أحمد فؤاد نجم
نيران العامّيّة

سيغولان رويال
فكرة جميلة عن الشجاعة

فنّانون سوريّون
في لبنان

الدار البيضاء
مدينة ألف وجه و وجه

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 75 - يناير 2014

مجاناً مع العدد كتاب:
عام جديد بلون الكرز
مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد

الإشاعة

صناعة اليقين .. صناعة الكذب

ماندیلا في سجل الخالدين

ملأ الدنيا وشغل الناس، ثم رحل بصمت. نيلسون مانديلا الأب الروحي لإفريقيا، رمز النضال والكفاح من أجل الحرية والديموقراطية والقيم الإنسانية النبيلة.

في العشرينات من عمره شارك بفعالية في أنشطة الحركة المناهضة لسياسة الفصل العنصري، وانضمّ إلى المؤتمر الوطني الإفريقي الأول عام 1942 م، قاد حركة غلب عليها الطابع السلمي ضد حكومة الفصل العنصري وأيَّده مناصروه، وكافحوا معه من أجل الانتصار لقضية الحرية والاستقلال لشعب جنوب أفريقيا. وحُكِم عليه بالسجن، وتعرَّض للتعذيب والاضطهاد والظلم لكنه لم ييأس بفضل إرادته القوية وعزيمته الصلبة وصموده الأسطوري وتضحيته بنفسه من أجل حرية شعبه وعدالة قضيته التي أكسبته الاحترام والتوقير من كل أنحاء العالم، وازدادت شعبيته متخطية بلده إلى بلاد العالم كلها، أمضى في محبسه 27 عاما، ثم أطلق سراحه ليصبح بطل الصبر والنصر، ويتوج كفاحه باختياره أول رئيس منتخب لجنوب أفريقيا حظي باحترام شعبه ومحبته.

في سيرة هذا الرجل مواقف عظيمة كانت له فيها بصمات واضحة تكشف عن حكمته وشجاعته منها: كفاحه الذي استمر قرابة 20 عاما قبل أن يسجن حيث اعتقل عدة مرات وتعددت مرات حظر ظهوره العلني ومنعه من حضور الاجتماعات أو التحدث مع أكثر من شخص في وقت واحد، ولكنه تغلب على ذلك كله بحكمته.

ومنها: سجنه الذي استمر 27 عاماً، وفيه ضرب أروع الأمثلة في الصبر والثبات على المبدإ والتضحية في سبيله، ومن المؤكَّد أن السجن كان فرصة ذهبية له للتفكير الطويل في مستقبل بلاده والتأمل لإيجاد رؤية واقعية لبلد يضمّ جميع ساكنيه دون تمييزولعل لجنة الحقيقة والمصالحة كانت فيما بعد وليدة هذه الفترة من حياته.

ومنها: حكمه لجنوب أفريقيا الذي بدأ مع بداية الديموقراطية الحقيقية في هذا البلد، وتبنّى فيه سياسة المصالحة والمسامحة وإعادة البناء والتنمية وزيادة الاهتمام بالفقراء والرعاية الاجتماعية و التعليم.

ومنها: تنحّيه بعد فترة واحدة من الحكم ليثبت نبل أهدافه وتسامحه وتقديره لزملائه تاركا لهم فرصة المشاركة في قيادة بلاده بعد أن أرسى دعائم الديموقراطية والسلام

سيبقى نيلسون مانديلا رمزاً للتضحية والكفاح من أجل كل غاية نبيلة، ومصدر إلهام بأن كل صبر عاقبته نصر.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د. علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
عـلاء الألـفـي
رشا أبوشوشة
هـنـد خـمـيـس

الهيئة الاستشارية
أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون: 44022295 (974+)
تليفون - فاكس: 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 75

السنة السابعة - العدد الخامس والسبعون
صفر 1435 - يناير 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أميركا	100 دولار
كندا واستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

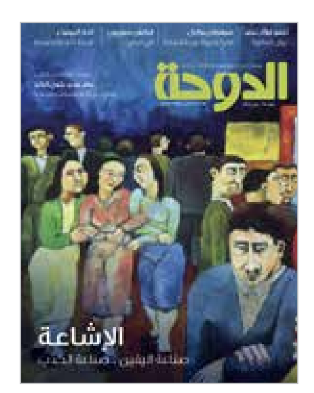
وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

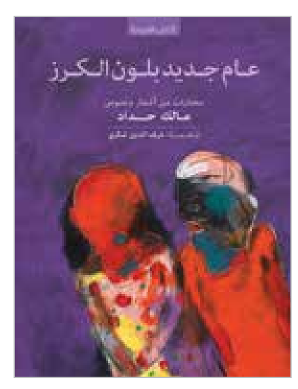
دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:

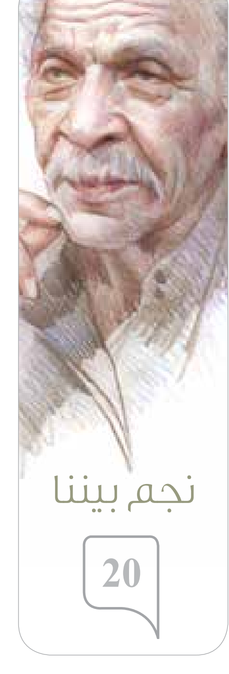


لوحة الغلاف:
PAULA REGO - البرتغال

مجاناً مع العدد:



عام جديد بلون الكرز
مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد





ملف

الإشاعة.. صناعة اليقين .. صناعة الكذب

28

د. عمار يزلي
عبدالوهاب الأنصاري
مريم حيدري
عمرو جاد
جمال جبران
نائل بلعاوي
د. رضوى فرغلي
د. حسين محمود
عبد السلام بنعبد العالي
نورة محمد فرج



مقالات

حوار 26

أدب 60

ترجمات 70

نصوص 84

كتب 102

مدن 120

تشكيل 136

سينما 144

موسيقى 154

علوم 156

صفحات مطوية 158

64

لا تأمن لهذه الدنيا يا سالينجر!

144

خمسة أيام في مملكة الأطفال السعيدة

شبح الانفصال!

صنعاء: جمال جبران

ما يزال مؤتمر الحوار الوطني في اليمن يواصل مشوار جلساته بقوة، على الرغم من بعض التوقُّفات القسرية التي تحصل له بين فترة وأخرى. والأسباب كثيرة منها: صعوبة المهمّة المناط بها، إعادة تشكيل هويّة اليمن السياسية والجغرافية، وإعادة تركيب ما قام النظام السابق بتفكيكه عبر السياسة العرجاء التي اتخذها طريقة لحكم البلد بعد انتصاره على الحزب الاشتراكي اليمنيّ، الذي كان ممثِّلاً للمناطق الجنوبية بعد وحدة العام 1990. وهي الوحدة التي لم يستطع تركها متماسكة بسبب سلوك المنتصر الذي انتهجه مع أهالي تلك المناطق إثر حرب صيف 1994 التي نجحت معنوياً في هزم فكرة الوحدة النبيلة وإحالتها إلى قصة حزينة سوداء يعيد أهل الجنوب تكرارها بلغة مجروحة. كما دفعت تلك السياسة لإنتاج جماعات جنوبية تدعو صراحة للانفصال.

وتحضر فكرة الانفصال بقوة في ثنايا ملفّات ذلك الحوار الوطنيّ وإن كان هذا على نحو غير صريح مرة، وبأصوات صريحة وواضحة مرات أخرى، وتأتي من خلال طرح أفكار تقول بضرورة وضع البلاد على خارطة فترة انتقالية تصبح فيه عبارة عن أقاليم ومناطق تتمتَّع كل واحدة منها بحكم مركزي له أن يعمل، بشكل تدريجي، على ترميم ما أحدثه سلوك المركزية الشمالية من أوجاع وتصدّعات في بنية الجسد اليمني الواحد.

وكان من الطبيعي والمتوقَّع أن تنسحب تلك الأفكار لتشمل كيانات ومنظمات مدنية عدّة داخل الخارطة اليمنية ومنها كيان منظمة اتحاد الأدباء والكُتّاب الذي كان دائماً وحتّى قبل إعلان الوحدة اليمنية في 22مايو 1990 هو الكيان اليمني الموحَّد عبر أدباء وكُتّاب كبار تمسّكوا بفكرة بقاء اتّحادهم موحَّداً على الرغم من التشظّي والانقسام الذي كان يعيشه النظامان الحاكمان في الشمال والجنوب على حدّ سواء، ولقد عانوا من هذا النهج كثيراً عبر اعتقال العديد منهم بعد الزيارات المتبادلة التي كانوا يقومون بها بين الشطرين.

في هذا السياق، تُطرَح هذه الأيام فكرة إلغاء سياسة المركزية التي تطغى على آلية سير أعمال وفعاليات اتحاد الأدباء اليمني واستبدالها بمنطق امتلاك كل فرع للاتحاد يقع في كل مدينة على حدة بكل الصلاحيات المستقلّة التي تسمح له بتسيير أعماله بعيداً عن سيطرة المركز في العاصمة صنعاء، ويكون مستقلاً مالياً وإدارياً. يقول الشاعر عمرو الأرياني، السكرتير الثقافي لاتحاد الأدباء فرع مدينة عدن، في حديث مع «الدوحة» أنه يقف مع هذه الفكرة ومع هذا المشروع، وذلك من أجل إنقاذ الاتحاد ومن أجل أن يقدّم الاتحاد مشروعاً جديداً. مؤكِّداً، في الوقت ذاته، أن هناك أهمية كبيرة لهذا الإجراء ومنها «التنافس والمسؤولية واستقلالية العمل النقابي وتحرّره من المركزية، ممّا يستلزم تغيُّراً في هيكليته المعتادة كذلك في موارده، بل إن نظامه الانتخابي سيخلق حركة أدبية من خلال الأقاليم، وسيقنّن حجم الإنفاق غير الهادف».

وهي الفكرة نفسها التي يؤيّدها القاص والمترجم محمّد عثمان وهو عضو اتحاد الأدباء فرع صنعاء. حيث



يقول إن الهدف هو تأهيل اتحاد الكُتّاب ليصبح موزَّعاً على كيانات مستقلّة في كل مدينة، وله صلاحية التخطيط لبرنامجه الثقافي بشكل مستقل عن الكيان الرئيسي، وبميزانية منفردة عن الميزانية الأمّ. «كل هذا سيعمل على إتاحة الطريق ومنح الفرصة لكل فرع كي يقدر على إنتاج حراك ثقافي مستقلّ ومميّز عن الشغل الجماعي المصبوب في قالب واحد جامد».

من جهته يرى الروائي والشاعر علي المقري مسألة الشكل الجديد لاتحاد الأدباء على نحو مغاير حيث يعتقد أنّ تأسّس هذا الاتحاد كان في فترة واقعة تحت سيطرة سلطة شمولية في شطرَي اليمن، «وتأسس الاتحاد ليكون الصوت الوحيد للأدباء والكتّاب، الذي يضمن وجود مسافة بينهم وبين السلطة، مع أن التمثيل السلطوي كان واضحاً في الاتحاد». وعليه يرى المقري أن الاتحاد مع الظروف الراهنة التي تتجه نحو تعزيز الديموقراطية لم يعد له من حاجة في الحياة الثقافية اليمنيّة، ويمكن أن يتحوّل إلى هيئة رسمية لمنح المساعدات والضمان الاجتماعي للأدباء. أمّا في جانب الدفاع عن الحرّيات فيعتقد صاحب رواية «اليهودي الحالي» أنه من المهم أن توجد جمعيات وهيئات أدبية جديدة في عموم اليمن للقيام بهذا الدور، وأن يتاح لها التأسيس والإعلان عن وجودها، إذ إن استمرارية الاتحاد بهذه المرجعية القانونية تحدّ من إنشاء هذه الجمعيات بعذر التشابه.

لكن، يبدو أن هناك من لايقف مع فكرة وضع كيان هذا الاتحاد على الخارطة نفسها والتي تجمع كل المتغيّرات الحالية التي يمرّ بها اليمن عبر خوضه مرحلة انتقالية خلقتها ثورة الشباب في فبراير 2011. فالباحثة ريام العسلي ترى أنّ عملية ترك اتحاد الأدباء على طاولة تفكيك وتجزئة تنطلق من مفهوم اللامركزية الإدارية هي عملية تضرب بشكل عميق في روح الاتحاد ذاته، وهو الكيان الثقافي والإبداعي الذي حرص كبار الأدباء اليمنيين على أن يبقى كياناً موحّداً في أشدّ مراحل البلاد السياسية خطورة وفي زمن التشطير والزعامات الفردية الطاغية وتعرّض كبار أدبائه لأشدّ أنواع التعسُّف والاعتقالات وتلقّيهم الاتهامات المجانيّة من كل جانب بتهم العمالة. وكل ذلك من أجل أن يبقى اتحاد الأدباء متماسكاً وموحّداً ليبقى مَعبراً وثغرة أمل من أجل تحقيق الوحدة اليمنيّة. لذلك ترى العسلي أن «أيّة محاولة أو تفكير يسعى لتفكيك بنية الاتحاد وتفصيله على هيئة فروع مستقلة في كل شيء سوف يضرب فكرة الوحدة التي تأسَّس عليها من العمق. وفي هذا الأمر خيانة لمبادئ كبار الأدباء الراحلين».

من جهته قال الشاعر مبارك سالمين وهو عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء فرع مدينة عدن وعضو المجلس التنفيذي أنه لم يسمع من قبل بفكرة أو طرح تحويل اتحاد الكتاب والادباء الى فروع رئيسية تماشياً مع فكرة الأقاليم والفيدرالية، أو بكلام في هذا السياق. لكنّه يعود ليقول: «الموضوع كان مطروحاً على أساس رابطتين: جنوبية، وشمالية، ولكن حتى هذا الموضوع لم يطرح رسمياً. وهناك اجتماع قادم قريب للمجلس التنفيذي للاتحاد سيناقش هذه المعضلات».

موريتانيا

الطريق إلى البرلمان

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

عاش المثقَّف الموريتاني، المهتمّ بالشأن السياسي، في انتخابات 23 نوفمبر/تشرين الثاني و21 ديسمبر/كانون الأول 2013 الماضيين انقساماً بين حالة من القطيعة مع السلطة، وحالة من الاندماج في خضمّ إكراهات عديدة؛ فآمال التغيير توشك أن تتلاشى بتأثير إغراءات السلطة للارتماء في حضنها، وتبقى ثلة من المتمسكين بمبادئهم عصية على الارتهان بأطر قبلية أو الاستجابة لسوانح ظرفية.

مجلة «الدوحة»، استطلعت آراء نخبة من الأساتذة والطلاب حول هذه الانتخابات الأولى من نوعها منذ وصول محمد ولد عبد العزيز إلى السلطة، بانقلاب عسكري (2008) – داخل حرم جامعة نواكشوط، والتقت الأستاذ محمد المختار ولد سيدي محمد، رئيس قسم التاريخ سابقاً، ومنسِّق الدراسات العليا في كلية الآداب حالياً، القيادي والناشط في حملة الحزب الحاكم الانتخابية، الذي صَرَّحَ بأن هذه الانتخابات تأتي في سياق ما بعد الحوار الوطني تجسيداً لاتفاقات توصل إليها هامة، منها على سبيل المثال حظر ترشُّح المستقلين، وهو ما زاد من أهمية الأحزاب، إلى حدّ أن بعض الشخصيات قد اضطرت إلى الترشُّح باسم أحزاب مغمورة، وينضاف لهذه المزية ارتفاعُ نسبة المشاركة في الانتخابات، ومضاعفة مستوى التمثيل النسوي الناتجة عن تخصيص قوائم للنساء، أمكن القول انطلاقاً من هذه المزايا – بحسب هذا الأستاذ - إن مرشَّحات نجاح هذه التجربة قوية.

وفي مقابل هذه الصورة المضيئة يعتقد الأستاذ حد أمين ولد إسلمُ، من قسم الترجمة، أن هذه الانتخابات تمثِّل عودة إلى المربع الأول، وهو يستدل لرؤيته هذه بثلاثة أسباب: الأول غياب شمولية المشاركة في هذه الانتخابات، حيث قاطعتها أحزاب عريقة كحزب تكتُّل القوى الديموقراطية؛ والثاني فقدان الجهات الضامنة لشفافية الانتخابات واستقلاليتها ونزاهتها؛ والثالث فقدان الوعي السياسي لدى كثير من الناخبين، حيث يصعب على شريحة كبيرة من المجتمع امتلاك إرادة الثبات على مواقفها أو قناعاتها بعيداً عن المحسوبية مما يفقد الديموقراطية قيمتها. أما أستاذ الرياضيات في كلية العلوم والتقنيات محمد ولد أحمد فيذهب أبعد من ذلك؛ إلى أن البلد مشروع دولة، والانتخابات كيان بناء في طور التأسيس، فهي تخطو خطواتها الأولى، وهذه التجربة الديموقراطية بالنسبة إليه خطوة متسرِّعة أثبت مسارها المتعثِّر الذي ترجمته أخطاء اللجنة المستقلّة للانتخابات وجاهة رؤية منسّقيّة المعارضة المقاطعة لها، فقد كان المقاطعون – بحسب رأيه – أكثر وضوحاً في التعبير عن حالة القصور في التجربة الحالية.

ولم تختلف آراء الطلبة عن مواقف أساتذتهم؛ فالطالب بكلية الحقوق محمد عبد الجليل ولد محمد يحيى لا يعلِّق كبير أمل على هذه الانتخابات، فالأزمات ستستمر بسبب تغليب الساسة المصالح الشخصية على المصالح العليا للوطن، وبالنسبة لزميله المصطفى ولد محمد محفوظ الذي كان عضواً في مكتب انتخابي فإنه لا يتوقَّع هو الآخر تأثيراً للانتخابات





على حياة البلد؛ أما الطالبة في كلية الآداب فاطمة بنت الطيب فترى أن تخصيص لائحة للنساء في هذه الانتخابات لا يعني كبير شيء عندها؛ لأن المرأة الموريتانية حاضرة بقوة في مختلف الميادين.

ويتَّفق معظم المستجوَبين حول هذه الانتخابات على ضعف تأثير المستوى الثقافي للمرشّح كقوة جذب للناخب ويرجع حد أمين عجز المثقّف عن القدرة على التموقع في الخارطة الانتخابية إلى تفشّي ظاهرة الفقر، فلا المثقّف يملك الإمكانات المادية اللازمة لتمويل حملة انتخابية، ولا الناخبون يصوّتون وفق قناعاتهم التي يرى أنها مصادَرة تحت وطأة إكراهات الفاقة والعوز.

ويذهب الأستاذ ولد سيدي محمد إلى الاستدلال على تغييب العامل الفكري للأحزاب برسم خارطة الولاء الانتخابي قبل ظهور البرامج الانتخابية، مما يعني إقصاء الجانب الذي يمنح هذه العملية الانتخابية مشروعيتها من الناحيتين النظرية والأخلاقية.

ويكاد يُجمِع معظم من استطلعنا آراءهم حول عوامل التأثير الآتية: المال، القبيلة، القناعة الفكرية للناخب، المستوى الثقافي للمنتخَب، الولاء الحزبي، الولاء الجهوي للمدينة أو القرية، على تصدُّر القبيلة لها كعامل جذب انتخابي، عدا قلة ذهبتْ إلى اعتبار المال عامل الجذب الأول.

والحق أن مثقّفين ومتعلّمين كثراً قد أصابتهم حيرة وارتباك إزاء انتخابات لم تشهد البلاد مثلها التباساً وتعقيداً، فالناخب يتيه في عملية متعدِّدة الاختيارات متزاحمة الترشيحات، إذ يشارك في المجالس البلدية 64 حزباً، وفي الغرف البرلمانية 67 حزباً، ويختار الناخب رمز مرشّحه من جملة رموز مصطفّة بالعشرات في ورقة واحدة من القطع الكبير متعاملاً مع أربع قوائم، يطبعها التداخل بين الرموز إلى حدّ الاتحاد في الرمز الواحد أحياناً كما هي حال رمز (إبريق الشاي)، وهذه القوائم هي اللوائح البلدية والنيابية البرلمانية الجهوية والوطنية، إضافة إلى لائحة خاصّة بالنساء مستحدثة لتسهيل وصول المرأة إلى القبّة البرلمانية.

إن تشابُك الرموز وكثرتها كافيان للتخليط، فقد ضمت بعض اللوائح نيِّفاً وأربعين رمزاً انتخابياً، يختار الناخب أحدها، وشملت هذه الرموز حيوانات (الجمل، الثور، الأسد، النمر، البقرة، الغزال، الحصان، الغزالة، الصقر)، ونباتات وأشجاراً (السنبلة، الشجرة، النخلة، الوردة)، ورموزاً تراثية محلّيّة (إبريق الشاي، الخيمة)، ورموزاً حداثية (الحاسوب، العمارات الحديثة)، ورموزاً دينية (المسجد، السبحة، الهلال) ورموزاً إنسانية اجتماعية (العين، الكف، قبضة اليد، اليدان المتصافحتان) فضلاً عن رموز عامة متنوّعة ذات دلالات متعارف عليها (الميزان، الكتاب، القلم، الرسالة، السيف، المشعل، الشمس)، وهي رموز تثير جدلاً فكرياً حول أصالة كثير منها وصدقية انسجامها مع ما ترمز له.

وقد زاد من تعقيد العملية الانتخابية اعتماد هذه الرموز الحزبية في ظلّ تغييب أسماء المرشحين، الأمر الذي ضاعف من عدد البطاقات الملغاة نتيجة عدم تبيُّن كثير من الناخبين طريقة التعامل مع هذه القوائم المعقَّدة.

إيقاعات ضد التهميش

الخرطوم: أحمد يونس

في السودان ساهم الإحساس بالتعسُّف، والضائقة الاقتصادية، والتضييق على الحريات، واتساع دائرة الحروب في انتشار ثقافة الهيب هوب وغناء الراب بين شباب الطبقات الميسورة والمجموعات التي تعيش على أطراف المدن على السواء. وأشعلت مؤخَّراً مجموعة موسيقية أميركية تنتمي لفرع منظمة «يس أكاديمي»، أكثر من حريق في الخرطوم، أول نار أجّجتها أن أقامت حفل استعراض راقص في قاعة الصداقة وسط المدينة، ونار أخرى أكبر دَرَّبت في أتونها- بالتعاون مع السفارة الأميركية بالخرطوم وحزب المؤتمر الوطني الحاكم- أكثر من مئة شاب وشابة على الموسيقى والرقص التعبيري «الراب»، وارتدت فتاة أميركية سوداء زي المرأة السودانية التقليدي «التوب»، وقدَّمت به رقصاتها، تجنُّباً لانتقادات محتمَلة من تيارات متشدِّدة، فبدت سودانية تردِّد كلمات عجماء، ثم امتدَّ الحريق إلى الجمهور الكبير الذي ملأ الساحة، وانتقلت إليهم حرارة الرقص وحمّى الإيقاعات، ما حَوَّل المكان الفسيح إلى مرقص كبير لـ «الراب» وسط المدينة «المحافِظة».

بدأت الحكاية نهاية السنة الماضية، إذ أُعلِن عن حفل رقص استعراضي، «هيب هوب »، يشارك فيه مغنّون وراقصون سودانيون وأميركان، في ختام ورشة تدريبية لشباب سودانيين على الموسيقى والرقص التعبيري، نَظّمها الفرع الأميركي لمنظمة «يس أكاديمي»، بالتنسيق مع السفارة الأميركية وحزب المؤتمر الوطني الحاكم في البلاد، وبرعاية مؤسَّسات مالية أخرى.

لقي الحفل الراقص استقبالاً حارّاً من شباب وأسر سودانية هرعت إلى المكان لمشاهدة الحفل، وللترويح عن النفس وسط أجواء الخرطوم التي تكاد تخلو من أماكن الترفيه واللهو.

بيد أن رجال دين وقادة سياسيين انتقدوا بعنف الحفل، واعتبروه مشروعاً أميركياً يستهدف القيم والتقاليد السودانية، وعدّوه محاولة لنشر «الخلاعة»، والأزياء الفاضحة، ونشر ثقافة الإباحية، بل وبلغوا حَدّ مطالبة نوّاب برلمانيين وأئمة مساجد بمحاسبة وزير الثقافة ووزارته.

كل هذا الاصطراع على الحفل لا يفسِّر الالتباس بين الديني والسياسي والاجتماعي، والتنابز الفقهي حول



حفل «الراب»، ولا يعبِّر حقيقة عما يحدث بين الشباب في الخرطوم.

فمنذ تسعينات القرن الماضي تسربت إيقاعات الراب الراقصة إلى الشباب الجديد في السودان، وبدأت مجموعاتهم تشكِّل فرقها الخاصة، وتقيم حفلاتها في مسارح مغلقة، وانتشرت ثقافة «الهيب هوب» هشيماً في نار، لأنها وجدت بيئة شبيهة بالبيئة التي وُلِد فيها ذلك النوع من الفن والرقص والغناء، لكن، لأن حفل منظمة «يس أكاديمي» ربما يكون الأول الذي يتمّ الاعتراف به رسمياً، ويتمّ تقديمه في الهواء الطلق، وربّما بسبب مشاركة نجوم رقص أميركان من نيويورك فيه، فقد أثيرت حوله كل تلك الضجّة.

لم تنته الضجّة المفتعَلة، فقد أثّر انتشار الراب في الموسيقى السودانية التقليدية التي لم تعد تستطيع شدّ الشباب إليها، لدرجة أن بعضهم أصبحوا يصفونها علناً بأنها «دَقَّة قديمة»، خاصة بعد تلك الفترة التي حاول خلالها النظام السياسي إعادة رسم الحسّ الموسيقي وفرض اللونية الحماسية من الغناء على ذائقة الناس.

وأسهمت ثورة الاتّصالات كثيراً في هذا التحوُّل، فأجهزة الموسيقى الجوّالة سهلة الحمل تحوَّلت إلى صالات رقص وغناء يشدّها الشباب والفتيات على آذانهم طوال الوقت، كما ساهمت بنقل المنتوج الغربي عبر شاشات التلفزة والفضائيات إليهم في بيوتهم.

ونشأت أجواء مواتية لهذه النوع من التعبير الموسيقي الراقص، تشبه كثيراً أجواء موطنه الأول عند السود في بعض أنحاء أميركا نهاية السبعينيات، الذين أعادوا إنتاج الهيب هوب كشكل من أشكال التعبير عن الهموم والمعاناة والمظالم بل المقاومة، ليرفضوا من خلاله واقعهم.

ويبدأ حفل الراب في السودان هادئاً في العادة، ثم تتسرَّب الحماسة إلى الحاضرين، فيتحرَّرون من قيود تحفُّظهم، وتشرع الفتيات بالرقص، فيما يقلِّد الشباب نجوم الراب الأميركان.

الغناء الغربي وإيقاعاته ليس جديداً على السودان، فمنذ ستينيات القرن الماضي ظهرت «فرق الجاز»، وبرع فيها فنانون كبار مثل شرحبيل أحمد، كمال كيلا، وغيرهما، كما قامت فرق مثل «بلو ستارز» و«جاز الديوم»، وغيرها. ويقول الصحافي محمد الأسباط: «الهيب هوب والراب، امتداد لتلك الثقافة، وهو نمط موسيقي جديد انتقل إلى الشباب عبر شاشات الفضائيات، وأجهزة آي بود، فشرع الشباب بتقليده»، ويضيف: «كما هو معلوم فإن كلمات الأغنيات هي الأساس، ولأن الكلمات تعبِّر عن واقع الناس، وتكشف عمّا يواجهونه، لذلك تجد سبيلها إلى القلوب».

وحسب الرابر عيسى، القادم من هوامش البلاد التي تعيش الحروب والفقر، فإن الشباب يغنّون كلمات باللغات الفرنسية، والإنجليزية، والعربية الدارجة، ويشتقّون ألحاناً من إيقاعات الراب العالمية والإيقاعات المحلّيّة.

ويضيف عيسى: «نحن نقاوم الموسيقى السودانية بفرقها التقليدية، وبأغنياتها الحزينة وإيقاعاتها البطيئة»، ويوضّح أن الفرق الموسيقية الحديثة تناضل من أجل الاستقرار والمواصلة، وفي نضالهم هذا هم يعبِّرون عن هموم شريحة الشباب الواسعة، ويتناولون بالنقد والرقص قضايا مجتمعهم.

ويحتجّ الشباب على التضييق الذي تمارسه السلطات ضدّهم، في الوقت الذي تسمح فيه للفرق الموسيقية التي تغني الغناء التقليدي بإقامة حفلاتها في أي مكان.

وفي الغالب تحتضن المراكز الثقافية والأندية الغربية هذا النمط الموسيقي والتعبيري، لكن مع إصرار الشباب، بدأت بعض النوافذ تُفتَح أمام الراب السوداني.

وتغنّي المجموعات الشبابية أغنيات تتناول موضوعات «الحب، والحياة، والسياسة»، بل تمارس شكلاً من أشكال المقاومة على الأوضاع السائدة، ما جعل النظام السياسي يفكِّر في إنشاء فرق تدافع عنه وعن سياساته، بالنمط ذاته الذي يحاربه به نجوم الراب النظام الذي أجَّجوا الحماس ضده.

وتحمل المجموعات السودانية في الغالب أسماء غربية وغريبة، من أشهرها (Black Hurricane) الإعصار الأسود، (Born in Black) مولود السواد، «ناس جوطة»، وغيرها، ويحمل المغنّون أسماء شبيهة مثل «عيسى دي جي»، «كايروس رابر»، وما شابه.

أما كلمات الأغنيات فتعالج طيفاً من القضايا الشبابية، مثل تعاطي المخدّرات، التحرُّش الجنسي، الدعوة للتظاهر، مقاومة الظلم، إشاعة الحرّيّات، فضلاً عن كشف المسكوت عنه في السياسة والمجتمع، بأساليب فنية.

شهداء «ميدان التحرير» يعودون من جديد

القاهرة – وحيد الطويلة

قررت الحكومة المصرية، نهاية السنة الماضية، بشكل مفاجئ، إقامة نصب تذكاري في ميدان التحرير بالقاهرة، تخليداً لذكرى ضحايا ثورتي 25 يناير/كانون الثاني 2011، و30 يونيو/حزيران 2013، وهو نصب ما إن تَمَّ تشيينه، من طرف رئيس الوزراء حازم الببلاوي، حتى قام ناشطون بهدمه أمام أعين السلطات.

وقام متظاهرون بتحطيم الجزء الرخامي من النصب، المكتوب عليه اسم الرئيس المؤقّت واسم رئيس الوزراء، ووضعوا عليه ملصقات، كما قام عدد آخر منهم بكتابة عبارات: «يسقط كل من خان.. عسكر وفلول وإخوان»، مع وضع علامات حمراء على النصب ترمز إلى الدماء.

كان المشروع نفسه قد أثار، منذ الإعلان عنه، جدلاً بين الكثير من المصريين، خاصة في مواقع التواصل الاجتماعي، وذهب البعض إلى أن هذا النصب لا يمثّل أولوية للمصريين، وكان على الحكومة «أن تعمل أولاً على استعادة حقوق الشهداء الذين قُتلوا في تلك الأحداث، فيما سخر آخرون من الحكومة، واتّهموها صراحة بأن ما تفعله إنما هو تخليد ضحايا أفعالها!!

لكن يبدو أن التاريخ يعيد نفسه وأن الحكومة المصرية لم تتعلَّم الدرس، فقد قرَّرت، إعادة بناء النصب التذكاري لشهداء الثورة في ميدان التحرير، للمرة الثانية.

غير أن أبعاداً أخرى تقف بالمرصاد أمام رغبة الحكومة في إعادة بناء النصب، وهي الأبعاد الفنية والجمالية، ففي الوقت الذي حَوَّلَ فيه فنّانو الثورة شارع محمد محمود إلى لوحة فنية تمتلئ برسوم الغرافيتي وصور الشهداء منذ يناير 2011 وحتى الآن، تجاهلت الحكومة كل تلك الجهود، ولجأت إلى مهندسي وعمال محافظة القاهرة لإنجاز النصب دون العودة لأيّ من الجهات الفنية المعروفة، مما أثار ردّ الفنان محمد عبلة، ممثِّل التشكيليين بلجنة الخمسين لتعديل الدستور المصري، مؤكِّداً أن الحكومة لم تراعِ البعد الفني أو الجمالي في إنشاء النَصب حتى إنها لم تطرح الأمر على نقابة التشكيليين، ولم تحترم وجود فنانين يمكنهم المساهمة في هذا العمل وإنجازه بجمال وفن يليقان بالشهداء.

من جهته، أبدى سمير غريب رئيس جهاز التنسيق الحضاري، اعتراضاً مماثلاً مؤكِّداً أنه بالنسبة لمسابقة ميدان التحرير، فإنه ظهرت بعد الثورة مبادرات- على استحياء- لتخليد ذكرى الثورة والتعبير عنها بشكل حضاري وفني، وأن جهاز التنسيق الحضاري التقط الخيط، واتَّصل بالجهات المعنيّة وبالمتخصِّصين، وتكوَّنت مجموعة ضمَّت عدداً من الفنانين التشكيليين والمهندسين المعماريين وجمعية المهندسين المصرية ونقابة المهندسين، وعدداً من ائتلافات شباب المعماريين، وعدداً من الجمعيات الأهلية، وتَمَّ عمل ما يشبه ائتلافاً بداية 2011، لصياغة مسابقة لإعادة تخطيط وتصميم ميدان التحرير وتخليد ذكرى ثورة يناير، وعقد جهاز التنسيق الحضاري عدّة اجتماعات انتهت بصياغة كراسة لمسابقة دولية لإعادة تنسيق وتطوير ميدان التحرير وتخليد ذكرى الثورة وذكرى الشهداء، وأصبحت جاهزة منذ 2012.

غريب أضاف أن: «جهاز التنسيق الحضاري هو الوحيد في مصر الذي لديه خبرة إقامة المسابقات الدولية، وأنه ناقش المسابقة التي تَمَّ إعدادها مع كل رؤساء الوزراء الذين تعاقبوا في السنوات الأخيرة على الحكومة، وحتى الآن لم تترجم على أرض الواقع. والمستفزّ بعد كل ذلك هو ما قامت به محافظة القاهرة من تجاهُل لكل الجهد، فأعلنت عن وضع حجر الأساس لما سُمِّيَ بالنصب التذكاري دون إدراك بأن ميدان التحرير أصبح من أهم الميادين في العالم، ولا يمكن أن يتمّ تطويره بهذه الطريقة التي هي غير علمية وغير فنية».

من جانبها قالت الدكتورة سهير حواس، رئيسة الإدارة المركزية للأبحاث بجهاز التنسيق الحضاري،



المصريون يحملون مسلة مع أسماءشهداء ثورة 25 يناير، خلال الذكرى السنوية الأولى للثورة.

إن ميدان التحرير تَمَّ تخطيطه ليكون أحد مداخل منطقة خُطِّطَت لتكون باريس الشرق في عهد الخديوي إسماعيل، وأن مسابقة أقيمت لبناء المتحف المصري الذي يقع في قلب الميدان، والذي أنشئ عام 1902، وتَمَّ وقتها وضع مخطّط لميدان التحرير وعمل مسارات ومحاور بصرية من كل الجهات تؤدّي إلى المتحف، كما تَمَّ تصميم القاعدة ليوضع فوقها تمثال الخديوي إسماعيل وفق رغبة الملك فاروق، وتم عمل التمثال وصَبُّه في إيطاليا، ووصل إلى مصر بعد قيام ثورة يوليو، ولم يوضع فوق القاعدة.

وتلفت حواس النظر إلى أنه بعد ثورة يوليو 1952 ظهرت مبانٍ جديدة في الميدان، وافتتح مجمع التحرير، وكان التخطيط وقتها يتعامل مع الميدان كمتنزَّه عام، وتَمَّ عمل نافورة، ثم بعد ذلك موقف للأتوبيسات، وأضيفت مبانٍ جديدة كجامعة الدول العربية، وأزيلت ثكنات الجيش الإنجليزي، وفي أواخر السبعينيات ظهر حَلّ لمشكلة عبور المشاة برفع البشر عن الطريق، وبناء جسر لمرورهم من فوقه، فكانت الناس تمشي بشهادات مرضية في الشارع كي لا تضطر إلى صعود الجسر، وأصبح موضوع التجميل في الميدان لا يراعي البشر أو الحركة.

وشهدت أزمة النصب التذكاري طرح أفكار فردية لعمل نصب تذكاري لا تنظر إلى المكان كله بشكل عام، من بينها مبادرة القوات المسلحة وأعمال التجميل التي قامت بها محافظة القاهرة، وتَمَّ تدشين النصب التذكاري مؤخَّراً عبر بناء ارتجالي، وحاول «التنسيق الحضاري» وضع حدود للمكان وصورة بانورامية له لدراسة مداخله ومخارجه وحصر المباني الأثرية فيه، إذ إن كل مكوّنات ميدان التحرير أثرية، وهذا يوجب عدم أخذ قرارات في هذه المنطقة إلا طبقاً للمعايير التراثية، مطالبة بضرورة وقف أعمال التطوير المرتجلة في التحرير فوراً، لأن أي تطوير يجب أن يخضع للدراسة العمرانية.

الدكتور حمدي أبو المعاطي، نقيب التشكيليين، يصف ما حدث بأنه إهدار للمال العام ولقيم التاريخ، وتجاهل للفنانين والنحّاتين المصريين من أجل إنشاء نصب تذكاري متعجِّل لا يرضي أحداً.

الفنان التشكيلي محمد الشربيني قال: «أولاً هذا لم يكن نصباً تذكارياً، لقد كان حجر الأساس. والمسألة ليست بسيطة هكذا». ويضيف: «أنا طالبت في 2011 أن تُشَكَّل لجنة برئاسة الدكتور علي رأفت المعماري المعروف، وينضمّ إليها أساتذة ومتخصّصون من التشكيليين والمعماريين وأساتذة التاريخ، وتستضيف المعمارية العراقية زهاء حديد. على أن يُعاد تصميم الميدان بما يتناسب مع طبيعة البناء المحيط به من آثار لقاهرة الخديوية وبروح تناسب قيمة الحدث، ويتحوَّل الميدان إلى مايشبه مركز جورج بومبيدو بباريس».

القضية اللغوية في المغرب

«لغة» عبدالله العروي و«لغة» نورالدين عيوش

الرباط: عبدالحق ميفراني

يعيش المغرب في السنوات الأخيرة، على وقع اختلالات منظومته التربوية والتعليمية، وهو ما جعل الدولة تعترف بوصول هذا الملف إلى طريق اللاعودة، وبعد فشل الحكومات المتعاقبة في تدبيره. ومؤخَّراً دعا العاهل المغربي الحكومة والأحزاب إلى إبعاد ملفّ التعليم من المزايدات السياسوية. وفي ظلّ الحراك السياسي المتواصل الذي يشهده المغرب بعد وصول حزب العدالة والتنمية إلى رئاسة الحكومة، وفي ظلّ دستور (2011) الذي حسم المسألة اللغوية في المغرب بتأكيده على أن العربية والأمازيغية لغتان رسميتان في كل المجالات (بما فيها التعليم)، تصدر دعوة جديدة من ائتلاف مصغَّر، يقوده رجل الأعمال نورالدين عيوش وأحد أعمدة عالم الإشهار والتواصل المقرَّبين من صنّاع القرار، تطرح دمج اللغة العامية في التعليم مما فَجَّر نقاشاً وجدلاً في المغرب لازالا متواصلين إلى اليوم. الدعوة جاءت في سياق توصيات رفعتها ندوة دولية تحت عنوان «الملتقى الدولي للتعليم»، نظّمتها سابقاً (مؤسسة زاكورة) التي يرأسها عيوش نفسه. وسرعان ما تحوَّلت الدعوة إلى قضية رأي عام، وأبانت- في الأخير- أن النقاش حول اللغة ليس إلا مطية وتمهيداً لنقاش سياسي مبطَّن تتفاعل داخله اللغة مع الهوية مع الأفق السياسي للدولة.

النقاش ساهم في إخراج المفكِّر الكبير عبدالله العروي من صمته، ليؤكِّد أن موضوع التدريس بالدارجة المغربية (العامية) يروم «تقويض الوحدة الوطنية» و«قطع المغرب عن جذوره التاريخية وهويته الحضارية». اختار المفكر الكبير يومية الأحداث المغربية ليعبِّر في حوار مطوَّل عن آرائه لينتهي في مناظرة تلفزية تابعها مليون وستمئة ألف مشاهد على القناة الثانية المغربية. وجاء في المناظرة التي أعاد فيها العروي التأكيد على قناعاته بأن «الدارجة (العامية) لكي ترسم يجب أن تكتب بحروف مناسبة. ماهي هذه الحروف؟ إما بالحرف العربي أو بالحرف اللاتيني. لكن إذا اخترت كتابتها بالحرف اللاتيني فعليك أن تخلق حروفاً جديدة كما فعل الأتراك لما اختاروا كتابة اللغة التركية بالحرف اللاتيني».

تفاعلت بسرعة ردود الأفعال، وتحوَّل الإعلام المكتوب والمرئي والمسموع والوسائط الرقمية إلى ساحات للنقاش، ولو أنه في عمقه يؤكِّد تشبُّث المغاربة باللغة العربية. وأظهر أن العمق في اختلالات قضية التعليم يتجاوز اللغة، ويجب الذهاب إلى جوهر السياسة التعليمية المتبعة. الائتلاف الوطني من أجل اللغة العربية بادر إلى توجيه منكرِّتين: الأولى إلى رئاسة الحكومة، والثانية إلى المجلس الأعلى للتعليم ربطهما بـ «محاولات الانقلاب على اللغة العربية، وتحريف النقاش من خلال مبادرة عيوش عن مساره الطبيعي المتمثِّل في معالجة اختلالات النظام التعليمي»، وأشار رئيس الائتلاف الدكتور فؤاد بوهلي في «تهافت التلهيج والحرب على العربية»- تعقيباً على عيوش- إلى أن الحرب على العربية هي «حرب بالوكالة» ودعاتها يرتبطون بأبعاد أيديولوجية أكبر من «دائرتهم الضيقة» وهو ما يؤشِّر إلى أن الأمر لا يتعلَّق بدفاع عن لغة التداول اليومي بقدر ما يرتبط «بأجندات خارجية ودوائر أكبر تستهدف التفتيت». نورالدين عيوش من جهته، ظل يكرِّر المقولة نفسها أن على الطفل



أن يتعلم بـ «لغة الأم» وعلى ضرورة استعمال اللغة العامية في التدريس والتعليم. وفي المناظرة التلفزية ظل يتحدَّث عن «التوصيات» مكرِّراً المقولة نفسها، إلى جانب تحميل اللغة العربية مسؤولية الهدر المدرسي، وهو ما يرى فيه العروي «تعليماً يصنع أنصاف المتعلمين» منبِّهاً إلى ضرورة الحذر من توصيات بعض المنظمات الدولية. الباحث الأنتروبولوجي عبدالله حمودي أشار بدوره، على هامش مشاركته في ندوة «إشكالية اللغة وبعض انعكاساتها على النظام التربوي بالمغرب»، إلى أن أطروحة الذين يدافعون عن اللغة «الدارجة» هي أطروحة مجموعة تعيش في علبة فرنكفونية تعتبر اللغة العربية لغة «نخبة»، ليظل السؤال المغيَّب نفسه: من المستفيد حقاً من إثارة هذا الموضوع بالذات؟ ولِمَ جُوبِهَ بصمت مريب من طرف الدولة؟ وما الذي يجعل من موظف سام في عالم الإشهار والسينما ينتقل هكذا فجأة للاهتمام بقضايا التعليم؟

المثير في كل هذا هو حضور مثقَّف أصيل كالمفكر عبدالله العروي، الذي أعاد الاعتبار إلى مصداقية المثقَّف وحضوره الفاعل في القضايا المصيرية التي تهمّ المجتمع، وهو ما يؤشِّر إلى دعوة صريحة للمثقَّفين المغاربة لإعادة الانخراط في قضايا مجتمعهم والخروج من شرنقة الصمت والمصالح الضيقة.

لقد قدمت المناظرة وفي الكثير من لحظاتها قدرة المثقَّف وفعله التنويري والتأطيري أيضاً وقدرته على الوقوف ضد المطامع المغلفة أيديولوجياً بمعارك صغيرة. وهكذا تبدو المسألة اللغوية بشقَّيها العربي والأمازيغي غير منفصلة نهائياً عن مشروع أسئلة التحديث والديموقراطية وحقوق الإنسان. لكن ما ينبغي استخلاصه، أن النقاش الذي عرفه المغرب حول اللغة أشَّر إلى مَرام تهدِّد كيان المغاربة بتعدُّدهم اللغوي والعرقي وانفتاحهم المتوسطي، والأمازيغي، والعربي الإسلامي، والإفريقي، وهي المرامي التي تسعى إلى طمس هذه الهوية ودفعها باتجاه معارك جانبية ستفضي لا محالة إلى التفتيت.

إن تأكيد المفكر عبدالله العروي على أن اللهجات المحلّيّة غير قابلة للتحوُّل إلى لغة وطنية، يأتي بحكم أنها تظل في خانة التعبير الشفوي الذي تصعب كتابته لم يمنعه من إبداء نوع من المرونة حين أشار إلى ضرورة اعتماد لغة وسطى تتجنَّب تعقيدات النحو والإعراب والمعجم القديم في المستويات الدراسية الأولية. وإذا كان العروي قد التزم باللياقة في مناظرته فإن عبدالصمد بلكبير (عن تكتُّل الدفاع عن الهوية الوطنية) وصف دعوة عيوش بـ «رأس الشر الفرنكفوني».

كلا الجانبين يتصوَّر الهوية ومكوِّناتها الثقافية بشكل مختلف عن الآخر؛ لذلك يتأسَّس منظوره للغة من زاويته الخاصة، وهو ما جعل نورالدين عيوش يشير إلى تحوُّل النقاش حول لغة التدريس إلى استقطاب أيديولوجي. في حين اعتبر مخالفوه أن الحديث عن مسؤولية اللغة العربية عن الهدر المدرسي: «مغالطة أيديولوجية وليس نقاشاً علمياً»، لذلك اعتبر البعض أن دعوة عيوش ملغومة، لها توصيات أخرى غير تلك المعبَّر عنها ظاهرياً.

لا يتوافر المغرب اليوم على سياسة لغوية واضحة، ويبدو المشهد اللغوي في المغرب متعدِّداً إلى حَدّ استطاعت فيه اللغات أن تتعايش بقوة المعطى الاجتماعي وكأنه تعاقد مجتمعي تاريخي ظل يحافظ على وحدة المغرب.

الدارجة و النفعية

سعيد بنگراد

أُثيرت في الأيام الأخيرة في المغرب، قضية اللغة «العامية» ودورها المفترض في التدريس وإنتاج المعرفة وتداولها. ولم تكن هي المرة الأولى التي يدعو فيها مثقَّفون وأدباء، أو فاعلون سياسيون واقتصاديون إلى التخلّي عن الفصحى لصالح العاميات المحليّة. فقد حدث ذلك قديماً في مصر ولبنان، وفي أقطار عربية أخرى. وقد تَمَّ تبريرها هذه المرّة في المغرب، لا باعتبارها بديلاً للفصحى فحسب، بل باعتبارها تشكِّل جزءاً من استراتيجية تروم توزيع الفضاء اللغوي بين لغات أجنبية تُستخدم في التدريس والبحث العلمي، وهي السبيل الوحيد نحو التحديث والرفاه والتطوُّر الاقتصادي، وبين عامية موجَّهة إلى الاستهلاك وحده.

ولقد كان المنطلق في هذه الدعوة ما يقال عن وجود تقابل صريح بين لغة الأم، السبيل الأول للطفل نحو عالم الحياة، وبين لغة فصيحة لا يستطيع التلميذ فكّ «طلاسمها» في مراحل تمدرسه الأولى. وبناء عليه، ليس هناك من مدخل لخلق حالات انسجام بين هذا الطفل وعالمه سوى اللغة «الدارجة» المدعوّة إلى التحوُّل من مُجَرَّد تسميات أوليّة خاصة بمحيط مباشر، إلى أداة للتدريس وتلقّي المعرفة، بل يجب اعتمادها في تعلُّم الكتابة والقراءة أيضاً، وستحلّ محلّها لاحقاً، في الأسلاك المتوسطة والعليا، الإنجليزية أو الفرنسية، وذلك حسب التوجُّهات والتخصُّصات العلمية.

ويبدو أن هذه الدعوة فاسدة من أساسها لعدة اعتبارات، نكتفي بالإحالة على ثلاثة منها:

ليس هناك من تقابل قطعي بين لغة «الأم» المزعومة وبين الفصحى، فأكثر من 80 في المئة من الكلمات المتداولة في الدارجة هي من عربية القواميس والاستعمال الأدبي، مع تحويرات صوتية تكاد لا تُدرَك أحياناً. وهو ما يعني أن هذه الدارجة لا تشكِّل لغة مستقلّة بذاتها، فلا رسم لها، ولا ذاكرة دلالية سوى ما يمكن أن توفره العربية ذاتها؛ إنها مجرد شكل من أشكال تحقُّق الفصحى في وضعيات إبلاغية شفهية تَتَّسم بالنفعية والوظيفية، أي ما يُستعمَل في تدبير شأن يوميّ محدود من حيث عددُ الوحدات المعجمية المرصودة لتغطيته، ومن حيث التنوُّعُ الدلالي أيضاً. فعادة ما تكتفي العامية المحليّة باستعارة ما يسمي الشيء أو الظاهرة بشكل مباشر، دونما اهتمام بالتحديدات الدلالية الثانية، فتلك مضافات «عرضية» يجب البحث عنها في المخزون اللغوي الفصيح.

لذلك، فالغاية من الدعوة إلى استعمال الدارجة، لا يعني استبدال لغة بأخرى، بل هو ما يمهّد الطريق نحو التخلُّص من الفصحى لصالح لغات أجنبية، هي أداة التبادل التجاري والمالي بين مركز «متخم» بالحضارة، ومحيط يكتفي باستيراد نماذج جاهزة لم تنتج حتى الآن حداثة حقيقية، بل عَوَّضتها بـ«تحديث» برّاني أفرز «كائنات استهلاكية» ظلت مشدودة إلى القيم التقليدية في تدبير كل شيء في حياتها. لذلك، لا يتعلَّق الأمر من وراء هذه الدعوة باختيار يروم استنبات أنموذج حضاري جديد تبنيه لغة «عالمية»، بل هو في أصله بحث عن «ربح اقتصادي سريع» بذهنيات استهلاكية رخيصة. إن سلوك الداعين إلى الدارجة شبيهٌ بسلوك التاجر، فعلى عكس «الصناعي» الذي يستثمر على المدى البعيد في الإنسان والآلة، فإن التاجر لا يقوم سوى بمبادلة المال بالمال، أي مقايضة بضاعة جاهزة بمقابل مالي مباشر.

وتجد هذه النظرة أساسها في تصوُّر الداعين إلى الدارجة للغة، وهو ما يشكِّل السبب الثاني في وجوب استبعادها. فاللغة في تصوُّرهم هي مُجَرَّد أداة خارجية لا تأثير لها على الذات التي تستعملها. فالأساسي في التبادل الاجتماعي والحوار الإنساني ليس لغة تعيد بناء العالم في مستويات تجريدية، بل ما يمكن تبادله من أشياء على مستوى الحاجات المباشرة وغير المباشرة. وهنا ما يتَّضح من الأسباب التي يقدِّمها الإشهاريون في المغرب لتبرير اعتمادهم الدارجة أداة للإقناع. فهم يعرضون على المستهلك «بضاعة» يجب أن يتلقّاها بلغة «محايدة» تكتفي بتفسير دواعي الاستعمال والغاية والمنفعة، أما ما يمكن أن تحيل عليه هذه البضاعة من انفعالات دفينة لا تُرى بشكل مباشر، فلا يُشكِّل مبرِّراً كافياً لتغيير لغة العرض.

والحال أن اللغة ليست من هذه الطبيعة، ولا يمكن اختصار وظيفتها في توجيه الكائن البشري للتعرّف إلى عالم موجود في ذاته. فنحن لا نتعرَّف إلى العالم من خلال أصوات تضع الأشياء أمام الحواس، بل نُدرك سرَّها بواسطة كلمات لا تستوعب وجوداً جاهزاً، بل تُضَمِّن التعيين والتسمية موقفاً ورؤية وتصنيفاً. بعبارة أخرى، إن اللغة ليست غلافاً محايداً لفكر جاهز، بل هي الأداة التي يتَّخذ من خلالها الفكر شكلاً (كاسيرير)، فما هو أساسي في الوجود ليس ماديّات



الأشياء وسلوك الكائنات، بل الوجه المفهومي الذي يكشف عن مضامينها. إن اللغة لا تتميَّز بتركيبها ونظامها الصوتي والدلالي فحسب، بل تتميَّز أيضاً بنوعيّة مفرداتها وقدرتها على إعادة بناء الواقع داخلها وفق قوانينها هي لا وفق مظاهر الأشياء.

لذلك، فإن التدريس ليس تلقيناً لمعارف «بكر»، أو تعليماً للكتابة والقراءة، بل هو في الأساس طريقة مهذَّبة لتقديم العالم إلى ناشئ يستهويه، في مراحل عمره الأولى، حسّ الأشياء، أكثر مما تستقرّ ذاكرته على مفهوم يدلّ عليها. فإما أن نقدّم للمتعلّم عالماً غنياً متعدداً واسعاً يساعد الذهن على التفتُّح واستيعاب تعدُّدية الوجود في الطبيعة والأفكار والمعتقدات، وإما أن يكون هذا العالم وثيق الصلة بما يمكن أن يمليه العيش الحافي. ذلك أن «البقاء»(survie) ليس ميزة وحيدة للإنسان، تماماً كما أن المشي ليس وظيفة وحيدة للأرجل، ولم يُخلق الصوت للكلام وحده، فنحن نمشي، ونرقص، ونتكلم، ونغني.

هناك، في ما هو أبعد من الوجود الوظيفي، متعة الفضاء الروحي، يتعلَّق الأمر بإحساس لا يتحقَّق من خلال ما يعيّن أو يسمّي، بل من خلال ما يوحي أيضاً. ولقد كانت الدارجة، في جُلّ استعمالاتها، مشدودة دائماً إلى حالات البقاء هاته. وهي صيغة أخرى للقول إن الذاكرة الدلالية قصيرة في التعبير الدارج، فإكراهات التواصل الشفهي المباشر تقلّص من مدى هذه الذاكرة وتوجهها إلى الحاضر أمام الحسّ، لا المتواري في دهاليز النفس والوجدان.

وتنوُّع هذه الذاكرة ذاتها هو الذي مكّنَ اللغة من تنويع سجلّاتها الداخلية ومنحها القدرة على التمييز بين حاجات الإنسان وأهوائه. وذاك سبب ثالث في عدم تبنّي الدارجة أداة للتدريس. ذلك أن اللغة، كما أكّدنا ذلك أعلاه، ليست موجَّهة من تلقاء ذاتها نحو سيرورة تعيينية تكتفي بوصف الظاهر من الأشياء، إنها بالإضافة إلى ذلك، تشتقّ من نفسها لغة ثانية، أي تمنح ألفاظها «معنى» خاصاً ينزاح بها عن استعمالها المألوف، ليدرجها ضمن قاموس جديد، هو ما نطلق عليه المصطلحية الخاصة بالعلوم وكل الأنشطة التقنية. وبدون هذه المصطلحية ستتشابه كل اللغات، ولن يكون هناك إنتاج معرفي. ذلك أن المعرفة تتضمَّن سيرورة فكرية غايتها وصف الواقع، وتحديد مجمل الروابط الممكنة بين عناصره، ولن يتمّ هذا الوصف إلا من خلال مصطلحية يتداولها المختصّون في العلوم.

والحال أن الدارجة لا تتوافر على هذه اللغة المخصوصة، وليس في «تراثها» ما يساعدها على استعادة هذا النشاط الجديد الذي يريدون إسناده إليها. إنها «حدسية» من حيث إنها تعين دون أن تعرف كيف تعين، وتدل دون أن تستطيع وصف السيرورة التي تتحوَّل من خلالها الأصوات إلى مضمون مفهومي. إن اللغة التي لا تعرف كيف تفكّر في نفسها لا يمكن أن تكون أداة للتفكير المفهومي ولا أداة لإنتاج معرفة نظرية. وهذا العجز صريح وبَيّن ولا يحتاج إلى دليل. فالفرنسيون «العاديون» الذين يتكلّمون لغة أنتجت علوماً وفلسفة لا يعرفون من لغات هذه العلوم أيّ شيء، فكيف يمكن للغة يتداولها الناس في الشوارع، وهي أساس كل تبادلاتهم، أن تصبح بين عشيّة وضحاها لغة قادرة على استيعاب كل العلوم. إن «تلقين» المعارف العلمية باللغة الدارجة، شبيه بتكوين ميكانيكيين في الورشات وحدها، فهم قد يجيدون تركيب المحرّكات وفكّها، ولكنهم لن يعرفوا أبداً قوانين الميكانيكا باعتبارها علماً يتضمَّن الفيزياء، والرياضيات، وتخصُّصات أخرى.

رئاسيات..

بين الغموض والجدل

الجزائر: نوّارة لحرش

تعيش الجزائر حالة غموض حول رئاسيات 2014، المقرَّرة الربيع المقبل، فحتى اللحظة ما تزال اللعبة السياسية تتجاذبها أطراف تلعب على أكثر من حبل في حلبة شائكة وملتبسة المعالم.

في ظل تحوُّلات المشهد السياسي، تبقى النخبة الثقافية في البلد منقسمة بين لا مبالية وبين مُراقِبة بصمت وحياد، وبين المتجادلة والمنشغلة والمتسائلة عن الحيثيات والمعطيات المحتمل وقوعها في ظل هذا الغموض المربك في الساحة السياسية الذي يطوِّق عنق الاستحقاقات الانتخابية القادمة، ويفتح السيناريوهات على كل الاحتمالات الممكنة.

الكاتب والباحث، حميد زناز، صرّح للدوحة: «إذا نظرنا إلى المعطيات الموجودة على الأرض سيتبن لنا أن الانتخابات الرئاسية المقبلة لن تكون عادية إطلاقاً. كيف لانتخابات أن تكون عادية وبيننا من يدعو إلى عهدة رابعة للرئيس بوتفليقة والرجل في حالة صحية صعبة جداً؟ وإن ترشح فمعنى ذلك أنه متأكِّد من الفوز». وأضاف زناز بلهجة منتقدة: «من الغباء أن نفكِّر لحظة واحدة بأن بوتفليقة سيقبل إنهاء حياته السياسية بهزيمة. وفي هذه الظروف كل من ينافس بوتفليقة يعرف مسبقاً أنه سيكون أرنباً. مع هذا الغموض لا أحد يستطيع التنبؤ بما سيحدث من الآن إلى موعد الانتخابات؛ إذ ليس هناك حياة سياسية حقيقية في البلد!». ويختتم زناز: «نحن أمام فئة تريد أن تبقى في السلطة لتستفيد من الريع وأخرى مغالبة تريد أخذ مكانها لتستفيد. وتبقى الفئة الثالثة التي تريد بناء ديمقراطية حقيقية وتدخل البلاد إلى الحداثة مهمَّشة تماماً».

في حين يرى الكاتب والناقد، عبد القادر رابحي أن «أي انتخاب هو مخرج، ومن المفروض أن يكون كذلك. ربما تكون مقاربة الفعل الانتخابي من طرف النخبة المثقَّفة على درجة كبيرة من العمق ومن الحساسية بالنظر إلى ما يمثِّله الانتقال السياسي من معنى بالنظر إلى الوعي بالظرف التاريخي وبالتعقيدات التي تحيط به. ولهذا تكون العملية الانتخابية أشدّ تأثيراً على المثقَّف من غيره بغض النظر عن التصوُّرات الأيديولوجية وعن المواقف السياسية».

وعن الغموض الذي يلفّ الاستحقاقات المقبلة يضيف: «يبدو لي الأمر- صراحة- طبيعياً بالنظر إلى أي انتخابات، خاصة عندما تكون رئاسيّة، وكذلك بالنظر إلى المدة الفاصلة عن موعدها. ولا يمكننا أن نحكم على أمر لم يحِن وقته بعد بصورة قاطعة، ولم تتضح من ثمة صورته النهائية التي تساعدنا على الحكم عليه». ثم يستدرك: «ربما ركزت على الفعل الانتخابي في حَدّ ذاته في مرحلة حسّاسة تنتمي إلى منطقة حسّاسة تمرّ هي الأخرى بظروف تاريخية، يبدو لي أن ظروفاً كهذه جديرة بأن تُعايَن من طرف المثقَّفين عموماً أكثر من التفاصيل».

وينهي كلامه: «الذي يهمّني صراحة هو الفعل الانتخابي في حَدّ ذاته في هذا الظرف التاريخي. وهل هو مخرج أم مأزق؟ بغض النظر عن المنشطين الذين بإمكانهم أن يقوموا بأدوارهم».

من جهته قال الروائي والكاتب كمال قرور: «الانتخابات الرئاسية على الأبواب، ولكن لا شيء يدل على أنها ستجري في وقتها المحدَّد. هذا يعني الاستخفاف السياسي الذي وصلنا إليه». وعن الغموض الذي يلفّها أضاف صاحب رواية «سيد الخراب»: «هذه خطة مقصودة، ليتحكَّموا في الأمر، ولن يعطوا فرصة للشعب للاختيار والتشاور والمبادرة حتى إذا فاجأوه بمرشح يقبل به».

وينهب قرور إلى الاعتقاد بأن الرئاسيات المقبلة هي مأزق لا مخرج، إذ يقول مختتماً: «أرى أن الانتخابات القادمة، مأزق كبير لو كانوا يعلمون».





زوبعة في فنجان الرحابنة

تظهر فيروز كي نتأكّد أن الزمن لا ينال من رونقها، لكنها هذه المرة لم تظهر بل وردت سيرتها مؤخَّراً في تصريح صاروخي لابنها المثير للجدل زياد الرحباني، جاء فيه أن صاحبة الصوت الملائكي تحبّ السيد حسن نصر الله الأمين العام لحزب الله، ولم يكن تصريح على هذا المقام السياسي الذي يكشف ميول فيروز السياسية ليمرّ دون أن يخلّف زوبعة تداولتها الصحافة وبرامج التليفزيون ومواقع التواصل الاجتماعي، كما علّق عليها بعض القادة اللبنانيين في ظل الواقع المتأزّم والمنقسم في لبنان وسورية.

وبين مؤيّد ومعارض للتصريح المنسوب إلى زياد الرحباني المعروف بتأييده للنظام السوري وحزب الله، أثارت تعليقات المواقع الاجتماعية مواقف المستخدمين، وكتب أحد على صفحته: «إن كان موقف فيروز حقيقة، فإنه- بلا شك- سينال من رصيدها الفني ومن محبة الناس»، واتفق مع هذا معلّق آخر بقوله: «إذا صح ما قاله زياد، فإنه بالتأكيد سيؤثّر سلباً على قيمة فيروز وعلى رصيدها الفني». وهذا ما جعل آخر يطلق لقب «الراحلة» على فيروز. وفي المقابل قام بعض نشطاء الفيسبوك بمشاركة مختارات من أغاني المطربة في سياق تأويلي ينمّ في نظرهم عن خلفية الموقف الفيروزي الجديد.

وتجنُّباً للصدمة وإطالة الزوبعة في الفنجان، ارتأى مغرّد على التويتر بأن تترك فيروز خارج التجاذب السياسي، وأضاف: «أعتقد أنها غير سعيدة الآن بما حصل ويحصل من سجال لا يليق باسمها»، بينما تساءل مغرّد آخر: «فيروز صوت الحب، فهل نحاسبها على حبها؟». وكتب ناشط فيسبوكي معلّقاً: «فلتنعم بالسلام في هذا العمر، فهي لم تتخذ صف أحد الفرقاء يوماً، ولم تغنِّ سوى للأوطان والشعوب».



تصريح من هذا القبيل يمكن أن يصنع قضية رأي عام، لذلك فالتعليقات لم تكن مقصورة على الشبكة العنكبوتية؛ فالسيد حسن نصر الله كان له رأي فيما يخصّ ما نُسِب لزياد الرحباني، وقال: «في لبنان لا يوجد حياديون، وإن هناك ناساً متحابين، ويختلفون سياسياً». وشرح الأمين العالم لحزب الله هذا الحب بكونه يحصل إما بسبب حب شخص لآخر بسبب شخصيته، أو سلوكه، أو تضحياته... وأضاف «نحن وصلنا إلى محلّ في البلد، إذا واحد قال أنا أحب فلاناً تخرب الدنيا. أين الحياديون في لبنان؟». ومن جهته لم يضيع وليد جنبلاط رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي فرصة تحيين موقفه قائلاً: «كانت، وتبقى رمزاً من رموز التراث الوطني اللبناني، وهي التي حفرت بصوتها في ذاكرة اللبنانيين جميعاً صوراً ومشاهد متنوعة، وهي التي أنشدت لفلسطين والقدس...، وناجت الشام التي كانت دائماً متألقة، مع كل مناطق سورية». مؤكِّداً أن فيروز فوق أي تصنيف لحساب فريق سياسي أو محور معين.

لاشك أن السيدة فيروز طوال مسيرتها الغنائية تجنَّبت أمور الساسة والزعماء، حتى في عزّ الحرب الأهلية اللبنانية، كما أن أغانيها في تمجيد الأوطان والحرية أكبر بكثير من خندقتها في تأويل طائفي أو سياسي مرحلي، فعلى الأقل لا شيء مصرَّح به شخصياً من طرف فيروز. وربما هذا لا يخفى عن زياد الرحباني نفسه، وإلا ما كان ليفصح بعد تصريحه عن أن والدته ستعتب عليه كما فعلت سابقاً حين كشف في مقابلة تليفزيونية عن أمور تتعلّق بحياة فيروز الخاصة، فقاطعته حينها بسبب ذلك. لماذا- إذاً- يصرِّح زياد الرحباني بموقف خاص بفيروز تجاه السيد نصر الله في هذا الوقت وهو يدرك من ناحية تبعات ما أقدم عليه، ومن ناحية أخرى لا يخفى عنه أن فيروز كتومة في الأمور الحياتية وبالأحرى في مسائل سياسية حساسة؟ هل هي زلّة لسان من زياد؟ أم صراحة مفرطة معهودة؟ ثم ألَمْ يخشَ صاحب مسيرة موسيقية طورت الغناء الرحباني وأوصلته إلى الجماهير الفسيحة، من أن يكون هو نفسه من يضع مسيرة فيروز في حرج هي في غنى عنه بعد كل هذا العمر؟.

أوجه الإعلام الجديد

بنغازي - محمد الأصفر

مع كل تغيير سياسي تتغير وسائل الإعلام تلقائياً، سواء في ازدياد أعدادها وتبعيتها أو في تغيُّر برامجها لتواكب التغيير الجديد مؤيِّدة، أو معارضة، أو محايدة.. وهذا ما حدث في ليبيا بعد ثورة فبراير2011 حيث تغيرت أسماء الوسائل الإعلامية المرئية والمسموعة والمقروءة إلى أسماء تتماشى مع الثورة، وكذلك بخصوص برامجها التي تخلَّت عن التطبيل للنظام الديكتاتوري السابق بصورة مباشرة لتقدِّم برامج جديدة الموضوع قديمة الشكل تواكب التغيُّر السياسي الجديد الذي رفع سقف الحرية إلى معدَّلات معقولة، ومع هذا التغير تأسست فضائيات وإذاعات وجرائد ومجلات الخاصة تابعة لأحزاب وتيارات سياسية.

الآن، في ليبيا، يمكن للمتتبع أن يرصد عشرات القنوات الفضائية الخاصة بالإضافة إلى قنوات الإعلام الرسمي السابقة التابعة للقذافي والتي غيرت جلدها من اللون الواحد إلى ثلاثة ألوان معبِّرة عن عَلَم الاستقلال بالإضافة إلى أكثر من إذاعة محلّيّة تبثّ على كل الموجات، وكَمّ هائل من الصحف والتي توقَّف أكثرها لأسباب مختلفة لتستمرّ بعض الصحف الخاصة، كـ«ميادين»، و«الكلمة» بالإضافة إلى الصحف المدعومة من الدولة والتابعة لهيئة دعم وتشجيع الصحافة التي يغلب عليها ضعف في المواد المنشورة وفي الإخراج وفي التوزيع حيث إن نسبة توزيع الصحف في ليبيا قليلة جداً، ويتركَّز توزيعها في مدينتين أو ثلاث من المدن الكبرى كطرابلس، وبنغازي، ومصراتة.

في الوقت نفسه، جهاز رقابة المطبوعات لم يقفل أبوابه بعد، فمازال يشتغل ويمتلك سلطة منع طبع أية صحيفة أو كتاب إن تعارضا مع لائحة وثوابت يشتغل عليها، كذلك مازالت هناك سيطرة من الدولة على وسائل الإعلام المرئية والمسموعة باستثناء القنوات التي تبثّ من الخارج. ورغم أن كل الوسائل الإعلامية الآن هي من المؤيِّدة لثورة فبراير إلا أنه يمكننا أن نرصد قناتين فضائيتين تبثّان برامج مؤيِّدة لنظام القذافي ورغم محاولات الجهات الرسمية الحالية منع هاتين القناتين من البثّ إلا أنها فشلت في ذلك.

حول هذه التغيُّرات الإعلامية وهذا الزخم الهائل من وسائل الإعلام وما فيها من إيجابيات وسلبيات يقول الإعلامي عزالدين عبدالكريم: «الإعلام الليبي لم يخرج من أزماته. وما حصل إنما هو اتّساع سقف البوح».

وحول أداء القنوات الليبية العامة والخاصة يضيف عزالدين: «بالنسبة للقنوات الليبية، فالرسمي منها معطّل ومنكسر، وتبقى القنوات الخاصة دون سياسة حتى تلك التي تصبّ في صالح منفعة أصحابها، وتلهث وراء الحدث، وتتعامل معه بأشكال متفاوتة».

وللخروج من هذه الفوضى الإعلامية التي نعيشها الآن في ليبيا رغم سقف الحرية العالي الذي تتحرَّك داخله يرى المبروك سلطان الأستاذ الجامعي بجامعة بنغازي أن الإعلام في ليبيا مازال في مهده، ولم يمرّ بمرحلة النموّ الحقيقي بعد، ويحتاج إلى ثورة في المفاهيم تجعل من التنافس أولوية، تنافس على الحصول على المعلومة الصحيحة، الصادقة، المؤكّدة، والموضوعية. كما يحتاج إلى التعامل معه كصناعة، لها رأسمال مادي وبشري وحركة إنتاج تكون مخرجاتها نجاحاً مادياً للمؤسسة الإعلامية ونجاحاً معنوياً لحياديتها ومصداقيتها. هذا يتطلّب العمل على تكوين الإعلام من خلال الجانب الأكاديمي، من خلال تطوير مناهج كلّيّات الإعلام بما يتماشى ومتطلباته الحديثة كصناعة لا كموظفين في الدولة.







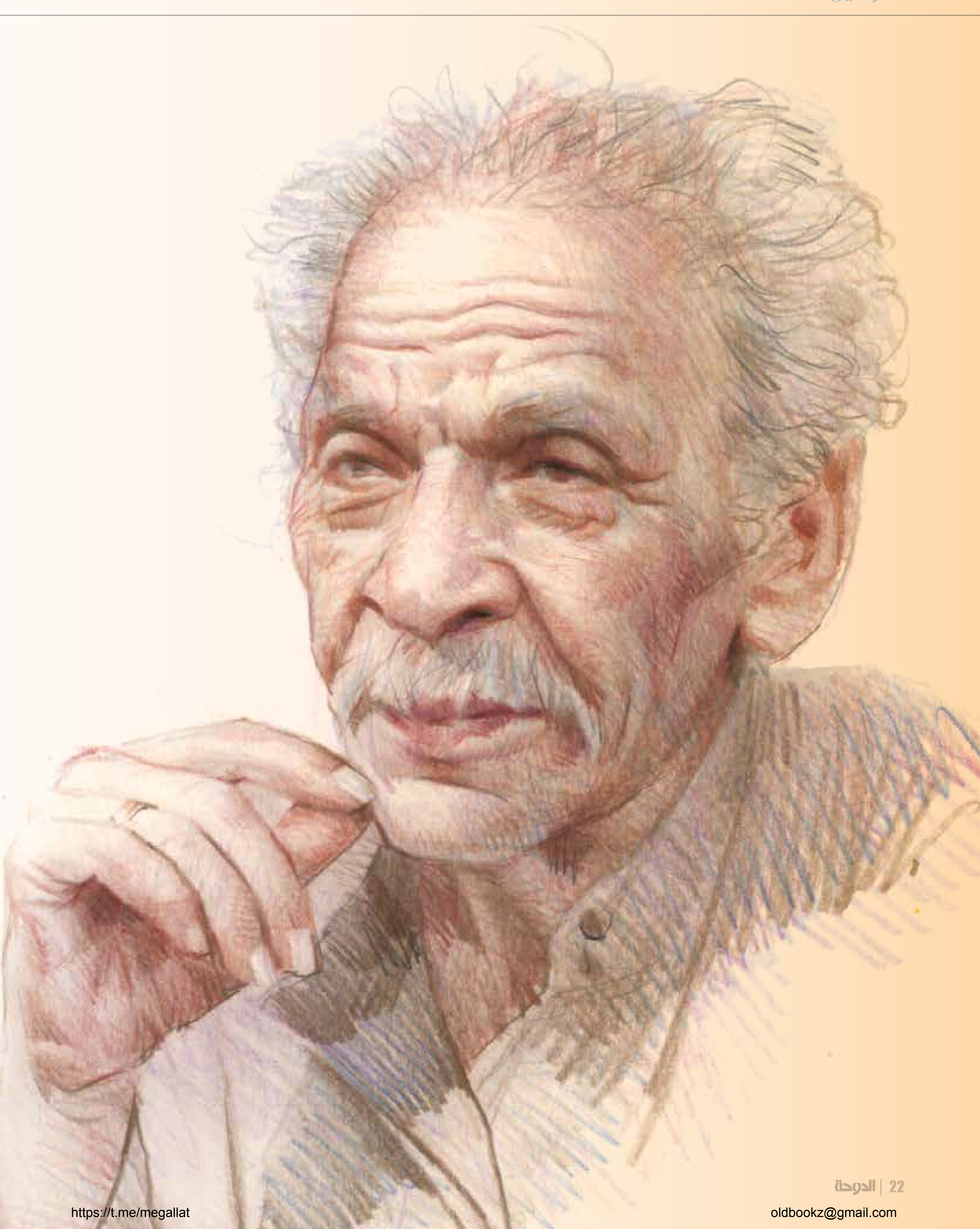
من جهتها، الصحافية ابتسام اغفير رئيسة تحرير جريدة «الشارع» وهي من الصحف الخاصة التي تأسَّست بعد ثورة فبراير تقول: «لا أرى وجهة محدَّدة للإعلام في ليبيا خلال هذه الفترة، فمازال الإعلام يتخبَّط ويتنقل في موجات تعلو وتهبط». وتضيف: «إذا كنا نودّ الحديث عن الحيادية والموضوعية فإننا نقول عليهما السلام. وهي ظاهرة ليست ليبية بحتة، وقد كررت هذا القول في أكثر من مناسبة. العالم كله أصبح يتّخذ من الإعلام منبراً له، فظهر إعلام الأحزاب وإعلام رجال الأعمال والإعلام الخاص بجماعات دينية معينة. يعني أصبحت وسائل الإعلام التي لا تخضع لأي نمط مما ذكر (أي تلك المحايدة والمستقلة) محكوماً عليها بالموت».

أما الكاتب والمترجم: د.عطية الأوجلي وهو أول وزير ثقافة في المجلس الانتقالي الليبي الذي تأسَّس بعد شهرين من اندلاع ثورة فبراير فيشخص ما يعيشه الإعلام في ليبيا حالياً بقوله:

«في حقيقة الأمر لم نرث من النظام السابق إعلاماً بالمعنى المتعارَف عليه.. كان للإعلام وظيفة واحدة فقط: التهليل والتمجيد لنظام القذافي ليلاً نهاراً. كان الأمر محزناً لأننا في ليبيا كنا قد بدأنا أيام المملكة(قبل انقلاب القذافي عام 1969) مشواراً واعداً ومميَّزاً ومغايراً. فالصحافة الليبية كانت متعدِّدة الأصوات والألوان. ففي مدينة مثل بنغازي كانت هناك صحف مثل «الحقيقة»، و«العمل»، و«الزمان»، و«برقة الجديدة»، و«الرقيب»، و«البشائر» و«جيل»، و«رسالة» وكان المشهد الإعلامي مرشَّحاً لمزيد من التطوُّر لولا قيام الانقلاب واختطافه للوطن.

الخلاصة أن ثورة السابع عشر من فبراير أتت لتجد إعلاماً رسمياً متهالكاً، فكان القرار هو منح الإعلام الحرية الكاملة ورفع كل القيود عنه.

وانطلق الإعلام الخاص الذي نراه اليوم والذي كانت أمامه فرصة ذهبية لو أَحْسَنَ استغلالها لتحوَّلت قنواته إلى ساحات للحوار والمعرفة وتنمية العقول. لكن للأسف تحوَّل الإعلام الخاص إلى إعلام تعبوي أحادي الرؤية». ولكي نخرج من هذا النفق إلى أداء إعلامي مضيء يقترح د عطية بعض المقترحات، وفي الوقت نفسه يطرح عدة أسئلة مهمة: علاج هذا المشكل يتطلَّب نقاشاً عميقاً وصريحاً من المثقفين والنُّخَب، والاطلاع على تجارب دول أخرى في هذا المضمار والاستفادة منها.



إبراهيم عبدالفتاح

في بيت يحيى الكسباني، بمنطقة الإمام الشافعي، وفي سرداب تحت البيت، كان يوجد مسجّل قديم وأشرطة مغلَّفة بعناية كأنها مخدِّر فاخر. سألت يحيى الكسباني: لماذا نتعاطى الغناء سرّاً؟ فأجاب: ليست كبقية الأغاني، وتابعت: لكنه غناء على أيّ حال، فغضب مني ونهرني: هذا غناء عن الحال، وليس على أيّ حال.

نجم بيننا

توالت السهرات وبدأنا نكتشف مواهبنا في الكتابة والتلحين والنقد، وبدأ عالم أحمد فؤاد نجم يشكِّل مخيِّلتنا ونحن نتأمَّل جنونه ومجونه وخروجه عن المألوف، هذا الخروج الذي بَدَّل قناعاتي التي ربَّتْها الرومانسية شعراً وغناء، ودلّني على دروب جديدة أتاحت لي البحث عن المشابه، فتورَّطت في بيرم التونسي، وبديع خيري، والنديم، وسيد درويش، وتمرَّدت على نصوصي التي تتغزَّل ببنت الجيران، أو تتهكّم من صديقي المتكبِّر. صار العالم أكثر رحابة واتِّساعاً، ولم تعد تشغلني رصانة أو فصاحة لغة أو جماليات بعينها بقدر ماصار يشغلني الأفق الذي تتحرَّك فيه الكتابة، والموضوع الذي تنشده.. سقط الخيال المحلِّق في سماوات بعيدة، بكل مستلزماته من بلاغة كاذبة، وحضر الواقع جليّاً بكل ملامحه الحقيقية والصادمة في آن ليمثِّل بالنسبة لي تحدِّياً جديداً.

أيُّ قدر ألقاك في طريقي أيها النجم؟ وكيف لجسدك النحيل احتمال كل هذا الألم؟ وهل يتسع قلبك حقّاً لأحلام وآمال وأوجاع شعب..؟ كيف تطلب الحرية لغيرك وأنت خلف الجدران؟

قلت ليحيى: يوماً سألتقي هذا الرجل.

مَرَّت بعض سنوات وأنا أتابع كل ما يكتبه نجم أولاً بأول، ثم بدأت الخروج إلى الندوات والمهرجانات الأدبية في كافة أقاليم مصر، وكان صوته وصوت رفيق أيامه الشيخ إمام هما البطل الدائم لكل الأمسيات في كل مكان ذهبت إليه.

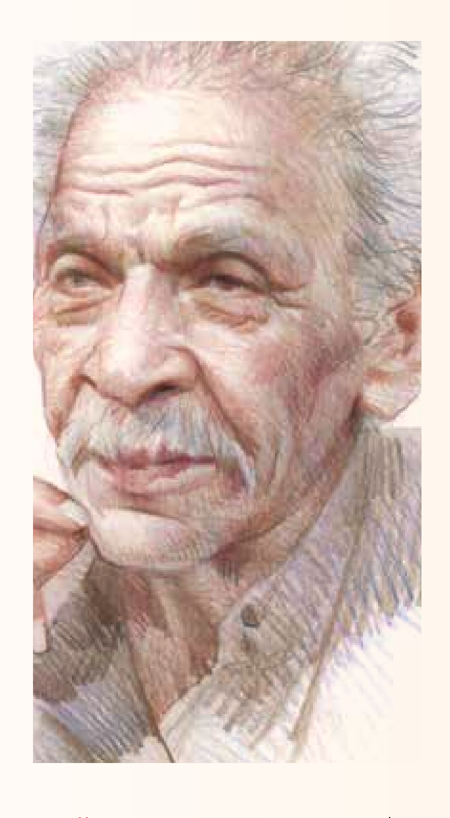
حتى التقيته ذات بهجة في منزل أحد الأصدقاء. نعم وجدته أمامي بشحمه ولحمه وابتسامته الدائمة وعنوبته التي يحاول أن يخفيها بفاجوميته، نعم، هذا الرجل سليط اللسان لأنه في غاية الرّقة. وما ألفاظه تلك سوى خط دفاع كي لاتنفذ ببساطة إلى قلبه الهشّ وروحه الراقية.. قرأ شعراً، وغنّى، وتحدَّث في السياسة والتشكيل والمسرح والموسيقى والرواية، كان مبهراً في كل مجال على حدة، كأنه احترفه وأضاف إليه، ثم فاجأني بطلبه لي أن أقرأ شعراً.

كنت في حيرة من أمري. وحين لمحني مرتبكاً قال لي: قول اللي انت مصدّقه، وحكى لي عن لوركا ومقالته عن (الداوندي)، فقرأت قصيدة عنوانها «سيف وتفاحة» ففوجئت به يسبّني ويلعنني حتى اختتم وصلته من الشتائم قائلاً: «وحياة أمك لاتيجي حوش قدم»، فداعبته قائلاً: بعينك. ثم صار هنا هو حديثنا في كل مرة نلتقي مصادفة في إطار أمسية أو احتفالية أو أية فاعلية سياسية.. ولا أخفي سراً أني في هذه المرحلة كانت أفكاري تبدّلت ورؤيتي للعالم والشعر على وجه الخصوص اختلفت تماماً، وكنت أرى أن نجيب سرور ونجم قد ضحّيا بكل الممكن من الجماليات حين انحازا بكل قوة إلى القضايا الاجتماعية وما يشغل الناس من هموم، وأن الشعر أبقى من مشكلات عارضة قد تتغيّر، فآليت على نفسي ألا أسقط في فخّ نجم دون أن أدري أن اختياري للعامية في حَدّ ذاته يتضمّن توجُّهاً مماثلاً بالضرورة، وبخاصة إذا كان المروِّج الأساسي لها في هذه الفترة هو اليسار المصري الذي خنق بأيديولوجيته العديد من الشعراء.

قلب كبير وكريم

مرت سنوات على هذه الحال حتى دعاني علي الحجار ذات مساء لحضور تسجيل أغاني فيلم «الفأس في الرأس» لوحيد مخيمر في الأستوديو. استمعت إلى قصيدة من الشعر المصفّى: «أمشير على نجعنا والريح بتصفر صفر/ كل الدروب صفصفت ما في حدا في الكفر/ غيرك ياعود الزان/ ياطرحة الأحزان/ قلبي عليك انشعف/ وأنا قلبي ده خزّان/ فيه الرفاقة العزاز بستان وضليلة/ ونصل خنجر خيانة غوط في ذات ليلة/ وفيه صبايا حلالك يا واحد العيلة/ خايفين عليك تنكسر ونجدد الأحزان».

سمعتها لمرة واحدة فحفظتها حتى الآن، وحين انتهى علي من وضع صوته سألته: من كتب هذه القصيدة؟ فقال لي: خَمِّنْ. طرحت ثلاثة أسماء ليس من بينهم نجم، فأجاب الحجار: هذه الكلمات لعمّنا أحمد فؤاد نجم، فأجبته على الفور: يبقى حاروح لو حوش قدم الليلة .. وقد كان. وحين رآني أحمد فؤاد نجم أمامه للمرة الأول داعبني: مش قلتلك حتيجي يابن ال..



كان الغناء وجبة أساسية حتى في غياب رفيق روحه وأيامه (الشيخ إمام عيسى) وكان علينا دائماً أن نتوقَّع مباغتة من الأمن في أي وقت

فقلت له: أنا شاتمك سنة من باب الاحتياط.

من يومها، صرت عضواً دائماً في جوقة نجم ، كيف لا وقد صار بيته كعبة لكل مثقّف أو فنان أو سينمائي أو مسرحي عربي؟ كما كان وسيظل صوته ضميراً ناصعاً للشعوب العربية في مواجهة أنظمتها الفاشية، وصار نموذجاً يحتذى لكل مناضل في أي بقعة من عالمنا العربي. وظني أنه تجاوز ذلك ببساطة.

كان الغناء وجبة أساسية حتى في غياب رفيق روحه وأيامه (الشيخ إمام عيسى) وكان علينا دائماً أن نتوقَّع مباغتة من الأمن في أي وقت حتى عندما ننهب إلى بيوتنا.. كانت صحبة رائعة ومنتقاة بعناية، فحولنا نجيب شهاب الدين، وعصمت النمر، وسعيد عبيد، وإبراهيم داود، والجبيلي، وكريم الطلياني، وأسامة خليل، وسعيد صالح، وعادل إمام، وهاني عنان، وجورج إسحاق، وعلي بدرخان، ومراد منير، وحسين عبد الجواد، وكثيرون لا تتَّسع المساحة لذكرهم، حتى عندما هرب إلى (منطاي) كنا ننهب إليه مثل زوّار الفجر لنستمع إلى ما كتبه في مشروعه النثري الكبير (فضفضة فيما مضى) والذي نشر فيما بعد بمجلة روز اليوسف بعنوان «الفاجومي».

وما لا يعرفه الناس عن نجم أنه كان مغنّياً متمكّناً يمتلك صوتاً خشناً وعريضاً مكتمل الأبعاد، ناهيك عن إحساسه المنهل بالجملة الموسيقية وكنت أحبّ سماع «حلم» بصوته وهو يتغزل بين المقاطع ببيرم التونسي والشيخ زكريا.

ويجدر بنا أن نهمس في أذن كل طاغية: إن لم تقرأ أدباً فلن تنجو، واحذر غضبة الشعراء، فنجم وأتباعه باقون في كل ميدان أو زقاق.



نيران «الفاجومي»
تُنضِج قصيدة العامية

د. محمد الشحات

- 1 -

في مدوّنة الشعر العربي الحديث، ثمة شعراء عامية متميّزون استطاعوا أن يَتَحَدّوا المؤسسة الشعرية الرسمية، فانحازوا لأصوات الجماهير، يعبّرون عن آمالهم وآلامهم، ويسجّلون موجات انكساراتهم وإنجازاتهم. نذكر، من بين هؤلاء، بيرم التونسي (1893 - 1961)، وفؤاد حدّاد (1885 - 1985)، وصلاح جاهين (1930 - 1986)، وأحمد فؤاد نجم (1929 - 2013)، وعبد الرحمن الأبنودي (1939)... وآخرين. أما أحمد فؤاد نجم، أو «الفاجومي» (المتمرّد، الجريء، اللاذع)، فقد كان يعي أنه لا يمتلك ما امتلكه محمود درويش أو أدونيس أو يوسف الخال أو صلاح عبد الصبور أو أمل دنقل، وأدرك باكراً أن بلاغته يجب أن تتشكّل وسط الجماهير وفوق شفاههم، فراح ينسج شعره في مجالسهم، في المقاهي والحواري والأزقّة، حيث يلتقط كلماته

من أفواه المارّة وألسنة العابرين، كأنه «حرفوش» من الحرافيش الذين كانو يعيشون ليلَ نهارَ في جنبات الحارة المصرية التي وصفها نجيب محفوظ في روايته «أولاد حارتنا» بقوله: «لكنّ آفة حارتنا النسيان». لقد رفض نجم أن يدخل دائرة النسيان الجمعي في ذاكرة الحارة المصرية ذات الأزقّة والانحناءات والصخب والبراءة، فبحث عن جملة شعرية خاصة به وحده تدغدغ مشاعر البسطاء الملتهبة، وتمتاح من معجمهم، وترسم صورها من مفردات بلاغتهم اليومية والعادية (أو العارية) والمألوفة:

«البحر بيضحك ليه/ وأنا نازلة أدّلع أملا القلل/ البحر غضبان ما بيضحكش/ أصل الحكاية ما تضحكش/ البحر جرحه ما يدبلش/ وجرحنا ولا عمره دبل...».

- 2 -

ثمة محطّات كثيرة في حياة أحمد فؤاد نجم، لكن، تظل علاقته بالشيخ إمام عيسى (1918-1995) هي المحطّة الفاصلة في نبوغ صوته الشعري المسيَّس منذ الستينيات، حيث التفّ حوله المثقفون والصحافيون بعد أغنية «أنا أتوب عن حبك أنا؟»، و«عشق الصبايا»، و«ساعة العصاري»، وغيرها، حيث كوَّن نجم والشيخ إمام وعازف الإيقاع محمد علي فرقةً للتأليف والتلحين والغناء لم تقتصر على أشعار نجم وحده في البداية، بل استعانت بقصائد لآخرين من أمثال فؤاد قاعود وسيد حجاب، ونجيب سرور، وتوفيق زياد، وزين العابدين فؤاد... وغيرهم.

إبّان هزيمة 1967م، سادت نغمة السخرية ونبرة الانكسار التي قد كان قد استشرفها باكراً أمل دنقل في قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، وانعكست النبرة ذاتها في قصائد نجم، فكتب:

«الحمد لله خبطنا/ تحت بطاطنا/ يا محلا رجعة ظبّاطنا/ من خط النار/ يا أهل مصر المحميّه/ بالحراميّه/ الفول كتير والطعميه/ والبرّ عمار/ والعيشة معدن واهي ماشيه/ آخر آشيا/ ما دام جنابه والحاشيه/ بكروش وكتار...».

وكتب أيضاً:

- «يعيش أهل بلدى وبينهم مفيش/ تعارف يخلّي التحالف يعيش/ تعيش كل طايفة من التانية خايفة/ وتنزل ستاير بداير وشيش...».

- «ناح النّوَّاح والنّوَّاحه/ على بقرة حاحا النطّاحه/ والبقره حلوب/ حاحا/ تحلب قنطار/ حاحا/ لكن مسلوب/ حاحا/ من أهل الدار/ حاحا/ والدار بصحاب/ حاحا/ وحداشر باب/ حاحا/ غير السراديب/ حاحا/ وجحور الديب...».

لكنْ سرعان ما اختفت هذه النغمة الساخرة الانهزامية وحلّت محلّها نغمة أخرى مليئة بالاستفاقة والاعتزاز بالهويّة المصرية والعربية، مثل:

«مصر يا أمّة يا بهيّه/ يا أم طرحة وجلابيّه/ الزمن شابّ وانت شابّه/ هو رايح وانت جيّه/ جيّه فوق الصعب ماشيه/ فات عليكِ ليل وميّه/ واحتمالك هوّ هوّ/ وابتسامتك هيّ هيّ....».

لقد ذاعت قصائد نجم مصحوبةً بصوت الشيخ إمام داخل مصر وخارجها، حيث احتفت بهما الدولة المصرية في البداية لفترة لم تدم طويلاً، ثم انقلبت عليهما وأودعتهما خلف أسوار السجون والمعتقلات زمناً طويلاً امتدّ من يونيو/حزيران 1967 إلى أكتوبر/تشرين الأول 1973، ثم ظلّا في حالة تنقّل دائم من سجن إلى آخر حتى لحظة مقتل السادات عام 1981. ومع ثمانينيات القرن الفائت، بدأت الفرقة الثلاثية تتجوَّل بين البلدان العربية والأوروبية لإقامة حفلاتها الغنائية التي لاقت نجاحاً كبيراً، حتى انفرط عقدها لما دبّ من خلاف بين أفرادها الثلاثة.

- 3 -

تنوّعت قصائد نجم، عبر رحلة الكتابة التي امتدَّت ما يزيد على خمسين عاماً، مروراً بتحوُّلات اجتماعية وسياسية وعسكرية شتّى. نذكر من بينها قصائده التي تحمل عناوين «يعيش أهل بلدي»، «جائزة نوبل»، «الأخلاق»، «الخواجة الأميركاني»، «استغماية»، «همَّا مين واحنا مين»، «البتاع»، «الكلمات المتقاطعة»، «حسبة برما»، «كلب الست»، «نيكسون جاء»، «بابلو نيرودا»، «تذكرة مسجون»، «الثوري النوري»، «النّدالة»، «شَيّد قصورك»، «تِخَيِّل لي الأماني إن حظّي».. وغيرها. غير أن نجم لم يكتب القصيدة وحدها، بل كتب المقال، واشتهر بفن الحكي، وتقديم بعض البرامج التليفزيونية لاحقاً. ولعل كتابه الذي يحمل عنوان «أنا بقى وعادل حمودة» واحد من الكتب التي تمزج بين كتابة السخرية وكتابة الشعر والكتابة الذاتية الحرّة، محافظاً على إيقاع الجملة العامية المصرية التي تحتفي باليومي والمألوف.

استطاع الفاجومي، بصوته الأجشّ وجلبابه وشاربه الكثّ وشعره المهوّش ونحوله الجسدي اللافت وعفويَّته في الكلام وسخريته اللاذعة، أن يرسم صورةً ذهنيةً للشاعر والمثقّف والمناضل الشعبي الذي يقف من السلطة موقف النقد والنقيض. عبر هذه الصورة، استطاع نجم أن يرسّخ أقدامه في تربةٍ شعريةٍ مغايرةٍ تنتصر لشعر العامية وبلاغة الشفاهية التي تنتقل بالقصيدة من دائرة الفن الخالص إلى دائرة الفنّ الذي يشتبك مع نيران الأيديولوجيا، من دون أن يحترق بها.



مرزوق بشير بن مرزوق

الكاتب (الدوبلير)

يُعرف (الدوبلير) بأنه ذلك الشخص الذي ينوب عن الممثِّل الأصلي في الأفلام السينمائية، ويقوم بالأدوار التي تستعصي على هذا الممثِّل، أي أنها استبدال الأصيل بالمزيَّف، ولا يقتصر مفهوم الدوبلير على ممثلي الأفلام السينمائية، بل إن هذا المفهوم يمتدّ إلى مجالات أخرى عديدة، فهناك الدوبلير الذي يستبدل بالشخصيات العامة المهمّة مثل رؤساء الدول، أو رؤساء المؤسَّسات العالمية الكبيرة، حيث يتمّ اختيار شخص يحمل الملامح المتطابقة مع ذلك المسئول نفسها، ويتولّى جهاز خاص تدريبه على أدقّ التفاصيل لتلك الشخصية الهامة، ومن ثم يدفع به إلى الاجتماعات والمواكب العامة التي يرى أمن الدولة بأنها خطر على الشخصية الرئاسية.

هناك أيضاً الدول (الدوبلير) وهي الدول التي تتولّى مهام المفاوضات والاتفاقات بديلاً عن دولة أخرى لا تريد أن تكون في الواجهة، وتتحمَّل الدولة الدوبلير المهام الصعبة بل ونتائجها السلبية، وتتقبَّل الانتقادات الحادّة العلنية بدلاً عن تلك الدولة التي تلعب دورها، بل قد تقوم الدولة (الدوبلير) بالحروب عن الدولة الأصل، وكلنا يعلم عدد المرات التي كانت تكلّف فيها الولايات المتحدة دولاً أخرى في المنطقة بشراء صفقات أسلحة لدولة ثالثة حتى لا تتعرَّض الدول الأميركية إلى مساءلات في الكونجرس.

وفي مجال الكتابة الإبداعية أيضاً نجد (الدوبلير) وهو الشخص الذي يكتب القصائد والروايات، والكتب العلمية، والأغاني، والمسرحيات، والمقالات الصحافية، ورسم اللوحات الفنية للأخرين.

ويبدأ دور (الدوبلير) من أيام الدراسة الأولى عندما يقوم طالب موهوب في أي مجال من مجالات الإبداع الفني بتأجير قلمة وموهبته لطالب أخر، خصوصاً في درس مادة الانشاء والتعبير، حيث يقوم الطالب (الدوبلير) بتجهيز مقال إنشائي لطالب أخر، ولا يتوقَّف الأمر هنا فقط، بل مع الأيام يتوهَّم الطالب الذي اعتمدت كتاباته على (الدوبلير) بأنه كاتب حقيقي، وبأنه كاتب موهوب، ويتضخَّم الوهم لدية لدرجة أنه يبدأ بعد ذلك بتصدير دواوين شعر كتبها له شاعر آخر، أو يقيم معرضاً فنياً رسم جميع لوحاته فنان تشكيلي (بديل)، وتبدأ وسائل الإعلام المختلفة بالترويج لهذا الكاتب المصطنع، وربما يترشَّح إلى جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية، لأعمال لم يخطّها قلمه، ولا تنتمي لأفكاره.

على مستوى الصحافة هناك رؤساء تحرير يأتون بـ(دوبلير) للكتابة عنهم، ولكي تتصدَّر مقالاتهم الصفحة الأولى على أساس أنها بقلم رئيس التحرير فلان الفلاني، وأذكر عندما سئل أحد رؤساء التحرير عن تلك الشاكلة: هل فعلاً هذا المقال بقلمك؟ فأجاب: نعم إنها بقلمي الخاص الذي استخدمه (الدوبلير) ليكتب بواسطته مقالتي.

تشبه الكتابة البديلة، الأم البديلة في وقتنا الراهن، حيث تتولّى هذه الأم حمل طفل غيرها في (رحمها) لتلده في النهاية لعائلة أخرى، طبعاً المسألة محيَّرة. هل هذا الطفل ينتمي إلى والديه اللذين استعانا بامرأة أخرى، أم هو ابن المرأة التي حملته، وعانت ما عانت من آلام على مدى فترة الحمل؟

وكذلك الأمر، عندما تدفع قبيلة كاملة أموالاً لشراء قصيدة شعرية، وتوقِّع عليها باسم القبيلة، والسؤال: مَن الأب الشرعي لهذه القصيدة؟

والسؤال اليوم: هل كل ما نقرؤه، ونشاهده، ونستمع إليه هو ابن شرعي لمبدعه المعلن؟ أم هو ابن (الدوبلير) الذي قبض ثمن إبداعه، واكتفى بذلك؟.



سيغولان روايال

فكرة جميلة عن الشجاعة

حوار: سعيد خطيبي

اسم سيغولان روايال (1953) ارتبط -خصوصاً- بمسارات الحزب الاشتراكي، وبالوقوف إلى جانب نضالات الجاليات العربية والإسلامية المقيمة في فرنسا. سيغولان خليلة الرئيس فرانسوا هولاند السابقة (أم أبنائه الأربعة)، التي كانت جِدّ مقربة من الرئيس الأسبق فرانسوا ميتيران (1916 - 1996)، خسرت الانتخابات الرئاسية عام 2007، في الدور الثاني والحاسم، أمام نيكولا ساركوزي، بعدما اكتفت بنسبة 46.94% من الأصوات المعبّر عنها (مقابل 53.06% لمنافسها).

«الدوحة» التقت سيغولان روايال وحاورتها، على هامش معرض الدوحة الدولي للكتاب، حيث حَلَّت لتوقيع كتابها الأخير: «فكرة جميلة عن الشجاعة» (منشورات غراسي، 2013)، وهو كتاب قدّمت فيه بورتريهات لعدد من الشخصيات السياسية والتاريخية، الرجالية والنسائية، التي تميَّزت بشجاعة القرار والموقف، على غرار نيلسون مانديلا، إيمي سيزار، ستيفان هاسيل، جان دارك، فرانكلين روزفلت، وغيرهم. وهو الكتاب العاشر في تجربتها، ينضاف إلى عدد من المؤلّفات الفكرية والسياسية النقدية الأخرى، مثل «حقيقة امرأة» (1996)، «لولا، أوباما، الفوروم الاجتماعي، عشرة دروس متقاربة» (2009) و«رسالة إلى الغاضبين الباحثين عن حلول» (2011).

تحدَّثت بعض وسائل الإعلام الفرنسية، في الأسابيع القليلة الماضية، عن إمكانية عودتك إلى الواجهة السياسية من بوابة تعديل وزاري محتمل..

- في الحقيقة، أنا لم أهجر المشهد السياسي في فرنسا، وما أزال موجودة وفاعلة فيه. بالمقابل، لا أستطيع الرد، في الوقت الحالي، بالإيجاب أو بالسلب

عن إمكانية العودة إلى الجهاز التنفيذي، هناك احتمالات، وننتظر ما ستسفر عنه، وما ستحمله من متغيِّرات.

هل لديك شروط لدخول الحكومة؟

- هناك، بالدرجة الأولى، قرارات مؤسَّساتية، والأكيد أنه في حال ما اقتُرح عليّ منصب ما سيكون الأمر معلوماً لدى الجميع.

عام 2012، كان اسمك مطروحاً في تشكيلة حكومة جون مارك أيرو.

- ولكن الأمر كان يتطلَّب مروراً بالجمعية العامة. ولم يحصل ترشيحي.

ظهرتِ مؤخَّراً، على إحدى القنوات التليفزيونية الفرنسية، رفقة الكوميدي المغربي جمال دبوز، للترويج لفيلم «المسيرة» لنبيل بن يدير، وهو فيلم يؤرِّخ لمسيرة المساواة ومعاداة العنصرية، التي نظَّمتها الجالية المغاربية في فرنسا عام 1983. هل مازلت على مواقفك السابقة في دعم الجاليات العربية في أوروبا إجمالاً، وفرنسا خصوصاً؟

- طبعا، بكل تأكيد. ولكن ليس دعماً ينحصر في الجاليات العربية فقط، بل يمتدّ إلى كل الجاليات والأقلّيّات الأخرى. صيف العام 1983، لما انطلقت مسيرة المساواة ومعادة العنصرية، من مدن فرنسية مختلفة (ليون ومرسيليا قبل أن تصل إلى باريس)، كنت أنا شخصياً مَنْ أخطَرَ رئيس الجمهورية وقتها فرانسوا ميتيران بالموضوع، واقترحت عليه إمكانية استقبال ممثلي المسيرة والتحدُّث معهم والاستماع إليهم. في البداية، أبدى تردُّداً في استقبالهم، لكني شرحت له مطوَّلاً الوضع، ومجريات وتطوُّرات الأحدا ث على الميدان، فقبل المقترح. (قام باستقبالهم في قصر الإليزيه، بتاريخ 3 ديسمبر / كانون الأول 1983).

بعد عشرين عاماً على المسيرة التاريخية ما تزال الجاليات العربية والمغاربية تجد نفسها ضحية لعنصرية اليمين المتطرِّف.

- صحيح أن العنصرية موجودة، ولا ننفيها، ولكن بحسب جمال دبوز، وفي حديث معه مؤخَّراً، فإن أشكال التطرُّف والتمييز العنصري قد تراجعت، مقارنة بوقت سابق. كما أنها لا تمسّ فقط الأجانب والمهاجرين، بل أيضاً فرنسيين، وشخصيات مرموقة، كما حدث مؤخَّراً مع وزيرة العدل حافظ الأختام كريستيان توبيرا (حيث شَبَّهتها جريدة أسبوعية يمينية (Minute) بالقرد، بسبب لون بشرتها السمراء، ووجه لها ناشطون يمينيون كلاماً مسيئاً يمسّ حياتها الشخصية).

ما هي، تحديداً، تحفّظاتك على سياسة اليمين الفرنسي المتطرِّف؟

- تحفُّظات شاملة، عن كل شيء. خصوصاً العنف المنتهج من طرفهم، والظاهر في سلوكياتهم، مع رفضهم للآخر، وميلهم إلى غلق أبواب التحاور.

*بالعودة إلى سياسة اليسار، وقيادة الحزب الاشتراكي. الملاحظ أن الحكومة الفرنسية الحالية صارت تنتهج، من جهتها، خياراً عسكرياً محضاً في القارة السمراء. فبعد التدخُّل العسكري في شمالي دولة مالي، مطلع السنة الماضية، ستجد ربما جمهورية أفريقيا الوسطى نفسها في مواجهة مصير مماثل.

- تَمَّ التدخُّل شمالي مالي، بموافقة من طرف هيئة الأمم المتحدة، وبمساعدة ودعم لوجيستيكي وعسكري من القوات الإفريقية المشتركة. والقوات الإفريقية تقوم أيضاً بدورها في المنطقة، وفي دعم الجيش الفرنسي. وهي عوامل تبرِّر منطق التدخُّل. فالمقصد الأول والأهمّ منه هو حماية المدنيين والعزَّل، ووقف العنف غير المبرَّر.

الحديث عن حماية المدنيين في دول أفريقية يفرض تساؤلاً عن غياب المنطق نفسه في حماية المدنيين العزَّل، في سورية، من وحشية النظام الأسدي؟

- عوامل كثيرة أخرى تتدخَّل في الموضوع السوري، مثل مجلس الأمن. كما إن الدور الديبلوماسي أيضاً يلعب دوراً في القضية.

في بداية الثورة، اتَّخذت الحكومة الاشتراكية الفرنسية دوراً ايجابياً، في دعم ثورة الشعب السوري، قبل أن تتراجع تدريجياً.

الوضع معقَّد، ليس تماماً كما نراه. كما أن هنالك شروطاً وتحدّيات الحفاظ على توازن ما. مع محاولة فرض تهديات من أجل الالتزام والعودة إلى اتفاقيات حماية حقوق الإنسان، وإرساء دولة القانون.

قام الرئيس فرانسوا هولاند مؤخَّراً بزيارة إلى إسرائيل، وهي زيارة رأى فيها ملاحظون عرب أنها لم تكن في وقتها.

- ولكن، ما لا يجب أن ننساه، أنه زار فلسطين أيضاً. زار المنطقة كلها كرسول سلام، ودعا لإحلال السلام في المنطقة.

أبدى قصر الإليزي، مؤخَّراً، ارتياحاً إزاء اتفاقية جنيف، الموقّعة مع إيران، حول السلاح النووي، رغم ما أثارته الاتفاقية من ردود فعل متعدِّدة في المنطقة العربية.

- لا أريد أن أتحدَّث أو أرد نيابة عن وزير الخارجية. ولكن باعتقادي، أن الاتفاقيات الموقَّعة ليست نهائية، وستكون هناك ربما تطوُّرات في المستقبل. ولكن المتَّفَق عليه في السياق الدولي الحالي، أن الشعوب والشباب يحلمون بأن يعيشوا ويكبروا في سلام. وهو حقّ شرعي لا بُدَّ من توفيره والعمل من أجل تحقيقه.



الإشاعة

صناعة اليقين .. صناعة الكذب

مع بداية الربيع العربي، نهاية 2010، وهج عصر الإشاعة من جديد. فالأخبار اليومية والتقارير الصحافية لم تعد كافية لإقناع الناس بالوقائع والأحداث والتطوُّرات الميدانية، وصارت تزاحمها الإشاعات، والأخبار غير الموثّقة التي تصنعها جهات معيَّنة بغرض تحقيق مآرب سياسية وشخصية، ويروِّج لها الشارع عن وعي أو بدونه. وبين الحقيقة والإشاعة تضيع المعلومة والمصداقية، ويتحوَّل الشارع العربي إلى حلبة مفتوحة على جملة تيارات متضادّة، يحاول كل واحد منها تبييض إشاعته، وتحويلها إلى كذبة صادقة. تاريخياً، كانت الإشاعة عنصراً بارزاً في اليوميات العربية، فقد ساهمت في صنع رموز وهدم أخرى، وتطوَّرت لاحقاً بتطوُّر وسائل الاتّصال الجديدة، وصارت وسيلة تستخدمها الحكومات والمعارَضة في آن لضمان استمراريتها، ولعبة كسب في التجارة والأسواق الاقتصادية...

مجلة «الدوحة» تفتح ملفّ الإشاعة، وتناقشه، وتحلّله من أوجهه المتعدِّدة، مع وضعه في سياقاته الراهنة.

الأعمال الفنية للملف: PAULA REGO - البرتغال



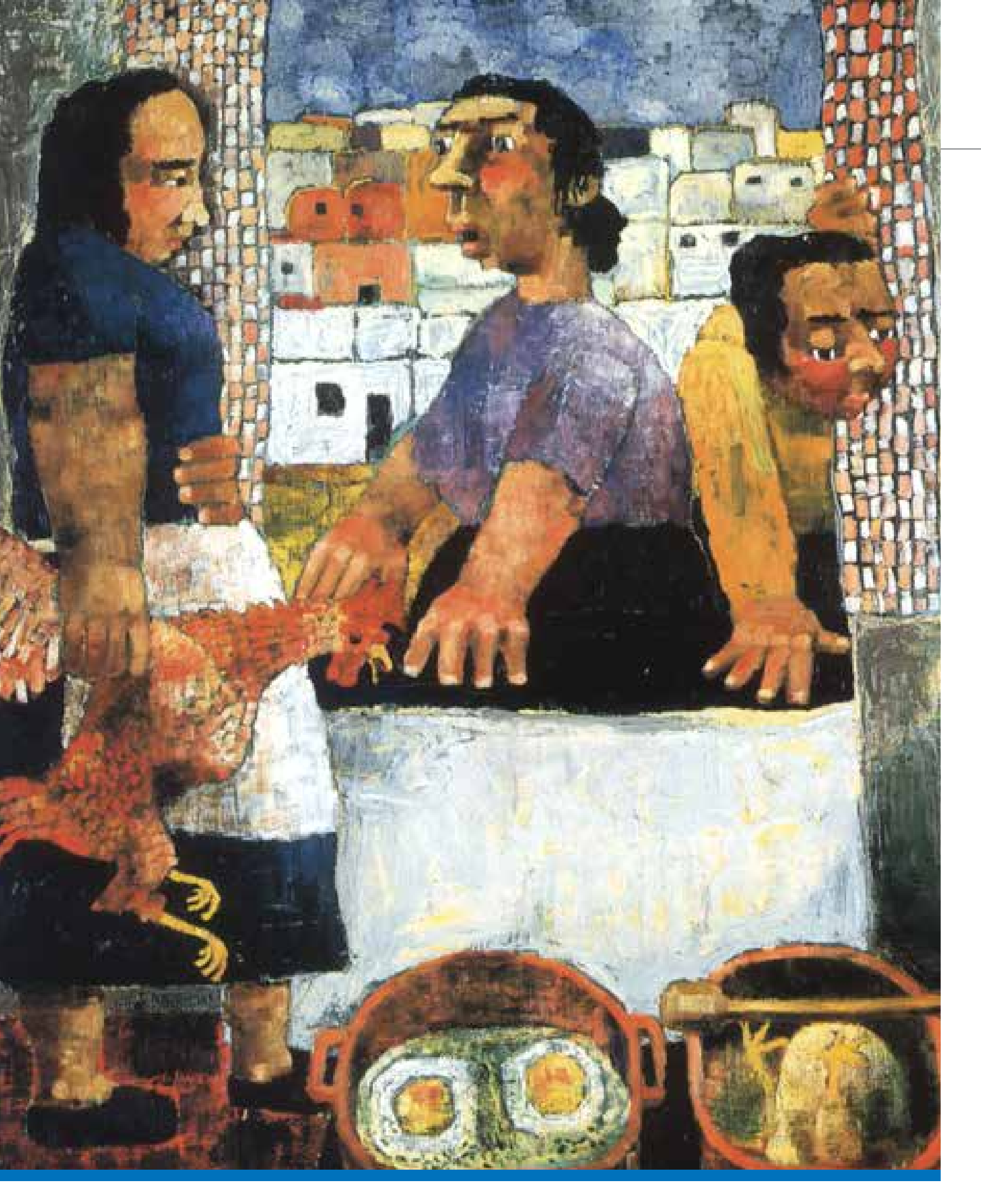
د. عمار يزلي

سوسيولوجياً، لا يمكن أن نعرِّف الإشاعة إلا ضمن «المجتمع المنغلق» سياسياً واجتماعياً، أي حيث «المعلومة» أو «الخبر» ممركزة ومراقبة و«مفلترة». فهي، تلك «المعلومة الكاذبة الأكثر صدقاً وانتشاراً». كما أنها تلك «المعلومة الصحيحة الأكثر كذباً وانتشاراً». فهي إذن تجمع بين الشيء ونقيضه!

من الإشاعة ما يُضحِك

ففي المجتمعات الشمولية حيث الرقابة المفروضة على الكلمة وعلى الخبر وعلى المعلومة وعلى الرأي المخالف (..لا أريكم إلا ما أرى..)، تلجأ «الجماعات الاجتماعية»، إلى تهريب وتناقل المعلومة عبر الحامل الشفهي السمعي: من فم إلى فم، ومن أذن إلى أذن، محاولة اختراق جدار المنع والرقابة والتحريم والتجريم! فالمعلومة خطر أحياناً، والخبر في كثير من الأحايين «مهدِّد للمصالح العليا»! القلق من انتشار الخبر (سياسياً كان أم اجتماعياً)، هو السبيل لنشره وانتشاره! فالوسيلة الأكثر فاعلية للدعاية للشيء هي منعه من التداول!. فالمجتمع يمثّل عقل المرأة! أولاً يقال «إذا أردت أن تنيع شيئاً سرّياً فقله لامرأة»!؟. المجتمع المرغم على استقبال الأخبار الرسمية، فقط الرسمية، ويمنع ما دونها، سيطور من آليات فكّ الرقابة من أجل اختراق جدار الصمت، وذلك بمختلف الآليات: نقل خبر عن ناقل الخبر، ترويج لخبر مفبرك، تغيير مضمون الخبر والمعلومة لسبب ذاتي أو موضوعي، تحوير وتغيير مصدر المعلومة أو إسقاطه على فاعل آخر، التغيير في الزمن أو في المكان أو في كليهما معاً، التعمُّد في نقل ونشر المعلومة «المشوّشة» أو نشرها بعفوية بتصديق أو بدون تصديق أو حتى بالتشكيك! كلها أساليب في إحداث «الخبر» ونقل «المعلومة»: من هنا تنبع الإشاعة! ومن هنا يحدث الانتشار والتداول والاستهلاك!

المعلومة المشوّشة، هنا، تكون في الأصل معلومة صحيحة بنسبة كبيرة (غير مطلقة)، أو خبراً صحيحاً غير مطلق، لكن عنصرَي التشويش والتشويه سرعان ما يدخلان عليها بفعل التعتيم و«جدار الخرسانة المسلّح»، وبفعل تناقل المعلومة شفهياً! فخاصية النقل الشفهي، أن يحوِّر ويغيِّر من الشكل كما يغيِّر في المضمون في كل حلقة تواصل إلى أن يصل إلى تغيير شبه كلّي في الشكل وفي المضمون في آخر حلقة التوصيل، ليفقد الخبر والمعلومة «صدقيَّتهما» وصحَّتهما الموضوعية، ليصبحا ويتحوَّلا في النهاية إلى مُجَرَّد إشاعة تعني الخبر والمعلومة الكاذبة جملة وتفصيلاً! فالإشاعة إذن كالدخان! إذ، لا دخان بدون نار! ومن هنا نفهم كيف أن آليات إنتاج الإشاعة في مجتمع منغلق ومسيَّج، تخضع لآليات التناقل الشفهي، حيث يحدث ذلك التغير الدائم في مسار وسيرورة «الانتشار والشيوع»، إلى أن يفقد الفعل الأول مفعوله، ويصبح هذا الفعل بدون فاعل. من



هنا أيضاً، ستبرز الفكاهة والنكتة وكأنها في أحيان كثيرة ناتجة عن «خبر كاذب» أو «إشاعة مغرضة». وإذا تمعّنّا في مضامين النكت السياسية والاجتماعية، نلاحظ هذا المنحى! فالنكتة تمثّل «خبراً» وفيها «قصة»، أي رواية خبرية! لكنها مثيرة للضحك! السبب، هو أن النكتة والفكاهة تعتمد على عنصر المفارقة! والمفارقة هي التي تنتج النكتة والفكاهة عن طريق مجموعة من التقنيات «الروائية» «القصّيّة» منها التضخيم والمبالغة، مقابلة الشيء بنقيضه، التعويض بشيء عن شيء، المعادلة، التوازن والمساواة بين شيئين غير متوازيين أو بين نقيضين، التورية والتضمين، إلى آخر ذلك من التقنيات التي هي في الأساس تقنيات الأدب والشعر والنص الصوري. باختصار: عناصر السيميولوجيا.

الإشاعات والنكات، أخبار صحيحة كاذبة، وأخبار كاذبة صحيحة، تتناقلها الألسنة والآذان بطريقة سرية وعلانية دون المرور عبر القنوات الرسمية، بل إنها تتحاشاها لأنها ستمنعها من التداول، وتصادرها! بل لأن الخبر مُصادَر أصلاً، فهي (الإشاعات والنكات) تلتفّ على الحواجز لتهرب إلى خارج الأسوار متنقّلة على لسان، من لسان إلى لسان. هي وسيلة وتقنية نشر خبر مُصادَر!. أي أنها نتاج لقاعدة «أخفيته فأذاعه الإخفاء»! غير أنهما (الإشاعة والنكتة) قد تكونان من إنتاج وترويج مقصودين، تلجأ إليهما بعض الجهات «غير الرسمية» في الأوساط الرسمية (الدوائر الاستخباراتية) لنشر خبر كاذب ليبدو صحيحاً أو العكس!. فالعمل هنا لدى هذه المؤسسات هو على تقنية التوزيع والتسويق عن طريق «إذاعة سرّ لامرأة بغرض تسويقه»!. وعليه، فلا ينبغي أن ننظر إلى الإشاعة والنكتة على أنهما من إنتاج عفوي ولا حتى مقصود دوماً. ففي العملية تمفصل واقعي عملي: الإنتاج وإعادة الإنتاج بطريقة معقلنة أو ترويج لمنتج بغرض نشره وتبليغه ونقله دون مصلحة مرتجاة. في حال تحوُّل الإشاعة إلى نكتة تصبح النكتة هي المقصد، أي غاية في حَدّ ذاتها، وتنتفي عنها صفة «الإشاعة». وهذا مع الوقت ومع مرور الزمن والانتشار. فعلى سبيل المثال، في الجزائر وفي نهاية شهر نوفمبر 2013، كان الوزير الأول الجزائري «سلال» قد تحدَّث عن نظام الري في الجنوب (منطقة أدرار) والذي يعتمد على نظام «الفقارات» والتي عَرَّبَها أهلها على صيغة «الفقاقير». ولأن هذا التعبير غير مفهوم في الشمال، فقد اعتقد الكثير أن الوزير الأول قد أراد جمع «فقراء» فأخطأ في اللغة بعد أن كَرَّر هذه العبارة مرتين! وصارت هذه العبارة شائعة تحوَّلت إلى نكتة الخاص والعام، وغزت حتى مواقع التواصل الاجتماعي. فالعبارة صحيحة، وقالها سلال بلغة مفصحة! لكن بطبيعة تفرنس رجال الحكم عندنا، وعدم معرفتهم بالفصحى كثيراً، فقد صار الخطأ عندهم في العربية أكثر من الصحيح! وحمل الوزير الأول وزر خطأ لم يرتكبه، وبذلك انتقل الخبر من سوء الفهم إلى الإشاعة، لتصبح نكتة وطرفة! حدث هذا أيضاً مع الرئيس الراحل الأسبق الشاذلي بن جديد في عبارة «الاستوراد» وأيضاً في كلمة «اللتين» عندما قالهما فعلاً!

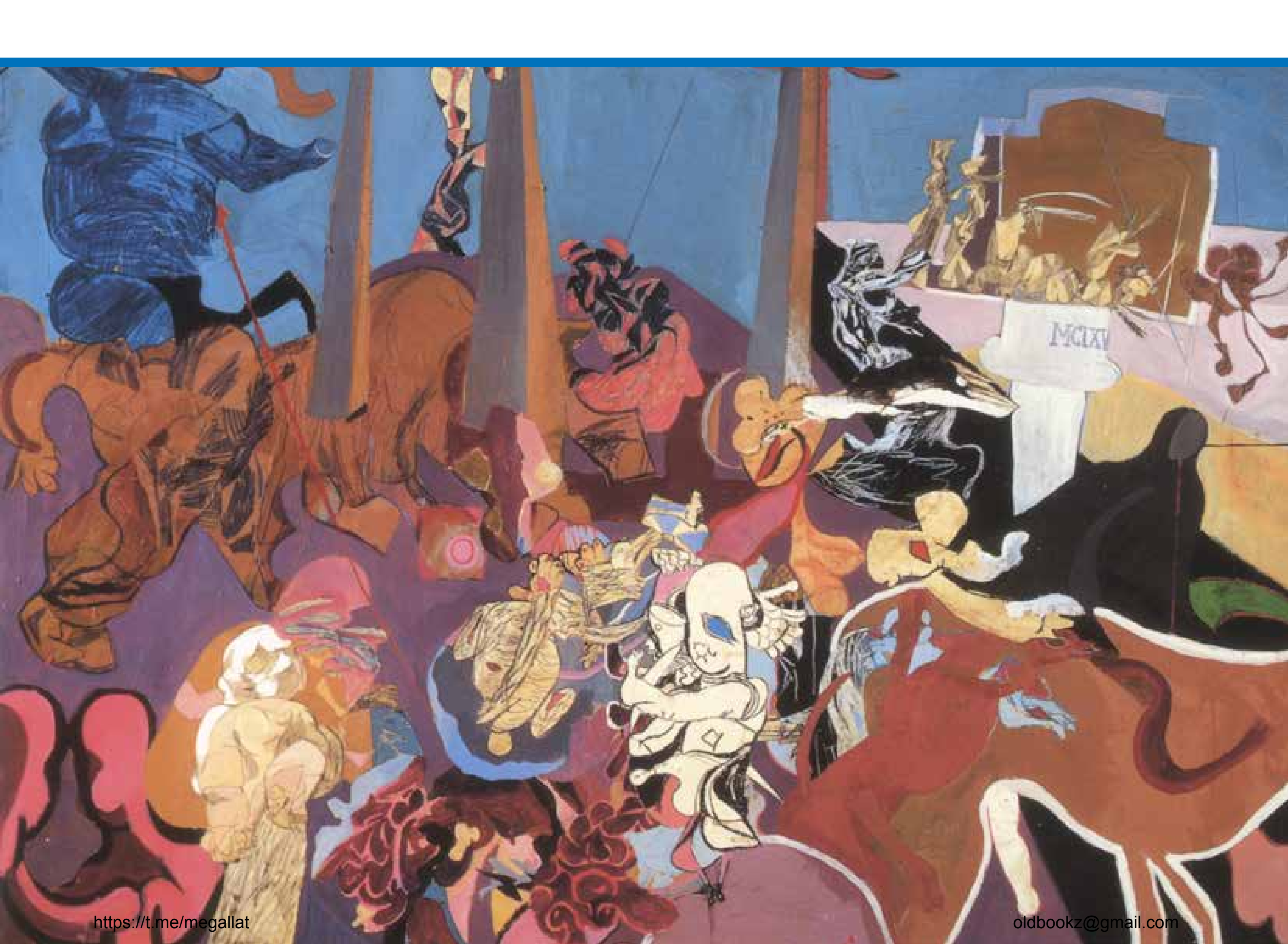
الإشاعة، قد تكون حول مرض الرئيس أو أسرته! السبب هو عدم الشفافية! أخبار الموت تسبق الحدث أحياناً، وقد يسبق خبر الموت خبر المرض أحياناً.

وعليه، فإن من الإشاعة ما يُضحِك !

أظن أن المفردة الشائعة في لهجاتنا المحكيّة على اختلاف الأوطان العربية هي «إشاعة»، والتي تُجمع غالباً، خطأً، بصيغة «شائعات». إلا أن مفرد «شائعات» بطبيعة الحال هو «شائعة» وجمع إشاعة فهو «إشاعات»: جمع المؤنث السالم في الحالتين. كلمة «إشاعة» بالمعنى الاصطلاحي المحدث تعني «خبراً ملفّقاً على الأغلب يتداوله الناس». والخلط بين المفردتين قد يكون نتيجة لتشابههما في المعنى وفي الأصل. وتأتي مفردة «شائعة» في مثل «أقوال شائعة» و«من الأمور الشائعة». خلاصة الأمر أن مثل هذا التقعُّر لا قيمة له: شائعات أو إشاعات، لا بأس بأي منهما، فـ«مَنْ عساه يهتمّ؟» كما في التعبير الإنجليزي!

محرِّكات الإشاعة

عبدالوهاب الأنصاري



البحث في جوجل عن «شائعة» أو عن «إشاعة» يسفر عن النتيجة الأولى ذاتها في الحالتين: مقالة ويكيبيديا عن الإشاعة. والمقالة سرعان ما تجمع الكلمة على «شائعات». إلا أن البحث عن كلمة «إشاعة» يُرجع أكثر من مليون وثلاثمئة ألف مطابقة فحسب، في مقابل أكثر من ستة ملايين وأربعمئة ألف مطابقة لـ «شائعة»! والسبب ببساطة هو حصر الأولى، إشاعة، في معناها الاصطلاحي، بينما الثانية، شائعة، تستخدم بالمعنى الاصطلاحي بالإضافة إلى المعنى العام، بمعنى الشيوع. وذلك في مثل «أسئلة شائعة»، و«أخطاء شائعة».

وحصر الأولى في معناها الاصطلاحي أمرٌ محدث. لأنها لم تكن ترد مفردةً قديماً، بل مضافة. وذلك في مثل «إشاعة الخوف» أو «إشاعة الأمن» أو ما إلى ذلك. فالمعنى الذي استقرّ هو «إشاعة الخبر»، ثم أسقط كلمة الخبر أو ما يدل عليه واكتفى بكلمة الإشاعة لتتضمَّن معنى الخبر. فأن نقول مثلما نقرأ الآن «نشر الإشاعة» تكرارٌ للمعنى نفسه، لأن الإشاعة هي الانتشار.

وفي السيرة النبوية في حديث الإفك مثلاً كما يرد في البخاري لا نجد إلا التالي:

«وكان الذي تولّى كبر الإفك عبد الله ابن أُبي بن سلول. قال عروة: أخبرت أنه كان يُشاع ويُتَحَدَّث به عنده فيقرّه، ويستمعه، ويستوشيه.».

ولكن في الشروح الحديثة نجد:

«ومرضت عائشة - رضي الله عنها - بتأثير تلك الإشاعة الكاذبة.».

أما موقع بينغ للبحث (مايكروسوفت وياهو)، فيرجع 536,000 نتيجة لإشاعة (أولها: أغنية عراقية) في مقابل 929,000 نتيجة لشائعة (أولها: أخطاء لغوية شائعة). ومحرِّكات البحث أصبحت تتوقَّع ما قد يبحث المستخدم عنه من أول حرف يتمّ إدخاله في خانة البحث. وهذا التوقُّع مبنيّ على ما بحث عنه مستخدمون آخرون مسبقاً، فهو في تغيُّر دائم، ليس ذلك فحسب، بل يقترح محرِّك البحث الإملاء الصحيح لمادة البحث. فما الذي بحث عنه المستخدمون لمادتي بحث «إشاعة» و«شائعة»؟

في جوجل (إشاعة):

- إشاعة حب
- إشاعة زيادة الرواتب

وفي جوجل (شائعة):

- شائعة وفاة فيفي عبده
- شائعة النمنم

أما في بينغ (شائعة):

- شائعة يوم القيامة

وفي بينغ (إشاعة):

- إشاعة بيع سيناء

والبحث بصيغة الجمع تعطي نتائج أخرى. ولكننا نكتفي هنا بما بحث عنه المستخدمون مؤخَّراً على موقع جوجل.

شائعات:

شائعات الفنانين 2013

شائعات مرض السيسي

شائعات موت السيسي

إشاعات:

إشاعات حموية

إشاعات الإخوان

إشاعات البلاك بيري

هناك محركات بحث أخرى لن نتعرض لها هنا لأنها ثانوية. ومحركات البحث، وهي المدخل الأساسي لكل ما هو في فضاء الإنترنت، هي منبع الشائعات مثلما هي مصحّحة الأخبار. ولعل برامج الأوساط الاجتماعية، تويتر، بالأخص، هي الأرض الخصبة لنقل الشائعات. ولكن بالمقابل تجد أنشطة أولئك الذين يسعون إلى ردع الإشاعات أو تصحيحها. من ذلك مثلاً «هيئة مكافحة الإشاعات»، وذلك بمبادرة فردية من السعودي ريان عادل، والذي يقدّر أن برنامج «واتساب» هو مصدر ثمانين بالمئة من الإشاعات. وجهده أمرٌ يُشكَر عليه. وإخراج المواد يتمّ بشكل جيد: الخبر الحقيقي في مقابل الإشاعة، بالصور حيثما أمكن. من ذلك مثلاً الإشاعة التي مفادها أن دكتوراً أميركياً «مجهولاً» حَذَّر أطفال الخليج من الآيباد وأنه أحد أسباب مرض السرطان. ولا أدري لم قصرت الإشاعة التحذير على أطفال الخليج. ومن ذلك أيضاً إشاعة وفاة الممثل عادل إمام، أو خبر تحول وجه شاب برازيلي إلى وجه كلب (بالصورة!)، أو خطاب مزوَّر من وزارة المالية السعودية يفيد بزيادة الرواتب، إلخ.

وتَقَبُّل الإشاعات، بغضّ النظر عن لا معقولية بعضها وعدم قابليتها للتصديق بدءاً، أي حتى دون تمحيص، ليس حكراً على العالم العربي. فإشاعة زراعة وجه كلب للشاب البرازيلي في عملية جراحية مثلاً تَمَّ تداولها في العالم الغربي بدءاً. ذلك إلى أن بدأت المواقع المناهضة لمثل هذه الخزعبلات بكشف واقع الأمر، والذي هو ممارسة فنان برازيلي استعان بجراح بيطري لزرع خطم وأذني كلب بنموذج من وجهه.

الدراسات المتعلِّقة بالإشاعات لا حصر لها: سيكولوجيتها، تاريخيتها (استخدامها في الحروب مثلاً)، تعريفها (مثلاً، الفرق بين الإشاعة والنميمة)، أنواعها، أغراضها، دوافعها، تكرارها، إلخ. في الولايات المتحدة مثلاً تتكرَّر إشاعة أن باراك أوباما مسلم،أو أن شركة أبل ستطلق نسخة من الأيباد بعرض 13 بوصة! وفي السعودية مثلاً، في القصيم تتكرَّر إشاعة توزيع معوناتٍ ماليةٍ للأرامل والمطلقات. هذه انعكاسات لما يشغل فئات من الناس في أماكن مختلفة من العالم. الأمر الجديد (وبذلك أعني منذ تسعينات القرن الماضي) الذي يعتبر نقلةً نوعية في عالم الإشاعات هو التلفيق باستخدام الصور. فالصورة، كما في المَثَل الإنجليزي، أبلغ من ألف كلمة. أصبح بإمكان مستخدمي برامج مثل فوتوشوب وحتى برامج تحرير الأشرطة المصوَّرة (الفيديو) تغيير أو إضافة أو إزالة أي عنصر من الصورة أو إليها بحيث يصعب تفريقها من الأصل. مثل هذه الأمور لم تكن ميسَّرة للعامة قبل ذلك. لكننا الآن أصبحنا في عالم كلّ شيء فيه يتمّ توثيقه. الإشاعاتُ الشفوية سرعان ما تجد طريقها إلى الإنترنت، ومن هناك تبدأ الرحلة. فإننا بذلك نعلم مَنْ صَنَعها، ومَنْ نَقَلها، وبأيّة وسيلة، وفي أي وقت، وفي أية مدينة، ومن أيّ جهاز.

مريم حيدري

> لا غلوّ في الأمر إن اعتبرنا أن الإشاعة أسهل الطرق وأقصرها نحو الوصول إلى كثير من الأهداف، سواء في المؤسَّسات الصغيرة والتقليدية أو الكبيرة والحديثة.

غول البروباغندا

ثم إنها سنّة راسخة، فبالرغم من بدائيتها ونشأتها من المجتمعات القبلية والقروية إلا أننا نلاحظ أنها يتمّ استخدامها اليوم من قبل أكثر الأنظمة والوسائل حداثة، بل تكاد تكون العصا السحرية التي تستعين بها الأنظمة لترسيخ رأيها صائباً أم خاطئاً.

وبشكلها الجديد الذي تغيّر من بدائيته، وتطوَّر خلال العصر الحديث، أي بعد الثورة الصناعية في الغرب وتكوين الحكومات الوطنية والتحوُّلات التي شهدتها الأقطار والدول كلّ وفق ظروفه، ولا سيما بعد ظهور الإنترنت، اتخذت الإشاعة أيضاً بُعداً جديداً، بل تغيَّرت ماهيَّتها أصلاً. فكلّنا نعرف، بل لمسنا أنواعها ونتائجها من الحروب الإعلامية والنفسية، وتحريف المعلومات وتغييرها وفق السياسات والأهداف وتأثيراتها الصغيرة والكبيرة على مجتمعاتنا، إلى القصف الإعلامي والمعلوماتي الذي لا يجد أي مواطن مفرّاً منه.

وكلما اتَّسع نطاق الوسائل الإعلامية من الجرائد والمواقع الإلكترونية والقنوات التليفزيونية، نجد أن الإشاعات أيضاً أخذت تدور على مدار أوسع، وقد توسع هذا المدار بعد ظهور وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي كالفيسبوك والتويتر.

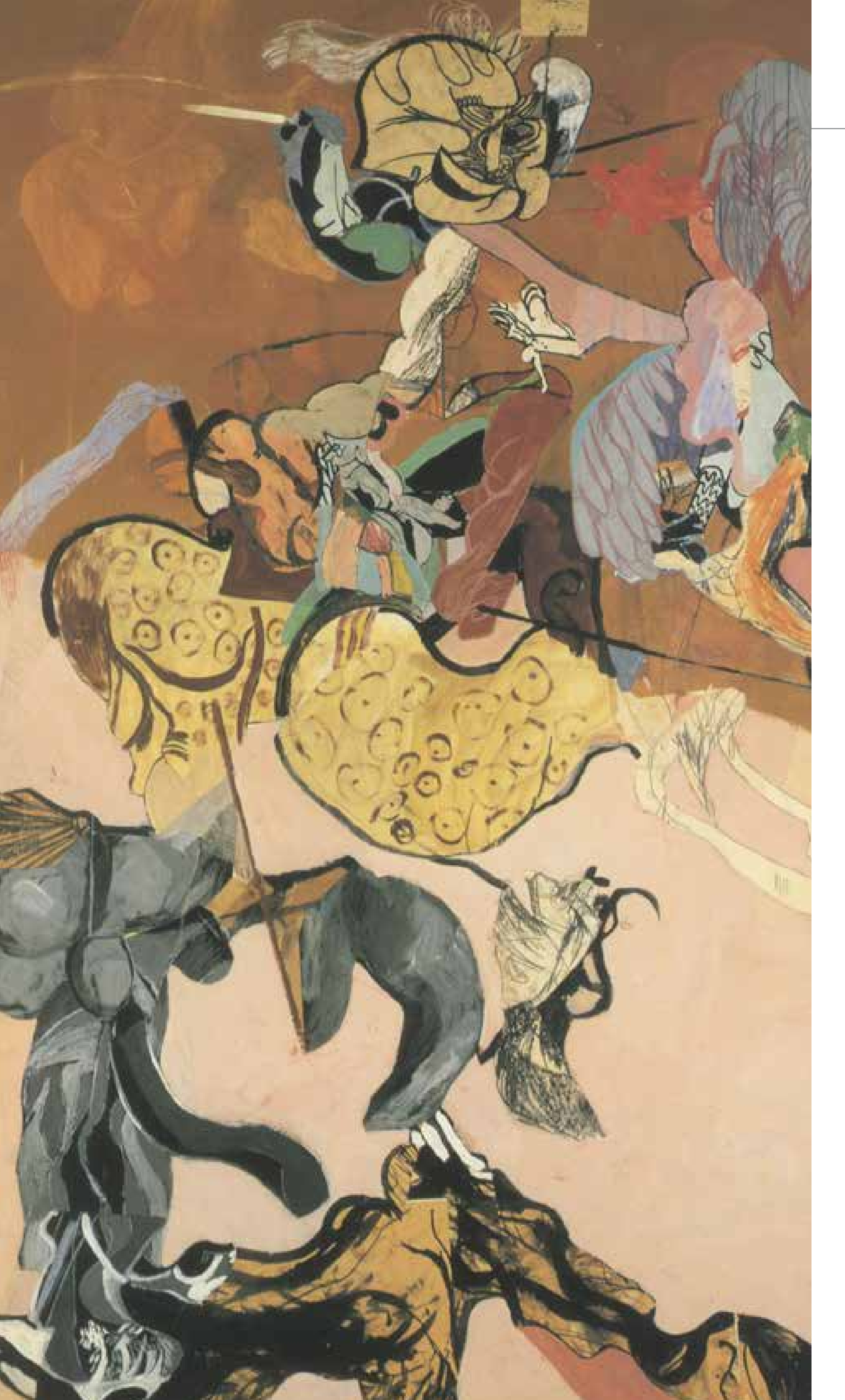
كلما كان النظام أكثر استبداداً وغطرسة أخذت الإشاعات التي ينشرها لتثبيت سياساته منحى أكثر حدّة وتعقيداً، فبالرغم من أن الإشاعة تدور على ألسن الكثير إلا أنها ليست إلا امتداداً لصوت واحد يريد أن يكبت ويقمع الأصوات الأخرى التي تهدِّده بالسكوت. لذلك تقترن الإشاعة في مثل هذه الأنظمة بمحاولات الإقصاء والاتهام والافتراء وتهميش الأصوات المخالفة ثم مواصلة الجهر بالآراء التي تصبّ في مصالحها.

وبما أن الإعلام أصبح المحرّك الأساسي لمعتقدات الشعوب، فإن الأنظمة الرسمية أو الحاكمة تحاول أن تمسك به بكلتا يديها، وتسيّره حسبما تشاء ونحو ما تروم، ليكون من أهم الوسائل التي تبسط عبره سيطرتها على الشعب، وتخمد شعلة الأصوات المعترضة التي لا سبيل أمامها لبلوغ هذا الحصن الحصين.

وبقدر ما تتضمَّن الإشاعة تسليط الضوء على رأي ما، هي في الوقت نفسه سياسة أو تقنية لتغييب وتهميش وإخفاء ما لا يستسيغه صاحب الإشاعة. لذلك يمكن اعتبارها سلاحاً ظالماً وقدرة زائفة لكن قوية في الوقت نفسه، وذات مفعول كبير. فكثيراً ما شهدنا نجاح الأنظمة الرسمية في تعظيم أمر ما على حساب الأمور الأخرى التي تكون إما معارضة لرأيها أو غير خادمة له؛ من تقديس الحرب وتحويلها إلى أمر إلهي في فترات زمنية كانت هي بحاجة إليها دون الشعوب، إلى استعظامها شخصاً أو أشخاصاً وتجسيد مبادئ وأفكار سامية في أولئك الأشخاص محاولة الحصول على شعبية لهم. ولم يتمّ كل ذلك إلا عبر منابرها الإعلامية.

فلم يعد الخبر اليوم- وحسب تعريفه الأساسي والأول- عبارة عن تقرير ميداني عن حدث حقيقي، بل هناك تحدّ كبير يعترض حقيقة الخبر وهو عنصر الإشاعة وما يؤول إليه من نتائج سريعة ومُرضِية لأصحابها.

ولم يقتصر الأمر على خلق زعماء وأفكار في الطليعة وحسب، بل يطول الحبل ليصل إلى مجالات وحقول أصغر سواء اجتماعية أم اقتصادية أم ثقافية. فما خبرناه في المجال الثقافي هو خلق شعراء وكتّاب ووضع كتب ونصوص على الواجهة تتماشى مع سياسة النظام الأقوى والأكبر وتخدمه على حساب كتب ونصوص حقيقية تمّ إقصاؤها فقط لأن أصحابها يحملون آراء مخالفة أو حتى مختلفة عن الرأي الرسمي. وقد صُرفت كثير من الأموال من أجل كتب خاصة



دون غيرها، ونُشِر آلاف من النسخ منها، وترجمت إلى عشرات اللغات، وتمَّ توزيعها، ونقدها والتعريف بها عبر المحطات التليفزيونية والصحف والمواقع الإلكترونية، مقابل انتظار مئات من الكتب الأخرى التي لم ترَ النور وقد لا تراه. ويتّسع هذا المصير ليشمل المجالات الأخرى كالسينما، والتليفزيون، والموسيقى، وبقية الفنون.

ولم ينتهِ أمر استخدام الإشاعة بخلق الأجواء وتسليط الضوء على ما تشاء الأنظمة بل ثمة وجه آخر للإشاعة تمارسه الأنظمة الكبيرة وهو عدم ذكر الآخر. فبترديدها لاسم أو أسماء أو آراء خاصة تريد هذه الأنظمة أن تكتب مصيراً آخر للأسماء الأخرى وهو المصير الذي غالباً ما تريده أن يكون محتوماً بالموت.

الأمر الإيجابي واللافت للانتباه هنا هو أن بعد اتّساع الفضاءالإلكتروني وسهولة الحصول على مكان في الإنترنت وظهور مواقع التواصل الاجتماعي وإتاحتها للجميع من قوي وضعيف ومن زعيم إلى مواطن عادي، وجد بعض المهمّشين وأصحاب الآراء المختلفة ملاذاً ومنبراً ليعبّروا من خلاله عن آرائهم، مما يهمّ المواطن العادي في مجال السياسة والاقتصاد والاطلاع على ما ينشره أصحاب الآراء المختلفة.

ونعرف أن الخطوات والنماذج الأولى في استخدام الشعب للإنترنت في السياسة تعود إلى عام 1997 في أميركا والحصول على كثير من الآراء عبر الإيميلات للحيلولة دون استجواب الرئيس الأميركي السابق بيل كلينتون وطلب التركيز على أمور أكثر أهمية، ما أدّى إلى تشكيل حملة كبيرة تُسَمّى اليوم «Moveon.org» نسبة إلى عنوان الإيميل الأول أي «Move on» وتعتبر اليوم حركة مدنية عامة في الإنترنت وأداة قوية في تغيير الآراء والتأثير على الشارع العام.

ولم ينحصر الأمر في الحقل السياسي فقط، بل بفضل وجود الإنترنت تَمَهَّدَ الطريق نسبياً أمام بعض الكتاب الممنوعين من إصدار الكتب أو الكتابات لنشر نصوصهم وقراءتها بشكل سريع من قِبَل المتلقّي، وتبادل الآراء حولها بشكل فوري، واللطيف في ما نشاهد في هذا المجال هو إنشاء دور نشر إلكترونية تهتمّ بنشر الكتب التي لم يُسمَح لها بالنشر في بلدانها الأصلية، وبصيغة إلكترونية فقط، وتوزيعها من خلال الموقع، مما جعل كثيراً من الكتّاب يخرجون من طوابير الانتظار للحصول على استئذان لنشر كتبهم في بلادهم، ويسلّمون مخطوطاتهم الإلكترونية إلى هذه الدور التي رغم أن عددها ما زال لم يتجاوز الاثنين أو الثلاثة إلا أنها بادرة خير تدعو للسعادة والشعور ببعض الفوز والانتصار.

«أوباما مسلم يخفي حقيقة ديانته. آبل تطرح تليفوناً شفافاً قابل للطي. مبارك مات مرة ثانية اليوم».. إذا كنت واحداً من الذين سمعوا إحدى هذه الشائعات فصدّقوها فلا تفرط كثيراً في لوم نفسك على ابتلاع هذه الأخبار بسهولة، ربما تتحمَّل جزءاً من المسئولية، لكن الجزء الأكبر تتحمّله الآليات المختلفة التي أقنعتك بأن تلك الاختلاقات، هي حقائق دامغة لا تقبل الشك، لبعض الوقت ستنخدع بأخبار مثل هذه لكن بعد فترة ستتعلَّم كيف تأخذ الخبر أولاً على ميزان الدقّة والمنطق لتتأكَّد من صحَّته، ولا تترك نفسك فريسة سهلة لصانعي الشائعات.

عمرو جاد

بورصة الوهم

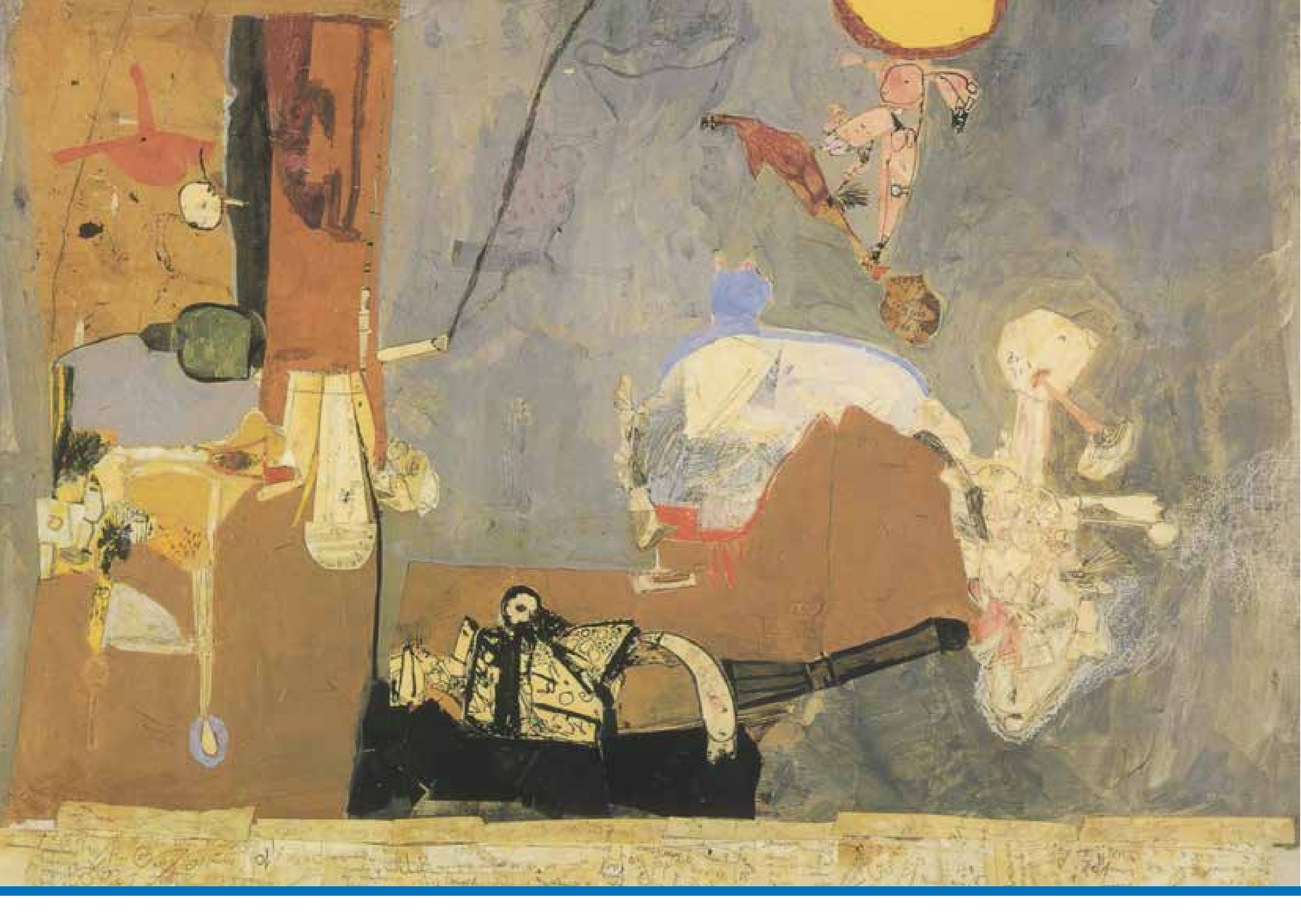
يقول خبير الإعلام الراحل الدكتور محمد منير حجاب في كتابه «الشائعات وطرق مواجهتها»: «إذا كانت الشائعات في جزء قليل منها نشاط تلقائي يقوم به أفراد بطريقة عفوية، فإنها في الأغلب الأعم وفي الظرف الراهن نشاط مخطّط ومُدَبَّر ومرسوم ومستمر يقوم به خبراء وأخصائيون ينتسبون إلى مؤسسات أو شركات أو منظّمات أو هيئات أو دول».

طرائق صنع الشائعة، لا تكون دائماً عفوية أو بدفاع غريزي كَرَدّة فعل عشوائية على خطر ما، إنما في أحايين كثيرة تكون سلاحاً تَمَّ صنعه والتخطيط له وتحديد أهدافه بشكل مسبق، فعلى سبيل المثال قد لا تكون حقيقة مرض ما بالخطورة التي تَمَّ الترويج لها لمُجَرَّد أن دواء جديداً في الطريق ستمهِّد له الشائعة الطريق ليحصد مبيعات أكثر، نتذكر جميعاً كيف هي الأساطير التي نسجت حول الأنواع الجديدة من الأنفلونزا، حتى انتابت العالم موجة من الهلع كان الفائز الأكبر فيها هي شركات الدواء التي فاقت المبيعات توقُّعاتها حينما كانت تحسب نصيبها من وراء حالة الجنون هذه.

وقد فطن أعضاء نادي المليونيرات الجدد «tycoon» إلى خطورة الشائعات وأهمّيّتها في الوقت نفسه، فاستغلوّها لترويج بضاعتهم والتوسُّع في استثماراتهم، كما أسهمت سيطرتهم وعلاقاتهم بوسائط إعلامية كبرى في التحكُّم بسوق الأسهم بالبورصات صعوداً وهبوطاً، ولعلنا نذكر قبل عامين، حين خسرت الأسواق الأوروبية ما يقرب من 4 تريليونات يورو «التريليون = 1000مليار»، جراء شائعات حول اقتراب إيطاليا وإسبانيا من هوّة الإفلاس كما حدث مع اليونان، حينها انطلقت الشائعات كسهام جامحة استقرَّت في جسد السوق المتهالك متسلِّحاً بشبح انتهاء عصر الرخاء الأوروبي.

وقد تكون البورصات في مجملها نخبوية لا تعبِّر عن الحدود الدنيا، بينما تتحكَّم الشائعات بشكل كبير في النسق الاقتصادي لحياة الأفراد العاديين، فبعد اندلاع أحداث الخامس والعشرين من يناير في مصر تهافت الناس على البضائع في المحال والمجمَّعات التجارية الاستهلاكية، وإذا كانت بعض هذه الحشود قد حَرَّكتها المخاوف من عدم الاستقرار، فإن الغالبية العظمى تحرَّكت بناء على أنباء تداولها الناس فيما بينهم، عن شبح الفوضى القادم وتوقُّف المصانع، والسلع المستوردة، كما أن بعض الشائعات كان مصدرها تجار يتعلّلون بحجة «ندرة بعض السلع» لرفع أسعارها، وهي حالة مشابهة لما شهدته اليابان في الستينيات من القرن الماضي عندما تهافت المواطنون على «المناديل الورقية» بعد شائعات عن توقُّف استيرادها بسبب السياسات المالية الفاشلة حينها.

الحكومات بدورها تنبهت لما قد تتكبده من خسائر لو تركت اقتصادياتها للشائعات تقودها حيث تنقاد، فأسرعت النظم بوضع التشريعات التي تراها مناسبة لمواجهة الأنباء الكاذبة التي تؤثِّر سلباً على الأسواق أو على



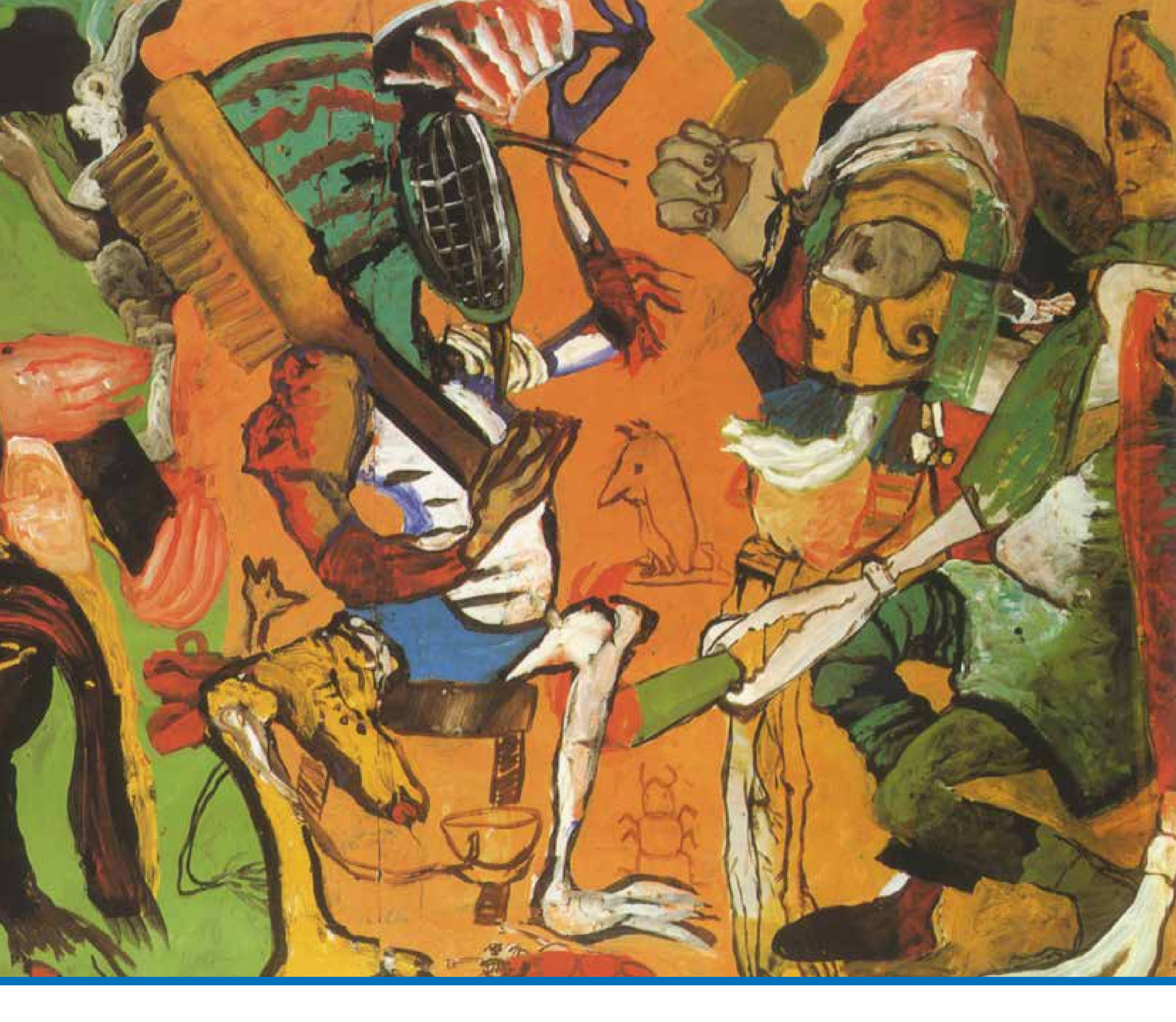
المستهلكين، كما شجَّعت جمعيات غير حكومية على مراقبة هذا الأمر، ورسَّخت أسواق المال من حقِّها في الاستفسار عن أي نبأ يخصّ مؤسسة أو شركة أسْهُمها متداولة، ومن حقّ إدارات البورصات أن تستعلم عن «التغييرات الجوهرية» التي قد تجري في هياكل إدارة هذه الشركات أو تعاملاتها.

قديماً كانت الشائعة «صناعة محلّيّة» نظراً لبدائية وسائل النقل والاتّصال بين البلدان، فكانت الشائعة تختصّ بمجتمعات ضيّقة؛ قد تكون قبيلة أو قرية أو مدينة كبيرة من عواصم العالم القديم. وفي عصر الحوسبة السحابية والهولوجرام وبرامج الدردشة ونقل البيانات والتواصل الاجتماعي اللحظي صار الخلط بين الحقيقي والمختلَق أيسر بكثير من الفصل بينهما. حتى وسائل الإعلام التي يفترض بها محاربة الشائعات صارت في بعض أحوالها صانعة لها بالتخلّي عن معايير الدقّة والحصول على الخبر من مصادره الأوّلية الموثوقة، فكانت كل خسارة مادية وراء الشائعات تتضاعف مع كل ثانية تمرّ، وربما لهذا السبب يتعامل رجال المال بحساسية مع وسائل الإعلام والتواصل، فهي كفيلة بهدم ما بَنَتْه العائلة الثريّة بكلمة يتمّ تحريفها فتصبح وبالاً عليها.

و ليست التجارة وحدها التي تربح كثيراً من وراء الشائعات، فثمة مجالات أخرى تنافسها وتتفوّق عليها في أحيان أخرى، مثل الدين والسياسية، فصناعة الشائعة التي تمسّ ديناً ما تكون أيسر وأقرب للتصديق، لأنها تلامس الوجدان، وتتقاطع مع العقائد التي هي بدورها تقوم على التقبُّل النفسي والقلبي، قبل أن يتمّ تمريرها على ميزان العقل.

في عالم السياسة أيضاً يسهل على المرء أن يقود حرباً على خصومه وقودها الشائعات، فيكفيك أن تبثّ خبراً بين أشخاص قليلين عن فساد أحد السياسيين أو تضخُّم ثروته، نزواته العاطفية أو حتى إسرافه، ستجد أنها انتشرت أسرع مما تنتشر به الأنباء الحقيقية. وفي هذا السياق يعرّف الدكتور رشاد عبد اللطيف الخبير في جامعة القاهرة بتنظيم المجتمع، مصدر الشائعة بأنه «مجهول، لتحقيق أهداف معينة، فعلى سبيل المثال عندما ينشأ صراع ما يتناقل أحد أفراد المجتمع أنه سقط حوالي 100 شخص قتيل في الشارع، ويصدّقها أو يرفضها المجتمع بحسب درجة وعيه».

تظلّ الشائعة سهلة الصنع، عظيمة الخطر، مراوغة يصعب تتبُّع مسارها وصولاً إلى منابعها، لا تتوقّف عند كونها نوعاً من المزاح أو الكيد، بل تتعدّى ذلك إلى حدود الخسارات الفادحة مادياً ومعنوياً، فالشائعة تشبه في كثير من أحوالها «العلاج بالوهم»، قد تسكّن لكن لا تداوي. ستظلّ الشائعة سلاحاً فتّاكاً ناعماً، لا تهزمه الآليات العسكرية الهادرة أو الأبواق الإعلامية الصاخبة، إنما ستنكسر شوكتها ويخفت لهيبها، بإعلاء قيمة العلم في المجتمعات ووضع تشريعات واضحة وصارمة لإتاحة البيانات، كما يتطلَّب الأمر أيضاً إعمالاً فردياً للعقل، وربما يستلزم أيضاً إنهاء التقديس المفرط دون وعي.



الإشاعة و الأخلاق
في ميدان الربيع العربي

جمال جبران

هل يُمكن اتّخاذ شاشة السينما الكبيرة كمدخلٍ ملائم ومناسب إلى مَمَرّ الإشاعة: التقاطها أو مسّها كنقطة زرّ كي تفتح بوابة ذاك الممَر؟
نلمس هنا نقطة في فيلم «رجم ثريّا» The Stoning of Soraya. عمل سينمائي من إنتاج أميركي العام 2008 ومقتبس عن قصة حقيقية مأخوذة من كتاب للصحافي الإيراني الفرنسي فريدون صاحبجام.



يحكي الفيلم قصة رجم فتاة إيرانية متزوجة بتهمة الزنا التي رَوَّجَ لها زوجها كي يقدر على التخلّص منها بما يجعله قادراً على الزواج من فتاة صغيرة السنّ مع عدم تحمّله نفقة الزوجة الأولى. تَمَّ عرضه مؤخَّراً ضمن البرنامج الشهري لمؤسَّسة ثقافية مستقلّة في صنعاء وغالبية روّادها من الشباب؛ عدد غير قليل منهم كان قد شارك فعليّاً في تحريك عجلة ثورة «الربيع اليمني». وبعد عرض الفيلم يُدار نقاش مفتوح حوله. لكنّ ما كان لافتاً في تلك النقاشات هو عدم تركيز مَنْ شارك فيها على تفاصيل العنف المفرط الذي ظهر في الفيلم، وعلى وجه الخصوص في مشاهد تنفيذ رجم ثريا. لقد كان التركيز على نقطة الإشاعة التي تَمَّ إطلاقها من قِبَل أولئك الأفراد الذين رغبوا في إقصاء المجني عليها من الحياة، إذاعة الكلام القاسي حولها بين الناس والجيران من أجل تمهيد الطريق لصناعة رأي عام في المجتمع بما يجعله متواطئاً مع المجرمين وإعلان موافقتهم ورضاهم عن تنفيذ حكم الرجم الظالم وإرسال الفتاة إلى الموت.الإشاعة هنا هي طريقة لتحريض الناس والضغط عليهم من أجل ضبط سيرهم في اتجاه وهدف معيَّنَيْن. بمعنى أن ذلك الرجم،في حدّ ذاته، لم يقتل ثريّا، لقد قتلتها الإشاعة.

ويبدو واضحاً من نقطة الفكرة التي أطلق منها أولئك الشباب نقاشهم أنهم أخرجوها من حقيبة تجاربهم التي جمعوها من الفترة الأولى لبداية «ربيعهم اليمنيّ»، ومن تفاصيل حالة الإشاعات التي تعرَّضوا لها في ذلك الوقت من قِبَل أدوات الجهاز الإعلامي للرئيس السابق علي عبد الله صالح.

لقد تخصَّص ذلك الجهاز، وتعمّد في أثناء مخاطبة الرأي العام المحلّي الاتّكاء على أخبار تمّس قضايا الدين والعادات والتقاليد اليمنية المحافظة. لقد استخدم صحافيين لكتابة مقالات عن «ظواهر لا أخلاقية» تحدث بين الشباب والشابّات داخل البيوت القماشية والبلاستيكية التي تمّ بناؤها داخل «ساحة التغيير» التي كانوا يعتصمون فيها. بمعنى تحويل الخطاب إلى اتّهام موجَّه ضدّ عائلات هؤلاء الشباب.كأنه اتّهام يقول لهم: كيف تسمحون لأبنائكم بالتجمُّع في ساحة واحدة بهذا الشكل المنافي لأخلاق اليمنيين؟ في مجتمع محافظ يسهل تحقيق أمر تصديق أيّ قصص وحكايا تتحدَّث بلسان الدين وتعابير الفضيلة. إن اتّهام أيّ ناشط في عقيدته يجعله صيداً سهلاً بين يدي أيّ شابّ أصولي ومتشدّد راغب في الذهاب إلى الجنة بأيّ ثمن. لقد اغتيل الناشط الاشتراكي اليمنيّ البارز جار الله عُمَر في 28 ديسمبر/ كانون الأول 2002 عن طريق شابّ أصوليّ كان يدرس في جامعة الإيمان التابعة لرجل الدين المتشدّد عبد المجيد الزنداني بعد إشاعة خبر يقول إن جار الله عُمَر أعلن أنه ضدّ تطبيق أحكام الإعدام في الدستور اليمنيّ.

ولم يقتصر بَثّ الإشاعات على مجموعة صحافيّي النظام السابق بل إنه وصل إلى نقطة القول الصريح على لسان الرئيس السابق نفسه حيث قال في خطاب شهير له إن اليمن مجتمع مسلم محافظ غيور على دينه وعاداته وتقاليده، ولا يمكنه أن يرضى عن «حالات الاختلاط» التي تحدث داخل «ساحة التغيير» وما يجري فيها. لكنّها كانت زلّة لسان كبيرة كلّفته كثيراً حيث أتت على هيئة،ما اعتبره علماء دين كبار أنه بمثابة القذف الصريح الذي يحتاج إثباتاً حاسماً، أو يتمّ معاقبة الشخص الذي قاله أو رَوَّجَ له. كما أن هذا القول أتى متزامناً مع حالة الإفراط في استخدام العنف وأفعال القتل من قبل عناصر النظام بحق شباب الثورة مما أدّى لإفقاد تلك الشائعة مكانتها وقدرتها على التأثير باعتبار أن القتل أبلغ من الشائعات، وهو من يقدر على نيل التعاطف من المجتمع. لقد كان نظام صالح يقوم بإنتاج الشائعة من جهة، لكنه يقوم بضربها من جهة أخرى من غير أن يعلم. كانت حالة اللاتوازن قد بلغت مداها، وساعة السقوط قد حانت.

من طرفها لم تكن الجهة الأخرى،المعارضة، متوقِّفة بدورها عن استخدام الشائعات ضدّ نظام صالح، وعلى وجه الخصوص من قِبَل إعلام حزب التجمُّع اليمني للإصلاح، وهو الإعلام الذي أتقن توظيف الشائعات في ضرب صالح في مقتل. لعلّ أبرزها ما تَمَّ إطلاقه عن قيام صالح ونجله،الوريث السابق بتهريب أموال كثيرة وكميات كبيرة من الذهب الخالص إلى الخارج تمهيداً لترك البلد. وهي- للمناسبة- الإشاعة ذاتها التي أطلقتها بعض الأصوات المؤيّدة للربيع التونسي



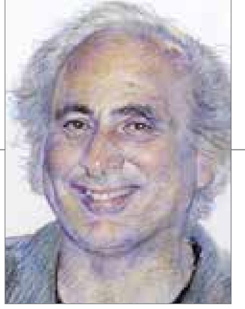
ضدّ الرئيس السابق زين العابدين بن علي وزوجته ليلى. لكن هذه السيّدة قامت بتكذيب الأمر علانية في بادئ الأمر ثم، بشكل لاحق، قامت بتدوينه في كتاب السيرة الخاص بها «هذه حقيقتي»؛ حيث أوردت فيه قصة الطن ونصف الطن من الذهب الخالص الذي تمّت سرقته من خزانة البنك المركزي التونسي، وقالت إن القصة مُجَرَّد إشاعة صرفة مشيرة إلى أنها حين مغادرتها تونس لم تأخذ معها أي أموال حتى إنها لم تأخذ جواز سفرها لأن أمر المغادرة لم يكن في الحسبان، وجاء مفاجئاً لها، ووصفت تلك الإشاعات بأنها «أكاذيب أشاعوها». لكنْ- وكما يحدث عادة في مسألة قدوم تكذيب الإشاعة بشكل رسمي أو من طرف الشخص المعني بتلك الإشاعة وهو في رأس السلطة وفي بلد يحيطه القمع وسلطة الفرد الواحد- يؤدّي هذا التكذيب إلى تصديق الناس لتلك الإشاعة وتعاملهم معها كأنها حقيقة.

لكنّ وبالنسبة للإشاعات الخاصة على المستوى الأخلاقي لم يحدث، أو لم يكن من الواضح لجوء نظام زين العابدين لحيلة التشويه الأخلاقي تجاه المحتجّين، وذلك لسبب بسيط محتمَل يتوقّف عند نقطة قيام تلك التظاهرات الاحتجاجية في وقت قياسي، ولم يكن أمام رجال ذلك النظام من الوقت كي يذهبوا لاختراع حكايات وقصص عن تصرُّفات تلك الحشود الاحتجاجية المنافية للسلوك العام كما حدث مع شباب الربيع اليمني.

في حين يمكن النظر هنا إلى تطابق الحالة المصرية مع الحالة اليمنية لتوافق الظروف التي أتاحت للنظامين هذا الأمر إلى حدّ كبير. فبحسب ماهو متعارَف عليه يمكن اعتبار النظام اليمني السابق بمثابة تلميذ صغير تلقّى دروس القهر وأساليب السيطرة على حركة الشارع على أيدي المخابرات المصرية التي كان لها قصب السبق في السيطرة على القوى الأمنية اليمنية منذ اللحظات الأولى لقيام الثورة اليمنية الأولى في سبتمبر/أيلول 1962 بمساعدة الجيش المصري وقتها. واستمر هذا التعاون إلى فترة قريبة من حكم نظام صالح، وإن بشكل أكثر انضباطاً وتطوُّراً وقدرة على التعامل مع المطابخ الإعلامية التي يقع الهدف الأول في قائمة مهامها للسيطرة جماهيراً على نبرة حديث الشارع عبر بثّ الإشاعات والتأكُّد من وصولها إلى كل بيت وتجمُّع بشري.

لهذا لا يبدو غريباً أن فاتحة حروب الإشاعة التي وصلت إلى الساحات اليمنية كانت العاصمة المصرية هي منبعها الأول ومن ميدان التحرير على وجه التحديد. يمكننا هنا التذكير بكمية الأخبار التي كان يتمّ إطلاقها عن التصرُّفات غير الأخلاقية التي يقوم بها شباب الثورة داخل الخيم المنصوبة في الميدان وإشاعة القبض على أدوات جنسية وقناني خمور وحبوب مخدّرة هناك. ولم تتوقّف حرب الإشاعة مع سقوط نظام مبارك، بل استمرّت حتى في وقت سيطرة العسكر بقيادة الطنطاوي على أمور البلاد.

نستعيد هنا الطريقة التي قامت بها القوات الأمنية بإزالة الاعتصام الذي كان في ميدان التحرير في النزول الثاني الذي انتهى في اليوم الأول من شهر رمضان العام 2011. وقتها تزامن فعل الإزالة مع نشر أخبار عن الشباب الذين قُبِض عليهم داخل الخيم وهم في أوضاع غير أخلاقية إضافة إلى ضبط الأقراص المخدِّرة وزجاجات الكحول. إنها الطريقة نفسها والعقلية ذاتها في التعامل مع الحركات الاحتجاجية مع اختلاف الوقت. لكنّ القضاء على النظام الحاكم بشكل فعلي بعد سقوط مبارك لم يكن قد انتهى بعد. ولذلك استمرّ الأداء ذاته عن طريق الاتّكاء على حرب الإشاعة والمسّ بأخلاق المحتجّين بهدف النيل منهم. وإيقاف ماكينة الثورة عن الحركة والتقدُّم.



ستفانو بيني

إشاعات التنّين

كان هناك ملك تنّين يُرَوِّع بلداً صغيراً على شكل حناء. كان يتحكَّم في الجميع، ويسرق، ويكذب، ويغيِّر القانون لمصلحته، ويفسد، وينفث نار الحقد في كل من لا يتّفق معه. يطير بين الكهوف المئة الفاخرة التي يملكها، ويستعرض ما لديه من ذيل يلمع بالمجوهرات وقشور فاخرة تغطي جسمه، ويبعث معطف الفراء الذي يرتديه على السخرية، لأنه كان أيضاً بلا جدوى. يحتقر رعيته كلها إلا حاشيته، ويستهزئ بأي قانون أو قاعدة.

لم يكن لدى أحد الشجاعة لمواجهته، فكثيرون كانوا يهجونه ولكنهم في اللحظة الحاسمة يهربون، بل يساعدونه على البقاء على العرش. لأن التنّين كان يمثّل لهم ذريعة، وكانوا يقولون: «بالطبع نحن بلد في أزمة، ولكن الذنب ليس ذنبنا، بل ذنب التنّين. ولو كان لدينا ملك عادي لكانت الأمور أفضل.». وكان هناك أيضاً بعض الرعية الذين يقولون: «حسناً، ربما لم يكن نزيهاً وديموقراطياً، ولكنه تنّين قوي، وربما نصبح ذات يوم أقوياء وأغنياء مثله!».

بعد سنوات عديدة أصبحت جرائم التنّين وتجاوزاته أكثر من أن تُعَدّ ومن أن تحصى. وحتى لو قال التنّين إنها إشاعات، تُحاك من قبل أعداء يغارون منه، إلا أنه لم يكن يستطيع أن يخفي عيوبه كلها. وبدأ شخص ما الحديث عنه علناً، وسعى بعض القضاة لمحاكمته، ووجد البعض الشجاعة فخرجوا إلى الشوارع يصرخون أن التنّين كان عاراً على البلد.

حتى جاء يوم أصبحت فيه جرائم التنّين كبيرة وواضحة، فانتفضت البلاد، وخلعت الظالم من بلاط القصر. لم يفكِّر أحد في قتله أو سجنه، إما بسبب الخوف أو لأنه لم تكن هناك حاجة إلى الانتقام. ولكن الجميع تنفّسوا الصعداء وهم يقولون: «أخيراً تحرَّرنا من التنّين، ونحن الآن شعب حر».

ولكن حدث شيء غريب. في البداية لم يفطن إليه إلا القليلون. فقد حدث أن لاحظ أحد المارة وهو يمشي في شوارع المدينة، أن ذيلاً غريباً يطلّ من خلف بعض المعاطف. ولاحظ آخر ظهور بعض القشور الغريبة على الوجوه، وآخرون ظهرت لهم أسنمة، وأجنحة خفافيش على الظهر. وبسرعة أصبح التحوُّل ملحوظاً. كان ما لا يقلّ عن نصف سكان البلد لديهم قرون وأجنحة التنّين، وجلودهم مغطاة بالقشور، والكثيرون كانوا يبصقون ناراً كريهة الرائحة من أفواههم، وبأذيالهم القوية الدوارة كانوا يضربون الضعفاء والأعداء.

كان واضحاً أن التنّين رغم طرده من قصر الحكم إلا أنه كان لا يزال في الظل، يواصل نشر سمومه. كان جزءاً كبيراً من الشعب قد تحوَّل، وعما قريب سوف يولد عدد كبير من التنانين، وكلهم يحلمون بالاستيلاء على كرسي الملك المخلوع.

لا أستطيع أن أقول لكم كيف انتهت القصة. ولكنني أعرف أن الملك التنّين يختبئ في كهف فاخر، محاط بحاشيته، يضحك وهو يدبِّر للانتقام. وحتى لو توهَّم البلد (حنائي الشكل) فإن بعض الناس يخفون أجنحتهم القوية التي يتضخَّم حجمها، وآخرون تظهر لهم ذيول، وآخرون تغطّيهم القشور والأشواك. وعندما يتمّ تنبيه أحدهم إلى ذلك يرد عليك: «اتركوني وشأني، فأنا أيضاً تنّين، ولن تستطيعوا محاكمتي».

وهكذا يتنظر البلد مصيره. ربما يستيقظ يوماً وقد تحرر نهائياً من التنّين. أو تمتلئ الشوارع بالآلاف والآلاف من التنانين الصغيرة والكبيرة المتغطرسة المتوحشة من كل نوع وجنس.

فاوست، إلى اليوم، هو الشخصية الإشكالية الأكثر حضوراً وجاذبية في الذاكرة الجمعية للشعوب الألمانية بأسرها؛ ألمانيا، النمسا -تحديداً- وسويسرا بدرجات أقلّ. وهو على مسافة شاسعة من الشخصيات الشعبية العديدة الأخرى، الأكثر قدرة على الصعود بالمخيِّلة الشعبية إلى أقصى مجازاتها وبحثها المحموم عن الأساطير.

نائل بلعاوي

طبيب العجائب

تتفق المصادر الألمانية التي تحرَّت الأصول الواقعية لهذه الشخصية على أن الدكتور يوهان جورج فاوست قد رأى نور الحياة في مدينة كنيتلنغن/ الألمانية عام 1480. وعاش القسط الأوفر من حياته في مدينة شتاوفن/ برايغاو القريبة من مدينة مسقط رأسه، إلى أن مات فيها عام 1541.

لا تزال شتاوفن تحمل اسمها المرادف القديم الذي عرفت به في عموم البلاد «مدينة فاوست»، ولا تزال «الحانة الصغيرة» فيها تعلّق فوق بابها لوحة حجرية تشير إلى «الرجل الطيِّب والساحر المتميِّز، دكتور فاوست، الذي انتهى عقده مع الشيطان ميفستو، فقام الأخير بقتله»، وهو الأمر، (أمر القتل على هذا النحو)، الذي يتناقض مع معلومات الأرشيف المحفوظ الآن في متحف فاوست القائم منذ العام 1980 في كنيتلنغن، كما يتناقض مع جميع المعلومات التي ساقتها الدراسات العلمية الجادّة المُجْمِعة، بمجملها، على أن وفاة الدكتور فاوست قد وقعت بفعل انفجار عناصر كيميائية في بيته الذي حَوَّله الى مختبر صغير في مدينة شتاوفن. فقد كان فاوست، علاوة على كونه محترفاً لأعمال السحر الأسود والطب الشعبي: التطبيب بالتعاويذ الدينية وليس الأعشاب فحسب، وقراءة الطالع ودراسة الكواكب والنجوم. كان «خيميائياً» أيضاً، وما الانفجار المميت الذي أودى بحياته سوى ناتج تجربة، لم تكن الأولى في صناعة الذهب.

كان فاوست، متعدِّد المواهب والغوايات، لم يترك حقلاً مربحاً آنذاك إلا اقتحمه بحثاً عن مكسب مالي ما، أو اعتراف منشود بشخصه ومواهبه. ولم يترك فرصة للترحال بحثاً عن جمهور جديد إلا وتبعها، هكذا نعثر على أثره في عديد المدن الألمانية الأخرى، كما نعثر على ذكره في العاصمة النمساوية فيينا كذلك: «عاش الدكتور فاوست بين عامَيْ 1522، و1525 في البيت رقم 148 في الدائرة الـ20 في فيينا»، بهذه الكلمات حرفياً يجيء ذكر فاوست في كتاب تفصيلي صدر العام 1989، عن حياته في النمسا، مما دفعني، شخصياً، خريف العام 1993، إلى زيارة العنوان المذكور بحثاً عن أثر ما لفاوست، وعن تلك اللوحة «الرسمية» التي تضعها بلدية المدينة عادة قرب مداخل الأمكنة التاريخية وتشرح عبرها صفة المكان والأسماء الشهيرة التي قطنته في يوم ما. ولكنني لم أعثر على ما يدل على فاوست هناك، ولم أعثر، لاحقاً، على ذكره في الأرشيف الرسمي لمدينة فيينا.

هل عاش فاوست في فيينا؟ وهل غادر ألمانيا أصلاً إلى دول الجوار؟ أم تنقَّلَ، على الأقل، بين المدن الألمانية التي تشير إليه وتحتفي به؟ هذا ممكن، فالتجوال، تاريخياً، هو الصفة اللصيقة بتلك المشاغل العجيبة وبمن يقوم بها كالسحر، والطب الشعبي، والخيمياء.. ولكن سؤال التجوال هنا هو السؤال الثاني بكل الأحوال، فهناك السؤال الذي يسبقه ويفوقه أهمّيّة وجدوى: هل مَرَّ الدكتور يوهان جورج فاوست بهذه الأرض فعلاً، أهو شخصية حقيقية أم مُجَرَّد اختراع عبقري لمخيِّلة شعبية قادرة، في كل زمان ومكان، على اختراعه ومدِّه بحياة لا حدود



لتفاصيلها؟ لعل الجواب، انسجاماً مع المعلومات السابقة وغيرها الكثير، هو: نعم. كان فاوست العرّاف، الساحر، الخيميائي. هنا عاش ومات في تلك الحقبة المظلمة من تاريخ ألمانيا ومات فيها، ولم يكن مُجَرَّد اختراع كامل لخيال أهلها.. سوف يفعل الخيال الشعبي، لاحقاً، فعله العظيم بتلك الشخصية. سوف يلفّها بالإشاعة، ويلقي عليها ما لا يُعَدّ من قصص ومغامرات تليق بها، ثم يعمّدها بشهادات الرواة وإرثهم الشفاهي الكبير الذي وجد سريعاً طريقه إلى مسرح العرائس أولاً، ثم حَلّ في الغناء الشعبي، والمسرح الكلاسيكي قبل أن يحطّ رحاله، وإلى الأبد، في تلك الأعمال الإبداعية التي خلّدت فاوست، وخلدت بسحر سيرته.

كثيرة هي الأعمال الأدبية التي تناولت فاوست وقَدَّمته؛ بدأت سيرة فاوست بالظهور، مطبوعة عام 1608 في ألمانيا، وتلاحقت بكثرة على امتداد القارة العجوز. ولكن الظهور الاستثنائي لتلك الحكاية المثيرة وصاحبها الإشكالي تأخّر لسنوات طويلة أخرى.. إلى حين جاء يوهان فولفغانغ فون غوته 1749-1832، وأصدر عمله البديع «فاوست.. التراجيديا»: الجزء الأول في العام 1808، ثم ألحقه عام 1832، وهو عام رحيله، بالجزء الثاني والأخير بالعنوان نفسه، وكان غوته قد بدأ اهتمامه بفاوست قبل تلك التواريخ بسنوات، حين نشر في العام 1790 عمله الفاوستي الأول «فاوست.. نبذة سريعة» فاتحاً الطريق حينها، إلى لحظة رحيله، أمام تلك العلاقة الحميمية والعميقة مع شخصيته المفضّلة: «ساحر هو فاوست، يدخلك بيته، ويغلق الأبواب عليك، فلا تغادر أبداً»، يقول غوته في وصف الشخص وطبيعة العلاقة به.

فاوست غوته، هو فاوست الذي نعرفه اليوم ونذهب، بوحي جاذبية لا تكفّ ولا تقلّ، خلف حكايته.. خلف العجيب والغريب من مآثره، وخلف الأسئلة الكثيرة التي يثيرها ويرفع شأنها: سؤال البقاء، سؤال الحياة برمّتها، القدر، الحب، الموت، سؤال السعادة التي لا تُطال، حتى لو رهن المرء روحه لشيطان من طراز ميفستو.

فاوست، بهذا المعنى، هو الحداثي تماماً، هو - مثلنا -: سليل متاعب الوجود واقتراحات القلق. هو طارح الأسئلة لا مَنْ يقدّم الأجوبة عليها. ولعل السؤال الوحيد الذي تقدّمه شخصية فاوست وتجيب عليه، هو سؤال الإشاعة. قدرة الإشاعة التي روّجها فاوست، بداية، عن نفسه: طبيب العجائب. الخيميائي القادر على صناعة الذهب. الساحر.. وقدرة ذلك على التحوّل إلى مادة حيّة وحيويّة على ألسنة العامة التي ستقوم بتحويل السيرة إلى أرض خصبة للشائعات والخرافات والمعجزات على أشكالها.

فاوست، في نهاية المطاف، هو الدليل المثالي على السطوة الكامنة في قلب الإشاعة وقدرتها على الانتشار والثبات وفتح دروب غير مسبوقة للتفكير والتأويل وصناعة الأحلام والمصائر. هو صانع الإشاعة وسيّدها الشهير، وهو وليدها المعمَّد.. وربما، ضحيتها الكبيرة أيضاً، هو الذي فقد الحياة في مختبر بدائي كان يحاول فيه صناعة الذهب.

حرب الأشباح

د. رضوى فرغلي

طرحتُ سؤالاً على صفحتي في الفيسبوك: هل عانى أحدكم يوماً من «إشاعة» ما؟ وماذا كان تأثيرها النفسي عليكم؟ وكيف كان ردّ فعلكم؟! وصلت تعليقات كثيرة، أنتقي منها هنا اثنين فقط:

أجاب «ع»: الإشاعات خربت بيتي! سافرت فترة خارج البلاد لدراسة الدكتوراه، وتركت زوجتي وولدين. من أطلق الإشاعة هي أختي الصغرى التي كانت على خلاف حادّ مع زوجتي، واتهمتها بأنها على علاقة بشخص آخر كان خطيبها سابقاً. للأسف! بعد فترة بدأ الشك يلعب برأسي خصوصاً أن زوجتي رفضت الدفاع عن نفسها بحجّة أنني يجب أن أثق بها بعد مدّة زواج ثماني سنوات! وحين أصررت على مناقشتها واتّهامها، أصرّت هي على الطلاق وقد كان. بعدها أثبتت لي أنها إشاعة بعد أن سجّلت اعترافاً لأختي في ساعة غضب، ولكنها رفضت أن أردَّها إلى عصمتي مرة ثانية!

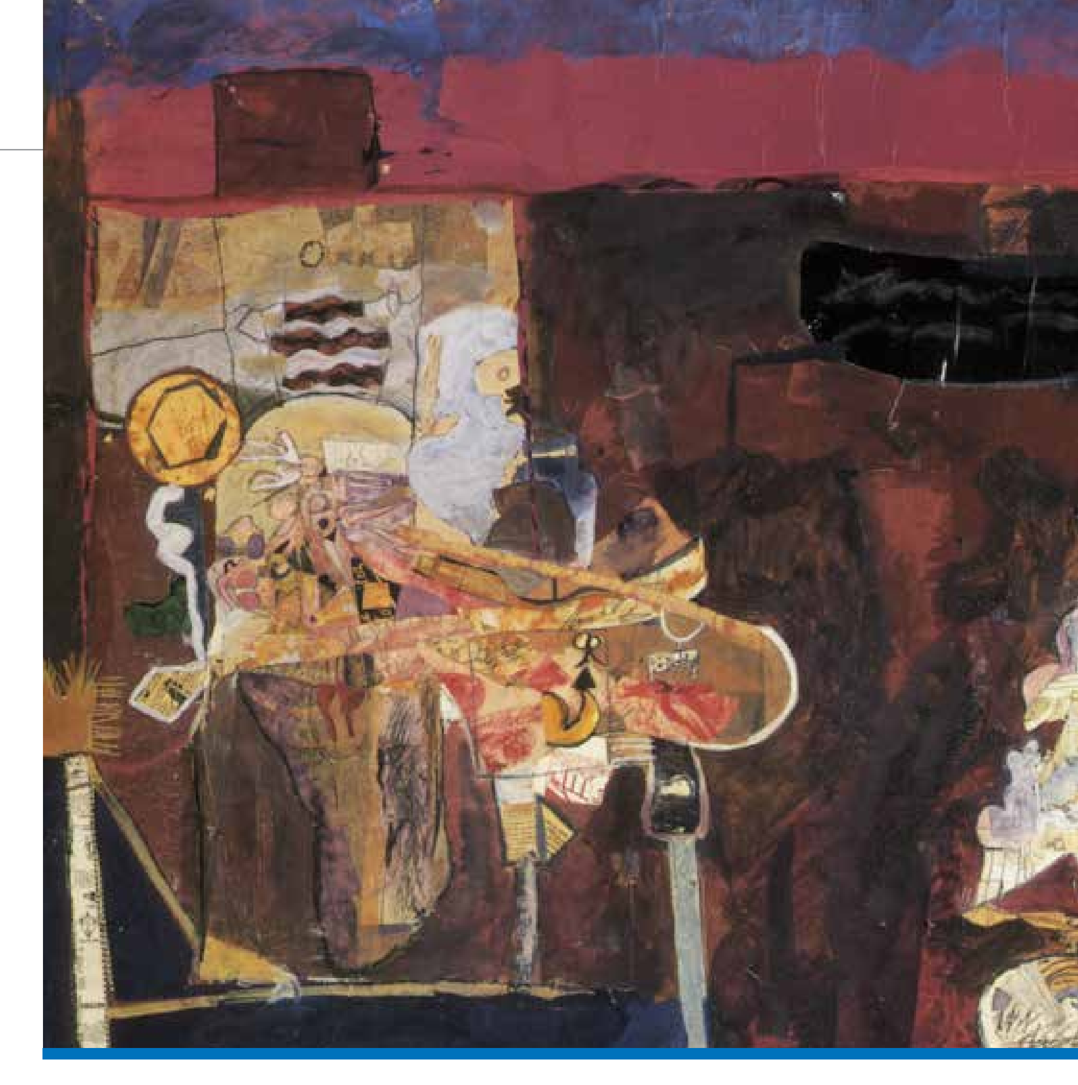
وقالت «س»: واجهت كغيري من الناس مشكلات كثيرة في العمل، وكانت تمرّ بسلام. حديثاً أطلق زميلي إشاعة بأنني أقمت معه علاقة جنسية، وفَبْرَكَ مجموعة صور لنا معاً في أوضاع حميمة، بعد أن رفضت محاولاته المستميتة للتقرُّب مني وأن أقبل دعوته للذهاب إلى «الشاليه». نتيجة لذلك تَمَّ فصلي من عملي بعد إصراره على ذلك عند المدير. لكنني حمدت الله أنني لم أخسر بيتي وعائلتي لأن زوجي كان على علم ببعض مراوداته لي.

إن الإشاعات صورة عنيفة وغير مرئيّة من العداء الإنساني، تعتمد على وقائع مشوَّهة أو مُفَبْرَكة، أو عبارات كاذبة أو محرَّفة تُتَناقَل بين الناس بسرعة شديدة دون التأكّد من صحّتها، بهدف النيل من شخص أو مؤسَّسة أو مجتمع ما. وفي النهاية يجد الشخص المستهدَف نفسه أمام حرب أشباح!

لا تقتصر الإشاعات على بلد بعينه، وإن اختلفت طبيعتها ومضمونها، من مجتمع لآخر، فالدول المنتجة والمتقدّمة حَرَّرت نفسها من سطوة الآخر فيما يتعلّق بالأمور الشخصية، لذلك فالإشاعات المرتبطة بالأشخاص وحياتهم الخاصة قليلة، وإن وجدت فإن تأثيرها غير مدمِّر للفرد أو معوِّق له في النجاح واعتلاء مناصب مهمّة، فقد يعرف عن شخص ما علاقاته الغرامية أو الجنسية المتعدّدة أو أي سلوك آخر لا يرتبط بقدرته على العمل وبأدائه الوظيفي المتميِّز، ويظل ذلك في حَيِّز الحياة الشخصية طالما أنه لا يمسّ حياته العملية والاجتماعية.

أما مجتمعاتنا العربية فإنها تعيش غالباً على القيل والقال، على القتل المعنوي للآخر، وتفرض سلطة مجتمعية قاهرة على الفرد، ولا تفرِّق بين الحياة العامة والحياة الخاصة، ويدرك الوعي الجمعي لمعظم الناس أن الإشاعة قد تهدم مستقبل إنسان أو تدمِّر حياته أو تعيقه عن التواصل في عمله أو وظيفته، لذا يستخدم البعض الإشاعات كسلاح فعّال ضدّ شخص أو مجموعة غير مرغوب فيها، وغالباً ما تتناول الحياة الشخصية للفرد وبالتحديد الجانب الأخلاقي والجنسي لأن من الصعب إثباتهما، وحتى لو دافع الشخص عن نفسه وأثبت براءته، تكون الإشاعة حققت غرضها، وشوَّهت سمعته بالفعل، فانتشارها لا يقارَن بانتشار خبر البراءة منها.

الإشاعة إحدى صور العدوان غير



المباشر على الآخرين، سواء أتمثَّل ذلك في اختلاق الإشاعة أم في النزوع النفسي نحو تصديقها أو المشاركة في نشرها. وغالباً ما يكون هذا العدوان لأسباب غير موضوعية، كأن يكون بين صاحب الإشاعة والمستهدف بها خلاف شخصي أو فكري أو مهني، أو تنافس في مجال ما، فيطلق الإشاعات أو يستأجر من يساعده في ترويجها في محاولة منه للانتقام أو إضعاف خصمه. وفي ظل حالة الإحباط العام التي يعيشها معظم الناس تصبح التربة خصبة لنموّ الإشاعات والميل إلى تصديقها ونشرها، وتنفيس تلك الطاقة العدوانية الموجَّهة بقسوة وبشكل عشوائي نحو الآخر كنوع من تحقيق الذات المضطرب وحماية النفس من الفراغ المفزع ومقاومة الشعور بعدم القيمة.

ثمة رغبة مرضيّة في جذب الانتباه والاهتمام، والظهور في صورة العليم ببواطن الأمور، وبعث الثقة في النفس، أو إثارة شفقة الآخرين، أو الميل إلى تحقيق سَبْقٍ ما في مجال معين، أو المَنّ على النّاس بالمعروف كأن يسدي شخص خدمة معينة إلى زميل أو جار أو محتاج، ويسارع إلى نشر ذلك بشيء من المبالغة وتجميل الذات.. كل هذه دوافع شعورية أو لاشعورية تحرّك رغبة البعض في نشر الإشاعات.

إن الأشخاص القلقون والذين يعانون من التوتُّر واضطراب الشخصية ينشرون الإشاعة بدرجة عالية من الحماس أكثر من المستقرّين نفسياً واجتماعياً، وكأن الإشاعة حاجة اجتماعية ونفسية لدى البعض، إما لتحقيق الحاجات المتوقَّعة منها أو لخفض القلق النفسي لديهم.

يحدث أحياناً أن يروّج شخص ما شائعات عن نفسه بهدف الشهرة أو «الفرقعة الإعلامية» أو رغبة في وجوده في دائرة الضوء ليجني مكاسب معينة، وللأسف يجد هذا الشخص الكثيرين الذين يساعدونه في خطته، بل يستكملون الناقص فيها حتى يحقِّق هدفه تحت مبدأ «نفيد ونستفيد»!

تمثِّل الإشاعات أزمة وعي فكري ونضج قيمي وأخلاقي، وإن كنّا لا نتوقَّع أن تنتهي أو يتمّ القضاء عليها نهائياً لأنها جزء من التفكير الإنساني المشوَّه، واحتياج قهري لدي البعض للسيطرة على الواقع المحبط، ولن يتمّ التخفيف منها إلا بتوافر جوانب عدّة:

1) رفع الوعي المجتمعي للتعامل مع هذه الظاهرة المؤذية بطريقة ناضجة من خلال التكثيف الإعلامي وبرامج التوعية وتصحيح الأفكار المغلوطة لدى الناس والقدرة على فرز المعلومات وعدم تصديق كل ما يقال، والاستناد في ذلك إلى المرجعيات الأخلاقية والدينية التي تحثنا على التحقق من صحة الخبر وعدم المشاركة في نشره دون مصدر موثوق به، بل الأحرى بهم التكذيب والابتعاد عن الموضوعات الحساسة والشائكة والتي تمسّ سمعة الآخرين، حتى وإن كانت صحيحة، فالأصل في العلاقات الإنسانية نشر الشيء الإيجابي وتقويته لا السلبي.

2) وضع وتفعيل القوانين الرادعة التي تعاقب كل من يَثبُت عليه نشر أو مساهمة في ترويج شائعة أو الإساءة بأية وسيلة لحياة الأفراد الخاصة، خصوصاً تلك التي تؤثِّر سلباً في الأسرة من تلويث سمعة العائلات وتدمير مستقبل أطفالها. من ثَمَّ سيشجِّع ذلك الأفراد المتضررين على الدفاع عن أنفسهم والتمسُّك بحقوقهم، بدلاً من خوفهم من الفضيحة وشعورهم بالعار نتيجة تصرُّفات بعض المنحرفين والمضطربين نفسياً الذين يرتعون في الحياة مثل القَتَلة بلا عقاب!

3) أن نساهم جميعاً في مساندة ودعم الأشخاص المتضرِّرين من الإشاعات وتقويتهم نفسياً واجتماعياً وإقناعهم أن الحياة تحمل الكثير من الاختبارات والابتلاءات علينا أن نتدرب على تجاوزها بقوة لا بضعف وخوف.. وعلينا أن نحتمل نتائج معادلتنا في الحياة، وندرِّب شركاءنا وأولادنا على أن يواجهوا معنا بعض الاختبارات الصعبة التي نخرج منها أكثرة قوة وتحدّياً وأكثر قدرة على النجاح.

د. حسين محمود

هناك أسباب تدفع إلى تصديق الإشاعة رغم عدم توافر أدلة مباشرة على صحَّتها، كأن تستهدف الإشاعة حالة متفشّية من المخاوف أو الشكوك أو حتى الأمل والتلهُّف والاشتياق، أو لدى المؤمنين بنظرية المؤامرة الذين يميلون إلى نبذ الحقائق والتعلُّق بالإشاعات.

كالنار في الهشيم

تنتشر الإشاعة لأن كلاً منا يميل إلى أن يصدق ما يفعله أو يقوله أقرب الناس إليه. وفي غياب معلومات موثوقة نعتبر أن آراءهم وتفسيراتهم حقائق غير قابلة للطعن. ويستفحل الأمر عندما نكون أعضاء في جماعة أو حزب معيّنين، لأننا في هذه الحالة نتبنّى آراءنا ونعتبرها حقائق في مواجهة الخصوم، وكل شائعة يطلقها حزبنا نتبناها وننشرها. كما يستفحل الأمر أيضاً بسبب سرعة انتشار الشائعات بواسطة مواقع التواصل الاجتماعي مثل الفيسبوك والتويتر التي تفلت، حتى الآن، من أي نوع من الرقابة وتعطي حقاً لكل الناس في إشاعة أخبار كانت من قبل حصراً على وكالات الأنباء ووسائل الإعلام والصحف، بكل ما تملكه هذه الوسائل من إمكانات للتحقُّق من الأخبار قبل نشرها، وتلقّي العقوبة على الخبر الكاذب، خاصة إذا تسبَّب في مشاكل اجتماعية أو تشهير أو إهانة لشخصية عامة أو خاصة.

أخطر الإشاعات التي يمكن أن يكون لها تأثير اجتماعي ضارّ هي تلك التي تُقَدَّم باعتبارها حقيقة علمية، مثل شائعات الأمراض الوبائية، التي تثير الرعب بين الناس وتجعلهم يغيّرون سلوكهم تغييراً جذرياً، ومثل إشاعة الصلبان السامة التي تلامس جسد الإنسان فتنقل إليه السم، أو الإشاعات ذات الطابع التجاري مثل إشاعة جمع عدد معيَّن من الأشياء مثل الكوبونات وأغطية المشروبات الغازية للفوز بجائزة وهمية، أو أن المياه ملوَّثة بميكروب خطير، وما إلى ذلك.

وانتشار الإشاعة هو مسؤولية الجميع. وسبب الانتشار هو نقص الحسّ النقدي الذي يجعلنا ننقل للآخرين قصة سمعناها وقد لا نصدقها تصديقاً كاملاً، أو لا نفحصها فحصاً نقدياً بسيطاً حتى نتبيَّن مدى صحَّتها. ومن النادر أن يتصدّى أحد لكسر دائرة هذا الانتشار الذي يشبه أحياناً انتشار الفيروسات، فالفيروس ينتقل إليك وأنت تنقله إلى غيرك إلى أن يتفشّى، ويصعب القضاء عليه.

وقد تؤدّي الإشاعة إلى تدمير حياة شخص، أو تخرِّب علاقاته الاجتماعية أو تعزله، وقد تؤدّي أحياناً إلى وفاته، مثل القصص الكثيرة التي نسمعها عن إشاعة تتناول شخصاً بأنه مصدر خطر صحّي أو عقائدي أو أخلاقي، فتنزع الجماعة إلى مطاردته



وعقابه وربما قتله. أو تلك الإشاعة الشهيرة التي تصف شخصاً ما بأنه «نحس»، والتي تؤدّي إلى عزله، مثل شائعة تناولت مطرباً عربياً معيناً بأنه «نحس» على الحفلات التي يشارك فيها، مما أدى إلى حرمانه من الظهور في الحفلات لمدّة طويلة.

وهناك نوع من الإشاعات «المقصودة» التي يطلقها شخص عن نفسه، مثل بعض الكتّاب والشعراء الذي يشيعون عن أنفسهم أنهم ضدّ «الدين» فيكسبون في لحظات قليلة شهرة ساحقة، أو ذلك المطرب الشهير الذي يطلق عن نفسه شائعة أنه مطارد من النساء، مما يجعل النساء يطاردنه بالفعل بحكم التقليد أو الفضول.

ويزداد خطر الإشاعة وفرص انتشارها في مجتمع تنتشر فيه النميمة، لأنه هو المجتمع المثالي لنشر وانتشار الشائعات، فعند تبادل الأحاديث الفارغة لا يسأل أحد عن البراهين على صحّة مقولة معينة. وتكتسب شائعة النمامين أهمية خاصة عندما يبدؤها صاحبها بعبارة «كلام في سِرَّك» الشهيرة. ويستطيع مجتمع النميمة في الغالب أن يدمّر سمعة شخص، أو يثير حوله الشكوك، أو يحفّز الرأي العام ضدّه وضدّ الصورة الذهنية التي يريد أن يقدّمها عن نفسه لمجتمعه.

والنمّام هو في النهاية شخص لديه احتياج حيوي للتواصل مع غيره، وعندما لا يجد شيئاً جادّاً يتحدّث فيه يبتدع شيئاً أو قصة، سلبية أو إيجابية عن غيره. وعندما يلتقي مع من يشابهه من النمّامين تدور بينهم سلسلة من القصص المبتدعة التي تتراوح بين الأكاذيب والافتراءات التي تضرّ أكثر مما تنفع.

بعض علماء السيميولوجيا درسوا الإشاعات، باعتبارها أكاذيب، مثل جريماس، وإومبرتو إيكو. كما وضع علماء آخرون قواعد لمواجهة انتشار هذه الأكاذيب. ويحذّر هؤلاء العلماء من مواجهة هذه الأكاذيب دون التسلّح بمعرفة تقنيات العلاقات العامة، خاصة إذا دافع الشخص الذي تمسّه الإشاعة الكاذبة عن نفسه وسمعته، فهو في هذه الحالة لن يزيد الأمر إلا سوءاً. وهذه التقنيات مفيدة للشخصيات الهامّة والاعتبارية، ولكن قد يأخذ بها الأشخاص العاديون، الذين يكتفون أحياناً بهزّ الكتف تعبيراً



عن عدم الاكتراث بالإشاعات.

وتركِّز هذه التقنيات على مواجهة «الدعاية السوداء» أو حملات التشويه الممنهجة، وكذلك الإشاعات الكاذبة التي ينشرها النمّامون، ويصدِّقها، ويروِّج لها الجهلاء. أول هذه القواعد يعتمد على قانون «العنصر الناقص» والذي يقول إن الإشاعة تنتشر عندما لا تتوافر البيانات الحقيقية. وبالتالي فإن مواجهة الإشاعة يكون بتوفير العنصر الناقص، وهو المعلومات الصحيحة الموثّقة.

ومن التقنيات أيضاً التيقُّن من أن قاعدة «العمل الجيد ينبئ عن نفسه» لا تصلح لمواجهة الإشاعات، وإنما لابُدَّ من الإعلان عنه، وترويجه في المجتمع حتى يتحوَّل إلى سند لصاحبه الذي تُوَجَّه ضده الإشاعة الكاذبة. وهناك أيضاً تقنية «سَدّ الذرائع»، فعندما تنتشر شائعة مغرضة عن شخص بسبب إقدامه على أعمال يمكن تفسيرها بأكثر من معيار، عليه أن يؤكِّد على صحّة نواياه، ويتحاشى من الأعمال ما قد يُستخدَم ذريعة للهجوم عليه.

و«الهدوء» في الردّ تقنية أخرى لأن الردّ العنيف على الإشاعة قد يستخدم ضدَّك، ويؤكِّد صحة الإشاعة، والهدوء لا يعني الصمت، أو التراجع أو الاختفاء، ففي كل ذلك خطورة تأكيد صحّة الإشاعة.

«الردّ بالوثائق» هو تقنية أخرى لكشف زيف الإشاعة، ولذلك فإن من تثور ضدّه شائعة، عليه قبل أن يردّ عليها أن يقوم بعمل جادّ لجمع الوثائق والأدلّة على زيف هذه الإشاعة، وأنها لا أساس لها من الصحّة. والردّ على الإشاعة بنفيها لا يفيد كثيراً، حتى إن جمهور القراء في أحد الأقطار العربية عندما يقرأ في الصحف السيّارة عبارة «لا مساس بأسعار الوقود» يدرك على الفور بأنه على وشك مواجهة ارتفاع حقيقي في هذه الأسعار. وفي هذه الحالة فإن نفي الإشاعة يكون بتقديم دليل موثّق على عدم إمكانية وقوع هذا الأمر.

أما الرد بالعكس فهو تقنية مستحَبَّة لنفي شائعة شخصية، فإذا أشاع عنك أحد أنك تاجر مخدِّرات فينبغي عليك أن تثبت له أنه تكافح تجارة المخدِّرات، وأنك عضو في جماعة أو جمعية لمكافحة تناول المخدِّرات وتأثيرها الضار على المجتمع.

هناك أيضاً الإشاعة المضادّة، فإذا كنت أمام حالة النمّامين الذين يروِّجون الإشاعات فإنك يجب أن تعمل على أن يعرف الناس أن صاحب الإشاعة إنما هو رجل نمّام، وأن النميمة عادة مستهجنة، أو أنه «مخبر» أو عميل جهاز مخابرات يعمل على تشويه سمعة الشرفاء، وهكذا يفقد مروِّج الإشاعة مصداقيَّته أمام الجمهور، ويصبح كل ما يقوله عرضة للشك.



إيزابيلا كاميرا

«يقولون إن»

في جميع لغات العالم هناك تعبير يشير إلى كيفية انتقال المعلومات من شخص إلى آخر. عبارة: «يقولون إن». ولكن من الذي يقول؟ ولماذا يقول ذلك؟ ولماذا إذا قال شخص شيئاً، نردده مع الآخرين مرّات عديدة حتى نصدّقه نحن أيضاً؟

وهناك العديد من الأمثلة التي يمكن أن تُقال، كما أن هناك أعمالاً أدبية عديدة تتحدث عن قوة الإشاعات والقيل والقال والنميمة، والتي بالإضافة إلى أنها تتلاعب بالحقيقة، تؤدّي إلى الانحراف بالمسار الطبيعي للحياة.

كان جيلنا، الذي تغذّى على أكاذيب القنوات التليفزيونية من جميع أنحاء العالم، هو أكثر من اعتاد على القيل والقال الذي يتحول إلى تاريخ، أو التاريخ الذي يتكوّن من القيل والقال. ونحن في نهاية المطاف نصدّق ما يقال لنا متكرّراً لمرات عديدة، حتى لا نستطيع أن نميّز بين الحقيقة والخيال. لأنه كما تنشد إحدى شخصيات أوبرا روسيني الشهيرة «حلاق إشبيلية»: «الإشاعة كالنسيم، هَبّة ريح عليلة تتسلّل رقيقة، خفيفة، وتبدأ بالهمس».

من الأمثلة التي يمكن أن تبرهن على النتائج المميتة للشائعات القصة الحزينة لإحدى أبرع المغنيات الإيطاليات في السنوات الأخيرة وهي ميا مارتيني، وهي امرأة شجاعة جريئة تبدو في الظاهر في منتهى القوة، ولكنها وحيدة بدرجة خطيرة، أو لنقل -بالأحرى- «معزولة». وقبل بضع سنوات انطلقت شائعة أنها «نحس» على أي مكان تذهب إليه، فأحجم منظّمو الحفلات عن طلبها اتّقاءً لفشل حفلاتهم. كان الجميع يهمسون عندما كانوا يرونها، وربما أصدر البعض منهم أيضاً إيماءات استهزاء بها، حتى جاء يوم قالت فيه ميا مارتيني: كفى!، وانتحرت. لم تستطع أن تقاوم هذه الإشاعات. وجميع من هزئوا منها حتى، ولو بصوت خفيض، فهموا متأخراً أكثر من اللازم عبثية هذا السلوك. اليوم أصبحت ميا مارتيني أيقونة الغناء الجميل، وأصبحنا نسمع صوتها كثيراً في الإذاعة والتليفزيون. لم يعد أحد يشعر بالخوف وهو يستمع إلى صوتها، أو يراها في الأفلام القديمة، ذلك أنها ببساطة لم يكن لها دخل بسوء الطالع، وإنما كانت هي نفسها ضحيّة للشائعات الكاذبة التي دفعتها إلى القبر.

فإذا كانت هذه الحالة مأساوية فإنني أودّ الحديث عن حالة أخرى إيطالية، مضحكة هزلية، ترتكن هي أيضاً على الإشاعات والتي إذا تَمَّ توجيهها بمهارة تستطيع أن تجعل ملايين من الأشخاص يصدّقون شيئاً بدلاً من شيء آخر بفعل التكرار. إنها حكاية رجل فقير نشأ من العدم، عمل مقاولاً صغيراً، ثم أصبح بين عشية وضحاها واحداً من أكثر المليارديرات ثراء، ليس في إيطاليا وحدها ولكن على مستوى العالم، والذي -وفقاً للشائعات- صنع ثروته كلها بنفسه وبمنتهى الأمانة. ولكنها لم تكن سوى شائعات، فرغم أنه فعل كل شيء وحده، إلا أنه بالتأكيد لم يفعله بأمانة، كما أكّدت المحكمة. ثم إن هذا الشخص كان قد بدأ يقول إنه لو دخل عالم السياسة في إيطاليا فإنه سوف يقضي على البطالة، ويوفّر الملايين من فرص العمل. كانت مجرد شائعات خدعت الناس فصوّتوا له، فاقتحم عالم السياسة من أوسع الأبواب. ولكن من خلال قنوات التليفزيون التي يملكها عاد ليحكي للناس كيف أنه رجل «شاطر» ولكن القضاة يلاحقونه رغم أنه كان أميناً شريفاً، ولم يرتكب أي عمل مشين.. ولكنها الإشاعات الشريرة تطارده في كل مكان، وهو بريء، بل إنه قدّيس يتلقّى بركة الرب. بل إن البعض قارنه بالقدّيسين الذين لم يفهمهم أحد فطاردتهم الإشاعات الشريرة، وغنّى له أحد المطربين أغنية كانت تتردّد في جنبات الحزب تقول «لحسن الحظ أن سيلفيو موجود». في تلك الأثناء ظلت الإشاعات ضده تزداد وتزداد معها الأصوات التي ينالها ممن يرونه «شهيداً». لكن، هل فكّر أحد ممن صوّتوا له في أن يتحرّى بنفسه أن وعده بملايين فرص العمل كان مُجَرَّد شائعة؟

في مدن وعواصم عربية تنتشر إشاعات وأخبار كاذبة، بعض منها يستمر زمناً طويلاً، وبعض آخر تثبت عدم صدقيته سريعاً. مجلة «الدوحة» طافت مدناً عربية، وتحدَّثت إلى شرائح اجتماعية مختلفة، واستطلعت آراءهم وأشهر الإشاعات التي شغلت بالهم في الأشهر الأخيرة.

مراسلون

أكاذيب صادقة

مصر ليست بلد الإشاعة، إنها بلد النكتة، إلى الحدّ الذي يذهب بالبعض إلى أن المصريين إن لم يجدوا من يتندَّرون عليه، فإنهم يتندَّرون على أنفسهم.

منذ ثورة 25 يناير، البلد على قدم وساق بما سمح بانتشار الإشاعات. وجُلّها سياسي بامتياز أو ناجم عنه، ستقابلك في كل مكان إشاعة أن السيسي القائد العام للقوات المسلحة قد ترشَّح، أو لن يترشَّح لمنصب الرئاسة، هي الإشاعة التي تحتلّ المرتبة الأولى. وعم المنباوي سائق التاكسي العجوز يقول: إنه سمع أن السيسي سوف يترشَّح رئيساً للدول العربية كلها، ويضيف: «أهو مرة واحدة ونرتاح».

شريف سائق التاكسي الجديد في مصر والمعروف باسم التاكسي الأبيض تبعاً للونه يقول: «إننا لم نعمل طيلة الفترة من ثورة 25 يناير حتى 30 يونيو. والإشاعة التي انتشرت أن الحكومة سوف تقوم بإسقاط الأقساط المستحقّة علينا عن هذه الفترة مع فوائدها بالطبع (لكنها إشاعة لم تتحقَّق حتى الآن، ولم يحدث شيء)».

فاطمة التي تعمل خادمة لدى إحدى الأسر قالت بغضب شديد إن الإشاعة التي انتشرت بأن الحكومة سوف تعتمد التسعيرة الجبرية على الخضروات (طلعت على فاشوش) وأن شيئاً لم يتغير، وأن الأسعار نار على الغني والفقير «والناس قربت تاكل طوب».

إشاعات كثيرة ضربت السوق العام أطلقها أحدهم نكاية في المعلمين بأن قانون الحدّ الأدنى للأجر لن يصيبهم، ولن يستفيدوا منه، في إشارة إلى الانتشار الفاحش للدروس الخصوصية، لكن القانون كَذَّبَ ذلك، وسوف يستفيدون كما يقول الحاج إبراهيم الذي يعاني من ثقل كاهله بأعباء ما يدفعه للمدرّسين «تعليم آخر زمن».. كما أصاب البعض إحباط شديد جراء عدم تطبيق الحَدّ الأقصى للأجور على موظّفي وزارات البترول والمالية والجيش، وعَلَّقَ أحدهم قائلاً: «تجيبها كده توديها كده هي كده».

الإشاعة القاسية التي ضربت مصر كانت إشاعة وفاة المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد والتي ينطقها المصريون بوحريد، تألَّمَ الجميع لها خاصة أحد الشعراء الذي مازال يذكر بعضاً من قصيدة كامل الشناوي عنها: رموا بها في أرض زنزانة، عريانة والأرض عريانة، لكن الابتسامة حلَّت محلّ الغضب الذي خلفته الإشاعة.

إنها تقتل

الإشاعة تقيم في المجتمع الجزائري وتمكث ما شاء لها فعلها أن تمكث، وهي ليست غريبة عنه وعن المعطى العام للفرد الجزائري الذي شأنه شأن الفرد العربي في كل مكان يتأثّر بالإشاعة، ويصدّقها في غالب الأحيان، ويتفنَّن في صناعتها، ومتأخّراً يكتشف أنها فقط كانت مجرَّد إشاعة نجح في تمريرها وتوسيع رقعتها بعض المختصّين في شؤونها وفنونها، فالإشاعة أحياناً تكون كصناعة لا يتقنها إلا بعض الضليعين في الفبركة وتسويقها وترويجها بأي شكل كان بين الناس. لكنها أحياناً تكون- سواء أكانت (إشاعات سياسية أم اجتماعية)- مؤذية وجالبة لشتى أنواع الخراب والضرر والأذى.

محمد إلياس، عون إداري، يقول: «للأسف الإشاعات في مجتمعنا



تتوالد كل يوم، وكثيراً ما نقع ضحايا لها، إن الجو العام السائد في المجتمع الجزائري والمتّسم بالفراغ ونقص فضاءات الترفيه والتسلية والنوادي، جعل معظم الناس تنشغل بخلق الإشاعات ونشرها في المحيط القريب منهم، ومن ثَمَّ تداولها». ويضيف إلياس: «شخصياً كنت ضحيّة إشاعة، هناك من سَرَّب في العمل خبراً عن علاقة مشبوهة بين خطيبتي وبين رئيس مصلحة في البلدية، والإشاعة وصلت إلى الأهل والجيران. هنا ثارت ثائرتي وفسخت خطوبتي منها دون أن أعطيها فرصة لتدافع عن نفسها، كما قدّمت استقالتي من العمل، لأنه لم يكن بإمكاني البقاء في مكان يلوك فيه الزملاء سيرتي وسيرة من كانت خطيبتي، هذا لا يتحمّله قلب إنسان طبيعي. لكن بعد أشهر اكتشفت أن رئيس المصلحة خطب شقيقتها. وأن لقاءاتهما في العمل كانت من أجل الترتيبات للتقريب بينه وبين شقيقتها ومن ثَمَّ إتاحة فرصة التعارف بينهما. ذهبت واعتذرت منهما، هو استقبلني ورحَّب بي، لكن هي رفضت أن تسامحني، وقالت :«من لا يثق في أخلاقي وسمعتي لا يمكن أن أثق في أنه سيكون جديراً بي»، ويختتم بنبرة يائسة ونادمة: «وهكذا خسرت حبيبتي ووظيفتي بسبب إشاعة».

في حين تقول، آسيا، صاحبة ورشة خياطة: «أكثر إشاعة تَمَّ تداولها وصدّقناها، كانت إشاعة تهديم البنايات القديمة وترحيل السكان إلى قرية قريبة، حينها رفضنا أن نترك منازلنا ومدينتنا لنرحل إلى قرية لا نعرف فيها أحداً، لكن بعد مدة تبيّن أنها إشاعة مغرضة من أجل إزعاج السكان وإثارة البلبلة والأقاويل». أما فاطمة (سكرتيرة في شركة خاصة)، فترى أن هناك فرقاً بين إشاعة وأخرى: «الإشاعة السياسية تكون أحياناً أخطر من الإشاعة الاجتماعية، فالأخيرة تكون على مستوى ضيِّق يمكن التحكُّم في ملّها وشرِّها، لكن الإشاعة السياسية، قد تهدِّد البلد بأكمله»، وتضيف فاطمة: «أكثر إشاعة عانينا منها جميعاً نحن- الجزائريين- هي إشاعة موت الرئيس بوتفليقة، فلأكثر من شهرين والشعب مقتنع بموت الرئيس حقيقة لا إشاعة، وأن الإعلان الرسمي عن وفاته مسألة وقت فقط تفرضها الترتيبات والاستعدادات لمرحلة ما بعد الرئيس، لكن في آخر الأمر، التليفزيون الرسمي كَذَّب الإشاعة ببث صورة مقتضبة وخاطفة تُظهر الرئيس في اجتماع مع رئيس الحكومة، وهذا ما هَدَّأ الشارع الجزائري». وقالت نسرين: «موت جميلة بوحيرد في الفترة الأخيرة، كان أكبر إشاعة تأثّرت بها، فأنا أحبّ هذه البطلة كثيراً، وأحلم أن أراها يوماً، وخبر موتها الذي تَمَّ تداوله على نطاق واسع في مواقع التواصل الاجتماعي، أحزنني كثيراً، حتى إني- مثل الجميع- كتبت على صفحتي في الفيسبوك أعزي نفسي والوطن بموت هذه العظيمة، لكن بعد أيام، تَمَّ تكذيب الإشاعة».

وتختتم نسرين: «للأسف الإشاعة بمليون رجل، وهي تنتشر بسرعة وتُصدَّق بسرعة، وفي كل مرة لها آثارها الضارة وضحاياها».

فطائر فضائية

يحكي المنجيب نساسي، وهو عامل تونسي في مطعم يُعِدّ الفطائر وسط بنغازي، عن الشائعات الغريبة التي مَرَّت به فيقول: «هناك إشاعة حجر الرحى الذي قيل عنه أنه قد هبط من نيزك متفجِّر في الفضاء من زمن بعيد، وأن هذا الحجر المهمل له قيمة مالية كبيرة الآن، حيث تطلبه مراكز بحوث الفضاء والفلك الأوروبية والأميركية وتعرض مقابله ثمناً مرتفعاً بغرض إجراء تجارب وبحوث عليه – يضحك –. ومن هنا انهمك الناس في البحث عن كل رحى قديمة مما جعل سعر الرحى يرتفع إلى حوالي 50 ألف دينار، لكن بعدها بشهور تأكّد أن الأمر محض إشاعة، فابتسم كل من شرب هذا المقلب الذي لا نعرف مَنْ



دبَـرَّه».

علـى صعيـد آخـر، حَدَّثَنـا السيـد خيـري الـزاوي، وهـو طالـب فـي قسم الإعـلام، عـن أهـم شائعة أثـرت سياسيـاً فـي الفتـرة الأخيـرة قائـلاً: «بـدون شـك هـي إشـاعة ظهـور نجـل القذافـي (خميـس) حَيّـاً يُـرزَق متجـوّلاً فـي الشـوارع والـذي يعتقـد أنـه قُتِـل فـي إحـدى غـارات الناتـو فـي مدينـة ترهونـة بعـد تحريـر طرابلـس فـي شـهر رمضـان عـام 2011، وتَـمَّ دفنـه مـن قبـل أنصـار القذافـي فـي مـكان مجهـول»..

أمـا الميكانيكـي سـعد عبـد العزيـز، صاحـب ورشـة إصـلاح سـيارات، فقال إن أغرب إشـاعة سمعها تتحدَّث عـن وجـود ذبابـة قاتلـة داخـل نـوع معيـن مـن السـيارات تسـتورد مـن إحـدى دول آسـيا، ممـا جعـل هـذا النـوع مـن السيارات يُنبَـذ، وينخفـض سـعره فـي السـوق، وترفـض بعـض الـورش قبولـه للصيانـة. ومـن يضطـر إلـى شـرائه يقـوم بـرشّ السـيارة بمبيـدات حشـرية وتطهيرهـا.

وحـول الإشـاعات فـي المجـال الثقافـي سـألنا الروائـي الليبـي د. أحمد إبراهيـم الفقيـه فقـال: «أذكـر إشـاعة عـن مـوت الشـاعر الليبـي المعـروف علـي صدقـي عبـد القـادر وهـو رجـل تجـاوز الثمانيـن مـن العمـر، ويعبِّـر فـي شـعره عـن كراهيتـه للموت وعدم اعترافـه بـه، ويصـرِّح فـي مقابلاتـه الصحافيـة أنـه لا وجـود للمـوت، وأنـه لـن يمـوت، فـأراد أحدهـم أن يـزرع الرعـب فـي قلبـه، فأطلـق إشـاعة انتشـرت بسـرعة تقـول إن الشـاعر علـي صدقـي عبدالقـادر مـات، بـل ووصلـت إلـى الإذاعـة التـي صدقـت الإشـاعة وأذاعـت نعيـاً للشـاعر سـمعه بنفسـه، وانطلـق غاضبـاً سـاخطاً ينفـي الشـائعة، ويقـول إنـه موجـود علـى قيـد الحياة، ثـم لـم تمضِ سـوى بضعـة أشـهر حتـى جـاء خبـر موتـه ووفاتـه، لا ريـب فيـه هـذه المرة، ولـم تنفـع كل هجائيتـه للمـوت ونكرانـه لـه فـي أن ينجيـاه مـن المصيـر المحتـوم».

لطالمـا عـرف المغـرب تـداولاً للإشـاعة كلمـا احتـاج السياسـي إلـى معرفـة محـرار الـرأي العـام واهتماماتـه، أو كلمـا رغبـت الدولـة فـي اختبـار وقـع قـرار حكومـي علـى المجتمـع.

ويبـدو أن أكبـر إشـاعة يعرفهـا المغـرب السـنوات الأخيـرة، هـي «إشـاعـة الإصـلاح» بالنسـبة للباحـث أحمـد بلخيـري. فبعـد إقـرار دسـتور2011، لاحـظ بعـض المراقبيـن عـدم التطبيـق الكامـل لفصولـه. ذلـك أن رئيـس الحكومـة تخلّـى عـن بعـض اختصاصاتـه فـي التطبيـق، وتصـرَّف خـارج مـا نـصّ عليـه الفصـل الثانـي مـن الدسـتور حيـث كان الإقـرار بـأن «السـيادة للأمـة». أمـا عـن الإدارة فيـرى الباحـث بلخيـري أنهـا «عميقـة»، علـى غـرار مصطلـح الدولـة العميقـة، العقليـات والسـلوكات القديمـة نفسـها هـي السـائدة، لهـذه الاعتبـارات يتسـاءل الباحـث بلخيـري: هـل هنـاك إشـاعة فـي المغـرب اليـوم أكبـر مـن إشـاعة الإصـلاح؟ أجـل، هنـاك بعـض التحسُّـن بالقيـاس إلـى الماضـي، لكـن التحسُّـن ليـس هـو الإصـلاح فـي بعـده العميـق. أمـا القـاصّ سـعيد أحبـاط فيؤكِّـد أن أكبـر إشـاعة أثـارت الإصـلاح السـنوات الأخيـرة هـي اكتشـاف البتـرول فـي المغـرب، وهـو الموضـوع الـذي أضحـى أشـبه بمشـهد كاريكاتـوري. أمـا بالنسـبة للفاعلـة الجمعويـة السياسـية عتيقـة أبـو العتـاد فرغبـت أن تبتعـد قليـلاً عـن الشـأن السياسـي، واختـارت الإشـاعة بالمجـال الفنـي والتـي أسـالت الكثيـر مـن المـداد خصوصـاً علـى المواقـع الاجتماعيـة، الإشـاعة تهـمّ المغنيـة دنيـا باطمـا حيـث قيـل إنهـا سـتحيي حفـلاً فنيـاً فـي إسـرائيل، وهـو الخبـر الـذي تداولتـه الكثيـر مـن وسـائل الإعـلام. لقـد كذَّبـت الفنانـة المغربيـة دنيـا باطمـا مـا راج مـن أخبـار حـول تعاقدهـا مـع متعهِّـد حفـلات مـن أجـل «إحيـاء حفـل فنـي كبيـر داخـل إسـرائيل»، نجمـة (آراب آيـدول) الفنانـة باطمـا التـي اسـتغربت الانتشـار الكبيـر لهـذه الشـائعة، أكَّـدت أنهـا لـم تفكِّـر يومـاً فـي الغنـاء فـي الأراضـي المحتلـة، وأن كل مـا كتـب هـو مُجَـرَّد افتـراءات. بالنسـبة للممثِّـل المسـرحي يوسـف رزامـة، شـعر بالحـزن عندمـا تداولـت وسـائل الإعـلام خبـر وفـاة ورحيـل الفنـان الكبيـر الحبشـي، إذ قامـت خطـأ بعـض المنابـر بتعميـم خبـر وفـاة الفنـان ميلـود الحبشـي عـوض «محمـد» وكانـت إشـاعة غيـر لبقـة، ولا تنـمّ عـن حـسّ مهنـي فـي وقـت لازال فيـه الفنـان الكبيـر ميلـود الحبشـي فـي أوج عطـاءاتـه. لكـن أهـمّ إشـاعة يراهـا مناسـبة للتصديـق وتنـمّ عـن أن المغـرب فـي تقـدُّم ملمـوس مفادهـا أن شـبابنا لـن يعانـي منـذ الآن. لقـد قـرَّرت الحكومـة أن تمنـح تعويضـات عـن البطالـة!!.

إذا أخذنا كلمة منطق في معناها التقليدي، فربما لا يصحّ الحديث عن منطق للإشاعة. إذ يبدو أن الإشاعة لا تخضع لقواعد المنطق ولا تتقيّد بمبادئه. فهي أبعد ما تكون عن المنطق ومعياره وقِيَمه، وهي تتنقّل في فضاء يوجد «خارج الصدق والكذب». فهي ليست خبراً كاذباً يُنتَظر «تصحيحه» ليخبر عن الواقع الفعلي.

عبد السلام بنعبد العالي

منطق الإشاعة

بل إن أية نيّة لجرّ الإشاعة إلى المنطق ومحاولة تصحيحها أو تكذيبها لا تعمل في النهاية إلا على تقويتها كإشاعة. هذا ما يدركه «ضحايا» الإشاعات أحسن إدراك، فما إن يُتاح لهم المجال لإمكانية الردّ على الإشاعة للحدّ من مفعولها، أو إبطالها، حتى يتبينوا أنهم لا يعملون في النهاية إلا على أن يزيدوا من صلابتها وشِدّة ذيوعها وقوة انتشارها. فكأن تكذيب الإشاعة لا يزيدها إلا «صحة»، ولا يعمل إلا على إنعاشها، وكأن كل محاولة لإخضاعها لـ «المنطق» إذكاء لبعدها عنه، وزيادة في انفصالها و«نموّها» في فضائها الخاص.

وعلى رغم ذلك، فيبدو أن الإشاعة حتى إن لم تكن تخضع لمنطق «الصّواب والخطأ»، فإن لها منطقها. فهي تعمل وفق قواعد تتحكّم في ذيوعها وانتشارها، خفوتها وغليانها، فعلها وانفعالها. إن لها آلياتها الخاصة وهي بالضبط ما يجعلها تتميّز عن الخبر. فإذا كان الخبر يُنقل عبر وسائط مضبوطة محصورة، وإذا كان يحمل مضموناً، ويُنقل عن مصدر يُحدّد مدى صحّته ووثوقه، فإن أهمية الإشاعة لا تُستمَد من المصدر، بل ولا حتى من المضمون. فهي لا تقاس بسند تعتمد عليه، ولا بتماسك الخطاب الذي تنقله ومدى معقوليته. قوّتها ليست في مضمونها، وهي لا تستمدُها من أهمّية ما تقوله وما «تروّجه»، وإنما من كونها «تنتمي إلى فضاء كل ما يقال فيه قد سبق قوله، وسيستمر، ولن ينفكّ يقال. ما أعلمه عن طريق الإشاعة لا بد أنني سمعته من قبل: إنه ما يُتناقَل. وبما هو كذلك، فهو لا يتطلّب فاعلاً من ورائه» كما يقول بلانشو. كأن الإشاعة تتولّد عن ذاتها، فهي - على حد قول بلانشو أيضاً - «تتمتّع بقدرات ذاتية. وهي ليست بحاجة لمن يفرضها ولا لمن يتحمّل مسؤوليتها. إنها لا تتوخّى إلا الذيوع والانتشار، ولا تبحث عن أداة تعبير تفصح عنها، ولا عن وسيلة إثبات تؤكّد صحّتها». على هذا النحو، فربما ليس من الأليق اعتبارها «إشاعة» من ورائها فاعل، وإنما مجرّد «شائعة» مستغنية عن كل ذات فاعلة.

على عكس الخبر إذاً فإن الإشاعة ليست بمصدرها ولا بمضمونها، وهي ليست بما تخبر به وعنه، وإنما هي بما يتولّد عنها، والصّدى الذي يعقب انتشارها، وما يتمخّض عن ذيوعها من ردود أفعال. قوة الإشاعة إذاً لا تكمن فيما تنقله ولا عمَّن تُنقَل، وإنما فيما تفعله وما يخلّفه ذيوعها من عواقب، فالإشاعات بمفعولاتها.

من هنا خضوعها لـ «زمانيتها» الخاصة. فإذا كان الخبر ينقل ما تمَّ وحصل، ويَعْلق بما حدث، فإن الإشاعة، حتى وإن كانت تبدو مستقلّة عن أنماط الزمان التقليدية، فإنها تجسّ نبض المستقبل، أو على الأقل تُستَغلّ من أجل ذلك. إنها تحاول الكشف عن التطلّعات. مقابل «جفاف» الخبر، الإشاعة تتميّز بنوع من الخصوبة. وهي لا تقتصر على نقل المتحقّق، وإنما تكشف عن الممكن. بهذا المعنى فهي أكثر إخباراً عن الواقع الفعلي من الخبر نفسه. فإذا كان الخبر يكتفي بنقل الحدث، فإن الإشاعة تجسّ نبض من تشيع بينهم، فتخبر، لا عن أحوالهم، وإنما عن أحلامهم وتطلعاتهم. وبهذا المعنى فهي لا تكتفي بالإخبار عن الواقع، وإنما تسهم في تشكيله وتوجيهه، وربما حتى في صنعه. وليست قليلة تلك الأمثلة التي تدلّ على توظيف رجال السياسة للإشاعة من أجل «تحسّس» واقع الأمور، وجسّ نبض الأشياء، بل وحتى من أجل كسب المعارك وقهر الخصوم. وغير بعيد عنا ما أوْلته كثير من دكتاتوريات القرن الماضي لأجهزة «البروباغاندا» من عناية كبرى بهدف السهر على حياة الإشاعات، و«تدبير» حركتها، رعايةً لشيوعها، وضماناً لفعاليتها.

نورة محمد فرج

رسمة «الإشاعة» شبه مخيفة، شبه كوميدية، وشبه نيران تندلع منها! رسمها الفنان الكاريكاتوري أندرياس باول ويبر (A.Paul Weber (1893 - 1980، وهي واحدة من مجموعة كبيرة من رسوماته الساخرة.

إشاعة ويبر
عيون وعمى وحرائق

وُلِد ويبر في مدينة أرنستادت Arnstadt في ولاية تورنغن Thüringen الواقعة وسط ألمانيا. كان ينتمي إلى أسرة حرفية وقد تلقّى تشجيعاً من والدته وجدّه في أعماله الأولى، مما دفعه إلى الالتحاق بمدرسة للفن بعد انتهائه من الثانوية. انضمَّ إلى حركة للشباب الألمان التي كانت تطمح إلى تحسين أسلوب الحياة من خلال تقدير الطبيعة، ولذا كان أعضاؤها يمشون على أرجلهم لمسافات طويلة في الأراضي الألمانية.

خلال الحرب العالمية الأولى، كان على ويبر أن يؤدّي الخدمة العسكرية الإلزامية، ولذا أُرسِل إلى الجبهة الشرقية ليعمل في السكك الحديدة، وهناك مارس فن الكاريكاتير في مجلة الجيش. لاحقاً قام بإنجاز العديد من الرسومات الداخلية لمجموعة قصصية صغيرة للشاعر الألماني هانز شاس، كما قام أيضاً برسم الكثير من الرسومات لمجموعات من قصص الأطفال في الفترة نفسها.

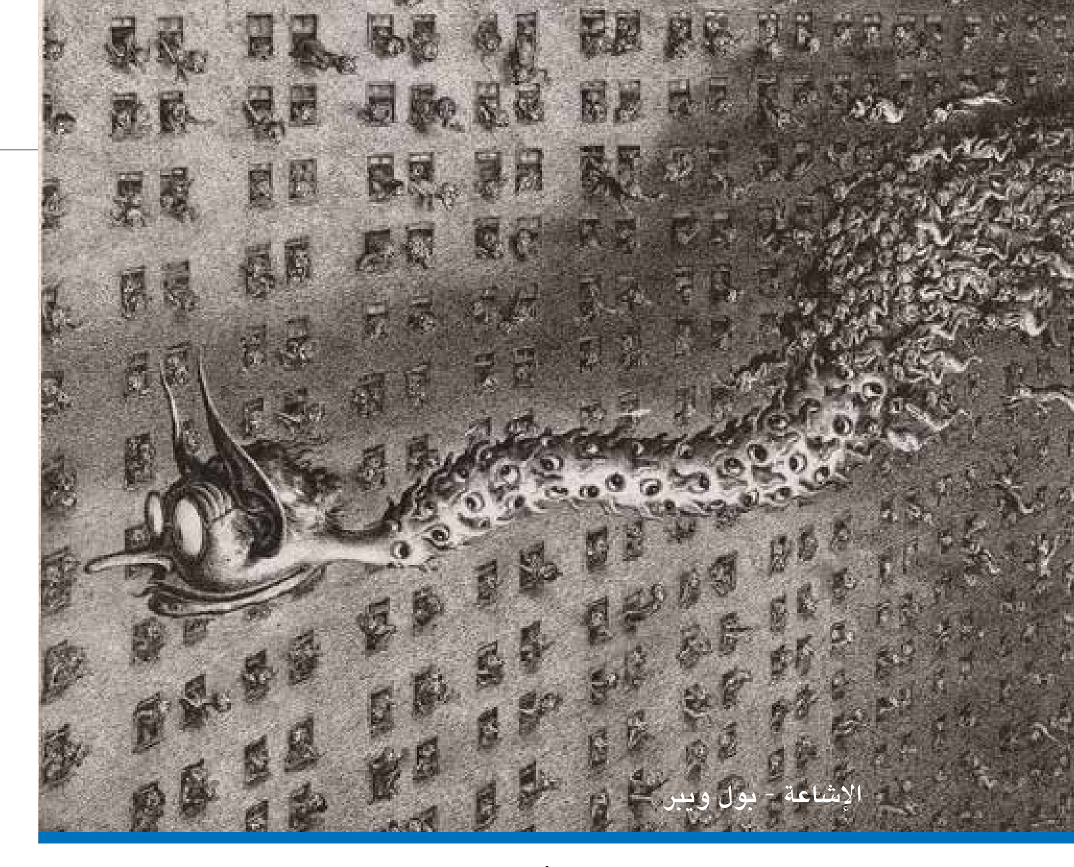
في عام 1928 انضم ويبر إلى حلقة سياسية تناهض هتلر الاشتراكية القومية، واشترك مع أصدقائه في نشر المطبوعات المعارضة، ولكنها مُنِعت، واعتقل النازيون ويبر من يوليو/تموز حتى ديسمبر/كانون الأول 1937. وبعد الحرب العالمية الثانية، عاد إلى نشاطه الفني الذي كان متمحوراً حول النقد الاجتماعي والتعليق على قضايا البيئة والسياسة والعدالة.

رسم ويبر خلال حياته أكثر من 3 آلاف عمل مطبوع، و200 لوحة زيتية، وأكثر من ألف رسمة بالفحم، كانت أعماله ساخرة، ويميل اتجاهه في الرسم إلى المزج ما بين البشري والحيواني على نحو تشويهي وصادم، لإظهار النزعات البشرية المتطرّفة التي تظهر خلال فترات الحروب والصراعات، كما كان أسلوبه يميل إلى الكرتونية الطفولية أحياناً، وإلى الكوميديا السوداء أحياناً أخرى، لكن موضوعاته ظلت هي نقد السلطة والمجتمع. كان الموت موضوعاً مهمّاً في أعماله، يمكن فهم ذلك بِرَدّه إلى معاصرة ويبر لحربين عالميتين، عدا الأثر الذي سبَّبته الآلة والتكنولوجيا في الدمار البشري. استخدم ويبر كثيراً شخصية (مهرّج البلاط)، لأن بإمكانه – حسب تصوُّر ويبر - قول ما يريد دون أن يحاسبه أحد أو يتعرَّض للعقوبة، لذا من خلاله يمكن تمرير الكثير من الأفكار الناقدة المرفوضة. أيضاً ثيمة الشطرنج مهمّة في أعمال ويبر لأنه كان يعتبرها تمثيلاً لصراع العقول والأفكار، كما أنها تنقل الصراع من الحيِّز الذهني إلى الحيِّز التجسيدي.

في التاسع من نوفمبر/تشرين الثاني 1980، تُوفّي ويبر في شريتستاخين Schretstaken، وهي قرية صغيرة في شمال ألمانيا، وكان عمره سبعة وثمانين عاماً.

وجه ضبابي

يعمد ويبر إلى تشكيل مخلوقات رسوماته من مكوِّنات مختلفة، أي من عناصر بشرية وحيوانية وأسطورية خرافية، بالإضافة إلى مواد الطبيعة، وتعطي رسمة الإشاعة Das Gerücht- تحديداً- صورة مجازية لتصوُّر ويبر حول مفهوم الإشاعة، طبعاً مع قناعاته حول الضغط السياسي المميت الذي تعرَّض له. لهذا السبب- ربما- الرسمة قبيحة لدرجة الصدمة، بالإضافة إلى كونها مخيفة ومثيرة



الإشاعة - بول ويبر

للاشمئزاز، وهي من جهة أخرى محمَّلة بمكوّنات رمزية متعدِّدة، لأنها تشير إلى فاعلية الإشاعة في زمن الحرب.

تصوِّر رسمة الإشاعة وجهاً بشرياً كاريكاتورياً، ربما يبدو مضحكاً وغريباً للوهلة الأولى. هذا الوجه له أنف طويل، يرمز إلى الكذب، ويمكن ربطه مع متخيّل بينوكيو، حين يطول أنفه كلما كذب. أيضاً للوجه أذنان ثعلبيتان، وحينما ندقق فيه نجد لسان ثعبان يخرج من فمه. النظارة التي يلبسها مستديرة ومسطّحة، ولا تظهر من خلالها عيناه، لذا فإن ارتداءها يعبِّر عن الباطل وزيف الرؤية وتحوير الحقائق. النظرة البلهاء لهذا الوجه تتناقض مع اللسان الثعباني، كما أن جسده ثعباني أيضاً، تندلع منه زوائد قريبة من ألسنة النيران القصيرة، كما أنها مرصّعة بالعيون المنهولة. شكل الجسد هنا يتقاطع مع شكل التنين والحية، والتنين ينفث النار الحارقة كما أن الحَيّة سامّة.

المذهل أيضاً أننا إذا دققنا في الوجه فسوف نجده وجه امرأة عجوز لا وجه رجل! فالشعر الملفوف هو تسريحة امرأة عجوز، وهذا الإحساس بالتوهان عند المتلقّي وعدم التوصُّل إلى جنس المخلوق إلا لاحقاً هو مزيد من التضليل، كما أن السمة الدخانية – للنيران – هي إشارة أيضاً إلى ضبابية الرؤية.

على الرغم من السمة الكرتونية للوجه إلا أنه مريع ومخيف في الوقت ذاته، وبقدر ما هو هزلي هو سام؛ فالإشاعات في زمن الحرب وعدم الاستقرار مميتة.

ألسنة سامّة

تتعلَّق بنهايات هذا المخلوق تجمُّعات وحشود من مخلوقات ضئيلة، تبدو بشرية ولكن لها وجوه حيوانات غبية ولئيمة، مزيج من القرود والحمير والذئاب والخفافيش والثعالب التي رسمها ويبر على نحو تشويهي، لها آذانها الطويلة أو أنوفها الطويلة أيضاً، وكأنها تجسيد للمستفيدين الذين يغذّون هذه الإشاعات ويتعلّقون بها، فهي جزء منهم وهي مخلوقهم الكبير الذي يجسِّدهم. ومن نوافذ البنايات المحيطة نرى الناس يطلّون من كل الشبابيك مادّين أجسادهم، وهم إما في حالة ذهول، أو يكادون يقفزون، أو أنهم قفزوا فعلاً من أجل اللحاق بهذا الشيء الذي يسري دون أن يراهم، والذي لا نعلم هل يتكوَّن منهم أم هم المتعلِّقون به، وكأن هؤلاء الأفراد الأغبياء السيئون هم المادة التي تتغذّى عليها الإشاعة، أما هي فأشبه بلسان نار حارق يدمِّر كل من كان حولها. وتمثِّل الأبنية النمطية المكعَّبة تجسيداً للسلطة المادية على الإنسان وتنميطه على نحو رتيب، أما المخلوق الطائر ذي الأجنحة الزوائدية الصغيرة الشبيهة بالنيران والألسنة فهو نقطة تشابه ليس في الشكل الممتد وحسب وإنما في القدرة الفتاكة، إنها تصوير تجسيدي لمجازية «الكلمات المجنَّحة». إن مادة الإشاعة هي الآذان واللسان، ولذا كان اللسان سامًّا وشبيهاً بالنار، فيما الآذان ثعلبية وحمارية! أما العيون فهي على مساحة اللوحة منهولة أو لئيمة، تعبيراً عن طبيعة أولئك الذين يتعاطون الإشاعة ويغذّونها، إما بخبث المستفيد أو بغباء من تروقه جاذبية القبح.

هذا المزيج من الكرتونية المريعة والقبيحة، حينما نرى الحمار في الأسفل يطلّ من شباكه على يمين اللوحة وهو منهول ومعجب بهذه الإشاعة، وبهذا التضليل، نستدعي الناقد الألماني ولفغانغ كيسر في كتابه «الغروتسك في الفن والأدب» الصادر سنة 1957، حينما قال أن ويبر كان تمثيلاً نموذجياً على غروتسكية القرن العشرين، نظراً لاعتماده على تشكيل مخلوقات قبيحة صادمة تتركّب من عناصر مختلفة، فالغروتسك العجائبي فن هجائي بطبيعته، وكثيراً ما نجده سمة مميزة عند العديد من الفنانين الذين استخدموه كأسلوب معبِّر عن ثقافة عصر منحلّ. وفي هذا العمل تحديداً، نحن نرى المباني الممتدّة التي لا تظهر من بينها أي سماء، والتي يسكنها الملايين من البشر، ولكن «إسكان» هي الكلمة الخاطئة، فهذه المباني في الواقع تبدو قابلة للانهيار والسحق في أية لحظة وكذلك الحشد الذي من حولها. وبقدر ما كان ويبر دقيقاً في رسم الوجوه تجسيداً للفردانية، إلا أن هذه الفردانية أيضاً في رسمته هذه ليست سوى نوع من الفوضى.

منذر بدر حلوم

خطر ببالي غير مرة أن أقوم بترجمة كتاب فائق الأهمية للفيلسوف الروسي أليكسي لوسيف «فلسفة الرياضيات» أو «جدل الأرقام اللامتناهية الصغر». وفي كل مرة كان يخطر ببالي ذلك كنت أتراجع عن نيتي لصعوبة ما فيه من مفاهيم في الرياضيات ولضعف إعدادي في هذا المجال، كما أتراجع عن ترجمة كتابه الآخر «فلسفة الموسيقى» لأسباب مشابهة. واليوم حين راح ذهني يحكّني في هذا المنحى في أحد فنادق بيروت، في أثناء حضوري أعمال دورة تدريبية للمحامين في «جندرة الدستور» تَوَلّد لدي سؤال عن العلاقة بين الرياضيات والموسيقى والجندرة والمسألة النسوية عموماً.

نساء ورجال رياضيات وموسيقى

يقوم النضال النسوي والاشتغال على جندرة التشريعات، ربما بصورة غير موعاة، على افتراضات إشكالية، منها أن المرأة بالضرورة نصير أفضل لقضايا المرأة من الرجل، وأن الرجل بالضرورة يضطهد المرأة، وينتقص من حقوقها مقارنة بالمرأة، والتفضيل هنا مبنيّ على الجنس، وأن المساوة كافية، بصرف النظر عن سويّة الحريّات والحقوق التي يتمتّع بها المواطن محايد الجنس. هناك في اللغة الروسية منكر ومؤنّث ومحايد. تخيَّلوا لو أن هناك في اللغة العربية كلمة واحدة (محايدة) أو (خنثى) تدمج (مواطن) و(مواطنة)، ربما كان سيحلّ الأمر في الشكل. لكن المسألة التي يشغل فيها الشكل كثيراً من الوقت والاهتمام، تتعدّى أن تكون مسألة شكلية. علماً بأن المسألة، حتى في المضمون، كثيراً ما تتحوّل إلى نضال من أجل انتزاع حقوق ليس من النظام وليس من البنية، بمعنى تحويل البنية السياسية الاجتماعية الاقتصادية نحو توسيع الحقوق، إنما من الذكور. وكأن المسألة مسألة صراع إناث مع الذكور في معادل اجتماعي للوجود البيولوجي، وليس مع بُنى مطلوب تجاوزها أو مع أنظمة ظالمة، الظلم فيها سياسي.

معلوم أنّ (العبيد) كانوا متساوين جميعاً في العبودية ومنزوعي الحقوق في الوقت نفسه، وفي العهد السوفياتي درج سؤال ساخر يقول إن مواطناً راح يسأل موظّفاً حكومياً: هل أملك الحق؟ فيجيبه الموظف: نعم تملك الحق. وهل أستطيع؟ الجواب: لا، لست تستطيع! فهل يكفي حقاً أن يقرّ قانون ما بالمساواة، حتى مع وجود درجة مقبولة من الحقوق، كي تتحقّق المساواة؟ الجواب: لا. خاصة وأن القانون نفسه يمكن أن يطبَّق كيفياً وفي انتقائية تسمح بها طبيعة بعض الأنظمة.

هكذا، تتحوّل (النسوية) إلى مسألة في الشكل أكثر مما هي في المضمون، و(الجندرة) إلى مسألة في اللغة. الحساسية من ذكورة اللغة، بصرف النظر عن بُعد المفردات المفهومي، تذكّر بذكورة الجدار والكرسي في أذهان بعض المتشدّدين الحرفيين في الدين، فلا يجوز، والحال كذلك، لامرأة أن تجلس إلى جدار أو على كرسي.



العمل الفني: Natalia Goncharova - روسيا

هل يمكن، حقاً، للمرأة أن تكون حرّة ما لم يكن الرجل حرّاً؟ الجواب: لا. ولكن المعنى هنا الرجل بما هو مواطن والمرأة بما هي مواطنة، وليس ذكورة وأنوثة. الأمر، إذن، يقتضي إقرار الحرّيّات والحقوق وتأكيد التساوي فيها وفي المسؤوليات، وكذلك ضمان الفرص المتكافئة أمام الجميع دون تمييز في الجنس وسواه، وخلق ظروف متكافئة لتحقيق هذه الفرص، وذلك كله لا يفيد دون سيادة القانون. فالأشياء على الورق لا تتجاوز قيمتها قيمة الحبر الذي كتبت به ما لم تطبق. وليس فقط في النصوص بل وفي تأويلاتها وعدالة تطبيقها تكمن الفروق بين الأنظمة السياسية- الاجتماعية المختلفة. معروف أن للاجتماعي أحياناً قوة تفوق قوة السياسي، بما يشلّ القوانين، ويفقدها معناها في بعض المجتمعات. فالقيد الاجتماعي كثيراً ما يكون أشدّ من القيد القانوني. وحكم العادات أقسى وأمضى من حكم القانون.

كثيراً ما تقع القضية التي ينطلق منها الهمّ النسوي والمطالبة بحلّها من خلال الدساتير والتشريعات في العادات والتقاليد والعقائد وليس فقط في القوانين. ومن ثَمّ، فإن حلّها لن يكون ممكناً دون بناء ذهنية جديدة وشخصية جديدة. وهذا عمل تنموي ثقافي، بالمعنى الواسع للثقافة، وسياسي واقتصادي مديد. فلا معنى للمساواة بين الرجل والمرأة، مثلاً، دون استقلالية المرأة اقتصادياً، أي دون عمل يضمن لها هذه الاستقلالية، ولا معنى لذلك دون الاعتراف بتربية الأطفال عملاً رفيع المستوى، فائق الأهمية، تستحق المرأة عليه مُرَتَّباً محترماً، وحقّها في أن تختار بين أن تعمل في البيت أو خارجه. ولا يخفى أن الحديث عن المساواة الحقوقية والاقتصادية والثقافية يبقى خارج مقولة العدالة ما لم يرفق بالحديث عن المسؤوليات.

من الأوهام الشائعة أن الإنسان يمكن أن يكسب دون أن يفقد شيئاً مقابل ما كسبه. لكننا، غالباً، لا يعجبنا أن نفكّر بما نخسر. نتوهَّم أننا نكسب فقط، ويريحنا ذلك. التساوي في المسؤوليات يكون أيضاً بصرف النظر عن الجنس وعوامل التمييز الأخرى جميعها. أم نعود إلى التمييز من جديد، حين المرأة لا تستطيع فعل أشياء لأنها أنثى والرجل كذلك لأنه ذكر، ناهيك بأن لا ترضى أو لا يرضى بداعي الاعتبارات الاجتماعية للرجولة (الذكورة) والأنوثة. للناشطات الغربيات قول آخر هنا ومساع أخرى لإعادة رسم نساء الشرق، ولكن وفق أي منظور؟

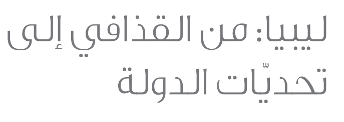
يقوم الاهتمام الأوروبي بالنسوية والجندرة في الشرق العربي على مدرستين: واحدة استشراقية تَقَوْلِب المرأة الشرقية في فهم خاص، وتحاول أن تزرع فيها صورة الغرب، صورة عنها، من ثَمَّ عن حقوقها وواجباتها ومكانتها في المجتمع انطلاقاً من هذه الصورة مُعادَة الإنتاج وفق نزعات غربية جديدة، معادل ذلك في الاشتغال تلقين وقولبة؛ وأخرى تفاعلية تقوم على إنتاج فهم مشترك وتصوُّرات مشتركة حقوقية وثقافية.

قادني إلى الحديث أليكسي لوسيف في كتابيه، لأن معادلة رياضية لا تهمل شيئاً، ولا تغلّب أمراً على آخر توصل إلى المريخ، وسيمفونية جميلة وشخصية متكاملة أشياء من طبيعة مشتركة.

أدب

ترجمات





ليبيا: من القذافي إلى تحديّات الدولة



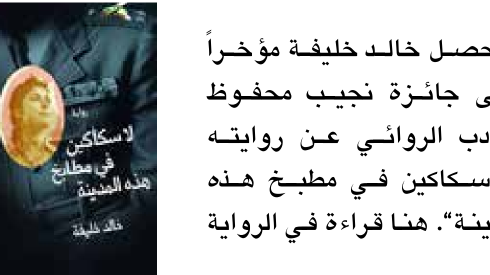
104

قليلاً ما خضعت ليبيا للتحليل العميق والعلمي الذي يستند إلى تاريخ نشوئها كدولة وطبيعة بناها السياسية والاقتصادية. كتاب "ليبيا الثورة وتحديّات بناء الدولة" يقدّم تحليلاً وافياً بعيداً عن صورة ليبيا الإعلامية.

تراجيديا للخراب المعمّم

111





حصل خالد خليفة مؤخراً على جائزة نجيب محفوظ للأدب الروائي عن روايته "لا سكاكين في مطبخ هذه المدينة". هنا قراءة في الرواية



سعيد الكفراوي:

احتكار الزمن لفنّ واحد مغالطة تتناقض مع القيمة

حوار - حسين عبدالرحيم

من يراقب القاص سعيد الكفراوي ومشواره الإبداعي يكتشف أن وراء هذه الكتابة ثراء ينبع من عالم يشبه الكاتب.حفر في الذات وفي الواقع. بشر يقيمون هناك في قرى مطروحة أرضاً على ضفاف أنهار قديمة، تعيش زمناً يعيش جدلية حياته وموته.

حين أتطلع لهذا الكاتب في أمكنة كان يقضي فيها وقته قبل أن يغادره أصحابه، حيث وجه الله: محمد عفيفي مطر، وخيري شلبي، وإبراهيم أصلان. قال لي مرة إن الأمور لم تعد كما كانت. كم اختلطت عليّ! كم مرات حضرت إلى المقهى لأرى محمد عفيفي مطر! وحين أدرك بوعي مغيّب أنه رحل، أعود مرة أخرى إلى بيتي على الجبل.

قالت الناقدة د. سيزا قاسم عن الكفراوي مرة (كاتب قادر أن يستعيد الماضي، وذاكراته توأم للخيال)

لم يكتب الكفراوي سوى القصة القصيرة، ولم يرحل كغيره إلى زمن آخر. له اثنتا عشرة مجموعة منها: مدينة الموت الجميل، ستر العورة، سدرة المنتهى، دوائر من حيني، البغدادية، حكايات عن ناس طيبين.

■ زمن الطفولة، أو دعني أطلق عليه اسم زمن البابايات، هناك في قرية وسط الدلتا تموج بالطقوس والموروث الأزلي للحياة القديمة، هل ثمة حنين لتلك الأيام؟

- أكثر من نصف ما كتبته عن أطفال، كما تعرف فإن الطفل أبو الرجل. وخطوات التكوين الأولى وأمكنتها تبعث على الدهشة. هناك سوف تصحبك جدّة أو عمّة، وتلقي بك في مساحة مُسَوَّرة بالطين، وحجرة بداخلها نخلة وصفصافة ورجل ضرير يعلّمنا القراءة، تسمع الأصوات النحيلة محمّلة بالشجن، والعالم المحيط ينطوي على المخاوف. تعرفتُ في هذا المكان إلى حروف الهجاء، واكتشفت من خلال صوت مولانا الضرير أن هذا عيشنا، وأنك كي تتميَّز عليك أن تعرف المعنى ودلالة ما يقوله الشيخ. في ذلك الزمن انفتح وعيي على النهر والأجران المفتوحة على الليل. كان لي صاحب ابن مقاول غني نبَّهني إلى الاختلاف بين الفقر والغنى، ومن خلال تحدّيه عرفت أن المشقة تغلبها بالكفاح النبيل. وأدركت منذ البواكير أن الحياة تسير بقدر، وأن المصريين

من الشعوب التي رزحت تحت وطأة هذا القدر.

كوّنتني الأساطير والحكايات الأولى التي كنت أسمعها على شاطئ النهر. أنسّ وسطهم مثل جرو، وأرى على ضوء النار الموقَدة ظلّ جواد الدار وخالة تضرب على الدفّ. تذكر قصة زبيدة والوحش؟، إنها تلك اللحظة التي كوّنها أول الوعي. أما عن الحنين، فكما تعرف أنهم سألوا غابرييل غارسيا ماركيز يوماً عمن كتب كتبه، فأجاب: كتبها الحنين. أنا يضنيني حنيني ويلفحني مثل هواء الخريف، فأرى عبره خواتيم الأعمار وأشباح من رحلوا، وأسمع من خلاله صوت الجدّ وصوت أطفال أصبحوا رماداً، وأستعيد من خلاله كل شيء.

كل رفقة الجيل رحلوا إلى كتابة الرواية وأنت قابع هناك في صومعة القصّ، كامن وكأنك تحرس عطيّة أو منحة من القدر. ما هذا الولع بفن كتابة القصة؟ وإلى متى؟ وهل تجريب اختلاف الأشكال جزء من العملية الإبداعية؟

- منذ البداية، رأيت أن القصة القصيرة هي الشكل الأمثل لكتابة تجربتي لتأمّل واقع ما أكتب عنه. هي في آخر المطاف تحقّق الشغف بالحقائق القديمة التي ما تزال صالحة لإثارة الدهشة، وتفتح أمام الخيال نافذة لتأمّل ما كان. القصة القصيرة، ذلك الفن الصعب عند باسكال هو الصمت الأبدي للآماد البعيدة التي تجعله ينتفض. كما تعرف أنا عشتُ عمري في تلك المنطقة الغامضة لبشر قضيت كل عمري معهم، واعتبرتُ القصة مثل النبوءة تستدعي الخفيّ والهشّ، وأنها بلا بطل، وأنها الشكل القادر على التعبير عن الجماعات المغمورة، التي كانت جماعات كتّاب هذا الشكل مثل تشيخوف، وهيمنجواي، وجوجول، وكافكا. هي قصص كُتبت بالضرورة لكشف النقائض والتفاعل بينها للوصول إلى معنى، قد يكون العدل أو الحرية وربما المعرفة، من أجل مجابهة أهوال الحياة والموت.

في كتابك «حكايات عن ناس طيبين» تبدو الحكاية حالة من أحوال البشر، وعن أشخاص اقتربت منهم. أسألك: هل البشر هم مصدر الحكاية أم إن الحكايات موضوعها الناس؟

- أحببت هذا الكتاب جداً. كان عن ناس اقتربت منهم وعشت بينهم مثل نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ومحمد عفيفي، ومحمد بنيس، والبعض من أهل السكك من ناس هذا الوطن. كان كتاباً عن الذاكرة، هذا الكائن الغريب الذي وقف الناس أمامه حائرين، وعجزوا تماماً عن فضّ سِرّه. احتشد الكتاب وامتدّ معه زمن الطفولة حتى وصل به الحال إلى زمن الكهولة، والزمن في الكتاب طبقات من وعي ومحبة لأشخاص ظلوا، بالرغم من رحيلهم، ماثلين في وعيي. يبدو لك أنه كتاب للحكايات. كما تعرف أنا أحبّ قصّ القصص، وكنتُ أسعى لكتابة من لحم ودم، كتابة تشعر تجسيد مشاعر ابن آدم، وإحساسه المضني بالزمن. تجدهم كلهم داخل مكان، وللمكان دلالته وله امتداده، يجسّد الذكرى، ويأتي بالحنين. واجهتني عند كتابة (الحكايات) مشكلة الزمن بالذات، فأنا حاولت أن أستعيد الماضي وأستحضره. في الحقيقة الكتاب ليس عن الماضي، كما كتبت الدكتورة سيزا قاسم في دراسة عنه، ولكنه عن قدرتنا في أن نعيش في كل الأزمنة وأن نتخلّص من نير التاريخ، أن نخلع الأردية المهترئة والمتربة التي يُكسينا بها الحاضر. تذكر حكاية الخالة (خضرة) تلك التي كانت تشير ناحيتي وتقول: «هذا لَبَني يسير على قدمين». كانت أرضعتني حين جفّ لبن أمي. تحمّمني وأنا صغير، ومع الماء تأتي الحكمة: لولا النور ما كان الظلام، والرحمة بين الناس عدل، وتنظر من نافذه الدار قائلة: «إياك واللئيم، خلف البراقع سمّ ناقع».

في مجموعتك «مدينة الموت الجميل» ثمّة امرأة مُتَّشِحة بالسواد، وسفينة ترحل - في ما يبدو - إلى لامكان، وطائر نورس وحيد يطلق استغاثة أخيرة. أية دلالات رمزية أنت شغوف بها في هذا النص؟

- أنا أتذكّر أنني كتبت هذه القصة في الستينيات، حين كان التجريب رائجاً عند الكتّاب. كانت قصة جيدة على مستوى البناء والمعنى، دائماً يذكرني بها الروائي الكبير بهاء طاهر. وأنا أعتبرت هذه القصة مثل أيقونة بسبب مناخها الغامض. كانت عن سيدة عجوز تبحث عن ابنتها التي غرقت بها سفينة. هل كانت البنت وهماً؟ والمرأة مخبولة طوال النص تعيش في مدينة للموت الجميل؟ أيّ جمال للموت أنا كتبته؟، وما هي تلك المجرّة المنعزلة في حديقة البيت على البحر؟ وذلك الراوي المحبوس في وحدة تبدو بلا نهاية؟ أنا لم أكن أسعى عندما كتبت هذه القصة لتأكيد إشارات رمزية، ولكن كانت هكذا أحوال الكتابة في زمن الستينيات.

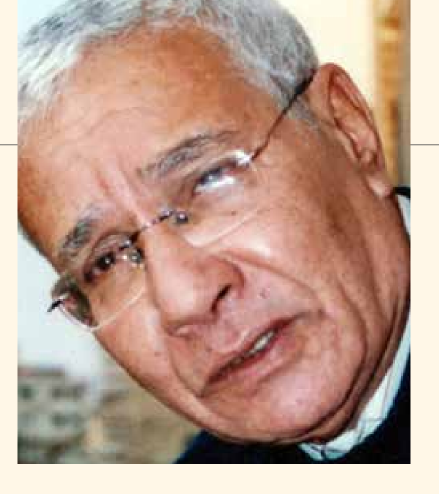
على ذكر الكتابة في فترة الستينيات، حَدّثنا عن وقائع وتفاصيل وحصاد كتّاب هذا الجيل وكتابته؟

- جئت في ذلك الزمن لأبحث عن كتّاب هذا الجيل. وكانوا يعقدون جلساتهم في مقهى ريش، في ندوة الراحل المؤسِّس نجيب محفوظ. أعرف مَنْ صَحِبَني إلى هذا المقهى؛ كان الروائي جمال الغيطاني. وجدتهم في ذلك الزمن جماعة يمثّلون وثبة مضاءة ضدّ الثابت، وكان أغلبهم قد جرَّبَ الاعتقال أكثر من مرة، وكانت ثورة يوليو وتجاوزاتها الفادحة، قد نَبَّهَتهم إلى التعامل مع الواقع

باعتباره واقعاً سياسياً. كنّا نعيش في ذلك الوقت، حقبة ضياع الآمال وهزيمة يونيو/حزيران المروّعة، وسطوة زعيم مهزوم حتى أذنيه، وكنا نتحلّق حول كاتب كبير نحبُّه ونقدّره، نأتي حاملين مخطوطات، فيأخذها ليقرأها، ويعيدها مشفوعة برأيه. ظلّت حقبةً ننتمي إليها بسبب اهتمامها بالفقراء، ولأننا كلّنا تعلّمنا في مدارسها، وآمنّا بقيمها؛ عن العدالة الاجتماعية، والتحرر الوطني، ومقاومة الاستعمار. لكننا جميعاً كنّا نشكّل معارضة لذلك الزعيم الذي استبدل ذاته بالأمة.

▣ تمثّل القرية القديمة أهمّ تجلّيات ما تكتبه.. الآن تغيَّرت القرية في شكلها العام، سياسياً واجتماعياً واقتصادياً. فبعد هجرة المصريين إلى الخارج للعمل كأجَراء، تغيّر كل شيء. لماذا تهتمّ كثيراً بالكتابة عن زمن ولّى وانقضى؟

- أنتمي إلى قرية لم يعد باقياً منها شيء، لا ناسها ولا شكلها القديم. مأساة أن يُباد عالم رأيته رأيَ العين، وأنت ما تزال تعيش زمنك. في قصة «قصاص الأثر» يصرخ البطل: «غايتي أن أستحوذ على زمن يضيع». عبد الحكيم قاسم وخيري شلبي ومحمد مستجاب وقبلهم يوسف أدريس وأنا، جميعنا عشنا تلك الأزمنة المراكمة للوعي الجماعي. وذاكرتنا محتشدة بحركة الأسلاف وكثافة حضورهم في الهياكل المتداعية للدور القديمة. أنا عشتُ تلك الأيام، وخبرتُ عزّ فقرها وحاجتها، وعشتُ اعتزازها بروحها. انظر إلى ما كتبه هؤلاء الكتّاب الأماجد، كلّهم يحاولون الحفاظ على ذاكرة تضيع وبشر يذهبون للنسيان. تفنى المراحل وتفنى الدور، والبشر يغيّبهم النسيان لكنك سوف تجسّدهم على الورق. كنتُ شغوفاً بهم، وكان يأخذني الغرور. وأحلم بخلودهم على الورق. الآن القرية ليست هي. عَمّ



الغنى البعض، والأغلبية تعيش على الستر. متغيّرات فادحة في زمن عَمَّ فيه الفساد والثروات الحرام.

▣ يشكّل الموت في القصص هاجساً أساسياً في ما تكتب. الموت عندك دورة أخرى لوجود الانسان. ما تلك الحفاوة بتلك الرحيل المحزن؟. لماذا يمتدّ تشبيك القادم من الأفق الغربي بهذا الحزن المروّع؟

- أنا لم أنظر أبداً للموت باعتباره نهاية لحياتنا. تنكر أجدادك هؤلاء الذين بنوا تلك المقامات والتكايا والأضرحة، وتلك الأهرام الرهيبة لما بعد الحياة. أنا لا أخفي عليك. أنا أخاف من العدم إلى حدّ الرعب. ينظر المصريون إلى الموت باعتباره استكمالاً لمشوار الحياة. وكانت جدّتي حين تعلّمني الحكمة تقول: «يا ابني الحياة آخرتها الموت وما دايم إلا وجه الله».أعرف من زمان أن الموت يترصّد خطاي بالذات بعد أن رحل من عشتُ بينهم عمري ويأتونني الآن في الأحلام يستحثّوني على المجيء. إن الحضور الآسر للموت في ما أكتبه اعتبره مواجهة لفناء يواجهك. كان أستاذي إدوار الخراط -أمدّ الله في عمره- يقول في دراسة كتبها عني: «إن التواجه والتفاعل بين النقائض من خصائص عمل الكاتب أساسه بيّن: مواجهة الموت، والانغماس في طين الحياة المركب الخصيب». بالفعل إنها مواجهة بين الموت والحياة. ولقد قال يوماً مونتاني: «إن تَبَصُّر الموت هو تبصُّر للحرية».الذي يجري الآن على الساحة اختلاط الماضي بالحاضر. غياب سياق نحو المستقبل والوطن تهدّده أحواله غير المألوفة، والناس يعيشون على فُوَّهة بركان، ومصر الطيبة غدت أكثر قسوة، والواقع يعيش احتمالات غامضة.

ستون سنة حكم فيها العسكر مصر. عبر هذا الزمن غابت الحرية واستبدلت السلطة نفسها بالناس. الآن قام الشعب بثورتين وتفويضٍ، واستطاع عبر العامين إزاحة رئيسَين من سلطة الحكم. وأنا كلّ ما أتمناه أن تظلّ الثورة فاعلة وقادرة على تغيير الواقع والانتقال به من الاستبداد وحكم الفرد إلى دولة مدنيّة يسودها القانون وفق دستور عادل، لا نريد مطرقة التعصُّب الديني وسطوة الجماعات المتطرّفة، ولا نريد سطوة صوت الزعيم الواحد الأحد. أرى الآن وأسمع صوت الستينيات جهيراً، وثمة حلم يسيطر بعودة فردوس الستينيات البائس. الذين صنعوا الثورة هم وحدهم لهم حقّ صناعة المستقبل. ولا صوت هناك أوهنا يعلو على أصواتهم.

▣ سؤال أخير: هل نحن بالفعل في زمن الرواية؟

- لا شكوك على أن الرواية تمثّل شغف الإنسان بالحقائق وجنونه القديم بالخيال، هذا ما قاله مؤسّس الرواية العربية نجيب محفوظ في مطلع حياته. وأنا من المؤمنين بأن أية كتابة جيدة هي فاعلة ومؤثّرة في كل الأزمنة. وأن الفنون والأدب التي أنتجت في الماضي هي فاعلة في المستقبل أيضاً. والرواية -كشكل ومساحة للسرد- قادرة على التعبير عن متغيّرات الدنيا. وإن كانت هناك روايات جيدة، فهناك أيضاً قصص جيدة، واحتكار الزمن لفن واحد مغالطة تتناقض مع القيمة. تشيخوف وهيمنجواي وكافكا العظيم، مازالوا على رأس الزمن ورأس رواياته. وآخر المطاف الكتابة جرح الكاتب وألمه، ألمه الذي لا يُنْسَى !!



أمير تاج السر

قراءة الرواية والتاريخ

كنت قد كتبت في مقدمة روايتي «توتُّرات القبطي» الصادرة منذ عدة أعوام، أن هذا النص رواية وليس تاريخاً.

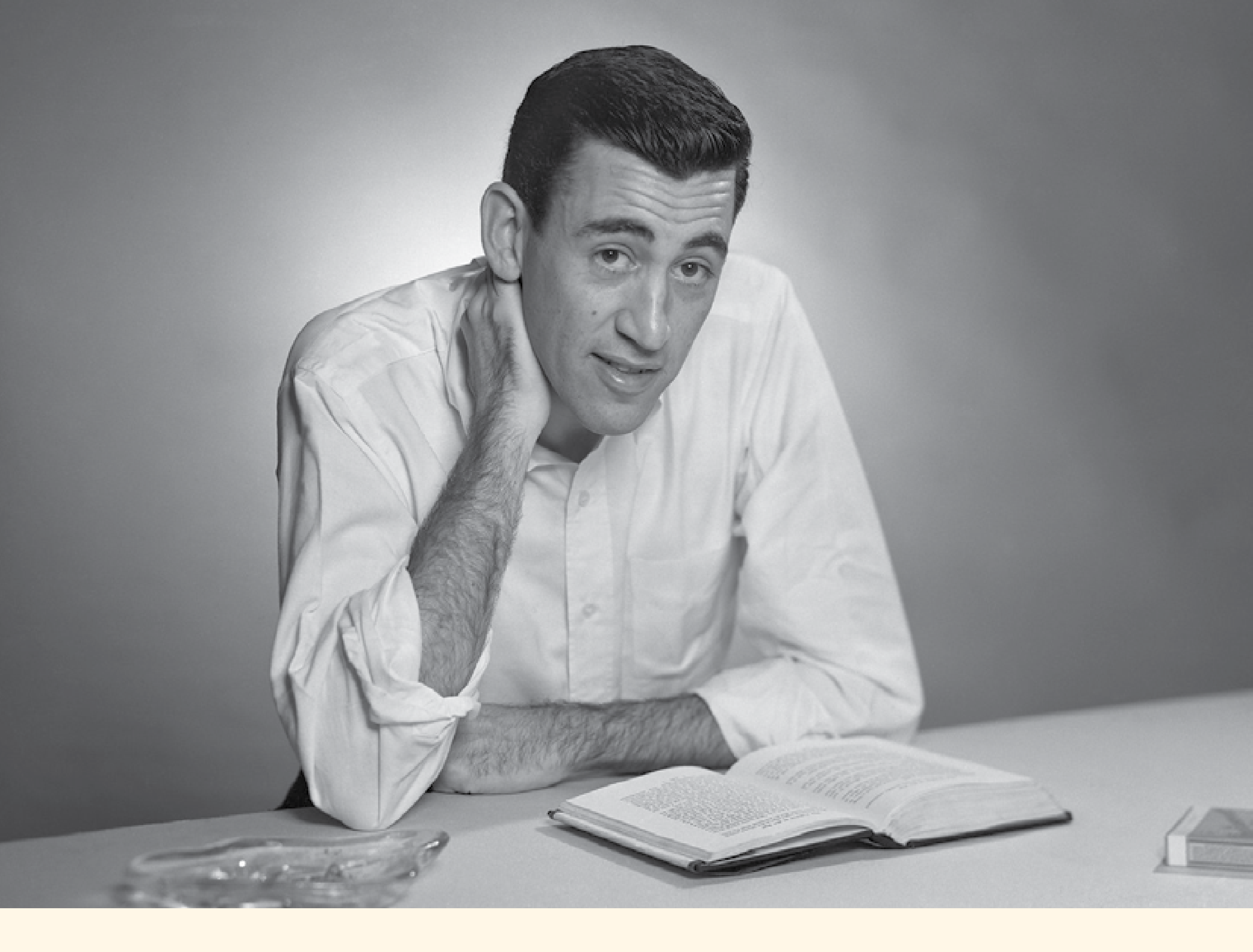
هذه العبارة التي كتبتها في مقدمة نصّ منتَج من الخيال، فيه الشيء الكثير من التاريخ، والشيء الكثير من الحاضر أيضاً، أثارت جدلاً لا بأس به، ووصلني الكثير منه عن أحقّيّة الكاتب في وضع خطّ يريد للقارئ أن يسير عليه، أو ترك القارئ يسير على خطّه الخاص الذي يستنتجه في أثناء القراءة، من دون تدخُّل أو توجيه من الكاتب، وبذلك يحقق النص الأدبي الغرض من كتابته، خاصة أننا درجنا في كثير من أعمالنا على وضع مثل تلك العبارات، كأن يضع أحدهم عبارة تقول بأن هذا النص خيالي بحت، وأيّ تقاطع فيه مع الواقع لا يعدو مجرّد تشابه.

في الواقع وفي أيّ نصّ معاصر ربما يتقاطع، بطريقة أو بأخرى، مع حقبة تاريخية ما، يتبيّنها القارئ من الجو العام للنص ومفردات البيئة التي صيغ عليها وأحوال المجتمع في تلك الحقبة المعينة، قد توجد قراءة خاطئة، ويوجد فهم خاطئ يترتّب عليه محاكمة الكاتب كمؤرّخ، تجرّأ على التاريخ وحَرَّفَ وقائعه، أو جزءاً من تلك الوقائع المدوّنة وثائقياً في كتب التاريخ، خاصة أن القراءة العربية ما تزال في أغلبها قراءة انطباعية، تأخذ السهل من الحكاية وتلقي بالعميق منها بعيداً عن الذهن، وحتى معظم أولئك الذين يقولون دائما بأنهم عشّاق للقراءة، ويعرفون مداخلها ومخارجها جيداً، أولئك حين تناقشهم في أيّ نص، تكتشف عدم تعمُّقهم، وأنهم يتبعون الخط العام للقراءة من دون زيادة أو نقصان.

من كل ذلك يَتَّضح -في رأيي الشخصي- أن الكاتب ملزم إبداعياً، أو احترافياً بوضع علامة مثل علامة (قف) في التقاطع الذي يحسّ بأنه ربما يتسبَّب في حادث ما، حادث ينتج من الانحراف بالقراءة بعيداً، ورواية مثل «توتُّرات القبطي» أو غيرها من الروايات التي اتّكأت على التاريخ كمادة لإنتاج نصوص معاصرة، فيها تلك الخيوط المبعثرة، وكانت في رأيي تحتاج إلى تلك العبارة الاستهلالية بلا شك، هنا فقط يتنبَّه القارئ إلى خطّ سيره، ولو صادفته أيّة تقاطعات مع خطوط أخرى ينتبه إلى أن الأمر لا يعدو نصاً خيالياً من ذهن الكاتب، لكن ليست وقائع بعينها حدثت في زمن مضى.

مشكلة الرواية التاريخية أو الرواية التي فيها عبق التاريخ، كما أقول دائماً ويقول زملاء لي كتبوها عن وعي مثل واسيني الأعرج، هي مسألة الالتباس ومسألة الخطر الذي يحدق بالنص ساعة كتابته وساعة قراءته معاً، ولا شكّ أن دراسات كثيرة وقراءات متعدّدة يجب أن تسبق كتابة تلك النصوص، حتى تكسيها ثوبها المسالم الذي تخرج به.

عموماً، الرواية التي تتخيَّل التاريخ وتَتَّكئ عليه، فيها منه ومن الحياة الراهنة، ويجب تصنيفها بأنها عمل إبداعي لا ينبغي أن يخضع لمقاييس الواقع المحدَّد بزمان ومكان معيَّنَيْن، وتجب قراءته كما هو، وفهم الرسالة التي يحملها.



برغم أنه لم يكتب سوى رواية وحيدة وبضع قصص، إلا أن الكاتب الأميركي ج. د. سالينجر ظلّ لأكثر من سبعين عاماً يملأ الدنيا ويشغل الناس، ليس فقط بمشاعر الإعجاب بروايته الفذّة «الحارس في حقل الشوفان»-التي ترجمها الكاتب الأردني غالب هلسا إلى العربية-، وبقصصه القصيرة القليلة التي ترجم بعضها إلى العربية الشاعر اللبناني بسام حجار في مجموعة «اليوم المرتجى لسمك الموز».

بلال فضل

لا تأمن هذه الدنيا يا سالينجر!

ولكن أيضاً بمشاعر الدهشة من قراره المدهش بأن يعتزل الحياة والمجتمع والناس وهو في قمّة مجده، ليظلّ لأكثر من خمسين عاماً متوقّفاً عن النشر والظهور في أي محفل أدبي أو اجتماعي، ومكتفياً بالتواصل مع ابنه وابنته وعدد محدود من المعارف، لدرجة أنه تحوّل إلى مطمع لمصوّري الباباراتزي الذين ظلّوا حتّى آخر يوم في حياته، متلهّفين لإلتقاط أي صورة له ولو كانت صورته وهو خارج من السوبر ماركت وحيداً. طيلة هذه السنين ظلّ سالينجر حريصاً على أن يحمي خصوصيته بشراسة دفعته إلى

الدخول في معارك قضائية مع كل من يحاول الاقتراب من حياته الخاصة ومن أدبه أيضاً، إلى درجة أنه أجبر كاتب سيرته الذاتية إيان هاميلتون على إعادة كتابة كتاب كَتبه عنه، لأنه تطرّق إلى علاقاته العاطفية. كما أنه تسبّب أيضاً في إصدار قرار بمنع نشر رواية وتوزيعها، لكاتب سويسري حاول أن يكتب جزءاً ثانياً لروايته.

عندما توفّي جيروم ديفيد سالينجر في عام 2010 كان بالتأكيد مرتاحاً جداً، لأنه نجح في أن يحمي خصوصيته حتى آخر لحظة من عمره. فلم يصل إلى الناس عنه إلا ما أراد أن يصلهم، وفقط من خلال أعماله القليلة التي كفل نجاحُها الساحق له أن يعيش عيشة رغدة، على عكس أدباء عالمنا التعيس، الذين لا ينشغل الواحد منهم بحماية خصوصيته بقدر ما ينشغل بحماية أهل بيته من الفقر وسؤال الناس.

لكن الدنيا التي ساعدت سالينجر في حياته لم تساعده بعد وفاته، وخصوصاً خلال الأشهر الماضية. حيث فوجئ محبّوه ونقّاده بانتشار صورة مختلفة تماماً عن سالينجر الزاهِد المتعفِّف عن مباهج الحياة ومفاتنها. صحيح أنها صورة كانت تتمّ الإشارة إليها على استحياء من قبل، وكان يهاجم من يشير إليها، إلا أن صورة سالينجر الجديدة هذه المرّة لم تعد فقط مجالاً لحديث الأوساط الأدبية الضيقة، التي فاجأها اكتشاف أن سالينجر لم يعتزل الكتابة -كما كان عشاقه يظنون- فقد اتَّضح أنه كان يكتب كل يوم تقريباً، وأنه لم يعتزل سوى النشر فقط، حيث كان حريصاً على ألا يخرج أي شيء يكتبه إلى النور أبداً.

ما خرج إلى النور مؤخَّراً لم يكن فقط ثلاثة من قصصه التي تسرَّبت قبل شهرين إلى إحدى مواقع الإنترنت، بل كان أسرار حياته الخاصة التي خرجت إلى النور من خلال كتاب وفيلم يحكي فيهما الكاتب ديفيد شيلدز والمخرج شين ساليرنو، أدقّ تفاصيل حياة سالينجر الخاصة، وعلى رأسها ولعه



مارجوري شيرد



جويس ماينارد

الشديد بالفتيات المراهقات. وبرغم أن الكتاب والفيلم أحدثا دويّاً هائلاً منذ صدورهما، إلا أنهما كشفا أن النصيحة التي قالها بطل رواية «الحارس في حقل الشوفان»: «إياك أن تخبر أحداً أي شيء، إذا فعلت ستبدأ بفقدان الآخرين» التي كانت تعبّر عن هوس سالينجر بإخفاء هوسه عن الناس، لم تكن نصيحةً حقيقية، لأن صورة سالينجر الجديدة لم تفقده المعجبين بأدبه، بل زادت من حالة الهوس به وبأدبه.

في متحف ومكتبة مورجان في وسط نيويورك، استمتعتُ بحضور معرض صغير يضع بين أيدي جمهور سالينجر لأوّل مرّة، الرسائل التي أرسلها إلى الكاتبة الكندية الشابة مارجوري شيرد، ما بين عامي 1941 و1943، وكان وقتها لا يزال في بداياته المبكرة ككاتب. المعرض الذي حمل عنوان «لا تخسر قلباً»، - وهي عبارة مقتطعة من إحدى رسائله لشيرد -لم يقدّم فقط فرصة للتعرُّف إلى الوجه العاطفي المبكّر لسالينجر، بل كشف أنه كان يتَّخذ من رسائله فرصةً لاختبار أفكار قصصه ومناقشتها مع من يراسلهنّ. حيث يمكن التعرُّف في إحدى الرسائل إلى الملامح الأولى لشخصية هولدن كاولفيلد بطل روايته «الحارس في حقل الشوفان»، الذي يعتبر واحداً من أشهر الشخصيات الأدبية في تاريخ الرواية العالمية، التي تمّ اتهامها عبر سنوات طويلة بأنها ساهمت في إفساد سلوك الأجيال الشابة ووجدانها. وهي مسألة لم تؤثّر إطلاقاً في شعبية الرواية وسْط الشباب، بل زادت منها، حتّى عندما تَمَّ الكشف عن أن منفِّذ عملية اغتيال المغنّي الأسطوري جون لينون، ومنفِّذ محاولة اغتيال الرئيس الأميركي رونالد ريجان، كانا مهووسين بالرواية وبطلها. واعتبر كارهو رواية سالينجر ذلك تأكيداً على صحّة نقدهم لها. وقد خدم ذلك الرواية أكثر مما أضرّها، وساهم في إدخال المزيد من القراء إلى دائرة المهووسين ببطلها، الذي نجح سالينجر في جعله معبّراً عن المشاعر المضطرمة للمراهقين في المجتمع الغربي المعقَّد والقاسي.

ستتذكّر عبارة نجيب محفوظ «ولكن الزمان عدو لدود للورود»، عندما تشاهد صورة مارجوري شيرد، التي أصبحت الآن في الخامسة والتسعين من عمرها، وتجلس على كرسي متحرِّك. لكنها لا زالت تستمتع بحكاية قصّتها مع سالينجر لزملائها في دار المسنين الذي تقيم فيه في تورنتو. حيث تروي لهم كيف أعجبت بالأعمال القصصية الأولى التي كان ينشرها في مجلة إسكواير، فقرّرت أن تكتب له رسالةً من دون أن تتوقّع أنه


الرسائل التي أرسلها سالينجر إلى الكاتبة الكندية الشابة مارجوري شيرد

سيردّ على رسالتها برسالة مدهشة. لتكتب له رسالتها التالية كأنهما صديقان قديمان، واصفةً أسلوبه بأنه كان يكتب باختيال شاب صغير، وأنه كان يشبه تماماً كاولفيلد بطله الذي عشقه ملايين القرّاء في ما بعد. طلب منها، في إحدى رسائله، أن ترسل له صورة لها. وعندما تأخّرت في الردّ، أرسل يعتذر قائلاً أنه كتب طلبه ذلك وهو في مزاج سيء. لكنها أرسلت له صورتها التي فتنته، فأرسل يتغزّل بها، لكن غزله لم يصادف هوًى في نفسها، لأنها لم تجد فيه الرجل الذي تحلم به. ولذلك لم تستجب لطلبه بأن يلتقيا، وقرّرت أن تتزوج رجلاً عاشت معه أكثر من ستين عاماً، وانتقلت بعد وفاته إلى دار المسنّين لأنها لم تنجب منه، ليكتشف أفراد أسرتها رسائل سالينجر مصادفةً، داخل علبة أحذية. حيث احتفظت بها في السرّ حتّى بعد وفاة سالينجر عام 2010 عن 91 عاماً. ربما لم يكن ليقرأها أحد إلى الأبد، لولا أن أبناء أخيها قرّروا بيع الرسائل إلى مكتبة مورجان للإنفاق على التكاليف المتزايدة لدار المسنّين التي تقيم فيها.

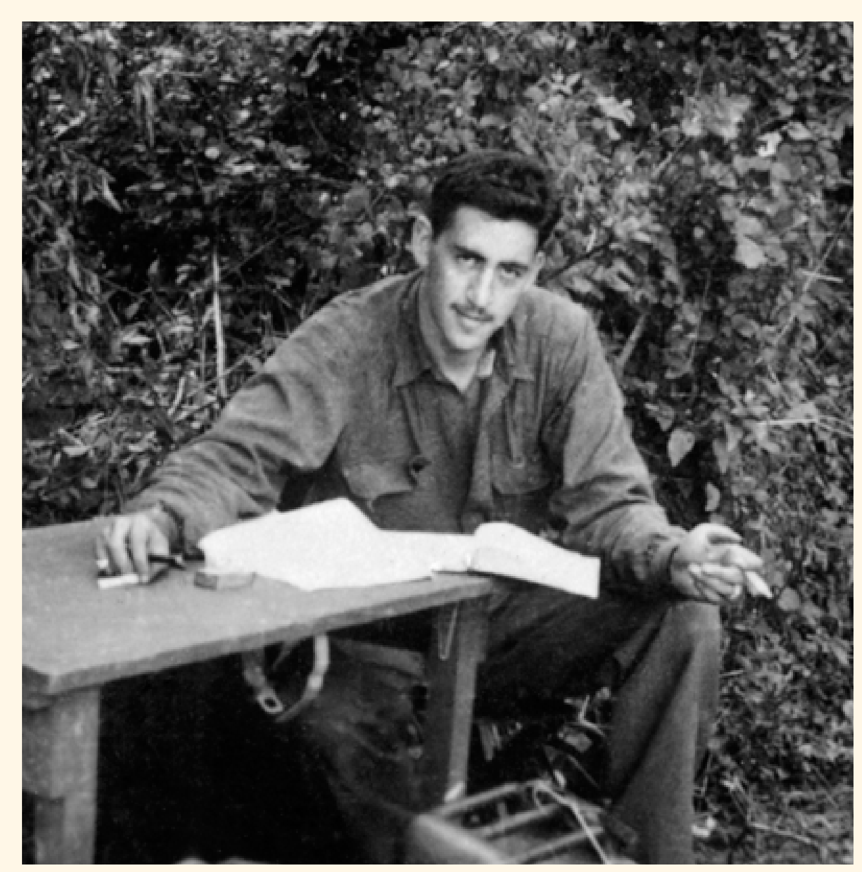
يقترح سالينجر في عدد من الرسائل على مارجوري عدداً من الكتب لتقرأها، على رأسها أعمال إف سكوت فيتزجيرالد. وبرغم أنه شجعها كثيراً على الكتابة، إلا أنها عندما كتبت رواية تاريخية لم تجد طريقها إلى النشر. ما دفع مارجوري لأن تختار العمل ككاتبة في مجال الإعلانات لثلاثين عاماً. ولا زال البعض ينتظر أن تظهر يوماً ما رسائلها إلى سالينجر، عندما يقرر ورثته نشرها، لكي يحكموا على مستوى كتابتها.

بعد حوالي ثلاثين عاماً خاض سالينجر قصّة جديدة مع كاتبة شابة لم تكتفِ بالإعجاب به ككاتب فقط، بل وقعت في غرامه، وتركتْ كل شيء من أجله، ودفعت ثمن ذلك غالياً. أتحدَّثُ عن الكاتبة جويس ماينارد، التي أنتجت عدداً من الروايات اشتهرت منها سابقاً رواية «لتموت من أجلها»، التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي شهير من بطولة نيكول كيدمان، واشتهرت منها مؤخَّراً رواية «عيد العمال» التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي مهمّ من بطولة كيت وينسلت، وجوش برولين.

عندما بدأت علاقة جويس بسالينجر، كانت في الثامنة عشرة من عمرها، وكان هو في الثالثة والخمسين. وكان في أوج شهرته ومجده وغموضه أيضاً. وكانت قد نشرت لتوّها قصّةً في إحدى المجلات. وفوجئت برسالة من سالينجر يمتدح فيها القصة. وبعد 25 رسالة بينهما كانت حافلة بعبارات صاعقة التأثير من نوعية «لا يمكن أن أخلق شخصية أحبها مثلما أحبك»، قررت أن تترك المنحة الدراسية التي حصلت عليها، وهي لا تزال في عامها الجامعي الأول في جامعة ييل، لتعيش مع سالينجر في منزله بولاية نيوهامبشير، متصوِّرةً أنها ستعيش معه إلى الأبد. لكنها عاشت معه عشرة أشهر فقط، كانت محفِّزة لها على إكمال كتابها الأوّل، الذي استلهمت فيه قصتها مع سالينجر، لكنها استجابت لطلبه بألّا تتطرَّق لعلاقتهما فيه. ولم تكن تتخيَّل أن سالينجر سينهي علاقتهما فجأة من دون أن يستجيب لتوسُّلاتها بأن تعود إليه، لتدمّرها العلاقة، إلى درجة أنها ظلّت لمدّة عامين تسكن بالقرب منه على أمل أن يعيدها إليه.

لم تعد ماينارد إلى الدراسة الجامعية ثانيةً، لكنها استخدمت عوائد كتابها لكي تشقّ طريقها في الحياة، وهو لم يكن طريقاً سهلاً، حيث صادفت إخفاقات عديدة ونجاحات بارزة أيضاً. لكنها فاجأت الأوساط الأدبية في عام 1999، عندما أعلنت عن نيَّتها بيع رسائل سالينجر إليها في مزاد علني. مبرِّرة ذلك بأنها تحتاج دفع نفقات التعليم الجامعي لأولادها، ويشتري الرسائل مصمِّم البرامج بيتر نورتون مقابل 156 ألف دولار، معلناً عن نيَّته إعادة الرسائل ثانية إلى سالينجر. (كان حظ مرحاض سالينجر أفضل من حظّ رسائلها بعد وفاته حيث بيع في مزاد إلكتروني مقابل مليون دولار).

لم تفوِّت ماينارد فرصة تجدُّد اللغط حول علاقات سالينجر النسائية، لكي تصفّي حساباتها العاطفية معه. فكتبت مقالاً نشرته صحيفة (النيويورك تايمز) بعنوان «هل كان سالينجر نقياً حقّاً في هذا العالم؟»، منكِّرةً بأنها سبقت الجميع قبل سنين، في كشف ولع سالينجر بالمراهقات، في الوقت الذي كان الجميع ينظر إليه بوصفه تجسيداً للنقاء الإنساني. ومستغلّةً أيضاً الفرصة لكي تكشف معلومات جديدة عن ذلك الولع، أهمّها أنها بعد أن كسرت الاتفاق غير المكتوب بينها وبين سالينجر، وكتبت عن علاقتهما،



تلقَّت أكثر من 12 رسالة من فتيات تتراوح أعمارهنّ بين 15 و35 سنة يعترفنَ أنهنّ خضنَ تجربتها نفسها مع سالينجر، بل إن فتاة مراهقة كشفت لها أن سالينجر بدأ يبعث لها رسائل غرامية في الوقت نفسه الذي كانت ماينارد تعيش في أحضانه.

بدا واضحاً من سطور ماينارد، أنها برغم كل ما خاضته من تجارب في الحياة، لا زالت تعيش مرارة تجربتها مع سالينجر الذي وصفته يومها بأنه كان «وطنها». فهي تعبّر عن استيائها من قدرة سالينجر على إقناع قرّائه لمدّة نصف قرن، بأن تصرُّفاته لا بُدَّ أن تكون معفاة من أي مراجعة، لمجرّد أنه كتب رواية رائعة وبضعة قصص. وبرغم أن حقيقة شخصيته باتت الآن معروفة للعالم بفضل الفيلم والكتاب، إلا أنها تستنكر كيف لا زالت هناك أصوات تعلو مستنكرةً انتهاك خصوصية سالينجر الأسطورية، وكيف أنه لا زال هناك من يرى أن العبقرية مبرّر للتسامح مع الإساءات التي يوجِّهها الفنان لكل من يمكن أن يخدموا فنَّه. مستشهدةً برأي الناقد السينمائي للنيويورك تايمز نفسها ديفيد إيديلشتاين، الذي كتب مقالة هاجم فيها الفيلم بشراسة:«أحب سالينجر الفتيات الصغيرات، فلتخرسْ الصحافة إذن». منكِّرةً إياه بأنه أب لبنات. ومع ذلك فهو لم يجد مشكلة في أن يتلاعب سالينجر بمشاعر فتيات مراهقات، كان عمر إحداهن 14 سنة عندما بدأ سالينجر بالتودُّد إليها، مع أنه يعلم خطورة ذلك وتجريمه. مستغربةً أن تلك الفتاة نفسها أعربت عن شعورها بالفخر لأنها شكّلت إلهاماً لكاتب كبير، برغم أنه قطع علاقته بها بعد لقاءٍ جنسي وحيد.

تقول ماينارد أنها تعلم أن البعض سيحمّل الفتاة المراهقة المسؤولية أيضاً، لأنها مسؤولة عن جسدها ومصيرها، وبالتالي لا يمكن أن يتمّ اعتبارها ضحيةً بعد ذلك. لكنها تنبّه الجميع إلى أنه لا يمكن أن نتحدَّث بهذه الخفة، عندما يتعلّق الأمر بأناس مثل سالينجر، يُفترض أنهم يحتلّون موقع المرشِد والملهِم والمعلِّم، ومع ذلك فهم يستخدمون قوّة موقعهم هذه لجنب أناس أصغر منهم بكثير إلى علاقات عاطفية وجنسية متجاهلين أن ذلك يمكن أن يمّر الطرف الذي «يغرقونه» في غرامهم - لاحظ التعبير الملفت - ويستغرق منه سنوات أو عقوداً لكي يتعافى. ولكي لا ينسى القارئ أنها هنا تتحدَّث عن تجربتها الشخصية، تقول ماينارد بوضوح : «عمري الآن 59 عاماً. دع رجلاً يخبرني أنني لا أشكِّل قيمة، وسيتلاشى في نظري فوراً. لكن عندما يقول لي ذلك رجل كنت أعتبره يحوز كل حكمة الدنيا وأنا في الثامنة عشرة، فإن الذي سيتلاشى هو أنا وليس هو».

وبرغم كل الضجّة التي أثارها الفيلم الذي تلقّى انتقادات حادّة من أسرة سالينجر ومن معجبيه، إلا أن ماينارد تعتبر أن الفيلم كان مهذَّباً أكثر مما ينبغي، وتستغرب أن صانعه ركّز خلال ساعتين -هما مدّة الفيلم- على أن سالينجر كان ضحية للحرب العالمية الثانية، وأن ولعه بالفتيات الصغيرات كان من أعراض صدمته من الحرب، وكان معبّراً عن سعيه لاستعادة البراءة. معتبرةً أن هذه القصة التي تبنّاها المتحيّزون لسالينجر وأصبحت أسطورة رائجة، تثبت بشكلٍ مؤسفٍ أن الحياة الثقافية ترى في تدمير رجل عظيم لفتاة شابة خسارةً ممكنة الاحتمال، وهو ما ترفضه كأمّ لفتاة، مؤكدة أن من يستهين بمشاعر فتيات يمنحنه حبهنّ وثقتهنّ، هو الخاسر الحقيقي الذي لا يستحقّ التقدير والاحترام. ولكي تقطع ماينارد الطريق على كل من يتّهمها بالتقليل من شأن سالينجر كأديب، تختم ماينارد كلامها بعبارة قصيرة شديدة الأهمية سنختتم بها كلامنا أيضاً، فلا كلام يمكن أن يقال بعدها: «هناك الفنّ، وهناك فنّانون، دعونا لا نخلط الاثنين؛أحدهما بالآخر».

مهرجان الطفل الأوّل

عالم من السحر والعمل

لعلّ من أهم ما ميّز معرض الدوحة الدولي للكتاب في دورته الرابعة والعشرين، الذي انعقد في الفترة ما بين الرابع والرابع عشر من شهر ديسمبر - كانون الأول المنصرم، الجناح المخصّص للأطفال؛ إذ تطالع زائر المعرض تلك المساحة الكبيرة ذات الألوان الزاهية والمشرقة، والممتلئة بأركان متعدّدة؛ فترى ركناً مخصّصاً للخطّ، تُعرض فيه لوحات الخطّ التي أنجزها الأطفال واليافعون والناشئون خلال المعرض بإشراف الخطّاط الصيني نور الدين، وركناً آخر تزيّنه رسوم الأطفال الجميلة. ثمة أكثر من ركن يشبه الورشة الصغيرة، إذ وُضِعت الكراسي والطاولات المناسبة لأحجام الأطفال، وعليها الأقلام الملوّنة والأوراق، فضلاً عن بعض الرفوف الممتلئة بأوراق اللباد والمقصّات البلاستيكية وعلب الألوان؛ أي كل ما يقول للزائر: هنا جنّة العمل الطفولي. وفي صدر الجناح، فراش مرتفع وكرسي ضخم، ومجموعة من الوسادات والطنافس تشكّل كلّها معاً ركن الحكواتي وراوي القصص. وعلى أطراف الجناح شجرات رشيقة تحمل في أغصانها الأقرب إلى الرفوف كتباً صغيرة.

كلّ في ما في هذا الجناح يدلّ على أن الكتيّب الموضوع في متناول الزائرين والعابرين يعطي فكرة وافية عن النشاطات والفعاليات الكثيرة، من عروض حيّة وورش فنية، التي نظّمها مركز أدب الطفل بالتعاون مع وزارة الثقافة والفنون والتراث، المركز الثقافي للطفولة، والمجلس الأعلى للتعليم، وكان عنوانها العريض «مهرجان كتاب الطفل الأوّل». يعطي الجناح فكرة ليس إلا، إذ إن الكتيّب الملوّن الذي ينمّ عن جهد حقيقي في تعريف القارئ والزائر إلى ما ينتظره من ورشات وفعاليات ونشاطات فضلاً عن التعريف بالأشخاص المختصين في مضمار أدب الطفل من كتّاب ورواة وإعلاميين وإداريين، وكلّ ما يمتّ إلى العالم الصغير بصلة، يقصّر فعلاً - وفقاً لواقع الأمور بالطبع - عن وصف النجاح الكبير الذي لقيه هذا الجناح. نجاح باهر لكنه مستحقّ عن جدارة. وكيف لا؟ فاللقاء الذي أجرته مجلة الدوحة مع السيدة الاستثنائية أسماء عبد اللطيف الكواري، مديرة مركز أدب الطفل، يكشف المسيرة الطويلة، الشبيهة بمسيرة الألف الميل، التي أفضت إلى هذا النجاح.

ممتلئةً بالحيوية كالنحلة الدؤوبة، تدور السيدة الكواري بين أركان الجناح، تطمئنّ إلى ارتياح الرواة في ركنٍ مخصّص ومنعزل نسبياً في الزاوية، وتقدّم القهوة القطرية التقليدية والحلويات. من حولها نساءٌ قطريّات منهن المتطوّعات ومنهن الأعضاء، يرفلنَ بعباءاتهنّ السوداء، وكذلك بعض الشبان القطريين. المكان أشبه بخلية النحل، التي تجتذب الأطفال إلى عسلها وعالمها الساحر.

لا تبدأ السيدة الكواري من نفسها، بل تشير بحماسة ظاهرة إلى أن توقيع الكاتبة والناشرة اللبنانية سناء محيدلي كتابها «كائنات تحت سقف الغرفة» (دار الحدائق) قد لاقى نجاحاً كبيراً، قبل أن تضيف: «القصص تُطلب يومياً، قمنا بإعادة بعض النشاطات نظراً إلى الطلب الهائل عليها.. تخيّلي أن المتطوعين غدوا متحمّسين جداً، إذ تعلّموا من المختصّين، أقصد مُنَفِّذي الورشات، الأمر أشبه بتدريب عفويّ تلقائي، ويعكس الأثر الكبير في تحفيز المبادرات الشخصيّة لدى المتطوعين».

فسألتها: «خبّريني عن البداية، كيف وصلت إلى هنا؟ ما مركز أدب الطفل هنا؟» قالت: «الفكرة بدأت منذ ثمانية عشر عاماً، بنيتها لبنةً فوق لبنة. كنت أبحث لابني عن قصص جنابة للأطفال باللغة العربية، ولم أجد. لمست فجوة كبيرة بين قصص الأطفال لدينا وتلك الأجنبية. مع ذلك كنتُ مصرّة. أريد لابني كتباً جنابة باللغة العربية. والأمر نفسه ينطبق على الروضة، رحتُ أبحث عن روضة لابني، أردتها مختلفة تقدّم المعرفة والمتعة في آن واحد، فبدأت بالتفكير بإنشاء روضة، وهكذا كان، كنت مدرّسة فيها، ثم في قسمها الإداري، عملت أيضاً في تزويد المكتبة بالكتب، بدأت أبحث عن الكتب النوعية، وبما أنني المديرة فقد خصّصت ميزانية كبيرة لشراء الكتب. وكانت توجد في المدرسة مكتبة عامّة، ومكتبات في كل صفّ. وقد راعيت الاختلاف بين النوعين، خاصّة مكتبة الصفّ، إذ كنت أختار الكتب التي تتلاءم مع المنهاج والفئة العمرية من جهة، وأن تكون ممتعة وجنابة من جهة أخرى، وكان فيها ما يخصّ مختبر العلوم، ومختبر الفن، ومختبر الحاسوب. خلافاً لمكتبة المدرسة العامّة الممتلئة بالقصص والكتب المتنوّعة والمختلفة. تستطيعين القول إن تعليم ابني وتربيته كانا الدافع الأكبر لمشروع مركز أدب الطفل. رحت أتبع دورات قراءة قصص للأطفال. وبعد التراكم والخبرة وجدت أنني لا أريد حصر طاقتي في مكان واحد، وأننا نحتاج إلى العمل بطريقة أكثر منهجية، كمنظمة حقيقية للقراءة، من هنا كانت الرغبة بالتوسّع لضمّ مدارس وأطفال كثر. هكذا تأسّس المركز منذ ثلاث سنوات.».



لا يبدو أن ثمة تفاوتاً بين ما يروِّج له الكُتيب والواقع، إذ إن الكثير من المشاركين في المهرجان، هم من المختصّين. ومنهم المختصّون بـ «الطفولة المبكِّرة»، التي تعني تدريب الطفل من عمر صفر إلى ثلاث سنوات على التآلف مع الكتاب والقراءة. تقول السيدة أسماء:«هي مرحلة ما قبل القراءة إن شئتِ. ثمة قراءة بصرية. وثمة تكوين لغوي، الطفل يتآلف مع القراءة مبكّراً».

وتبدو النشاطات المتنوِّعة مثيرة للاهتمام. وكما هو متوقع فإن النشاط الخاصّ بالحكواتي لاقى نجاحاً كبيراً، وهو نشاط تمّ باللغتين العربية والإنجليزية. وتستوقف الكواري مسألة دقيقة، فتشير إليها: «هذا ليس انتقاصاً، بل نقداً نابعاً من الحرص على العمل، ثمة تفاوت بيننا وبين الأجانب في طريقة القصّ، نحن نميل إلى الصوت المنخفض. لعلّه الخجل، بينما الأجنبي يتحدَّث بصوت واضح وبثقة ويمثِّل القصّة. وربما هذا ما أوحى بأن الإقبال على الرواة الأجانب أفضل، مع أن الرواة باللغة العربية كانوا كثر، علينا أن نكسر هذا الحاجز إذن. الأمر لا يتعلق بالمهارة بل بتحسينها، وكما قلت، إن حضور الجميع في مكان واحد ضمن أيام المعرض أضاء جوانب كثيرة ونبّهنا إلى تحسين عملنا.».

ولم تكن قراءة القصص والحكايا مقتصرة على الرواة المحترفين، بل إن سفراء دول عدّة شاركوا في هذا النشاط، فقرأ سفراء كلّ من كندا، وفرنسا، والفيليبين، وتونس، والإمارات العربية المتحدة، والهند، والولايات المتحدة الأميركية، والملحق الثقافي اللبناني والملحق الثقافي المصري.

احترام البيئة يبدو في صلب اهتمامات السيدة الكواري. ولعلّ مسرحية «مملكة القرنقعوه» التي تمّ عرضها في أيام المعرض وكتبتها السيدة الكواري كانت من أكثر النشاطات استقطاباً؛ إذ إنها تستمدّ صدقيّتها من التراث القطري، وتضعه ضمن قالب جذّاب للأطفال. ويبدو أن هذا الأمر يأخذ حيّزاً من تفكير السيدة الكواري، إذ إن قصّتها القادمة مستمدّة من التراث القطري وبيئته البحرية وعنوانها «حكايتي أنا سعد أصغر نوخذة في الخليج».

ولا ريب أن البحر المحيط بقطر ألهم إلى حدّ كبير أحد الرواة المحترفين؛ مايك الذي استطاع استقطاب الأطفال من حوله عبر مخاطبتهم مباشرة ومصافحتهم والجلوس إلى جوارهم قبل أن تبدأ الحكاية التي تقوم في جانب كبير منها على ثقافة البحر وما فيه من مراكب وتحدّيات وعمل دؤوب. بدأ مايك قصّته عبر الجملة السحرية الشهيرة: كان يا ما كان، وكان تقريباً يمثّل كل كلمة يقولها ما أدّى إلى تفاعل الأطفال معه بشكل كبير، حدّ أنهم ألقوا خجلهم جانباً ومثّلوا معه. حين سألتُ مايك إن كان قد اختار موضوع البحر قصداً، فقال:«نعم، فالبحر يصلح للترميز بصورة كبيرة، ثم إنه يجمع إنكلترا بلدي مع قطر، فكلا البلدين محاطٌ به، ما يعني أن الثقافة المحليّة والمفردات التي أستعملها في القصة تكون مألوفة بالنسبة للأطفال». وكان لا بدّ من الإشارة إلى أسلوب مايك الذي نجح في أسر الاطفال، فأوضح قائلاً: «لقد درست المسرح، أنا تقريباً أمثّل القصّة حين أحكيها، وعندي فرقة مسرحية صغيرة.». قبل أن يضيف أنه سعيد جداً بالتعاون مع مركز أدب الطفل، وأنه يتوقَّع له نجاحاً أكبر.

وكان سعادة الدكتور حمد بن عبد العزيز الكواري وزير الثقافة والفنون والتراث، قد دشن عند بداية المعرض مهرجان كتاب الطفل الأوّل، ثم شرّفه بزيارة ثانية، ممّا كان له بالغ الأثر لدى المشاركين والمنظّمين، على رأسهم السيدة الكواري التي أعربت عن غبطتها الكبيرة باهتمام سعادته بثقافة الطفل خاصّة ما يتعلَّق منها باللغة العربية، منوهاً بالبرامج والفعاليات والنشاطات «المختارة بعناية كي تنمي مدارك الطفل، وتلهب حواسه للتعرّف أكثر إلى اللغة العربية». ورأت السيدة الكواري في دعوة سعادته للمشاركة، العام المقبل، في معرض الدوحة للكتاب ثقةً كبيرةً وغاليةً، وأكّدت أن ذلك يمثّل دافعاً قوياً للعمل وبذل أقصى الجهود، وابتكار فعاليّات ونشاطات جديدة تتناسب مع سياسة القيادة الرشيدة ورؤية قطر 2030.

ولا شك في أن الصدى الكبير الذي لاقاه هذا العمل المميّز الدؤوب، قد تُوِّج بزيارة حضرة صاحب السمو الشيخ تميم بن حمد آل ثاني أمير البلاد المفدّى الذي تفضّل بزيارة الجناح ما أضفى على الحكاية سحراً فوق سحر.


الأعمال الفنية: Henry Moore - فرنسا

الكشَّاف

فرجينيا وولف
ترجمة - أماني لازار

تَمَّ تحويل قصر إيرل(1) المبني في القرن الثامن عشر إلى نادٍ في القرن العشرين. ولقد كان الخروج إلى الشرفة المطلّة على الحديقة ممتعاً، بعد العشاء في غرفة واسعة بدعامات وثريّات تحت الضوء الساطع. كانت الشجرات مكتسية كامل حلّتها من الأوراق، وهناك قمر، يمكن للمرء أن يرى شرائط ملوّنة بألوان الزهري والقشدي معقودة على أشجار الكستناء. لكنها كانت ليلة مقمرة دافئة جداً بعد يوم صيفي جميل.

كانت حفلة السيد والسيدة آيفيمي شرب قهوةٍ وتدخين على الشرفة. كما لو كان ذلك لإعفائهما من الحاجة للكلام، لتسليتهما دونما مجهود من قبلهما، دارت قصبات الضوء عبر السماء. وكان حينها الوقت سِلْماً، وكانت القوى الجوية تبحث عن طائرات العدو في السماء. دار الضوء، بعد توقّف، للتثبُّت من بعض النقاط المشتبه بها، كأجنحة طاحونة هواء، أو مثل قرون الاستشعار لحشرة ما ضخمة، وكشف هنا حجراً مقابلاً شديد الشحوب، هنا شجرة كستناء وقد علتها الزهور، ومن ثم فجأة ضرب الضوء الشرفة مباشرة، ولثانية واحدة تألق قرصٌ ساحرٌ ربما كان مرآةً في حقيبة يد للسيدات.

«انظروا»! هتفت السيدة آيفيمي.

مرَّ الضوء. وعادت الظلمة لِتلفَّهم من جديد.

«لن تخمّنوا أبداً ما رأيت بفضله ! أضافت. بطبيعة الحال، هم خمَّنوا.

«لا، لا، لا،»، احتجَّتْ. لا أحد يمكنه أن يحزر، فقط هي تعرف، فقط هي من يمكنها أن تعلم، لأنها كانت حفيدة للرجل نفسه؟ أخبرها القصة، أيّة قصة. إذا ما رغبوا، سوف تحاول أن ترويها. كان هناك وقت كافٍ قبل المسرحية.

«لكن من أين أبدأ؟» فكّرت مليّاً. «في عام 1820؟... لا بد أنه في ذلك الوقت كان جَدّ أبي صبياً. حتى أنا لم أعد شابّة»- لا، لكنها كانت بهيئة أنيقة جداً ووسيمة- «وكان رجلاً عجوزاً جداً عندما كنت طفلة، عندما روى لي القصة. رجل عجوز وسيم جداً، بشعر أشيب أشعث، وعينين زرقاوين. لا بد أنه كان ولداً جميلاً. لكن غريب... هذا كان أمراً طبيعياً»، شرحت، بالنظر للطريقة التي عاشوا فيها حياتهم.

كان الاسم كومبر. قدموا إلى العالم. كانوا نبلاء، ملاكي أراضي في يوركشاير. لكن عندما كان ولداً لم يكن قد بقي سوى برج. المنزل لم يكن شيئاً سوى منزل مزرعة صغير، واقفاً في وسط الحقول. لقد رأيناه منذ عشر سنوات مضت ومضينا.

كان علينا أن نغادر السيارة ونمشي عبر الحقول. لم يكن هناك أي طريق إلى المنزل. واقفاً وحده تماماً، نما العشب عند البوابة... كانت هناك دجاجات ينقرن من حوله، تركضن داخل الغرف وخارجها. كل شيء صار خَرِباً ومهدَّماً. أتذكّر حجراً وقع من البرج فجأة.“ توقّفت.

«هنـاك عاشـوا»، أكملـت، العجـوز، المـرأة والصبـي. لـم تكـن زوجتـه، أو أماً للولد. لقد كانـت مُجَرَّد عاملة، الفتاة التـي أخذها العجوز لتعيـش معه عندما ماتت زوجته. وهو سـبب آخر ربما منع الناس من زيارتهم، والسـبب الذي جعل المـكان بأكمله خرباً مخلَّعـاً. لكني أتنكَّر معطف الحرب فوق الباب، والكتب، كتب قديمـة، تعفنت. علَّم نفسـه كل ما يعرفه مـن الكتـب. قـرأ وقـرأ، أخبرنـي، كتباً قديمة، كتبـاً بخرائط معلَّقة بالصفحات. سحبهم إلى قمّة البرج. الحبل بقي هناك والدرجات المكسـورة. هناك كرسي بقي في النافذة بمقعده الخَرِب، النافذة تلوّح مفتوحـة، الزجـاج مكسـور، والإطلالـة على مدى أميال عبر السهول.

توقَّفت كما لـو أنها في أعلى البرج تنظر من النافذة المفتوحة المتأرجحة.

«لكننـا لـم نسـتطع إيجاد التلسـكوب»، قالت. تصاعـدت في غرفة الطعام خلفهم قعقعـة الصحون. لكن السـيدة آيفيمي، بـدت مرتبكـة علـى الشـرفة، لأنهـا لم تتمكَّن من إيجاد التلسكوب.

«لم التلسكوب؟» سألها أحدهم.

«لمـاذا؟ لأنـه لولا وجـود التلسـكوب»، ضحكـت، «لم يكن يتوجَّب عليَّ الجلوس هنا الآن».

وطبعاً كانت جالسـة هنـاك الآن، بهيئة حسـنة، امرأة في منتصف العمر، تضع شالاً أزرق على كتفيها.

«لا بد أن أكون هناك»، استأنفت، «لأنه، أخبرني، كل ليلة عندما يذهب الكبار إلى النوم كان يجلس إلى النافذة، ناظراً عبر التلسكوب إلى النجوم. المشتري، الثور، كاسـيوبيا». لوَّحَـت بيدها نحـو النجوم التي بدأت بالظهور فوق الشجرات. كانت الظلمـة تحلّ. وبـدا ضوء الكشـاف أكثر صفاء، يتجوَّل عبر السـماء، متوقِّفاً هنا وهناك للتحديق بالنجوم.

«هنـاك كانـوا»، وتابعـت، «النجـوم». وسـأل نفسـه، جد والـدي- ذلـك الولد: «ما هم؟ ولم هـم؟ ومن أنا؟ «عندما يكون المرء، جالساً بمفرده، دونما أحد يكلمه، ناظراً نحو النجوم».

كانت صامتة. نظـروا كلهم نحو النجوم التـي كانـت تخـرج مـن العتمـة فـوق الأشـجار. وكثيرة بدت النجـوم، أبدية، ثابتـة. هديـر لنـدن الغارقة بعيـداً. مئة سنة لم تبدِ شيئاً. شعروا بأن ذلك الولد كان ينظر إلى النجوم معهم. بدوا كأنهم معـه، في البـرج، ناظرين عبر السـهول إلى النجوم.

عندها قال صوت من خلفهم:

«أنت على حق. الجمعة».

التفتـوا جميعهـم، داروا، وشـعروا بعودتهم إلى الشرفة ثانية.

«آه، لكـن لم يكن هنـاك أحد ليقول ذلك لـه»، غمغمـت. نهـض الثنائـي ومشـيا مبتعدين.

«لقد كان وحيـداً»، اسـتأنفت. لقـد كان يومـاً صيفيـاً جميـلاً. يومـاً مـن شـهر حزيـران. واحداً من تلـك الأيام الصيفية المثاليـة عندما بدا كل شـيء سـاكناً في الحـرارة. كانت هنـاك دجاجات تنقر في فناء المزرعـة، الحصـان العجوز يرفس في الإسطبل، العجوز يكبي فوق كأسه. المـرأة تجلي الـدلاء في حجرة الغسـل. ربمـا وقـع حجـر من البـرج. بـدا كما لو أن اليـوم لـن ينتهي أبداً. ولـم يكن لديه أحد يكلِّمه ولا شـيء ليفعله. تمدَّد العالم كله قبالته. السـهل يعلو ويهبط، السماء تلاقـي السـهل، أخضـر وأزرق، أخضر وأزرق.. إلى ما لا نهاية.

فـي الضوء القليل، رأوا السـيدة آيفيمي تنحني من الشـرفة، بذقنها المستندة إلى يديها، كما لو كانت تنظر عبر السهول من فوق البرج.

«لا شـيء سـوى سـهل وسـماء، سـهل وسماء، إلى الأبد»، غمغمت.

ثم تحرَّكت، كما لو أنها تعيد شيئاً ما إلى موضعه الصحيح.

«لكـن، ما الذي يجعـل الأرض تبدو هكذا عبر التلسكوب؟ سألت.

ثـم قامـت بحركـة صغيـرة سـريعة بأصابعها كما لو أنها كانت تدوِّر شيئاً.

«هو من ثَبَّتَه»، قالت «ثَبَّتَه فوق الأرض. ثَبَّتَـه فوق الغابـة الضخمة المعتمة فوق الأفـق. ثَبَّتَـه حتـى يمكنـه أن يـرى... كل شـجرة... كل شـجرة بمفردهـا... والطيـور... تحلِّـق وتهبـط... وتيـار الدخان... هناك... في وسط الأشجار. ... ومن ثم... أدنى... أدنى...(أخفضت عينيهـا)... كان هنـاك منـزل... منـزل بيـن الأشـجار... بيـت، مزرعـة... كل قرميـدة ظهرت... والأصص على جانبي البـاب... والزهور فيها زرقـاء، زُهريّة، قرطاسـيا، ربما... (توقفـت...) ومن ثم خرجت فتاة من البيت تضع شـيئاً أزرق علـى رأسـها... ووقفت هنـاك... تطعم الطيور... الحمائم أتت ترفرف حولها... ومـن ثـم... انظـر... رجـل... رجل...! خـرج مـن الناصية. احتضنهـا بذراعيه! تبادلا القبل... تبادلا القبل.».

فتحـت السـيدة آيفيمـي ذراعيهـا، ثـم أغلقتهما كما لو أنها تقبِّل شخصاً.

«لقد كانـت أول مرة يرى فيها رجلاً يقبِّل امرأة (بتلسـكوبه). أميـال وأميال بعيداً عبر السهول»!

«ثـم هبـط السـلالم. هبط عبـر الحقول. هبـط الممـرات الضيقة، فـوق الطرقات السـريعة، عبـر الغابات. ركـض لأميال وأميـال، ولم يصل إلـى المنزل إلا عندما ظهـرت النجوم فوق الأشـجار... مغطّى بالغبار، يسيل منه العرق...».

توقَّفت، كما لو أنها رأته.

«ومن ثَمَّ، وثَمَّ... ما الذي فعله لاحقاً؟ ما الذي قاله؟ والفتاة...» ألحّوا عليها.

سـقط عمـود مـن الضـوء علـى السـيدة آيفيمي كما لو أن شـخصاً ثبَّتَ عدسـات التلسـكوب عليهـا. (لقـد كانـت القـوى الجويـة، تبحـث عـن طائـرة للعـدو.) ارتفعت. كانت تضع شـيئاً ما أزرق على رأسها. رفعت يدها، كما لو أنها واقفة في المدخل، مندهشة.

«أوه الفتـاة... لقـد كانـت..» تـرددت، كما لـو أنها سـتهمّ بالقول «أنـا»، لكنها تنكَّـرت، وصحَّحـت لنفسـها. «لقد كانت والدة جدتي» قالت.

التفتـت لتبحـث عن عباءتهـا. كانت على الكرسي خلفها.

«لكـن، أخبرينا: ماذا عـن الرجل الآخر، الرجل الذي أتى عند الناصية؟» سألوها.

«ذلـك الرجـل؟ أوه، ذلـك الرجـل»، غمغمت السـيدة آيفيمـي، متوقِّفة لتلملم عباءتها(غادر الكشاف الشرفة)، «أفترض أنه تلاشى.».

«الضوء» أضافت، جامعة أشـياءها من حولها، «فقط يقع هنا وهناك»

مَرَّ الكشَّاف. وهو مُثَبَّت الآن على السهل الفسـيح لقصـر باكينجهام. وقـد حـان موعد ذهابهم إلى المسرحية.

---

[1] لقب إنجليزي

اللاجئ

ميترا إلياتي
ترجمة- سمية آقاجاني/ ويد الله ملايري

انتحـر أحدنا. شـنق نفسـه. كان متدلّياً من سـقف الحمام، والبخـار يتماوج في المكان. عيناه جامدتـان، وفمه مفتوح، كأنّـه يريـد أن يقـول: «ابصـق في وجه هذه الحياة!».

قمنـا بفـكّ الحـزام الـذي خلّف شـريطاً أزرق حولِ عنقه. أنزلناه. أصبحِ ثقيلاً. شـعره مُبلّـل ومُبعثـر. لـم يرتـدِ ربطة العنق.

هنـاك مَـنْ أغلـق دشّ الحمام. كانـت رطوبـة المـاء قد تسـرّبت إلـى الغرف، وازداد لـون الموكيـت الرمـادي قتامـاً. مدّدنـاه علـى الأرض.كلّ واحد منا يقول شيئاً. كلّنا مرتبكون.

ـ لماذا جئنا؟

قال (يحيى):

ـ ليتنا كنّا قد رجعنا!

التفتنـا إليـه. كان يتأمّـل الخـارج عبـر النافذة. لا تهبّ الرياح. لا تصفر سـيارة الإسـعاف المتوقّفـة إلـى جانـب مبنـى المخيّم.

وقفـت امـرأة عجـوز كانـت تمـرّ فـي الشـارع، وحدّقت في سيارة الإسعاف، ثـمّ واصلـت الطريـق بظهرهـا المحنية وخطواتها البطيئة.

كان علينا أن نفعل شيئاً. وضعنا المرآة أمـام فمـه، وأغمضنـا عينيـه. كان فمه مفتوحاً، كأنّه يريد أن يقول شيئاً.

قلنا:

ـ لا يمنحون اللجوء.

قال المترجم:

ـ يجِب أن يعود.

اتّجـه أحدهـم إلـى التليفون. سـجّيناه بالشرشف. نريد أن نقول:

ـ فعلت أخيراً ما كنت تنوي فعله.

لـم نقل شـيئاً، كأنّ حناجرنـا قد غصّت بشيء يسدّ طريق الكلام.

هناك من يغلق الباب وراءنا. نحملق من النافذة إلى كتل الغيوم الرمادية.

يقـول (يحيـى): «كان علينـا أن نبقـى معهم، حتى وإن متنا تحت سقف واحد.»

هناك مـن ينتحب فـي الممـرّ. بدأ ضوء سيارةِ الإسعاف بالدوران.

ـ هل جننتَ أيّها الشابّ!

كان قد سـحب حقيبته من تحت السرير. كان أغراضه مبعثرة على السرير. فرشاة الأسـنان، والمنشـفة، والصابـون... وصورة (مينا) بين أصابعه الطويلة.

ـ ابعثْ إليها برسالة.

ـ ليته كان هنا حـوش وبركة ماء بلون الفيـروزج. الله يلعـن أباهـم! هـل هـذه طريقـة التعامـل مـع مـن تقـدَّم بطلـب اللجوء؟

لم نقل شيئاً.

كان يضـع آلتـه الموسـيقية مائلـة في زاويـة الغرفة، كأنّها عقـدة ربطة عنقه المائلة دائماً.

هنـاك من يصعـد الدرج بسـرعة. يدخل الشرطيّان بنقّالة الإسعاف.

قال المترجم:

ـ اكتبوا، ووقّعوا على ما كتبتموه.

كان شـرطي يدخّن السـيجارة، ويرمي بعقب سيجارته في المزهرية.



ـ كسرنا قفل الباب. كان الحزام مربوطاً بعنقه. كان (يحيى) متدلّياً من السقف، والبانيو يطفح بالماء.
هناك من قال هذه الأشياء للمترجم.
أشعل المترجم سيجارة الشرطي بقدّاحته.
ـ مددناه على الأرض.كان فمه مفتوحاً.
قال الشرطي الذي لا يدخّن السيجارة كلاماً للمترجم لم نفهمه.
حين رفعوا جثته هتف الشباب:
ـ لا إله إلا الله ...
نظر إلينا الشرطي الذي يدخّن السيجارة باستغراب. بكى أحد في الممرّ بكاءً مرّاً.
انسحب المترجم إلى الوراء، ليتحدّث إلى الشرطي الذي يدخّن السيجارة.
قلنا:
ـ أين تذهبون به؟
قال أحد:
ـ ماذا تفعلون به؟
قلنا:
ـ اتركوه هنا.

قال:
ـ إن السفارة ترتّب الأمور.
ما تزال جثّة (يحيى) ممدّدة على الأرض بفمه المفتوح، وياقة قميصه المفتوحة أيضاً.
قلنا: اللعنة عليكم!
كان قد وضع صورة (مينا) قرب مزهريته. كان جالساً في زاوية الغرفة، يعزف على الآلة الموسيقية. من عادته أن يعزف على الآلة الموسيقية حين يشعر بالحزن.
ـ لماذا لا تعود؟
ـ ليتني بقيت هناك.
يضع الآلة الموسيقية على ركبته مرة أخرى، ليبدأ عزفاً حزيناً يائساً على أوتارها.
قلنا:
ـ نحن نجيء أيضاً.
هناك من يشدّ كمّ سترته. ينقذ المترجم نفسه، وينفض الكمّ ليزيل البصمات.
كنا قد قلنا:

ـ ليتنا لم نغادر.
يقول المترجم:
ـ وقّعوا جميعكم.
نوقّع الورقة. يضع الورقة في الإضبارة.
ـ هذا روتين إداري، كما تعرفون.
كان (يحيى) قد قال:
ـ أعرف أنّنا نموت هنا أخيراً.
لم نقل شيئاً.
يعزف على الأوتار ثانية عزفاً حزيناً بارداً.
يضع الشرطيّان جثّة (يحيى) في سيارة الإسعاف دون أيّ غطاء.
حين غادروا المكان، لم يعد أحد يبكي. تهبّ الرياح، وكأنّ هناك من يعزف خلف النافذة عزفاً حزيناً بارداً.
ما تزال وردة (يحيى) خلف النافذة إلى جانب صورة (مينا) التي لم تَعُدْ هناك. يتماوج البخار من أسفل باب الحمّام على لون البلاط الحادّ. الحزام ما يزال على الكرسي.

فرانز كافكا

ترجمة - الدسوقي فهمي

الحيوان في المعبد

فـي معبدنـا يعيـش حيـوان فـي حجم النمـس، وباسـتطاعة المرء غالبـاً أن يـراه رؤية العين، لأنه يتيح للناس أن يقتربوا منه لمسافة مترين. لونه أزرق مخضر حائـل. لم يلمس أحد قطّ فروته حتى الآن، وعلى هنا فلا شيء يمكن أن يُقال عنها، ويمكن للمرء على الأغلب أن ينهب إلى حدّ التأكيد بأن اللون الحقيقي لفرائـه غير معـروف، وربما كان اللون الـذي يراه المرء قد نتج فقط عن التراب والطيـن اللذين أطفأا لـون فروته. وإن اللون حقاً ليشـبه لـون طلاء المعبد من الداخـل، وإن يكـن، فقـط، أفتـح منـه قليـلاً. وبصرف النظر عـن الجبن الذي يتّصـف به، فهو حيـوان هادئ بصورة غيـر معتادة وذو عادات مسـتقرّة؛ فلو لم يتعرَّض للإزعـاج الزائد غالباً، فإنه نـادراً ما كان ليوجد في هذا المكان على الإطـلاق، ذلـك أن مـأواه المفضّـل هو ذلك الحاجز المتشابك الذي يحجز قسم النساء.

وبمتعة بادية ينشب مخالبه في داخل عيون الشبك المشغول، متمدّداً ومحدِّقاً بنظرتـه المطرقـة إلـى داخـل القاعـة الرئيسـية؛ كان يبـدو أن هـذا الوضـع الجريء يبعث فيه السرور؛ إلاّ أن خادم المعبد كانـت قد وُجِّهت إليـه التعليمات بـألا يتغاضى عن وجـود الحيوان عند الحاجز الشبكي، لأنه سوف يعتاد على المـكان، ولا يمكن السـماح بذلك بسـبب النسـاء الخائفات من الحيـوان. أما لماذا هن خائفات، فالسبب ليس واضحاً.

حقـاً إنـه للوهلـة الأولـى يبـدو مخيفاً، وبصفـة خاصة عنقه الطويـل، ووجهه المثلث، وصفّ الأسنان العليا التي تبرز إلى الخـارج بصورة تكاد تكـون أفقية، وفـوق الشـفة العليا خطّ من الشـعيرات الشـاحبة الطويلة البادية الخشونة التي تمتدّ إلى أبعد حتى من الأسـنان. كل هذا قد يكون مخيفاً، إلاّ أن المرء لا يسـتغرقه الوقت طويـلاً حتى يدرك إلـى أي حدّ لا يبـدو هـذا الرعب الظاهـري كلّـه مؤذياً. وفوق هذا، فإنه يبقى مبتعداً عن البشر، إنه أكثر فزعاً مـن حيوان الغابة، ويبدو أنه لا يرتبط فحسـب سوى بالمبني، ولا شـكّ أن سوء طالعه الخاص قد تمثّل في كون هـذا المبنـى هو معبد يهـودي، أي أنه مكان يكـون ممتلئاً أحيانـاً بالناس. فلـو كان قد أمكن- فحسـب- أن يتواصل المـرء مـع الحيـوان، لأمكنـه بالطبـع، أن يعزّيـه بأن يخبره بأن شـعب المعبد فـي مدينتنـا الصغيـرة هذه فـي الجبال يتضـاءل عـدده عامـاً بعـد عـام، وأنـه يواجـه بالفعل صعوبـة فـي توفير المال لصيانة المعبد، وأنه ليس من المستحيل إمكان أن يتحـوَّل المعبد قبل وقت طويل إلى شـونة للغلال، أو إلى شيء من هذا القبيـل، وسـيحصل عندئذ على السـلام الذي يفتقده الآن بمرارة بالغة.

وللتأكيـد، فـإن النسـاء وحدهـنّ هـنّ الخائفـات من الحيوان، فقـد كفّ الرجال عن الاكترا ث بأمره منذ وقت طويل. وهو مـا بيّنـه جيل للجيل الآخر، فلقد شـوهد المـرة بعـد المـرة، وبحلول ذلـك الزمن لـم يعد أي شـخص يبـدّد اهتمامه بإلقاء نظره عليه؛ وحتـى الأطفال- وإلى الآن وهـم يرونه للمرة الأولـى- لا يبدون أية دهشـة. لقـد أصبـح هـو ذلـك الحيوان الـذي ينتمي إلى المعبـد؛ فلماذا لا يكون للمعبـد حيـوان أليف خاص بـه لا يوجد فـي أي مـكان آخـر؟ فلـو لـم يكـن الأمر يتعلّق بالنسـاء مـا كان المرء ليعي الآن مطلقاً وجود الحيوان بسهولة. لكن حتى النسـاء لسـن خائفات حقاً من الحيوان، فسـيكون الأمر بالـغ الغرابـة بالفعل إن واصل المرء خوفه من مثل ذاك الحيوان يوماً بعـد يـوم، لسـنوات ولعقـود من السـنين. وعذرهنّ هـو أن الحيوان عادة أكثـر قرباً منهـن عنه من الرجـال، وهذا حق. إن الحيـوان لا يجرؤ علي أن يهبط إلـى حيث يكون الرجال، فهـو لم يُرَ بعد حتى الآن فـوق الأرضية. فلو كان قد تمّ منعه من بلوغ الحاجز الشبكي لمقصورة النسـاء. فإنـه يريد عندئذ علـى الأقل أن يكـون على الارتفاع نفسـه فوق الحائط المقابل. فهناك وفوق إفريز ضيّق للغاية لا يـكاد يبلغ البوصتين اتسـاعاً، ويمتدّ حول ثلاثة مـن جوانب المعبـد اليهودي كان الحيـوان معتـاداً أحيانـاً علـى أن يمرق منطلقاً جيئة وذهاباً، لكن غالباً ما يجلس في هدوء متكوّراً فوق بقعة معينة في مواجهة النساء. ويكاد يكون من غير المفهوم كيف استطاع بمثل هذه السهولة

أن يتحايل لاستخدام هذا المَمّر الضيق، ومما تجدر ملاحظته رؤية الطريقة التي يستدير بها هناك فوق هذا الإفريز المرتفع عندما يبلغ نهايته، ذلك أنه، فوق هذا كله، حيوان عجوز جداً الآن، إلّا أنه لا يحجم عن الإتيان بقفزة بالغة الجرأة في الهواء، ولا هو حتى يفقد موقع قدمه قط، وبعد أن ينقلب في الهواء مستديراً، يجري مرة أخرى مباشرة راجعاً من حيث جاء. بالطبع عندما شاهد المرء هذا مرات عديدة، كان قد اكتفى برؤيته تلك له، ولم يعد ثمة ما يبرّر أن يواصل المرء تطلُّعه إليه. كما أنه لم يكن الخوف، ولا الفضول هما ما يدفع النساء، إلى التململ؛ فلو كنّ يصرفن انتباههنّ أكثر إلى صلواتهنّ، فربما أمكنهنّ أن ينسين كل ما يتعلّق بالحيوان؛ إن النساء التقيّات كنّ ليفعلن هذا لا شك، لو أن الأخريات، وهنّ الغالبية العظمى، تركنهن وشأنهن، إلّا أن هؤلاء الأخريات يحببن دائماً جذب الانتباه إلى أنفسهن؛ ويوفر لهنّ الحيوان ذريعة يرحبنّ بها. فلو كن قد استطعن، ولو كن قد جرؤن، لَكُنّ منذ زمن طويل قد أغوين الحيوان بأن يقترب منهن أكثر، عسى أن يرتعدن أكثر من ذي قبل. لكن لم يكن الحيوان في الحقيقة مَشُوقاً قطّ بأن يقربهن، فهو طالما تُرك لحاله، لا يلحظهن سوى ملاحظة قليلة للغاية، بالضبط بقدر ملاحظته للرجال، وربما كان أكثر ما يروق له هو أن يبقى مختبئاً في مكمنه حيث يعيش في الفترات التي تفصل بين أوقات أداء الشعائر، وهو ما قد يبدو، في وضوح، فجوة ما في الجدار لم نعثر بعد على مكانها. وإنه ليظهر فقط عندما يبدأ أداء الصلوات، عندما تفاجئه الأصوات. فهل يريد أن يرى ما الذي حدث! هل يودّ أن يبقى متحفِّزاً؟ هل يريد أن يكون في خارج مكمنه متأهِّباً للربّ؟ إنه ليخرج مرتعباً، وإنه ليقفز قفزاته في رعب، ولا يجرؤ على الانسحاب إلا عندما تشرف الطقوس الدينية على نهايتها. وإنه ليفضل بالطبع أن يكون في مكانه المرتفع لأنه يراه أكثر الأماكن أمناً، ويرى أن أفضل الأماكن التي تتيح له الانطلاق عَدْواً هما الحاجز الشبكي والإفريز، إلا أنه لا يبقى دوماً هنالك، ففي أحيان أيضاً يهبط قدماً نحو الرجال؛ فستارة تابوت العهد تتدلّى من قضيب لامع من النحاس الأصفر، ويبدو أن ذلك كان يلفت انتباه الحيوان، فغالباً ما يزحف نحوها، لكنه عندما يكون عندها هادئاً دوماً، وحتى عندما يكون ملتصقاً تماماً بالتابوت لا يمكن القول بأنه يسبب إزعاجاً ما، إنه يبدو محدِّقاً في حشد المصلين بعينيه اللامعتين اللتين لا تطرفان، واللتين ربما كانتا بلا جفنين، لكنه بالتأكيد لايكون عندئذ متطلّعاً إلى أي شخص، إنه يكون حينئذ فحسب في مواجهة مع الأخطار، تلك الأخطار التي يحسّها تتهدّده.

وقد بدا في هذا المقام، حتى الآن على الأقل، أنه لا يزيد كثيراً في الذكاء عن نسائنا. فأية أخطار تلك التي قد يخشاها، على أي حال؟ ومن ذا الذي يريد به أيّ ضرر؟ ألم يترك تماماً وشأنه لسنوات طويلة؟.

إن الرجال لا يلقون بالاً لوجوده، وغالبية النساء قد يبتئسنَ لو قُدِّر له أن يختفي. وبما أنه كان هو الحيوان الوحيد في المبنى، فلم يكن له أي عدو من أي نوع. هذا شيء كان عليه حقاً أن يتداركه مع مرور السنوات. ومع أن الطقوس الدينية، بكل أصواتها، قد تكون مخيفة للحيوان للغاية، إلاّ أنها طقوس تُكَرَّر يومياً، على نحو أبسط؛ وعلى نطاق أعظم خلال الأعياد، بانتظام دائماً، وبلا انقطاع قط؛ وهكذا فإن أكثر الحيوانات جزعاً كان يمكنه إلى الآن أن يكون قد اعتاد عليها، وخاصة عندما يرى أن هذه ليست ضوضاء المطاردين له، لكنها بعض الضوضاء التي لا يمكنه أن يفهمها على الإطلاق. إلا أنه يوجد مع ذلك هذا الرعب. فهل هي ذكرى أزمان طويلة ماضية، أم هي النذر لأزمان قادمة؟ هل يعرف هذا الحيوان العجوز ربما أكثر مما تعرف الأجيال الثلاثة لهؤلاء الذين تجمّعوا معاً في المعبد اليهودي؟ قبل سنوات طويلة مضت، هكذا قيل، كانت ثمة محاولات قد تمّت بالفعل لطرد الحيوان. ومن الممكن بالطبع أن يكون ما قيل قد حدث حقاً، إلاّ أن ما يبدو

أكثـر احتمالاً هو أن هـذه القصص كانت محض اختراعات.
وثمة شـاهد بأنه في ذلـك الوقت كان قد تـمّ بحث مسـألة مـا إذا كان مـن الممكن التغاضـي عن وجـود مثل هـذا الحيوان فـي بيت الـربّ، مـن وجهة نظـر قانون الوصايـا. وكان قـد تـمّ اسـتطلاع آراء أحبار عديدين مشـهورين، وقد انقسمت الآراء، وكانت الأغلبية مع طرد الحيوان وإعـادة تكريـس بيـت الـربّ. لكـن كان مـن السـهل أن تصدر مراسـيم من بعيد، أمـا في الواقع فكان مسـتحيلاً ببسـاطة مجرّد الإمسـاك بالحيـوان، ومن ثم كان مـن المسـتحيل أيضاً طـرده نهائيـاً إلى الخـارج. ذلـك أنـه لـو كان شـخص ما قد اسـتطاع فقط الإمسـاك بـه، ومن ثم أخـذه بعيداً إلى مسـافة نائية، فهل كان باسـتطاعته أن يكـون قـد حصـل علـى شيء يقارب اليقين بتخلُّصه منه.
وكانـت قـد تمّـت حقـاً محـاولات قبـل سـنوات طويلة مضـت، هكذا قيل، لطرد الحيـوان. ويقول خـادم المعبد اليهودي أنـه يتذكّر كيف كان جدّه، الذي هو أيضاً خـادم للمعبـد، قـد أحـبّ سـرد القصة. كان جـدّه عندمـا كان صبيـاً صغيـراً قد اسـتمع كثيراً من المـرات إلى حديث عن اسـتحالة التخلُّص من الحيـوان، ولهذا فإنه وهو يتحرّق شـوقاً، ولأنه متسـلّق ممتاز فقد تسـلّل إلـى الداخل ذات صباح مشرق عندما كان المعبد كلّه بكل أركانه وشـقوقه معرضاً لضوء الشمس، ومعه حبـل ومرجـام، وعصـا ذات مقبـض معقوف....

بروميثيوس

ثمّة أسـاطير أربع تتعلّق ببروميثوس؛ فلقد كان تبعاً للأسـطورة الأولى موثوقاً إلى صخرة في القوقاز لإفشـائه أسـرار الآلهـة لبنـي الإنسـان، وأرسـلت الآلهة عقبانـاً تنهـش كبـده، الـذي كان يتجدّد علـى الـدوام. وتبعـاً للثانيـة ضغـط بروميثيـوس نفسـه، بدافـع مـن الألـم الذي يسـبّبه نهش المناقيـر عميقاً عميقاً فـي داخـل الصخـرة، حتـى أصبـح هو والصخرة شـيئاً واحـداً. وتبعـاً للثالثة تـمّ نسـيان خيانتـه بمـرور الآلاف مـن السنين. نسـي الآلهة، والعقبان نسيت، وهو نفسه نسي. وتبعاً للرابعة سئم كلّ امرئ ذلك الأمر الذي لا معنى له، سئمته الآلهة، وسئمته العقبان، واندمل الجرح فـي سـأم. وبقيـت هنـاك كتلـة الصخر الغامضـة التـي لا تفسير لهـا – حاولت الأسطورة أن تفسّر ما لا تفسير له. ولمّا كان ذلـك الغمـوض قد صدر عـن إحدى طبقات الحقيقة التحتية، فقد كان عليه، لهـذا، أن ينتهـي بدوره إلى ما لا تفسـير له.

بناء المعبد

خفّ كلّ شيء لمساعدته في أثناء العمل فـي البناء. أحضـر العمـال الأجانب كتل الرخـام مصقولـة التشـكيل، تتوافق كل كتلة في التركيب مع الأخرى، وارتفعت الأحجـار، واتخـذت مواضعهـا تبعـاً لتحرُّكات القياس التي اتَّخذتها أصابعه. لـم يحـدث قـط أن وُجـد أي مبنـى بمثل السـهولة التي خرج بها ذلـك المعبد إلى الوجود – أو على الأصح- أن هذا المعبد قد خرج إلى حيّز الوجود على النحو الذي ينبغـي لمعبد أن يخرج بـه إلى الوجود. وحتـى لا تنصبُّ عليـه نقمة مـا، أو أن يتدنَّـس، أو يتحطّم تمامـاً، كانت أدوات تتميَّز فـي وضوح بحدَّتهـا الفائقة قد تمَّ اسـتخدامها في خدش شـخبطات خرقاء على كل حجر – من أي محجر جاءت هذه الأحجـار؟ بأيدي أطفال غيـر واعين، أو الأرجح تدوينات للبرابرة قاطني الجبل، وذلـك كي تـدوم أبديّـة تتجـاوز وجود المعبد.

بوزايدون

جلس بوزايدون إلي مكتبه مسـتغرقاً في حسـاباته فـإدارة كل المياه تلقـي على كاهلـه أعبـاء لا نهايـة لها. وقـد كان في مقدوره أن يتَّخذ لنفسـه من المسـاعدين ما شـاء أن يتخذ لنفسـه منهم، وإن لديه بالفعـل منهم الكثيرين، لكنـه لمّا كان قد أخذ عملـه بغاية الجدية، فقد تعيَّن عليه أن يراجـع كل الأرقـام وكل التقديـرات بنفسـه، ولهذا لم يكن لمسـاعديه سـوى القليـل من النفع له. ولا يمكننا القول إنه وجد متعة ما في ممارسة عمله هنا، فهو قد قـام بأدائه فحسـب. لأنـه كان قُدِّر له القيـام بـه. وكان، فـي الحقيقـة، قد قدّم بالفعـل التماسـات عديدة انطـوى عليها ملفّـه، التمس فيها، علـى حدّ قوله، عملاً أكثـر بهجـة. لكـن محاولـة إسـناد عمل آخـر إليـه، كان يتَّضح فـي كل مرة أنه لا يناسـبه عمـل قط، كما يناسـبه عمله الحالـي. وكان صعبـاً علـى أي حـال، صعوبـة بالغـة، إيجاد عمـل آخر يمكن أن يسـند إليه القيام بـه، وفوق هذا كله كان من المسـتحيل بالطبع أن تسند إليه إدارة بحـر بعينـه، بصـرف النظـر عن حقيقـة أنـه حتى فـي تلك الحالـة، فإن النتيجة لن تسـفر عن تخفيف للعبء عن كاهلـه بل عن تقليل لمركزه؛ فبوزايدون العظيـم لا يمكنـه بحال من الأحـوال أن يضطلـع بمجـرَّد عمـل تنفيـذي. وعندما قامـت ذات مـرة فكرة أن يسـند إليه عمل بعيد عن البحر؛ أعيتـه مجرَّد الفكرة في حَـدّ ذاتها؛ ذلك أن أنفاسـه الإلهية كانت تضطرب وصدره النحاسـي كان يشـرع فـي الخفقـان. وبالإضافـة إلـى ذلك لم تكن شكواه تؤخذ قط مأخذ الجد، فعندما يحـدث عـادة أن يتكرَّر أحـد الآلهة كانت تقـوم شـكليات توحي ببـذل الجهد الذي لـم يكن منه بدّ لتهدئتـه، ولقد كانت هذه المحـاولات الشـكلية تجـري مهمـا بدت الحالة خطيرة وميئوسـاً منهـا إلى أبعد الحـدود، ذلـك أن حركـة التنقـلات فـي المناصـب فعليـاً، كانـت أمراً غيـر وارد بالمرة بالنسـبة لبوزايدون، لأنه كان قد نُصِّـب إلهاً للبحر منذ البداية، وكان عليه أن يظـل كذلـك. أمّا أكثر مـا كان يثيره - وهـو ما كان يبعثه على أن يسـخط على وظيفتـه - فهو سـماعه لتلك التصورات التي تكوَّنت عنه؛ وعن الطريقة التي كان يتجوَّل بها دائماً في مركبته خلال حركة المدّ والجَزْر، وهو يمسك بصولجانه ذي الشعَب الثلاث. بينما كان قد جلس طوال الوقت هنا في أعماق محيط العالم يراجع حسـاباته بلا إزعاج؛ عـدا رحلة قصيرة كان يقـوم بها بين الحيـن والآخر متَّجهاً الي جوبيتر؛ حيث كانت هذه الرحلة هي وحدها ما يقطع اتّصـال الرتابة – رحلة كان يعـود منهـا، فـوق ذلك، فـي حالة هياج. وعلى هذا فهو لم يكن قد أتيحت له

حتى رؤية البحر تقريباً – ذلك أنه كان قد رآه رؤية عابرة في سياق طلعاته المتعجّلة إلى جبل الأولمب، ولم يكن قد تجوّل فعلياً قطّ في أنحائه. ولقد كان معتاداً أن يقول أنّ كل ما كان ينتظره، هو انهيار العالم؛ ثم قد تسنح له قبل ذلك ربما؛ لحظة ما من لحظات الهدوء على حافة النهاية؛ وبعد أن يكون قد أتمّ مراجعة خطّ أفكاره الأخيرة، قد يسعه فيها القيام بجولة سريعة قصيرة.
كان بوزايدون قد أصابه بحرُه بالسأم. وكان قد ترك صولجانه ذا الشعب الثلاث يسقط من يده؛ وجلس في صمت على الشاطئ الصخري. وكان أحد طيور النورس، وقد أصيب بالدوخة في حضرته، قد دوَّمَ محلِّقاً في دورات مترنِّحة حول رأسه.

جبل سيناء

يتجوَّل الكثيرون حول جبل سيناء. حديثهم مشوَّش، فهم إما يثرثرون وإما يصيحون، أو يظلّون صامتين. إلاّ أن أحداً منهم لم يحضر مباشرة عبر طريق عريض، ممهَّد حديثاً، طريق أملس يقوم بدوره في جعل خطى المرء واسعة، وأكثر سرعة.

مشكلة قوانيننا

قوانيننا عموماً ليست معروفة، فهي قد ظلت سراً من أسرار المجموعة الصغيرة التي تحكمنا من النبلاء، ونحن مقتنعون بأن هذه القوانين القديمة قد تمّ الالتزام بها بدقّة. وعلى الرغم من ذلك، فإنه مما يؤلم إلى أقصى حدّ أن يُحْكَم المرء بواسطة قوانين لا يعرف عنها شيئاً. ولا تشغلني التناقضات المحتملة التي قد تنشأ عند تفسير القوانين، كما أنني لا أفكر في الأضرار المشتبكة التي يتسبَّب فيها السماح لقلّة فقط من الناس، وليس لكل الناس، بأن يكون لهم رأي في تفسيرها. وربما لا تكون لهذه الأضرار أهمّيّة بالغة. ذلك أن القوانين بالغة القدم؛ وكانت تفسيراتها عبئاً اضطلعت به القرون، واكتسبت هي ذاتها- بلا شك- منزلة القانون، ومع أنه ماتزال هناك حرّيّة ممكنة للتفسير، إلا أن هذه الحرية قد أصبحت الآن مقيّدة للغاية. وعلاوة على ذلك فإنه من الواضح أن النبلاء ليس لديهم ما يدفعهم إلى أن يتأثّروا في تفسيراتهم بالاهتمامات الشخصية الضارّة بنا، ذلك أن القوانين كانت قد صُنِعت لمصلحة النبلاء منذ بداية البداية، فهم أنفسهم يقفون فوق القانون، ويبدو أن هنا هو السبب في أن القوانين قد عُهد بها بصفة خاصة إلى أيديهم. ثمة حكمة في ذلك بالطبع. من ذا الذي يرتاب في حكمة القوانين القديمة؟ - لكن ثمة مشقة لنا أيضاً، وربما كانت هذه المشقّة أمراً لا يمكن تجنّبه. إن وجود هذه القوانين مع ذلك، هو في الأغلب، مسألة افتراض. فثمة تقاليد تقول بأنها موجودة، وبأنها سِرّ قد عُهد به إلى النبالة، إلا أنها ليست، ولا يمكن أن تكون أكثر من مُجَرَّد تقاليد قد صَدَّق عليها الزمن. لأن جوهر وجود شِفرة سرّية ما، هو أنها يجب أن تبقى خَفيَّة.
ولقد تفحَّص البعض منا، من بين الشعب، بانتباه، أفعال النبالة منذ أقدم الأزمان؛ وامتلك سجلّات، سجّلها أسلافنا الأوائل ، وهي سجلّات قد أكملناها نحن بوعي، ويزعم هنا البعض منا أنهم يمكنهم أن يدركوا من بين ما لا حصر له من أعداد الحقائق، اتجاهات أساسية بعينها تسمح بهذه الصياغة التاريخية أو بتلك. لكن عندما نسعى طبقاً لهذه النتائج التي تمّ تفحصها بتدقيق، وتنظيمها منطقياً، إلى أن نوجِّه أنفسنا على نحو ما نحو الحاضر أو المستقبل، يصبح كل شيء مفتقراً إلى اليقين، ويبدو عملنا فقط مُجَرَّد لعبة فكرية؛ ذلك أن هذه القوانين التي نحاول أن نفسِّرها ربما لا تكون موجودة على الإطلاق. وثمة جماعة صغيرة العدد يعتقدون بالفعل بهذا الرأي، ويحاولون أن يظهروا أنه؛ إذا وُجدت أية قوانين، فإنها لن تكون سوى هذا: القانون هو كل ما يروق للنبالة أن تفعل. وترى هذه الجماعة في كل مكان، فقط الأعمال التعسُّفية للنبالة؛ وتنبذ التقاليد الشعبية، التي تملك فقط، في رأيهم، بعض الميزات الطفيفة الطارئة التي لا تقوى غالباً على مواجهة أضرارها الثقيلة، ذلك أنها تمنح الشعب أماناً زائفاً خادعاً، زائد الثقة بالغير في تصدّيها للأحداث الواردة. ولا يمكن أن ينكر هذه الأضرار أحد، إلاّ أن الأغلبية الشاملة لشعبنا تعلّلها بحقيقة أن التقاليد هي بطبيعتها أبعد ما تكون عن الاكتمال، ولا بدّ من أن يتمّ المزيد من التقصّي الزائد في أمرها، ذلك أن المادة المتاحة، على ضخامتها التي تتبدى بها، ما تزال بالغة العقم؛ وأن قروناً عديدة لا بدّ لها أن تمرّ قبل أن يتمّ لهذه المادة الكفاية حقاً. هذه الرؤية التي تبعث إلى هذا الحدّ البالغ على عدم الارتياح في ما يتعلَّق بالحاضر، لا يخفِّف منها سوى الاعتقاد بأن الوقت سوف يحلّ في النهاية عندما تبلغ التقاليد وبحوثنا فيها معاً نتائجهما، ويجنيان- كما يقال- هامشاً لالتقاط الأنفاس، عندما يُقَدَّر لكل شيء أن يصبح واضحاً، سوف ينتمي القانون إلى الشعب، وسوف تتلاشى النبالة. ولا يستند هذا على شيء من روح الكراهية للنبالة؛ لاشيء من هذا على الإطلاق، ولا يحسّ أحد شيئاً منه. إننا ميالون أكثر إلى كراهية أنفسنا، لأننا لم نبدِ جدارتنا بأن نُؤتمن على القوانين. وهذا هو السبب الحقيقي في أن الجماعة التي ترى أنه لا يوجد أي قانون قد بقيت جماعة صغيرة العدد إلى هذا الحدّ، على الرغم من أن منهبها هو من نواحٍ بعينها منهب بالغ الجاذبية؛ ذلك لأنه يَعترف اعترافاً قاطعاً بالنبالة وبحقِّها في مواصلة الوجود.
ويمكن للمرء فعلياً أن يعبّر عن المشكلة فقط في صورة مفارقة من نوع ما: أي جماعة قد تجحد، ليس فقط كل اعتقاد في القوانين، بل تجحد النبالة هي أيضاً، سوف تكسب الشعب كله خلفها؛ إلا أنه لن يتسنّى لمثل هذه الجماعة أن تظهر إلى الوجود؛ ذلك أنّ أحداً لن يجرؤ على أن يجحد النبالة. إننا نعيش فوق حدّ السكّين هنا. وقد لخّص أحد الكتاب الأمر ذات مرة، على هذا النحو: إنّ القانون الوحيد المرئي والذي لا ريب فيه، ذالك المفروض علينا، إنما هو النبالة، فهل لا بدّ لنا نحن أنفسنا أن نحرم من هذا القانون الوحيد؟.

سمكة سلمون تقفز
فتضطرب السّحُب في النهر

ترجمة: خالد النجار

كثيراً ما تبدو قصيدة الهايكو، وللوهلة الأولى في الترجمات، شكلاً شعريّاً مقتصداً في اللفظ يسير التناول؛ فهي لا تتجاوز بضع كلمات موزّعة على ثلاثة أسطر، وقد تذكرك بقصيدة البيت الواحد في التراث العربي، بل كانت في البدء تكتب في سطر واحد شاقولي ثم انشطرت إلى مقاطع ثلاثة. بيد أنها- وكما يقول نقّادها- ليست بكل ذاك اليسر وتلك الخفة التي تتبدّى للقارئ في الترجمات، إذ لها بنية إيقاعية صارمة تتشكّل من سبعة عشر إيقاعاً مضبوطة بلا نقصان أو زيادة تتوزّع بالتناوب على الأسطر الثلاثة: السطر الأوّل خمسة إيقاعات، والسطر الثاني سبعة إيقاعات، والسطر الثالث خمسة إيقاعات. وهي من ناحية المحتوى والمضمون- وكما يحددها نقّادها- ليست قولاً مأثوراً ولا حكمة ولا مثلاً سائراً ولا آبدة. الهايكو هو اقتناص لحظة من عبور الزمن في الطبيعة؛ لذلك كثيراً ما يأتي فيها ذكر الفصل من السنة. هل أقول تلك اللمعة الومضة كما ترتسم في ذات الراهب مثل شعاعة شمس في قطرة ماء، وكما يصفها النقاد سهم يأخذنا إلى مركزٍ للحياة؟ وهي لا تصف العالم رغم توسلها مواد الطبيعة، بل تقدّم صورة العالم وارتسام العالم في ذات الشاعر، العالم في لحظة خاطفة من عبوره.

ولأن كلّ لحظة هي واقعة متفردة فكل قصيدة هايكو متفرّدة، والشاعر يسمّي الأشياء دون إقحام عاطفة أو فكرة، وعلى القارئ اكتشاف المخفي اكتشاف جسد النص الروحي. يقول الشاعر توهو: «تثبّت قصيدة الهايكو الأشياء الزائلة في برهة معيّنة وقبل أن تنطفئ في الروح... الهايكو يصور لحظة عابرة تهزّ القارئ». ويقول باشو وهو أحد أكبر شعراء الهايكو الكلاسيكيين: «الهايكو الجيّد هو على صورة نهر قليل العمق حيث نلمح في سريره الرّمل الدقيق».

ريح خفيفة

تنبعث

من غناء الزيزان

(عيسى)

فوق الجدول

يسابق اليعسوب

صورته المنعكسة على الماء

(شيو)

والهايكو حسّ صوفي بالعالم فليس لدى اليابانيين ذاك الفصل بين المقدس والمادي الذي نجده في ثقافات المتوسط والغرب الحديث لذلك كثيراً ما مارسه الرهبان الزّان ZEN . الهايكو هو ذاك اللاشيء الذي يمضي بنا إلى أعماق العالم.

خمسة وعشرون هايكو

غناء زيز الحصاد

أسمعه

وهو يلمس القمر

(مجهول)

***

في عيني القطة

لون بحار

آخر الصيف

(يوري)

***

جرس الأقاصي

كم يترجّع وصوله

في ضباب الربيع

(أونيتسورا)

***

بعدما تأمَّلت القمر

ظلي عاد معي

إلى البيت

(صودو)

***

في الماء الذي أخرجه من البئر

تلتمع بداية

الربيع

(رانغاي)

***

تويجات الوردة الصفراء

هل ترتعش وتسقط

بفعل ضجيج المياه الهادرة ؟

(باشو)

***

سقطت زهرة كاميليا

صاح ديك

سقطت أخرى

(بايشيتسو)

***

بُحْ للصفصافة

بكل قرفك

بكل رغبات قلبك

(باشو)

***

القبّرة ـ
وحيداً يسقط صوتها
و هي لا مرئيّة
(آمبو)

***

القبّرة وهي تغنّي
تغيّر شكل
الغيوم
(زاين)

***

الفراشة
راكسة فوق جرس المعبد
نائمة
(بيزون)

***

مولهة بالزهور
مذهولة بالقمر
الفراشة
(شورا)

***

الشمس الغاربة
تتوانى فوق ذيل
التدرُّج الذهبي
(بيزون)

***

قمر الصّيف
مسّه خيط
قصبة الصيّاد
(شيو ـ ني)

***

برد اللّيل
من ضجيج الماء
المتقاطر في البئر
(إيسا)

***

عار
فوق حصان عار
تحت المطر النازل شآبيب
(سامبو)

***

السمكة الصغيرة
مندفعة إلى الخلف
في المياه الوضيئة
(كيتو)

***

هيكل بوذا انطفأت أنواره
فالغرفة بأيدي
الدمى
(غيودي)

***

سمكة سلمون تقفز
فتضطرب السّحُب
في سرير النهر
(أونيتسورا)

***

داخل اللّيل الطويل
صوت الماء
يقول ما أفكر فيه
(غوشيكي)

***

السمكة وراء زجاج النافذة
منبهرة
بهذا الصباح الخريفي
(يوزه بيزون)

***

كم هو محزن
أن تسرِّح حصاناً
وحيداً في الفراغ!
(رويكان)

***

حاملاً قنديله
يذرع الرجل بستانه
وهو يبكي الربيع
(يوزه بيزون)

***

في ريح الشتاء الباردة
رجل ثابت النظرات
يمرّ فوق حصان
(رويكان)

***

من أحلامي يأتي
النقيق البعيد
للضفادع الخضراء
(رويكان)

لَمَسَات

دانييل بولانجيه
ترجمة - مبارك وسّاط

لمسةٌ على الانتظار

مُلتهباً بين المرايا
يكتسي الصَّمت
هيئةَ المحبوبة

لمسة على الرّسّام الجيد

إذْ يمسحُ فُرْشاتَه
يجعل من الخِرقة التي يستعمل
أثراً فنياً كبيراً أيضاً

لمسة على الحقل المُوحش

المسلكُ وسَط نباتات الذُّرَة
الذي يُشرف عليه القمر الأحمر
سبق أن رأيتُه من قبلُ في حُلم
كان في ذلك الحلم حتّى البردُ
ذو رائحة التّفّاح
وعلا نداءُ طائر بلا شجرة
واهتاجَ الظّلّ الذي كان يتجمّع
ويرتعشُ في أسفل سنبلة
لكنْ جاءني ذلك الشّخص وسألني



عن الطريق والسّاعة
وعمّا إذا كان لديّ ما يُشرَب وما يُؤكَل
ما دمتُ واقفاً هناك
بلا حِراك
ومنذ أمد طويل

لمسة على الجنون

إنّه يُغْلِق مروحة البحر
ولا تعود الرّيح سِوى خَفقٍ
لِجناحيْ كاسِرٍ لا يتحرّك
ويفترسُ الشمس

لمسة على المزاج

لِمَ هذا القلق
إزاء غطاء المائدة الذي لا تَصِمُهُ لطخة
وفوقه الإناء النّحاسيّ والبَيْضة
يُوازِنانِ غَسَقَيهما؟
ما مِنْ حِكايةٍ تُرْوى لنا
ولنا في هذه الأغذية رغبة.
لكنّ البيضة والإناء هما في إطار
والإطار في مُتحف
والمتْحف يُغْلَق في المساء
في ذكرى جهود الرّسّام الشّاقّة.

لمسة على امتلاك العالَم

من ذاك الحُبّ الكبير
بقي في مُؤَخّر خزانة
قليلٌ من الشّعر على فرشاة

لمسة على الخطأ

المرأة الطّاهرة حلّتْ شَعرها
في عُرضِ الشّارع
سلالِمُ العشيق بِحيويّة اللهب
جعلَتْ منها رماداً

خلف الباب
السّماء تحصُرُ نفسها في كأس
ومعها كلُّ غُيُومِها

لمْسَة على الخائنة

لقد تركَتْ لي كلابَها
تلك الأحزان الكبيرة التي يُداعبُها المرء

لمسة على كتلة العظام

الكلبُ الذي يُشبه روحي
بقي واقفاً
أمام ذِكْرَاي

لمسة على الحاضر

تُقْلِعُ ذِكْرى
من مَدْرَجِ الذّاكرة الطّويل

وتَسْقُطُ وتَتحطّم

لمسة على الحُبّ من أوّل نظرة

الحدائق تُجَعّدُ حريرها
والأزهارُ دون أن تُحَرِّك شفاهها

تتغنّى بِجيدِ عابرةٍ لا ترى شيئاً بعينيها
خُطًى معدودات كانتْ كافية لِيُقالَ كُلُّ شيء
ممّا تُعَلِّمُه الكتبُ خلال حياة طويلة

لمسة على الغَواية

رغبتي بِخُطى ذئبة
تمضي رفقة القمر
حتّى النّوافذ غير المُحْتشِمة
الليلة التي تتدلّى يَدُها الشّاحبة
ويَنُوسُ بها سريرٌ مُعَلَّق
أنفاسُها على رقبتي

لمسة على الحرارة

تلك التي تتعرّى
بين المرايا
النّهار ذو العينين الواسعتين ينهشُها بنظراته
أيْدٍ أُخْرى غير يديها
ستستطيع اجتيازَ الجداول والرّوابي
سَتُزيِّنُها بقليل من الليل

لمسة على الضّوء المعاكس

تنزل الشّمس من عربةِ أَحْصِنة
جنْبَ البحر الهامد
قفافيزُ من جِلْد رقيق تلعبُ متظاهرةً
بأنّها طيور
ضَحْكةٌ تُفْرِغ أعماقَ السّماء
فيبقى أثَرُ شفتين
تتذكّر الرّوحُ ولادتَها العسيرة
قَيْصَريّةَ الكآبةِ الأولى

لمسة على الاحتضان

تُفّاحةٌ على المائدة احتفظتْ بالضَّوء
تنسحبُ المرآة
آخذةً طريدتيها

لمسة على الشَّفَق

قُرْبَ جدولِ الماء تَسْهَر نجمةٌ ثُمّ تغطِس
كاسِرٌ تلقَّف الضّوء المُتَشَكّي
ها هو صِياح الدّيَكة الذي يُدْمي الليل
الخوفُ يَفْصِلُ مَشْهَداً حادَّ الزّوايا
حيثُ نَسْمعُ النّدى يُولَدُ مُرْتَعِداً

لمسة على فندق إقامة عابرة

السّماء ذاتُ صيحة الدّيك
هي من خَزَفٍ مُتشَقّق.
رَجُلٌ ينامُ في الرّدهة المحاذية،
لقد كان عليه ألا يُطفئَ مصابيحنا
ألّا يتركنا في ظِلّ خطيئته.

لمسة على التّأمّل

أمام ساعة الحائط المغمومة أبَداً
شيءٌ ما قَصِيٌّ أكثر من الخوف
يتحرّك فينا

لمسة على الحيّ العربيّ

قطعة السّلاح أَسْفَلَ سَفْحِ الشّمس
تحرسُ مشهداً هَشًّا
من زُجاجٍ وحِبْرٍ ناشف

لمسة على الرغبة

للمساء رقّةُ كتف

العاشقان في حديقتهما الضّيّقة
لمْ يُغْلِقا الليل جيّداً
كلبٌ يُهَشِّمُ عظْم نَيْزَك
والذي توقَّفَ خلف الحائط
تَخْطُر بباله الجهة الأخرى من الأرض
حيثُ يرقُصُ النّهار
فَخوراً بأهدابه الطّويلة

لمسة على العزلة

ليل تُعَدُّ خطاه
حول البيوت التي من دون حُبّ
المرايا تنتظر
متواجهةً
موتَ مصباح

لمسة على الشُّؤم

للسّماء التي تُوَجّهُ عيونها
صَوْبَ أزهار الصّباح
وجهُ طِفل
الرّيحُ تُخْرِجُ قططها
لماذا تأتين أنتِ خرساءَ مبهورةَ النَّفَس
أيّتُها الكآبة
الشّبيهةُ بأولئك العجائز اللواتي ينظُرْنَ إليك
من عتبات الأبواب
والسّواد الملازم لهنّ
لا يموتُ أَبَداً؟

لمسة على الحِداد

الأرملة تجلس في حقل الخشخاش
يُصبح للأزهار في يَدِها
ارتعاشُ ذاكرتها



ما تتميّز به قصائد دانييل بولانجيه، هو أنّ كلّا منها تتضمّنُ ما بين بيتين وعشرة أبيات، وتحملُ عنواناً يبدأ بـ: «لَمْسَةٌ على...». وهكذا نجد من بين عناوين القصائد المترجمة أدْناه: «لمسة على الانتظار»، «لمسةٌ على الحقل المُوحِش»، «لمسة على الجنون»... والقيام بلمسة على شيء ما، في العادة، يعني تشذيبه أو تهذيبه أو تنقيحه بشكل طفيف وسريع، كما هو الحال في قولنا: «فلانٌ يضعُ بِضْعَ لمسات على قِصّته»، مثلاً، أمّا لمسات دانييل بولانجيه، فهي أبعد مدى، إذ إنّها تتمّ عبر نظرة جديدة إلى هذا الشّيء، أو ذاك الموضوع، أو تلك الصّورة الذّهنيّة، تَطْبعُها الشّاعِريّة والنُّزوع الإبداعيّ.
وُلِدَ دانييل بولانجيه في مدينة كُومْبيينْ في فرنسا سنة 1922، وهو روائيّ وكاتب قِصّة قصيرة وشاعر وكاتب مسرحيّ وممثّل سينمائيّ وكاتب سيناريوهات. في سنة 1983، أصبح عضواً في لجنة تحكيم «جائزة غونكور»، وفي 2008، استقال من اللجنة المذكورة. صدرتْ لهُ أعمال كثيرة جِدًّا، نكتفي بأن نذكر من بينها: في مجال الرّواية: «مرآة من هنا»، «الباب الأسود»، «الأرعن»، في الشِّعْر: «أيّتها النّافذة يا سفينتي»، «ضاحية الجِنّيات»، «من صوف ومن حرير»، «فندق الصّورة».
وقد جُمِعَتْ مختارات من العديد من مجموعات الشّاعر في ديوانٍ نشرتْهُ دار غاليمار، سنة 1988، في سلسلة «شِعْر» التي تُخصّصُها للأعمال الشّعرية المرموقة جِدًّا. يحمل الدّيوان المذكور عنوان «لمسات»، ومنه اخترنا القصائد التي نُقَدِّمُها مُتَرْجَمَةً إلى العربِيّة.

وإذا الموؤودون...

حسن أردّة

ألأنَّ عددنا كَانَ كَبيراً جداً، فلم يكن «الأب» يهتم بتنكُر وجوهنا في المناسبات التي نراه فيها على عربته المنهَّبة؟ في الواقع لم يكن ينظر إلى أيّ منا إلا نادراً، وإذا حدث فسوف يتّخذه الابن المحظوظ عيداً وذكرى يفخر بها بيننا. وحين يقرّب إليه منا فرداً لا نراه مرة أخرى أبداً. في سريرتنا نعلم أنه يبادلنا النفور نفسه، لعله أيضاً شعور ممزوج بغيرة حاقدة: ففي الوقت الذي كنّا نهرَم سريعاً منتقلين إلى قوافل المنسيّين، لم نكن نعرف سرّ احتفاظه بفتوته، حتى لَيراه الناظر شاباً في مثل سنّي. ولكن أصحابه - الذين يبدون أكثر منه حيوية بالطبع - يتمادون في مدح قوّته وقدرته وشبابه الممتدّ عبر الأجيال، خصوصاً على مسامعنا. محض نفاق طبعاً، ولكنّ فيه جانباً كبيراً من الصحة. فهذا الأب العجيب الذي يتفرّد بين أصحابه بلباس متناقض، تعلو فيه ربطة العنق على السروال التقليديّ الفضفاض، هذا الأب الذي لم يكن يتورَّع عن وضع السبحة جانباً ليمسك سيجارة الحشيش من صديقه المقرّب «فابيو» السمين، كان صلداً كالحجر ذا قوة سحرية تكمن في أساور يديه الذهبية التي ترتبط بجنّي غير مرئي كما كنا نعتقد!

وأهمّ ما كنا نعرف أنه يعرفه عنا هو شدة كراهيتنا له وخوفنا القديم منه.

عدا كل هذا يظل الله بعيداً، بعيداً جداً لدرجة أننا لم نكن نعرف هل يدري في عليائه بما يجري في بيتنا الجبلي الكبير أم لا!

وتجمعُنا الجحور فنفرك أكفّنا من القَرّ، ثم تستمرّ حكاياتنا حتى الفجر. نرمق الدخان المتصاعد من القمة بحسَد فِطري لا نملك أن نداريه إلا بالدعاء والنكات والحشيش، عاطلين عن أي شيء سوى الحفر في الجبل كل يوم، لا ندري لمَ، وأظنها عادة ولّدتها سنون الفراغ الطويلة، العادة سرّ من أسرار البقاء كما يقول أبونا في خطبه. وهكذا يُنسى بسرعة الموتى والمعطّلون لمَرضٍ والمنفِيّون في قنوات «المجاري». كان يفرِض علينا أن نحفر كل يوم في جانب من جوانب الجبل، وحين تلتقي الحفر الشرقية بالغربية، يأتي برجال غرباء ليأخذوا التراب في أجولة نحملها لهم حتى أسفل الجبل ثم نعود. لا نبدي رأياً ولا احتجاجاً. ويردّد الفقيه العجوز في جمعة الزيارة:

«أطِع أباك تَفُزْ بالآخرة»

وكان بعضُ العاقِين ممن عادوا من «المجاري» القديمة يردّدون باحتجاج خافت:

«والدنيا.. والدنيا..»

وحين كان يُسمع لأحدهم صوتُ احتجاج مرتفع، يأتي من يعيده مرة أخرى إلى «المجاري» حتى يؤوب إلى رشده. ولكن الأمر مختلف هذه المرة، كثُر زوار «المجاري» منا كما كثر الغائبون، لا يخلُو جُحر من ابن تَمَّ تأديبه، وحين نَسمَر حول الجمر الواهن يكشف «الجيلاني» عن جسده فنرى أخاديدَ وثقوباً. ونتبادل نظرات التساؤل عن العالم الأسود الغارق أسفل الجبل. يصمت «الجيلاني» قليلاً وهو يسوّي ملابسه الرثّة، ثم يقول بهدوء:

«لا يمكنني أن أصفها لكم، إنها سوداء لا ألوان فيها».

ويسأله فضولي:

-« ماذا تأكلون؟»؟.

- «لا شيء، نقضم أظافرنا حتى نتعوّد، ومن العادة ننسى أنفسنا فلا نلتفت إلى أننا نأكل بعضاً من أصابعنا».

ولا نصدق، فيرينا كفّه مبتورة الأنامل. يقول:

- «لا أذكر أنني أحسست بالألم».

ونستغرب من حكايته، فنغرق في الشكّ. ويسأل البعض في احتجاج خافت حَذراً من كيد الوشاة:



الرسوم: Simon Prades - ألمانيا

- «لم يفعلُ أبونا بنا ما لا يفعله أصحابه بأبنائهم؟»

ولم نكن نملك جواباً لسؤال الصحو هنا، إلا بالغرق مرة أخرى في الدعاء والنكات والحشيش. وهكذا تتكرّر يومياتنا بين الحفر والسمر وحكايات الرهبة في دوراتها المقسة حتى يأتي يوم الجمعة، حين نصطَفُ عبر دروب السفح الملتوية مبتهجين بأشعة الشمس ممتنّين للنظافة الأسبوعية التي تفرضها الهيبة الأبوية على الطرقات والجدران. وشوقنا إلى العربة المذهّبة لا يضاهيه شيء. وتزغرد الجواري، ويردّد الأطفال الصغار:

- «أبونا.. أبونا.. نحبك.. نحبك..».

ويشير إلينا بكفّه فلا نرى من جسده الهائل الحائل بيننا وبين قرص الشمس إلا أصابعه المذهّبة تلمع فيها الخواتم. وتجول الخيول العشرة بين الحشود المتزاحمة حاملة مع الأب رهطاً من أصحابه الإفرنجيين غريبي السمت والأطوار، لا يظهر منهم غير رؤوس قبعاتهم السوداء، فيما يظل هو يلوّح بيده مبتسماً ابتسامته التي لا يطالها الملل حتى يغيب في الأفق مع ذيل الأشعة الغاربة. ثم يحلّ الليل ويتلوه نهار مظلم مغيّب الشعاع

خلف سحب ثابتة لا تتحرّك، كأنها عين أبينا على يوميّاتنا. وننتظر انزياحها عن سمائنا في جمعة البروز، فلا ندري أننتظر العربة المذهّبة أم ضوء الشمس يغمر عيوننا المثقلة؟. كنّا نسمع ولكن لا نصدق شيئاً، نسمع كثيراً ونفهم قليلاً، ولا نتذكّر إلا قليلاً مما نفهمه عن امتداد «البراري» القريبة التي لم تزرها إلا قلة من الهاربين من دون أن يعودوا بخبر. ومن «المجاري» يعود الجيلاني ذات أربعاء ليتوّسط جلسة الحشيش، ويرفض مشاركتنا فنرفع حواجب الدهشة، يتساءل ملولاً:

«ألا يوجد في هذا الجبل إلا الحشيش؟»ـ.

ويحرّك السؤال الظهور المستنِدة على الحَجَر والتراب، فيقول عبد الصبور ناصحاً:

ـ «اِحمد لأبيك نعمة الحشيش فلولاها لَمُتْنا من الأرق».

وعبد الكريم يتكلّم ولا يحذر واشياً، صريحٌ كصراحة هذا الظلام، يقول مفجِّراً ما كان يُسِرّه سابقاً على حذر:

ـ «غارقون في الظلام. ما بَركاتُ أبيكم إلا لعنة صبّها الله عليكم لذُلّكم».

وتختنق الأنفاس في صدورنا، وتلمع عين عبد الصبور في ظلام الجلسة فنتوجّس، ثم يصرِّح بنواياه التي نعرفها:

ـ «بل عليك لعنة الله ولعنة أبيك، وما أراك إلا غارقاً في سواد «المجاري» غداً».

ونصمت، ويصمت الجيلاني احتراماً لسنّه وخوفاً من وشايته، ولكني ألمحه صباحاً في حُفر التعَب مارّاً على الأجساد الهزيلة، يمدّ يمناه سليمة الأصابع من جيبه، فيلكز أكتاف عبد الكريم، وعبد السلام، والمهدي، والطالب، وينبّهُه شيطان شكّه إليّ فيتفحّصني بارتياب وجِل، ثم يوَليني ظهره تاركاً إياي لشعور مزعج. ويأتي البرّاحون بعد سويعات الغفلة والغرق في الغبار، يتجوّلون ناشرين أسماء الهاربين بين الدروب. وأبحث عنهم مساءً فلا أقف لهم على أثر، وأسأل الصّبية اللاّهين في الأوحال من دون فائدة. ولكنهم يذكرون أسماء الهاربين بإعجاب، فيزداد بحثي حماسةً. وبمرور الساعات أعلم أن كثيرين غيرَهم اختفوا وكثيرين غيري يبحثون. أتذكّر نظرات ارتياب الجيلاني. يسكُنني قلقٌ وضيع. تقودني قدَمايَ إلى طريق الغابة حيث الجامعُ القديم الخرب. أسَلّم على الحُفّاظ المُطأطئين على ألواحهم ولا يردّون سلامي، وأحاول أن أسأل فقيههم، فيطردني بحركة سريعة من يده ثم يعود إلى غَفوه. وأبتعد عن المسجد، ولا يزال صدى همهمات الحُفّاظ مبهمَةَ المعاني يصل أذنيّ. وأبصر والِدَتي فوق الصخرة الكبيرة جالسةً تنتظر الغروب، وألوم نفسي على إهمالي الطويل، فأهْرَعُ إليها مدفوعاً بذنبي، أقبّل يدها النحيلة الشفافة، فتنظر إلى عيني بعتاب أليف:

ـ «أخَّرك الشكُّ كما هو حال الآخرين».

وتُنبيني فراستُها في خجلي الذي عُرفت به، فأشير بيدي في الهواء تائهاً، وأتلعثم في تبريراتي. وتقول هي في ودٍ وألم:

ـ «كلُّ ابن يُرمى مني في حُفَر الجبل لا يخرج إلا ميتاً أو مريضاً. أضاقت بكم الأرض، أم استقوى عليكم أبوكم بضعفكم؟»ـ.

فأخفض رأسي وأنا أجلس القرفصاء مقابلاً جلستها. لا شيء إلا أنا وهي وأشجار المقابر تحرّكها نسمات وَانِية تحمل من ثرى المدفونين روائحَ الزعتر والريحان. ولا زلت غارقاً في تبريراتي الداخلية. ولكن الصوت الذي أنهضني اليوم صباحاً أليفٌ رغم حداثته، وتسألني مرة أخرى:

ـ «ما الذي أخّرك عن أخوتك؟»ـ.

ـ «الجيلاني لا يثق في أحد، والآخـرون يستخفّون بحداثة سني، ولم أعلم بِنيّاتهم إلا فِراسةً».

ـ «يحقّ لهم ما دمتَ لم تعرف ما أنت عليه».

ـ تُخيفني قصص «المجاري»!

ـ «ما دفنَكم في حُفَر الجبل أحياءً غيرُ صَمتكم. وأما زوّارُ «المجَاري» فهم أحبابي وصفوتُكم».

ـ «أبونا قوي والجِنّي يعينه، وأصحابه كثر».

وأبصِرُ في عينيها تبرّماً:

ـ «الشكّ بينكم يزيده قوة، أما قصة الجنّي فليست سوى ابتداع من مدّاح مسترزِق».

وأغرقُ في حيرتي، فأصمُت عابثاً في تراب الأرض بأصابعي، أحسّ بنظراتها تتفحّصني، أنظر إليها، أجدها تبتسم، لم تزدها القرون الطويلة التي قضتها في خلاء المقابر إلا ضياءً ونضارة رغم نحول جسدها وشفافيته. وأقف لوقوفها منتظِراً كفّها المحبوبة بين شفتيّ:

ـ «ستجدهم عند المنابع ينتظرونك».

ـ «قريباً ينزل الظلام، فكيف لي برؤيتهم؟»ـ.

ـ «هم سيرونك».

ـ «لقد تبرّموا مني!».

ـ «اِئلفْهُم !».

ومسّدَت شعْرَ رأسي مبارِكةً، وقالَت في خُفُوت:

ـ «اليوم يحين الوفاء. قُم».

وكان عليّ أن أصعد المنحدَر الوعر الذي يردِمه والدنا كلّما عبرَه عائداً بخيوله إلى قمّة الجبل، واسترحت قليلاً لاسترجع أنفاسي اللاهثة، فألقيتُ النظرة الأخيرة على السفوح الهاوية فوجدتها تغرق أكثر في الضباب والسكون.

لعنة المبدعين

وئام المددي

يا ربّ.. ألهمني السرد!

كنت لمدّة طويلة متشرّداً في دروب العالم الورقي، ذلك العالم اللامرئي الذي يغلّف عالمك، تنتشر على بقاعه كل دويلات الخيال التي شيّدها المبدعون، بمدنها وأزقتها وبيوتاتها، تسعى على بطاحها المترامية كل الشخصيات التي نسجها الكتّاب، ورسمها الفنانون، وتغنّى بها الموسيقيون.. لقد كنتُ سارداً معطّلاً تائهاً بين الأوراق البيضاء الخرساء علّي أجد كاتباً يتلقّفني من مملكة الضياع، ويقبل أن يشغّلني عنده. لكن القدر أبى إلا أن يرميني في قبضة حفنة من قطّاع الطرق وقراصنة السرد المنتشرين في بقاع العالم الورقي، لأبدأ من يومها رحلة النخاسة.. لقد صرت بضاعة مزجاة في سوق السرد، أُعَرض للبيع مع بقية الأسرى من الساردين فوق منصّة للفرجة وما من كاتب أراد اقتنائي! كنت على الدوام أحمل بين يدي لافتة كُتِب عليها وصف موجز عني: «سارد أزيتيكي تشرب الواقعية السحرية مع عصير (الماراكوجا)(1) ومضغها مع قطع (الشيرازكو)(2) الشهية.».



ذات مرة، وبينما كنتُ أنزّ حيرة وأغرق في بحيرة هواجسي، إذا بي ألمح شبحاً أسود يشقّ الزحام بهدوء. كان الشبح يقترب مني، فيزداد مع اقترابه خفقانُ ارتباكي. وقف الشبح الأسود أمامي وأنا لازلت أحمل لافتتي بأناملي المتعرّقة. كان الشبح يرتدي رداءً أسود فضفاضاً كأنه يخاف أن يتم التعرُّف إليه، كان مظهره يثير الشكوك.. وَزَّع صاحب الرداء الأسود نظراته يميناً وشمالاً كما لتحرسه نيابة عنه، ثم اقترب قليلاً مني وهمس بصوت أنثوي خافت:

- أنت من حفدة غابيتو(3) إذن..؟

أجبتها بابتسامة ذكية:

- وأنتِ من قرّائه..

أجابت بحزم:

- أخيراً وجدت ضالتّي.

ثم لملمت أطراف ردائها، واتجهت صوب القرصان النخاس. وبعد أن تبادلا الوشوشات والهمسات، قرّر القرصان أن يبيعني لها مقابل أن تكتب عنه قصة، ولم ترحل إلا بعد أن وقّعت صكّاً تثبت فيه اتفاقهما، ولحدّ الساعة لم نكتب قصة عن ذلك القرصان!

ساقتني تلك الفتاة الغامضة إلى دفاترها، وجدتها ملأى بالخربشات، وبرؤوس أقلام أهدر مدادها بين السطور، وببدايات تنتظر نهايات، وبنهايات تبحث عن بدايات، وبجمل يتيمة لم تتبنّها أية قصة بعد.. كانت فوضى سردية بحق!

فكرت للحظة أن أنظّف المكان، أو أن أصنع من خردة السرد هذه قصصاً ما، لكنني سمعت نقاشاً صاخباً يتناهى إليّ من الصفحة الموالية.. قفزت إذن إلى الضفة الأخرى، وإذا بي أمام مائدة اجتمع حولها ثلاث شخصيات ورقية: فتاة فاتنة ترتدي فستاناً ناصع البياض تفوح عطراً، وكهل غليظ الطباع ذو لحية مهملة يرتدي معطفاً سميكاً، وطفل يرتدي أسمالاً، يخفي وجهه بكفّيه. كنت أقترب منهم بهدوء حتى لا يلحظوا وجودي، لكنني تعثرت بإحدى الجمل المكتوبة على الصفحة فسقطت أرضاً.. التفتَ الثلاثة إليّ (الطفل الصغير كان ينظر إلي من خلال فراغات أنامله) اقتربت مني الفتاة العطرة ذات الفستان الأبيض، ومَدَّت يدها إليّ كي تساعدني على النهوض:

- لا بد وأنك السارد الجديد الذي حدثتنا الكاتبة عن قدومه..

لم أنطق، اكتفيت بتأمُّل تمثال الجمال هذا الذي كان ماثلاً أمامي.

تبعت تلك الحورية العطرة وجلست في مقعد قربها، فيما كان الكهل العبوس يرمقني بشزر. وبعد لحظات إذا بي أرى الفتاة التي اصطحبتني من سوق نخاسة السرد.

- أهلاً بك بيننا.. أعرفك أولاً بنفسي، أنا فتاة مصابة بمتلازمة السرد، أريد كتابة رزمة من القصص إلا أنني أعاني حالياً من شحّ في الأيدي الساردة، فأغلب من كان يعمل معي من ساردين إما قضوا في حادث مُدَبَّر أو غير مُدَبَّر، أو أحيلوا إلى التقاعد، أو انتحروا، أو وقّعوا استقالاتهم ليشتغلوا مع كاتب آخر، أو اعتزلوا السرد نهائياً.. لم يتبقّ لي سوى هؤلاء الثلاثة: السيد راسبوتين.. لا تخف! إنه ليس راسبوتين الحقيقي، لقد اخترت له هذا الاسم لأنه روسي أيضاً.. وجدته معتكفاً في إحدى الغابات في أثناء زيارتي لمدينة أركونا الخرافية باحثة عن بعض الأساطير السلافية القديمة.. وهذه الآنسة بلقيس، إنها الرقة عينها، لا تكتب إلا عن الحب والجمال، تعثَّرت بها بين دواوين جبران، ونزار، وإيليوت، والسياب، وهوغو.. لا تشرب إلا ندى البتيلات أو دموع العشاق، ولا تأكل إلا شهد الشعر وفاكهة الأحلام. أما هذا الطفل الصغير هنا، فاسمه حنظلة، لهذا فلا تكلّفوا أنفسكم عناء النظر إلى وجهه العزيز. بالنسبة لحنظلة.. لقد اختطفته، وجدته ذات صباح باكر ينقل الخبز الساخن على كتفيه الصغيرتين إلى أسرة فاحشة الثراء، فأخذته إلى مملكتي وشَغَّلته سارداً عندي. يسعدني أن أعيّنك سارداً، هذا إن وافقت يا سيد..؟

- في الحقيقة.. لا أذكر اسماً محدّداً لي.. لكن يمكنك أن تناديني: غابيتو.

ضحكت الفتاة قليلاً، ثم أجابت:

- حسناً.. أنت أيضاً يمكنك أن تناديني: وئام!

.....

لقد تسلمتُ شغلي أخيراً، وكانت أول مهمة لي هي أن أكتب قصة قصيرة لأشارك بها في المشاريع السردية لكاتبتي. عليّ أن أكون عند حسن ظَنِّها، كما أرجو أن تعجبها قصصي التي سأسرد عليها لاحقاً.. لأثبت تفوُّقي على أولئك الثلاثة، فأكون بذلك السارد المفضَّل عندها. ينبغي عليّ أيضاً إتقان مهنتي، هذا إن أردت الاستمرار فيها، وإلا فسأعود إلى سابق عهدي، سارداً متشرّداً بئيساً يتسكّع في سوق نخاسة السرد. في الحقيقة.. إنني أرثي حالَ هؤلاء المبدعين، إنهم مساكين، كائنات مغبونة تعيش على فتات إطراء قد يجود به بعض من ذوي النفوس الكريمة، سرعان ما تودعه في «بنك ردّ الجميل» كما سماه باولو كويهلو ذات يوم، في انتظار أن تضارب به في بورصةٍ للنقد.

أهذا ما تبقّى للإبداع في زمن كهذا؟ هل حَلَّت به لعنة الفراعنة – كتلك التي تحدَّث عنها أنيس منصور ذات رواية..- أم أن الإبداع نفسه.. لعنة؟

لأكن لطيفاً في الإجابة – أو مجاملاً حتى، عرفاناً بجميل كاتبتي- ولأقل إن الإبداع تفاحة خطيئة لذيذة.. شهية، أو امرأة فاتنة، مخاتلة، يساعدها المبدعون في نسج خيوط غوايتهم، ويعينونها في نصب أفخاخها اللاحقة لهم! ذلك

أن المبدعين، خاصة الحقيقيين منهم -ولا أدري إن كان فرويد سيبارك هذا الوصف أم لا- كائنات مازوخية تتلذّذ بمخاض الإبداع.. فالإبداع حلم يشوبه ألم.

أليس الفرزدق من قال إن خلع ضرس يكون عليه أهون من قول بيت من الشعر.. في بعض الساعات؟

فلتنعموا بأقلامكم، وبأحلامكم، وبآلامكم أيضاً.. أيها المبدعون!

بـدءاً بتلمُّظ دفعة الأدرينـالـين التي يضخّها رعب الصفحة البيضاء في شرايينهم، سواء أكانت لوحة عذراء لم تلطّخ بعد بالألوان، أو ورقة لم يبقرها سواد المداد والأفكار، أو صفحة من دفتر موسيقي لم تمزّق هدوءها نوتات سيمفونية محتملة، ينخرط المبدعون في تذوُّق الهدايا المرّة التي يتحفهم بها الإبداع، مروراً بمحنة البحث عن نطفة فكرة، وتعهُّدها بالسقي إلى أن تصير شجرة أفكار تحتاج إلى التشذيب -قد يصل الأمر إلى البتر في بعض الأحيان..!- ولن ننسى المعاناة المريرة في عجن التصورات، ونسج الحيثيات الدقيقة، وضبط الحسابات، ورسم العلاقات.. إنهم في كل هذا يجتزئون من هزائمهم وانتصاراتهم، الصغيرة والكبيرة قطعاً جاهزة للاستهلاك، يسكبون عليها القليل (أو الكثير.. الكثير جداً) من صلصة الخيال ويتبّلونها ببعض بهارات الواقع مما سمعوا عنه من تجارب الآخرين، ثم يقدّمونها في طبقٍ للتلقّي، قبل أن يتسمّروا على طرف مائدة الإبداع وهم عاقدون أكفَّهم، وعيونهم الخائفة لا تكاد تفارق ملامح المتلقّي المنهمك في مضغ الوجبة! من يدري؟ قد يصير هذا المتلقي قاضياً متعسّفاً يزجّ بهم إلى قفص الاتهام كي يحاكمهم بتهمة التستُّر على جرائم باحت بها بلاهتهم أدباً! ولعل دوروثيا براند تشاطرني الرأي في اعتبارها أن كل قصة تبدأ من العقل الباطني، حتى إن بارث نفسه قال إن الكتابة ما هي إلا البقايا الفقيرة والهزيلة للأشياء الجميلة في ذواتنا.. ذلك أن الكاتب الجيد، عزيزي المتلقي -وعفواً إن ناديتك بهذه العبارة المسكوكة التي مجّتها أذناي- هو ذاك الذي يكتب نفسه، لكن دون أن يفلت الخيط الرفيع الذي يمرّ على نفسه، وعلى الأشياء أيضاً!

ومهمّتي الآن، باعتباري سارداً بالكاد تَسَلَّم وظيفته الجديدة، أن أجمع كبّة من الخيوط، وأنسج بها أنا وكاتبتي قصصاً، وقد كانت الوصية الأولى التي قدَّمَتها إليّ كاتبتي هي ألا أستغبيك، وكأنها بذلك تريد أن تستدرجك لتقع في حفرة السرد، حتى تصيبك اللعنة التي أصابتها!

ها هي قد جاءت، تحمل بين يديها كوباً من الحليب الممزوج بالشاي الأسود.. سأتركك الآن، فحماسة اليوم الأول من العمل تلهبني! لكن آلتي السردية تلكّأت بعد كل سنيّ البطالة هذه، بعد أن علاها صدأ الشقاء، بعد أن تلطّخت بالسواد الذي يغلّف دروب الحياة، ويطلّ من أعين أطفال لم يعهدوا غير الرصيف وساداً، يقتاتون من الانتظار حتى لا يقتطفهم الجوع غبناً.. بعد أن بحثتُ عن خيوط السرد وأوتار الشعر تحت بتيلات الورود، وبين قطرات الندى، فوجدتها بين البنادق، تلتفّ حول زناد القنابل، تقطر بالدم والدموع.. بعد أن نُسِفت كل دويلات الخيال، لأن الواقع صار أكثر إبداعاً من الإبداع!

هل أكتب، أم أقتدي بنصيحة جيل رونـارد: «لا توقظ الشجن الذي ينام»؟

قد أضطجع قبالة شجني وأنام.. ذلك أن النوم طريقة من طرق الموت المؤقَّت، أو على الأقلّ، طريقة نقتل بها الواقع.. ولو مؤقَّتاً!

قد تسعفني القصص البليدة التي كنت أحكيها للقراصنة بينما أنا منهمك في تنظيف متن السفينة، قد تعينني حكايا جدتي، قد.. يا ربّ، ألهمني السرد!



هامش:

1-عصير برازيلي يستخرج من فاكهة الآلام، يتميز بلونه الأصفر الفاقع.

2- أكلة برازيلية مؤلفة من قطع لحم مشوية.

3- تصغير لاسم: غابرييل، وهو الاسم الذي كان ينادى به الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في طفولته.

قصائد

عارف حمزة

نصف قمر

نصف قمر يسطع الآن فوق مدنٍ
لم يبقَ فيها أحد.
نصف قمر يؤلمني
كانشطار وجهكِ بفأس.
تحت هذا النصف من القمر الضعيف
حملنا أولادنا إلى الأَسِرّة
بينما حملهم الآخرون
إلى القبور!!

ملوكُ الجهاتِ الأربع

أيتّها الجَدّة
لقد انتهينا للتوّ
أبناؤك الأربعة
الذين جعلتِهم ملوكَ الجهات الأربع
لقد انتهينا
من دفنِهم للتّو.

لستَ وحيداً

الأم ماتت.
الزوجة والأولاد.

السقفُ يستلقي على الأرضية
منتفخاً في بعض الأماكن
بسبب أصص الورد
والنظرات الأخيرة.
منذ يومين
وأنت تعيش
مع ألم الأسنان
ما عدتَ وحيداً إذن.

أمنية

في الباص
في الطريق إلى بيتكِ
وأنت تنظرين إلى شجرة محترقة. إلى جثة.
عندما يرتجُّ جسدكِ بسبب حصاة صغيرة
أو كبيرة،
في الطريق إلى بيتك
وأنتِ تتأمّلين يداً مقطوعة
أتمنّى
لو كنتُ
مكانها.

تَوَحُّد

أضعُ صورتكِ
على الجدار الوحيد في بيتي.
ثمّ أجلسُ على ركبتيّ المتقرّحتين
يدي مقطوعة كما تعلمين
وقلبي يضخّ الدم إليها ولا يعود.
أجلسُ
وأنظر إلى صورتكِ
ثم أتمنّى
أن أُصابَ بالتوحّد.

عينان

عشرة رجال ضربوها
أكثرَ
من ستّ ساعات.
العينُ سالت على الوجه والذقن
وتوقّفت
عند السرّة.
العين اليمنى صارت
مثل لطمةٍ
على الخد.
لا تستطيعُ يدٌ انكسرتْ
أن تحميَ
عيناً سالتْ
ووجهاً تمزّق.
كانوا يضربون عينيها بإتقان،
وكذلك
بولَهٍ،
لأنهما
جميلتان
إلى ذلك الحدّ.

كتب

أفكّر في الكتب أيضاً
في تلك المناطق المنكوبة
من بلدي.
مَن يأخذها إلى الحمّام؟
مَن يضعُ إصبعين في أذنيها
كلّما بدأ القصف؟.



سميرة

كارولين كامل

خرجت سميرة تركض مسرعة، تتراقص خطواتها بثقة على درجات السلّم الخشبي، تقبض بكفّها الصغير على منديل بداخله النقود، اليوم سيتحقّق حلم أسرتها المكوَّنة من سبعة أفراد -هي أصغرهم - وهو تناول دجاجة صغيرة. اختيار حقيقي لها، حيث إن حمل النقود والشراء هي من مهام الأخ الأكبر أو من يليه، وبما أنها الفتاة الوحيدة بين ستة ذكور فهذه المهمة بمثابة تحدٍّ بعيد تسعى لتحقيقه، وإثبات شيء ما في نفسها أمام نفسها وأسرتها.

ترنّ تحذيرات أمها في أذنها: أن تنتبه للنقود، ألا تخاطب أحداً في الشارع، وألا تذهب لشراء الحلوى مع غريب، وألا تسمح لأحد بلمسها وإلا صرخت في الشارع. وأخيراً تخبر الحاج سعيد الفرارجي أن منزل بسيط أفندي هو من يريد هذه الدجاجة. عليها أن تنظر جيداً في أثناء ذبحها، أن تتأكّد من وجود الكبد والقناصة والأرجل والرأس، وألا يشغلها صبي الحاج سعيد ويأخذهم، فهو ماهر ويقوم بجمعهم لبيعهم بالكيلو، وإلا، فما سينقص من هذه الأجزاء سوف يُخصَم من نصيبها في أثناء تناول وجبة الغداء.

تحوَّل الطريق من المنزل إلى محلّ الحاج سعيد، إلى ممشى مغطّى بسجادة حمراء، تزهو عليه سميرة بقدميها، في هذا الصندل الذي يبرز أصابعها الصغيرة، الذي لم ترتدِ غيره منذ أكثر من سنة، صيفاً وشتاءً، ومع كل خطوة تقترب من تحقيق حلمها، سوف تثبت لأمها أنه يمكن الاعتماد عليها مثل أخوتها الذكور، عكس ما تبوح به دائماً أمام الجميع بأنها فتاة خجولة سريعة الجزع من كل شيء وأي شيء، ولا يمكن الاعتماد عليها، بالإضافة إلى الكلام عن خيبة الأمل في إنجاب طفلة عوض أن يكون لديها سبعة ذكور.

أمام المحلّ تقف النساء في صفوف متعرّجة أبعد ما تكون عن النظام، يتبادلنَ الحديث بأصوات مرتفعة رفيعة حادة، يتحدّث الجميع ولا يستمع أحد، ويعلو نداؤهن المتكرّر بين جملة وأخرى على الحاج سعيد، حتى ينتهي هو والصبي من تجهيز طلباتهنّ، تتعالى أصوات الدجاج كلما دفعت إحدى النسوة بيديها لانتقاء أسمنهم، فتتدافع كل واحدة للاختباء في آخر القفص، تلك الدجاجات جاهلات أنه ما إن تقرّر أيّ من الواقفات اختيار إحداهنّ فلا سبيل للفرار أو الاختباء، حتى وإن قفزت الدجاجة إلى قفص آخر، فمصير كل واحدة مرهون بهذا الميزان الموضوع في مدخل المحَلّ، والذي يحدِّد: هل تعود الدجاجة للقفص، ويتمّ إحضار غيرها، أم تلاقي مصيرها على يد صبي الحاج سعيد؟

تابعت سميرة بشغف ما يحدث، لم تميّز الفرق بين أصوات الدجاج وأصوات النسوة الواقفات، كلهن يثرثرنَ في وقت واحد، ولم تستطع رؤية المحَلّ من الداخل بوضوح لقصر قامتها. اخترقتها رائحة مخلّفات ذبح الدجاج، وأثارت

في نفسها تقزُّزاً اقشعرَّت معه شعيرات جسدها، توقَّفت عن التنفُّس من أنفها وبدأت بالتنفس من فمها هرباً من الرائحة، مما جعلها تشعر بالغثيان، إلا أنها بدأت تزاحم بحياء مستأذنة كلّ امرأة في أن تسمح لها بأن تقدّمها عليها في الطابور.

وصلت إلى مدخل المحَلّ، نادت بصوت مبحوح متردِّد على الحاج سعيد، فلم يسمعها، تطوَّعت إحدى الواقفات ونادت عليه، تعرَّفت سميرة فوراً إلى الصوت، الذي سبق واهتزَّ له جسدها، في اليوم الذي ذهب والدها وأخواتها الذكور لأداء صلاة الظهر في الجامع المجاور لمنزلهم، وطلبت منهم سميرة اصطحابها معهم، وكالعادة رفض والدها بحجّة أنها ليست ولداً، إلا أن والدها كان له تعقيب مختلف هذه المرة، وقال لها «النهار ده يا سميرة لازم تقعدي مع ماما واسمعي كلامها هي وخالتك أم صلاح اللي جايه النهارده تعملّك حاجة مهمة، وبلاش تتعبيهم. ولما هتعملي كدة ربنا هيبقى مبسوط منك، وأنا هجيبلك عسلية وأنا جاي».

عادت سميرة مرة أخرى إلى الواقع الذي قاطعه صوت هذه المرأة، تلعثمت وقالت: «ماما بتقولّك بيت بسيط أفندي عايز فرخة كويّسة ومتنساش الكبدة والقناصة والرجل والرأس».

رَدَّ الحاج سعيد بتململ: «حاضر بس اصبري».

حمل صبي الحاج سعيد دجاجة وأراها لسميرة التي لاحظت أنها تحاول الفرار من قبضته ولكن عبثاً محاولتها، دخل بها إلى أحد أركان المحَلّ، وثَبَّتَ سميرة على قدميها ولكنها لم تستطع رؤية شيء، فالظلام يغلِّف هذا الركن، تحرَّك الصبي وهو يحمل الدجاجة في يده، لم ترها بوضوح، حتى قام بفتح برميل بلاستيكي ملطَّخ بالدماء والريش، ألقاها بداخله، ثم وضع غطاء خشبياً ثقيلاً فوقها، أخذ البرميل يهتزّ بقوة، وتطايرت منه قطرات الدماء.

جحظت عينا سميرة وتسمَّرت في مكانها، مالت عليها السيدة التي سبق وتبرعت بمناداة الحاج سعيد لها، وقالت بهدوء وعلى شفتيها ابتسامة فاترة «شويّة وهتبطل فرفرة هي مش أحسن من إللي سبقوها.. كله مسألة وقت»، لم تجبها سميرة، وتابعت فتح البرميل، حيث أخرج الصبي الدجاجة التي تحوَّل لونها من الأبيض إلى القرمزي، رأسها متدلٍّ إلى الخلف، وهذا القطع العرضي الذي يفصل عنقها عن جسدها تبرز منه العظام بوضوح، ومازال ينزف بغزارة.

تراجعت الطفلة في خطوات واهنة بهدوء، وأفلتت قبضتها الصغيرة عن المنديل، تحاول اجتياز الطابور بظهرها، وبالحياء ذاته الذي تزاحمت به من قبل للوصول إلى مدخل المحَلّ، لكن هذه المرة من دون أن تستأذنهن للمرور، لم تعد حنجرتها تقوى على البوح بأي شيء، تدافعت النسوة لاحتلال تلك المساحة الصغيرة التي تتركها قدميها كلما تحركت بينهنّ، وكلما خرجت اتَّسَعت بؤرة عينيها لتتأقلم مع الضوء الذي يأتيها من خارج الزحام، وصلت إلى الشارع، ركضت مسرعة، كمن يهرب من شخص يلاحقه، من دون أن تلتفت إلى الوراء، أصبح هذا الطريق الذي كانت تزهو عليه منذ قليل طويلاً لا ينتهي مهما زادت من سرعة ركضها.

بدا لها الدرج الخشبي المؤدّي إلى منزلها جبلاً يصعب عليها تسلُّقه، وضعت قدمها على الدرجة الأولى، بدأت تجرّ الأخرى حتى وصلت إلى باب شقتها، كان مفتوحاً، دخلت بهدوء في محاولة منها للاختباء حتى لا يراها أحد، أتاها صوت «الوابور»، فتأكَّدت أن أمها بدأت في إعداد المطبخ لاستقبال الدجاجة، قبل أن تصل حجرة الصالون للاختباء رآها أخوها الأكبر منها مباشرة، فنادى بصوت عال على أمه قائلاً بشماتة: «سميرة جت ومش معاها الفرخة وداخلة بتجري».

خرجت الأم ورأت سميرة تقف بهدوء في منتصف الصالة، اقتربت منها، أمسكتها من ذراعها بقوة، وصاحت فيها بعصبية: «فين الفرخة يا خايبة»، لم تردّ سميرة، زادت الأم من قبضتها على ذراعها، وصاحت بصوت أعلى «ضيعتي الفلوس يا موكوسة يا خلفة الندامة».

نظرت إليها سميرة ولم تجب، فانهالت عليها الأم بكلتا يديها، لم تصرخ سميرة، ولم تحاول الهرب أو تفادي ضربات أمها كما اعتادت أن تفعل، استسلمت وسط سيل من الشتائم، لم يعد يؤلمها سوى توبيخها على إضاعة حلم الأسرة في تناول وجبة على مرقة دجاج له من الأرجل والرأس والكبد ما يمكن تناوله، وأنها غلطة الأم لاختيار الفتاة لتحمل المال والحلم دون أخوتها من الذكور في هذا اليوم المشؤوم.

كان باب الشقة مازال مفتوحاً، وشقيق سميرة واقف مكانه كما هو، حتى سمع طرقات خفيفة على الباب، وجد سيدة بجلباب أسود تقف أمامه، ألقت عليه التحية وقالت بعصبية: «فين أمك ياض هو أنت مين فيهم»، نادى الولد على أمه، التي طرحت سميرة أرضاً، تعانقت السيدتان وقالت المرأة: «البت بنتك دي عايزة تتربّى دي وقَّعت الفلوس على الأرض وطلعت يا ختي تجري. هي ممسوسة ولا حاجة؟». مصمصت الأم شفتيها وتنهَّدت، وقالت: «يا أم صلاح البت الموكوسة بَعَتّها تجيب لنا فرخة، رجعت بخبيتهم ، كان يوم أسود يوم خلفتها، اهو الهم ده مش هنخلص منه غير لما تغور في بيت راجل»، أفلتت المرأة ضحكة رنانة وقالت «اهي يا ختي بعد الطهارة اللي عملتها لها كبرت وخراط البنات حيخرطها قريب، والفرخة جبتهالك معايا ، فلوس سي بسيط حلال».

تهللت أم سميرة، ودمعت عيناها، ابتهلت شكراً لله، وما إن أنهت السيدة كلامها، وقبل أن ترحل، رفعت سميرة التي كانت تختبئ تحت أحد المقاعد عينيها بسرعة بعد أن تردَّد صوت المرأة في أذنيها بقوة، رأتها وعرفت أنها المرأة ذاتها التي أخبرتها بأنها دقائق وستكفّ الدجاجة عن الحركة وأنها ليست أفضل من غيرها، وأنها هي أم صلاح المرأة ذاتها التي سلبتها متعة النوم منذ أن كَبَّلتها وجرحتها منذ سنوات، انتفضت وأجهشت بالبكاء، لم تضع كَفَّيها على عينيها كما اعتادت أن تفعل، وضعتهما على أذنيها في محاول للهرب من صوت البرميل الذي مازال يهتزّ ويأبى التوقُّف، تساءلت كم مرة سيتمّ ذبحها وإلقاؤها في البرميل!

«أنت هنا،أمام العزلة الأكثر صفاء»*

إدريس علوش

لاَ أَسْتَطيعُ
أَنْ أُلْقي بِحُزني
فِي رَمْلِ المِزْهَريةْ
فَقَدْ كُنْتَ الوردَةَ
التّي تَسْتفْسرُ شَوْكها
وتَنْأى عَن العِطْر
وجِراحِ الرَّائحَةِ
مَرَّتْ سَنةٌ -والآنَ أكثر-
والتَّاريخُ أَذْكُرهُ
-الخميس 31 غشت 2006 -
والعينُ شَلاَلٌ
والنِّسيانُ صَحْراء..
لسَنَواتٍ خَبئْتَ سَائرَ الأَلَمِ
فِي دُولابِ الصَّبرِ
وصُنْدوقِ الذَّاكرةِ
وافْترشْتَ المَدى شِراعاً
كَوَّمتَ عظَامكَ فِي درْعِ السفَرِ
لتَحْيى
الاسْتِعارَة
والمُدُن
والكَأسُ
فِي جُرْعةٍ واحِدةٍ
والكُحَّةُ التِّي تَجْعلكَ تَرْقُصُ
كلّما تَسلَّلَ البَرْد إلى مَا يُشبهُ الجَسَد

مِنْ جِهةِ البَحْرِ
وأَشيَاءَ أخْرى يُدْركُها الغَسقُ
وانْزياح الصَّباحِ
فْي حَبَّةٍ تُعاتِب النُّعَاسَ
وتَسأل عَنْ كوابيسَ بَاردةٍ
تَطال الظّهيرة
ودَهْشةَ النَّافذة
كُنَّا عَلى مَوعدٍ مَع مَطِر
ذَاك دَأْبُنا
فِي صِناعةِ زَلّات اللّيْل
أَدْمَنّا زَخّاتِه
لنُشَاهدَ السينما
وتَسرُّب القططِ إلى أزقةٍ
بِلاَ أَرصِفَة
وصُورا غَزيرة - أَتَذَّكَرُ -
حَطّتْ في غُرَف الأَلبوم..
أَحْياناً
وَ-بلاَ رَيْبٍ-
نَشْتَّم قِطع الفِلّين كنَّا
لنَحْتَسي رَبْوة الدَّوالي
وعِنبَ السُّلالةِ
كُنَّا عَلى مَوْعدِ صفاءٍ
مَع الدراقِ المُرتقبِ
فِي شُرفةِ البهاءِ

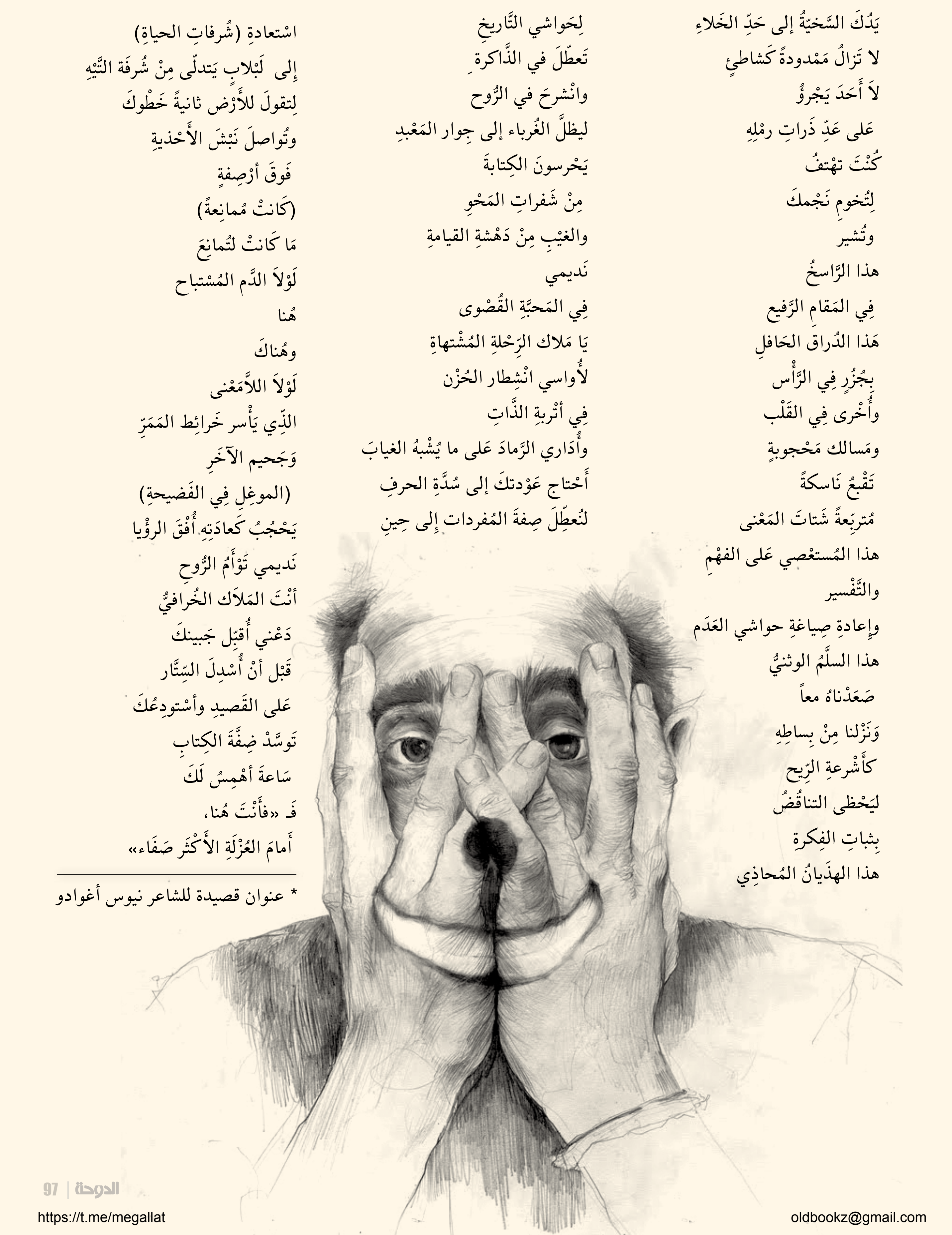
نَسْتَشرفُ الأُفقَ
والنُجَيْمات العَابِرةِ
لِمتاهاتِ الغَسقِ
وروحنا العاتِبةِ على تَشَيُّؤ الكَينونَةِ
وتَاريخَنا السرِّي
الذي شَيَّدْنا صَرْحهُ سُدًى
ليظلَّ البحْر جَذّاباً
والفيْضُ موسيقَى
نَديمي فِي المحبَّةِ القُصْوى
يا مَلاكَ الرِّحلةِ المُشتهاةِ
الرُّوح دَاميةٌ في حَضرتكَ -هكذا-
والعَيْن شلّالٌ تَصوَّرْ
والنِسيانُ لمْ يَعُد مَلاذاً
والغِيابُ منْفى
وطَيْفكَ يَعْتلي الأمْكِنةَ
يُشْغِل جُلَّ التَّفاصيلِ
كَأنَّكَ هنا
يَا ملاَك الرّحلة المُشتهاةِ دَوْماً
عَلى حَافة الوُجودِ
تُواصل رَغْبةَ البقاءِ
تَسْتجمع قِواك
كَعازفِ قِرْبة اسْكُتلانْدي
ليُطلَّ النَّهارُ ثانيةً
مِن سرِّ انْتسابِ أنامِلكِ للهواءِ

يَدُكَ السَّخيّةُ إلى حَدِّ الخَلاءِ
لا تَزالُ مَمْدودةً كَشاطئٍ
لاَ أَحَدَ يَجرؤُ
عَلى عَدِّ ذَراتِ رمْلِهِ
كُنْتَ تهْتفُ
لِتُخومِ نَجمكَ
وتُشير
هذا الرَّاسخُ
فِي المَقامِ الرَّفيع
هَذا الدُراقُ الحَافلِ
بجُزُرٍ فِي الرَّأْس
وأُخْرى فِي القَلْب
ومَسالك مَحْجوبةٍ
تَقْبعُ نَاسكةً
مُتربّعةً شَتاتَ المَعْنى
هذا المُستعْصي عَلى الفهْمِ
والتَّفْسير
وإِعادةِ صِياغةِ حواشي العَدَم
هذا السلَّمُ الوثنيُّ
صَعَدْناهُ معاً
وَنَزْلنا مِنْ بِساطِهِ
كأَشْرعةِ الرِّيح
ليَحْظى التناقُضُ
بِثباتِ الفِكرةِ
هذا الهذَيانُ المُحاذِي

لِحَواشي التَّاريخ
تَعطّلَ في الذَّاكرةِ
وانْشرحَ في الرُّوح
ليظلَّ الغُرباء إلى جِوار المَعْبدِ
يَحْرسونَ الكِتابةَ
مِنْ شَفراتِ المَحْوِ
والغيْبِ مِنْ دَهْشةِ القيامةِ
نَديمي
فِي المَحبَّةِ القُصْوى
يَا مَلاك الرِّحْلةِ المُشْتهاةِ
لأُواسي انْشِطار الحُزْن
فِي أتْربةِ الذَّاتِ
وأُداري الرَّمادَ عَلى ما يُشْبهُ الغيابَ
أَحْتاج عَوْدتكَ إلى سُدَّةِ الحرفِ
لتُعطِّلَ صِفةَ المُفردات إِلى حِينِ

اسْتعادةِ (شُرفاتِ الحياةِ)
إلى لَبْلابٍ يَتدلّى مِنْ شُرفَة التِّيْهِ
لِتقولَ للأَرْض ثانيةً خَطْوكَ
وتُواصلَ نَبْشَ الأَحْذيةِ
فَوقَ أرْصِفةٍ
(كَانتْ مُمانِعةً)
مَا كَانتْ لتُمانعَ
لَوْلاَ الدَّم المُسْتباح
هُنا
وهُناكَ
لَوْلاَ اللاَّمَعْنى
الذِّي يَأْسر خَرائِط المَمَرِّ
وَجَحيم الآخَرِ
(الموغِلِ فِي الفَضيحةِ)
يَحْجُبُ كَعادَتِهِ أُفْقَ الرؤْيا
نَديمي تَوْأَمُ الرُّوحِ
أنْتَ المَلاَك الخُرافيُّ
دَعْني أُقبّل جبينكَ
قَبْل أنْ أُسْدِلَ السِّتَّار
عَلى القَصيدِ وأسْتودِعُكَ
تَوسَّدْ ضِفَّةَ الكِتابِ
سَاعةَ أهْمِسُ لَكَ
فَـ «فأَنْتَ هُنا،
أمامَ العُزْلَةِ الأَكْثَر صَفَاء»

* عنوان قصيدة للشاعر نيوس أغوادو



الهويّة

خطيب بدلة

حينما دخلتُ المقهى شعرتُ بنوع من الاطمئنان.. وقلت لنفسي إن القصة مَرّتْ، أو -على الأغلب- مَرّتْ على خير.. فالعنصر المسلَّح الذي كان يتتبّعُني لا بدّ أنه أضاع أثري عند ثانوية «المأمون» بحي الجميلية..

كنت أغذُّ السير لأبتعد، قدر الإمكان، عنه، وأَلْتَفِتُ، كل هنيهة، لأراه يغذُّ السير ورائي، فأشعر بأنني قد أصبحت قاب قوسين أو أدنى من الوقوع في قبضته. وفجأة.. سمعنا صوت انفجار قريب من المكان. ذُعر الناس الموجودون هناك، وأخذوا يتراكضون في كل الاتجاهات.. وأما أنا فقد اغتنمت الفرصة، وسلكت الطريق الفرعي الذي يؤدّي إلى إشارة المرور قدّام مبنى البريد. هذه الإشارة ما زالت تعمل في فترات اشتعال التيار الكهربائي، ولكن لا يوجد أحد من السائقين أو المشاة يتقيَّد بتبدُّلات ألوانها.. ومنها عبرت إلى ساحة «سعد الله الجابري» التي يحتلّها عناصرُ «اللجان الشعبية»، وكانوا، لحظتئذ، مستنفرين، لَقَّموا بنادقهم، واحتموا بالسواتر الترابية، وراحوا يأمرون المارّة بالإسراع في أثناء عبورهم ليروا ما ستتمخَّضُ عنه الحالة الأمنية على إثر التفجير الذي لا يعلم أحدٌ أين وقع بالضبط.. وكان هذا لصالحي، بالطبع، إذ سرعان ما وصلت أمام الباب الرئيسي للفندق «السياحي».. وبتفكير بسيط قررتُ عدم سلوك الطريق الرئيسي الذي يعاكس مجرى السير في شارع «القوتلي»، فثمة تواجد كثيف للعناصر الأمنية، وفي مثل هذه الظروف يكونون في أوج عنجهيتهم.. التففتُ من وراء الفندق، وعبرتُ الزقاقين الصغيرين اللذين يؤدِّيان إلى «مقهى الثقافة» الذي كان يمتلكه المحامي «محمود حَمَام»، ودخلت..

المشكلة التي حصلت، عند الحاجز، لم تكن نتيجة لخطأ ارتكبتُه أنا.. فمنذ بداية الأحداث في سورية ما عاد أحدٌ يسمح لنفسه أن يخطىء.. وقلَّما يُحَاسَبُ امرؤٌ ما على شيء فَعَلَهُ، وإنما على سلسلة من الأشياء التي (لم) يفعلها!!.. فعناصر الحواجز الحكومية، مثلاً، يسألون (النَفَر) الذي يوقفونه:

- لماذا (لا) تحب السيد الرئيس ولاه حيوان؟

- لماذا أنت (غير) موجود الآن في الساحة الفلانية حيث المواطنون الشرفاء يحملون صور القائد بشار الأسد ويهتفون بحياته ولاه كرّ؟

- لماذا (لا) تحمل السلاح وتقاتل معنا ضد الخلايا الجهادية الوهابية التكفيرية العرعورية ولاه جحش؟ أ(لا) تعرف أنهم إرهابيون ولاه ابن الكرّ؟

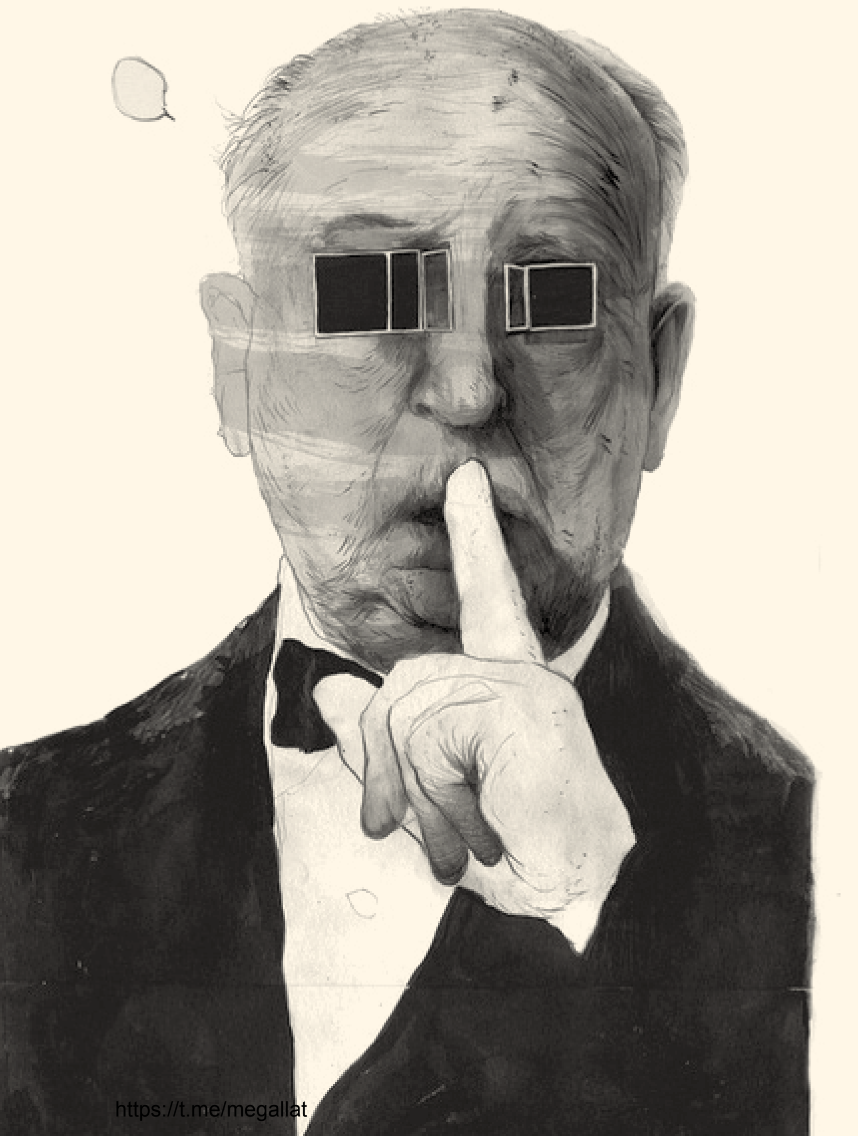
وأما الشبان الذين يتمترسون عند حواجز الثوار فيسألون الشخص الذي يقع تحت رحمتهم:

- لماذا يا أخي (لا) تسبِّح بحمد الله تعالى وأنت راكب في السيارة؟

- لماذا يا أخي (لا) تطلق لحيتك كما أمرنا رسولُنا الكريم؟

- لماذا (لا) تتخلّى عن ملذات الحياة الدنيا وتأتي فتجاهد معنا في سبيل الله، لتستشهد وتذهب إلى جنان الخلد؟

حينما وصل بنا الميكروباص إلى الحاجز القريب من «سكة القطار»، كنت أحمل هويتي بيدي مثل بقية الركاب.



هي عادة طرأت علينا نحن - المواطنين - خلال السنتين الماضيتين سببُها الاعتقاد بأن حمل الهوية باليد ييسّر علينا عبور الحواجز بسهولة، وفي وقت أقلّ.. ذلك أن عملية إخراج الهوية من الجيب تستغرق وقتاً ليس بالقليل، ولا سيما لدى الشباب الذين يلبسون بنطلونات «الجينز» الضيقة الملتصقة بالجسم.

المهم.. فتح السائق الباب، تقدّم العنصر وهو يبتسم.. قال:

- «صباح الخير يا شباب.. اسمحوا لنا بالهويات..».

أنا قدّمت له هويتي، وإذا بيدي ترتجف، وتسقط الهوية على الأرض!..

السيدة الأربعينية التي كانت جالسة قربي في المقعد لديها فكرة أن عناصر الحواجز الأمنية قوم لا يَرحمون، لذلك شهقت بصوت منخفض، وقالت لي:

- «ولي على قامتي.. اقتربت نهايتك يا «مشَحَّر»!»

خلال أقلّ من نصف ثانية أحسستُ بلساني يعلق بسقف حلقي، وكاد قلبي يتوقّف من شدة الرعب.. ولكن حركة بدرت من العنصر غَيّرَت الحالة تغييراً جزئياً، إذ ابتسم لي وقال:

- «ولا يهمك أخي.. هذه المسألة تحصل في كل زمان ومكان..»

وقرفص هو وبندقيته المعلّقة في كتفه، ومَد يدّه على الأرض باحثاً عن هويتي، وفي هذه اللحظة سمعنا صوتاً أرعَدَ في المكان، قائلاً:

- «قُمْ ولاه حيوان..»

كان هنا- على ما يبدو- رئيس الدورية. لأن العنصر قام من قرفصته وحَيّاه، وقال له:

- احترامي سيدي. هذا المواطن وقعت هويته على الأرض، وأنت تعلم يا سيدي ماذا تعني الهوية بالنسبة للإنسان السوري.. يا سيدي أنا شاهدتُ أكثر من عشرين برنامج تليفزيوني يتحدَّث عن «الهوية»..

لم يقتنع رئيس الدورية بكلام العنصر. دفعه من أمامه بعنجهية، وهو يقول له: «اخرس.. بلا علاك، أنت الآخر تصدِّق كلام التليفزيون؟..».

ثم التفت نحونا وقال: «مين «الكرّ» صاحب الهوية؟..».

قلت بصعوبة: «أنا».

قال: «تضرب في شكلك كلب ولاه.. الآن، لما أجيب الهوية راح تشوف قيمتك».

ونزل هو بجلالة قدره على الأرض منبطحاً، ومَدَّ بارودته تحت «الميكروباص»، وأخذ يحرّكها على نحو دائري حتى استطاع سحب الهوية باتجاهه..

العنصر الذي تلقّى الإهانة من رئيس الدورية ما زال متعاطفاً معي. ويبدو أنه شعر بالارتياح عندما تَمَّت عملية استخراج الهوية بنجاح.. وقال لي وهو مبتسم كعادته:

- تفضل عمي.. انزل واستلم هويتك..

ههنا حصل الأمر الذي ينتمي في الحقيقة إلى سوء الطالع.. فأنا، ومن فرط اضطرابي، دست على ظهر رئيس الدورية الذي كان على وشك النهوض، ولأنه سمين بعض الشي فقد انزلقت قدماي واستقرت اليمنى على رقبته.. وسمعته يقول: آخ..

ووقتها نزل حامل الرشاش الجالس وراء الساتر الترابي وهو يصيح:

والله لألعن بَيِّك.. تدوس على رقبة «المعلم»؟.. والله لأجعلك تشتهي الموت ولا تناله..

وقتها أحسستُ أن مَنِيَّتي اقتربت.. ومن حلاوة الروح تحوَّلتُ إلى كلب صيد سَريع، واصطدمتُ بأحد الجدران، ولكنني لم أكترث.. وتابعتُ الجري..

حينما ابتعدتُ عنه قليلاً انتبهتُ إلى مسألة لم تكن قد خطرت لي من قبل.. وهي أن أيّ «حاجز أمني» قريب يراني راكضاً قد يرتاب بأمري، ووقتها لن يكلفهم قتلي سوى رصاصة ماهرة تستقرّ في دماغي.. ولذلك صرت أمشي بخطا عجلى،.. وبين الحين والآخر ألتفت إلى الخلف، لأرى العنصر يلاحقني، فأغذّ السير أكثر..

***

الحقيقة أنه لم يكن في مقدور أية حالة أو مصادفة أن تنقذني، وتجعلني أتحرَّر من الاعتقال المحقَّق سوى ذلك التفجير الإرهابي..

رحابة

محمد ثابت توفيق

لم يكن الأمر يتعلَّق بالدراسة في صورتها الأولى في بلدة بعيدة عن المركزية، ولا بمدير وصاحب مدرسة خاصة وحيدة في محيط قرابة خمسين كيلومتراً، ولا حتى بأسرة مدرسة غريبة تفرض قواعد يحار العقل فيها، ولكن الأمر كان متعلقاً بصغار يتطلّعون إلى العالم في دهشة عجيبة مشرئبّة بالخوف، كان الأمر أمر شيرين ابنة المدير، مثلما كان أمر مجدي فايد بالغ القِصَر، أطلقنا عليه، زعزوعة، في إشارة إلى قمة عود القصب، ولا بـ (تُقى) ابنة المدير العام لمصلحة حكومية، طالما بكت خوفاً من أن يكون أباها يفعل بموظفيه ما يفعله بابا حلمي مدير المدرسة بنا، إذ إن عقلها استوعب أنه يمكن لمدير عام أن يفعل في موظّفيه ما يفعله مدير مدرستنا بنا ونحن طلاب في الصف الأول الابتدائي، فيما اكتفى مجدي بالقول حينها:

ـ أبي يعمل بالتجارة في بسيط الأشياء فلن يقول لعود قصب تعالَ يميناً، وللأخر اذهب يساراً..

كان الأمر يتعلّق بجيل يتفتح في إبان متغيِّرات كبرى في مصر..

وبرياح اجتماعية شديدة تهب على بيوت عرفت الاستقرار منذسنوات طويلة..

التحقنا بالمدرسة الابتدائية، ولم تكن هناك حضانات ولا رياض أطفال آنذاك، فلم تخط أقدامنا أرض مدرسة سوى في اليوم الأول من الدراسة، ذلك الذي شهد مفاجآت منها تهديد صاحب المدرسة لنا بوضعنا في غرفة الفئران، وشعورنا جميعاً بأننا لن نرى آباءنا وأمهاتنا مرة ثانية، وإننا خُدِعنا لمّا قالوا لنا اذهبوا إلى المدرسة، لا لنتعلم كما أخبرونا لكن ليتخلّص والدونا، أعزّ مَنْ لنا، مِنّا..

هدَّدنا المدير لمّا بكى واحد أو أكثر منا لفراقه الأهل.. فما كان منه إلا أن هدَّدنا بالفراق الأبدي لهم، وكان أن تنمَّرت المعلمة نسمة، واستدعت زوجته، أبلة شكرية، والأخيرة استدعت ابنته، شيرين الراسبة من العام الماضي لتدخُّل أبيها في أمورها كلها، ولإحراجه لها على الدوام بأفعاله أمام زملائها وزميلاتها، وتفضيل أبيها نفسه لالتحاقها بمدرسة عادية، كما قالت لنا ذات مرة من خلال دموعها..

كانت معلمتنا نسمة نافذتنا على الحياة، لمّا علمنا أن أباها فارقها، وأن المفتش يستغل الأمر للضغط عليها، أو هكذا فهمت هي برأي بابا حلمي، كما كان يحب أن نناديه، والمفتش علمنا أننا لسنا الوحيدين في الكون أصحاب المشاكل، وأنه ليس لكوننا صغاراً يتمادى الآخرون في سوء معاملتهم لنا، وأخيراً أن هناك تصاريف للحياة لا نملك إلا الصبر حيالها، وأن ليس كل ما نريده هو ما تهبه الحياة لنا للأسف..

قليلاً فقليلاً بدأت تتّضح أمامنا أطراف مشاكلنا، فمن راضي الذي تزوَّج أبوه من خالته بعد وفاة أمه، والأولى أصغر من أن تحسن الاهتمام به حتى ذهبنا إليها معترضين في براءة. وحتى وائل الذي جاءنا باكياً..

والد وائل مدرِّس للغة العربية، كان يحبّ دعوة من يحبّ منا إلى شقته البالغة القرب من المدرسة عقبها لتناول المشروبات الساخنة أو غيرها، بحسب الطقس، شقّة بالغة البساطة لكن قرب قلب المدينة الشعبي.. من السوق وبدايات السوبر ماركت الصغيرة، والأهم من المدرسة، نأكل طعاماً بسيطاً، وتستقبلنا سيدة متجهِّمة وأب يفرح جداً بنا، ويبلغنا تحياته لآبائنا. وفي مرة رأيته بزي علماء الأزهر الشريف: العمامة النظيفة، الجبّة وأسفلها الجلباب، أو ما كنا نسميه بالكاكولا، ولما تعجَّبتُ.. قال لي:

ـ أنا أزهري مثل أبيك..

أيام وجاء وائل إلى المدرسة منهولاً، يكاد يغيب عن الوعي، فلا دموع في عينيه، ولا انتباه لما يحدث من حوله، ملابسه غير مهندمة على الإطلاق، كتبه لا يعرف بعضها من بعض، ولا دفاتره ولا غيرها، شبه غائب عن الوعي:

ـ أبي اعتقلوه فجر اليوم..

معنى (اعتقلوه) مكثنا فيه مع أنفسنا عدة أيام.

ـ تَمَّ أخذه إلى مكان بعيد عن البيت بدليل أن أم وائل لم تعد تهتم به ولا بملابسه، أو كراسته وكتبه..



- بل ذهب إلى العمل فمنعوه من العودة إلى البيت..

وقال مجدي:

- وهل من علاقة بين غيابه واعتقاله وقلة العقل..؟

قال أبي:

- أوُدِع السجن على كل حال..

مع الأيام لم يتحسَّن وضع وائل في المدرسة، واستمر سجن أبيه، وفي نهاية العام الأول تَمَّ غيابه تماماً عنا، إذ ألحقته أمه بمدرسة عامة..

وعاد وائل إلى حياتنا في المرحلة الثانوية، آية من آيات الله تعالى في جمال الوجه، العيون الخضراء، الشعر الداكن الآخذ في لون كثيف من الأشقر،الطول المتناسق، الحياء على أقل تقدير أو التذبذب والارتباك حيال أقل مشهد..

صاحبتُه لسنوات في الكبر فرأيتُ تيهه وحيرته حتى في شراء نوع الخبز من عدمه، وفي فيلا أبيه استقبلني، ولكنه لم يبح بالسر لي ليالي استماعنا لأفلام الفيديو في سهرات الشباب، أو ارتدائي ملابسه قبل النوم، ولا عند حديثنا عن عدم نجاحه الدراسي في كلية الطب..

لما طالت سنوات اعتقال أبيه عن حَدّ تحمُّل أمه، رفعت دعوى طلاق عاجلة، فقبلتها المحكمة، وخرج الرجل بعدها بشهر فقط، وكان أن رفض العودة إليها، وتزوج من أخرى لينجب في خلال عام، ويأتي نائل شقيقاً لوائل، قاضياً على ما تبقى لديه من تركيز، وإن تخرَّج وصار طبيباً ..

أكياس شعرية

فاطمة إبراهيمي

في الغرفة الشاغرة الوحيدة في المنزل، أفتح كيس الكوكايين على الطاولة الصغيرة، التي كانت تحمل ماكينة الخياطة الخاصة بأمي. تنادي أمي: فاطمة هيّا، سوف نسافر. أطبق قبضتي على كيس الكوكايين، أسأل بصوتٍ عالٍ: أين سنذهب أمي؟ إلى المنزل. لكننا في المنزل أمي. سنعود إلى المنزل فاطمة.

أغلق كيس الكوكايين. أضعه في جيب بنطالي الأيمن. أركب الطائرة. ننزل من الطائرة، ريقي جاف، أشعر بالهلع، لو استوقفني الآن أيٌّ من المفتشين سأذهب في داهية. لا، في مئة داهية، ستنهب هذه العائلة بالكامل في داهية. لا يقترب منّي أيّ من المفتشين. أهمّ بالتنهُّد. أتوقَّف. شعور بالحزن اعترضني. ندخل المنزل، أتوجَّه فوراً للبحث عن غرفة فارغة. الغرف جميعها فارغة، فالعائلة تجتمع في غرفة الطعام. أفتح كيس الكوكايين، أضع القليل على الطاولة، أقرّب أنفي منه، يتحوَّل إلى شعيرية. أتفاجأ. أشعر بالحنق. أغلق كيس الكوكايين وأعيده إلى جيب بنطالي الأيمن. أبحث في الغرفة عن كيس، أزيح حفنة الشعيرية من فوق الطاولة إلى الكيس، وأضعها بعد أن أربطها في جيب السترة الداخلي الأيسر. أعود إلى غرفة الطعام، العائلة تقفز بين بقع الحديث. لا أطيق الوقوف أكثر. أتوجَّه إلى غرفة فارغة جديدة. أجد أخي أيمن يأخذ جرعة. ومرّة أخرى، أقرّب أنفي من جرعتي، تتحوَّل إلى شعيرية. يخرج أيمن من الغرفة. أبحث عن كيس جديد، أضع فيه الشعيرية، أدسّه في جيب بنطالي الأيسر، وأتوجَّه إلى غرفة أخرى. يتكرّر ما حصل. أدسّ كيس الشعيرية البيضاء -لفرط ما غلت في الماء على ما يبدو- في جيب البنطال الأيمن بجانب كيس الكوكايين. خسر وزناً كيس الكوكايين، كيس آخر يمكنه مشاركته الجيب. حين أخرج من الغرفة ألمح من أحد الممرات حديقة المنزل. أطير إلى أمي. حديقة المنزل مدهشة أمي، شهقت عندما رأيتها، أناسٌ كثر هنا، كثر، مثل مكعب من الناس يقف فيها، لكن لا بأس، الحديقة جميلة، من يلوم زوّارها، الأعمدة الرخاميّة الضخمة ذات العروق البنّيّة أسرتني، لم أكن أعرف أنّ سماء الحدائق تحتاج إلى أعمدة رخامية أمي، ربما حديقتنا فقط، شيء طبيعي. حديقة كهذه قد يُغمى على سمائها في أي لحظة، فَتَنَتْني الشجرة ذات الأوراق الإسطوانية الهشّة الصفراء في الزاوية اليمنى، لكن رغم كل شيء لماذا اخترتم اللون الأصفر للأشجار؟ هل لاحظتِ أن الحديقة أصبحت كبيرة بالفعل؟ أصبحت تغطي المنزل، هل تعتقدين أنه سيكون من السهل الوصول إلى المنزل دائماً رغم ذلك أمي؟ لم أكن أعرف أنكم كنتم تعملون

من أجل الحديقة. تقوم أمي بنظرة مرعبة بعينيها. أنصرف إلى غرفة فارغة، أحاول الحصول على جرعة، لعنات! إنّها الشعيرية البيضاء الغبية مجدّداً. أعنّي ليست لديّ مشكلة في استنشاق الشعيرية الآن، لكن هذا صعب، لسبب بسيط، فتحة الأنف أصغر بكثير من فتحة الفم، سيحتقن أنفي. أكره أن يحتقن أنفي، تذكرين؟ يحتقن أنفك دائماً بعدما تبكين، ويصبح من الصعب التنفس من خلاله، فتضطرين لترك فمك مفتوحاً، لكن برودة الهواء توجع أسنانك، فتعانين الأمرّين وأنتِ تحاولين تنظيم دخول الهواء وخروجه بين أنفك وفمك. على أية حال لا بأس، يجب أن أركّز الآن وأرتّب خيوط هذه الشعيرية، حتى تمرّ بسلاسة إلى أنفي. إنها دبقة ومتلاصقة، لعنات! وتتقطّع باستمرار! لا فائدة. أبحث عن كيس، أربطه بعد نقلها إليه، وأضعه في جيب سترتي الداخلي الأيمن. يظهر أيمن في الغرفة، يبتسم بتواطؤ ويقول بعد أن يحوّل نظره من الأرض إليّ: تعالي معي، سأعلّمك كيف. أتجاهله وأتوجَّه إلى أمي. هذا المنزل غريب أمي، أقول. تستاء أمي: هذا منزلنا، لا يمكن للمنزل أن يكون غريباً. أنصرف للبحث عن أيمن. أعطيه كيس الكوكايين، يفرّغ الكمية المتبقية منه على لوح، يدقّها بلطف بحافة بطاقة الصرّاف الآلي، يمرّر لي اللوح والأنبوبة الصغيرة، أحني رأسي على اللوح، يتحوَّل الكوكايين إلى شعيرية. يقطّب أيمن جبينه ويغادر. أضع الشعيرية في فمي، تصدمني مرارة الطعم، فألفظها على الفور. تنادي أمي: فاطمة هيّا، سوف نسافر. أسأل بصوتٍ عالٍ: إلى أين؟. إلى المنزل، تجيب أمي. أليس هذا هو المنزل؟. سنعود إلى المنزل فاطمة. أنقل الشعيرية إلى كيس الكوكايين، وأعيده إلى جيب البنطال الأيمن. نركب الطائرة. أنزل من الطائرة. يعترضني أحد المفتشين. تغرق عيناه في دموع الضحك، يسألني: لماذا تحملين هذا العدد من أكياس الشعيرية في جيوبك؟. كيلا تجوع العائلة، أجيب.



عبد السلام بنعبد العالي

الصداقة طريقاً إلى العيش .. معاً

لأسباب معقَّدة أصبحنا لا نرى في الصداقة إلا ظاهرة فردية، علاقة بين أفراد تكشف عن حميمية ينفتح فيها الأصدقاء بعضهم على البعض الآخر بعيداً عن العالم الخارجي ومشاغله. إنها المجال الذي يخلو فيه الأصدقاء إلى أنفسهم، وهي لا تنشأ إلا بين ذوات فردية، بل إنها ميدان التفاعل بين الذوات بامتياز.

يتناسب هذا المفهوم عن الصداقة، كما توضّح حنة آرندت، مع شكل الاستلاب الذي يعيشه الفرد الحديث «الذي لا يمكن أن ينكشف حق الانكشاف إلا بعيداً عن كل حياة عمومية»، والذي يكون هو هو بقدر ما ينعكف على ذاته ويدير ظهره للآخرين. فهو يتأنس في المونولوج أكثر مما يتأنس في الديالوج.

هذه الكيفية التي نعيش بها الصداقة تجعلنا أبعد ما نكون عن فهم ما يعنيه فيلسوف لا ينتمي إلى عصرنا مثل أرسطو، عندما يقول إن الصداقة بين المواطنين هي أحد الشروط الأساسية لقيام الحياة الفاضلة داخل المدينة. فنحن سرعان ما نؤوّل قولته لصالح رؤيتنا، فنميل إلى الاعتقاد بأن فيلسوف العصر القديم لا يعمل بتلك القولة إلا على النداء إلى التوادد بين الأفراد تجنُّباً لكل ما من شأنه أن يفكّ أواصر المجتمع. غير أننا لا نعمل بذلك إلا على إعطاء الصداقة والفيليا معنًى أخلاقياً، محدّدين الأخلاقَ، كعادتنا، باعتبارها شأناً خصوصياً يقابل السياسي الذي هو الشأن العمومي.

أوضحت حنة آرندت أن هذا الفصل بين الأخلاق والسياسة، وهذا التصوُّر للإنسان على أن خصوصيته لا تتحقّق إلا بعيداً عن العمومي. وهذا الفهم للصداقة كانشغال شخصي، إن كل هذا ليس إلا إسقاطاً لرؤية تشبَّعت بالنزعة الفردانية، وتغذَّت على الاستلاب الذي يطبع المفهوم الحداثي للإنسان. ذلك أن ماهيّة الصداقة، ماهيّة الفيليا، لا تحيلنا في نظرها إلى أفراد منعكفين على ذواتهم بقدر ما تقذف بنا داخل المدينة.

إن تلك الماهية تتمثَّل في الحوار، وهي تسكن الخطاب، فقد كان اليونان يعتقدون أن «العالم لا يصبح بشرياً إلا عندما يغدو موضع حوار وجدال عمومي»، وأن تبادل الكلام، والحوارالدائم المتواترهو الكفيل بأن يجمع المواطنين في المدينة، ويوحّد بينهم.

لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن الأصدقاء هم الذين توحّدهم الآراء، والذين يتحدَّثون «الكلام نفسه». في هذا السياق يؤكّد جيل دولوز أن ما يجمع الأصدقاء ليس «أفكاراً واحدة»، ليس الأفكار نفسها، وإنما «لغة مُوَحّدة»، أو على الأصح «ما قبل-لغة مُوَحَّدة»، نوع من الأرضية المشتركة، إنه «أساس لا متعيّن من غير أفكار مشتركة».

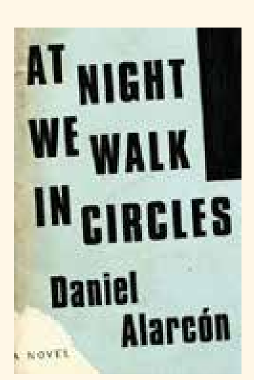
ما أبعدنا هنا عن مفهوم الإجماع! إذ إننا لا ينبغي أن ننسى أن ما طبع المجتمع الإغريقي، هو أنه كان أساساً مجتمع تنافس وسباقات و«أولمبيات». يصرّ دولوز على إبراز هذه المعاني عندما يحاول أن يحدّد معنى الفيليا والصداقة الذي ينطوي عليه لفظ «فلسفة». فالفيلسوف، صديق الحكمة، هو أساساً «ذاك الذي يدّعي أهليّتها»، وأنه الأحقّ بها، والذي سرعان ما يجرّه سعيه الى أن يدخل في منافسة مع مُدَّعين آخرين لتلك الأهليّة. وهذا الأمر لم يكن يسمح به إلا مجتمع «يسوده تنافس بين أناس أحرار في المجالات جميعها».

تبادل الكلام، إذاً، بين أناس أحرار، وانغماسهم في جدالات وخطابات متنافسة هو ما كان يجعل من هذا التجمُّع مجتمعاً، وهو ما كان يجمع المواطنين في المدينة. هذا هو المعنى الذي يقصده أرسطو عندما يقول بأن الصداقة بين المواطنين هي أحد الشروط الأساسية لقيام الحياة الفاضلة.

نحن، إذاً، بعيدون كل البعد عن الصداقة كمكاشفات حميمة تبحث عن نقاط الالتقاء، تتحدَّث فيها النفوس الفردية عن ذواتها، وتكشف عن «دواخلها». ذلك أن الحوار ليس ميدان «الدواخل»، ميدان الخصوصي، وإنما هو مجال العمومي، ذلك المجال الذي لا يَتَّخذ بعداً إنسانياً ما لم يتجادل حوله أناس أحرار يدخلون في منافسات يعزّزونها بالحجج، ويتبادلون في شأنها أطراف الحوار. فالحوار والخروج عن الذات، هو مجال تحقُّق الفيليا، مجال تحقُّق الصداقة، أي تلك الرابطة التي تجعل من مُجَرَّد التجمُّع مدينة وبوليس Polis، فترقى بالإنسان من الحيوانية إلى المَدَنيّة.

الممثِّلون الجوّالون

آنا مينديز



يطلّ دانيال ألاركون الكاتب البيروفي الشـاب برواية جديـدة صـدرت فـي أكتوبر/تشرين الأول الماضـي، تحـت عنـوان «فـي الليـل نسـير فـي حلقـة مفرغة». تبدو الرواية دراسة استفزازية حول ثقافة الحرب التي يقع في شركها كل مشارك أو مراقب ينجرّ وراء سحر تزييفها للعنف، ويدفع من جيبه عواقب تشويه الأدوار التي تُلعَب علانية لتبرير أفظع الجرائم. تدور القصة في بلد يقبع في أميركا الجنوبية دون أن يذكر اسمه، ولكن دلالات الرواية ومخاوفها لا يقف صداها عند حدود هذا البلد الوهمية، بـل يتعدّاها ليتماهـى مـع دول كثيـرة ضمن خارطة العالم الثالث.

تنقل لنا هذه الرواية المعقَّدة الكثير من تجلِّيات الكاتب حول القدر والهوية، حيث يستهل ألاركون روايته باقتباس من غاي ديبورد، الشهير بأطروحته «مجتمع الفرجة»، التي تعني التفاعل بين الممثل والمشاهد، وقد عمد ألاركون إلى نفخ الروح فيها من جديد ككاتب شاب متميِّز بدقّة عمله. حتى عنوان الرواية يبدو إشارة إلى فيلم لديبورد أنتِـج عـام 1978 «In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni» وهـو سياق لاتيني متناظر، يمكن ترجمته إلى: «في الليل ندخل الحلقة وتلتهمنا النار». يدخلنا الكاتب بذكاء وبنقلات سريعة متواترة إلى عالم يبدأ بالممثّل نيلسون، لنجد أننا في وسط مليء بالممثّلين والألغاز المحيِّرة، من بينهم أرملة تكتب للصحف باسم زوجها المتوفّى، ومشيِّعين «يبرعون في تمثيل حزنهم الشديد إلى أقصى حدود الواقعية»، حتّى الراوي شخص مراوغ يعمل محرّراً في مجلة، ويمارس التمثيل من خلال استمراره في كتابة قصة من غير المرجح لها على الإطلاق أن تُطبَع.

كانجذاب الفراشة للدوران حول الضوء، ينجذب الممثل نيلسون على نحو لا يقاوَم إلى هنري نونيز، وهو رجل في منتصف العمر وقائد فرقة مسرح حرب العصابات المعروفة باسم «ديسيمبر»، التي أصبحت مآثرها في زمن الحرب أسطورة تُروى. عندما كانت تنظّم فرقة «ديسيمبر» رحلات جوّالة لعرض مسرحية هنري الهزلية «الرئيس الأبله»، كان نيلسون ينجح في تجسيد دور الرئيس ونجله الغبي على حدّ سواء.

يبدو الانضمام إلى هذه الفرقة كأنه فرصة الهروب من المستقبل العادي، على الأقل في عيون نيلسون، فإلى الآن لم تسر حياته بالطريقة التي تمنّاها، حيث خذله كل من حوله: الرجال تخلّوا عنه: والده قدمات، وهاجر أخوه الأكبر منذ فترة طويلة إلى الولايات المتحدة. أمّا النساء في حياته، فقد بدا وكأنهنّ انتقلن من الواقع إلى قصص تدور في عقله وتخالط خياله، في الوقت نفسه، حيث تظهر أم نيلسون كأرملة فقيرة. أما صديقته السابقة شديدة البرودة فتعيش مع رجل آخر، رغم استمرار علاقتها به. تصوّر لنا القصة والدة نيلسون تتمتع بـ«مهارة شديدة في إسقاط نفسها على حياة أطفالها، موهبة تحظى بها جميع الأمهات» بطريقة يستطيع الواحد منا أن يتصوَّر الأمهات في كل مكان وهن يُشِحْنَ بأبصارهنّ تهرُباً من هذه الحقيقة. هذا النوع من الآثام يُعَدّ من الصغائر بالنسبة إلى ألاركون الذي يتجاوزه بسهولة وذكاء، ولكن الأمر مختلف بالنسبة للرواي الذكوري الذي يتّخذ موقفاً مخالفاً، يرى فيه مادونا العاهرة أيبيولوجيا مبرّرة، أكثر منها أمراً معقَّداً يصعب تفسيره.

ليس من المستغرب في سياق الرواية، أن تشحذ هذه العلاقة الحميمة نيلسون وتثيره رغم جلافتها، ضمن شركة جوالة جلّها من الذكور. مع تقدُّم الرحلة يتحسَّن تمثيل نيلسون، تضيع ملامحه وكأنه يتلاشى أكثر فأكثر في الشخصيات التي يؤدّيها. وكلّما توغلت الجولة أعمق في مناطق الأنديز النائية عَرَّتْ لنا أكثر ماضي هنري، ما سيؤدي إلى تحطّم تقدُّم شركة الرجال الثلاثة ووضعهم على مسار تصادمي مع ماضي هنري بوجه خاص، ومع تاريخ البلاد بوجه عام. يخبرنا الراوي أنه بعد لقاء جمعهما

مصادفةً، قرَّر نيلسون البوح بقصّته. وهكذا تُروى الأحداث في هيئة تقرير صحافي مطوَّل، تتخلَّله جملة من المقابلات وبعض التعليقات الجانبية التي يكشف الراوي، تدريجياً فيها، عن نفسه بصورة جزئية من دون أن يفضح هويّته بالكامل. وبالرغم من وجود كثير من علامات الترقيم، إلا أن الراوي يقَرّ أنه من الصعب على القارئ فهم ومعرفة ما حدث لنيلسون بعد نهاية الجولة المفاجئة.

يجيد ألاركون القاصّ الماهر تعزيز فكرة الرواية الأساسية من طريق التكرار الذكي والتنبؤات الممازحة، ومع الوقت يضع لمسات الشكل النهائي على الرواية بدقة مبضع الجرّاح التجميلي، حيث اكتسب ثقله هذا، بفضل اعتماده على مبدأ بندقية تشيخوف، وهو مبدأ دراماتيكي أطلقه أنطون تشيخوف، و يهتم بوجود كل عنصر في القصة بشكل جوهري لا يمكن تعويضه، ويفرض إزالة كل ما ليس له صلة بالقصة. وهذا ما نلمسه بوضوح عند ألاركون حتى إن النهاية جاءت كقنبلة مفاجئة مناسبة وغامضة.

كالرواية الأولى لألاركون، «راديو المدينة المفقود»، إذا لم تكن البيرو هي مسرح أحداث الرواية فهي أقرب دولة جارة من دون نقاش. إذ إن الرواية مليئة بالإشارات التي تقودنا للاعتقاد بأننا في أحضان البيرو، علاوة على ذكره لـ «بلدات الأنديز الصغيرة.» ولا بدّ أن الامتناع عن تسميته للبلاد، أمرٌ عميق الفائدة، لا سيما أنه يمنع القارئ من تقييد الهدف من مغزى الرواية في بلد واحد.

على مدى رحلة نيلسون المنكوبة، يقدّم ألاركون لمحات من أميركا الجنوبية التي توقَّفت عن السعي نحو المدينة الفاضلة، فهي المكان الذي «لم يعد أحد فيه يهتمّ بحقوق الإنسان بعد الآن،» فقط تحتفي كل الصحف بأي سلطة تزدهر، وينبري البيروقراطيون بحماسة لتَمَلُّقها في كل مقابلة تليفزيونية تخدم مصالحهم الذاتية فقط. ويرسم ألاركون المكان مصوّراً فرار كل المثاليين عنه، فالمدينة بحدّ ذاتها لوحة مخادعة أمام الغرباء، رُمِّم وسطها طوبة طوبة، بعد أن اعتبرتها منظمة اليونيسكو أحد مواقع التراث العالمي. يرتدي فيها النادلون الأزياء المؤقّتة، ويتحدَّثون بلكنة مبتذلة تحاكي لهجة «مسرح الهواة» علّهم يبهرون السياح، وهذا ما يبرزه الكاتب منذ بداية القصة. ويأتي بتالاراجا الرجل الثالث في الشركة الجوالة على ذكر اثنين من مدرّسيه السابقيْن: واحد شيوعي، والآخر رجعي: «كلاهما يعيشان في الخارج الآن، في أوروبا» أما المجبرون على البقاء، مثل أم نيلسون، فقد اضطروا إلى التورُّط بشيء ما في الخفاء، وكأنهم خيال الظلّ أدخِل الحرب عنوة: «قراءة الصحف تجعلك مشاركاً رغم أنفك في مراقبة حرب غبية، والتصويت في انتخابات لا معنى لها واحدة تلو الأخرى؛ مراقبتك انهيار العملة، وتحقيق الاستقرار ومن ثم الانهيار مرة أخرى». لا وجود للسحر هنا، فقط مدينة تغرق بالوحشية والمخدّرات والسجون السيئة. أخيراً نجد أنفسنا أمام قصة نقية، تدفعنا للتساؤل: كيف استطاع كبح دوافعه الخاصة من دون الانحياز إلى أحد الأطراف في عالم لا يمكن تجريده من الأوهام؟

في رواية «في الليل نمشي في حلقة مفرغة» يجيد ألاركون تقديم قصة سياسية مفعمة بالطموح ونابضة بالحياة، تستمدّ قوَّتها من حياته الشخصية، ولا تقلّ أهمّية عن كتابيه السابقين «الحرب على ضوء الشموع»، وهو مجموعة قصصية نشرت في عام 2005، تُرجمت إلى الإسبانية ورشّحته للدور النهائي في جائزة قلم هيمنغواي عام 2006، وروايته الأولى التي نشرت في عام 2007 وحملت عنوان «راديو المدينة المفقودة» التي تُرجمت إلى اللغات: الإسبانية، والبرتغالية، والإيطالية، والهولندية، واليونانية، والتركية، واليابانية، والتشيكية، والصربية، كما تُرجمت إلى الألمانية بقلم فريدريك ملتندورف، وحازت على جائزة الأدب الدولية المقدَّمة من هاوس ديركولتارين دير فيلت.

ترجمة: لمى عمّار - عن نيويورك تايمز

ليبيا: من القذافي إلى تحدّيات الدولة

العربي عبدالحق العالم

منذ أن حقّق الشعب الليبي انتصاره بسقوط نظام القذافي الذي يصفونه بـ «اللانظام» لتميّزه بعدم إقامة المؤسَّسات الدستورية واعتماده على الشخصنة والتسلُّطية، ظهر كمّ كبير وهائل من الكتابات المتنوعة على المستويات الصحافية، والتاريخية، والأكاديمية بلغات مختلفة. وإن تميزت الأعمال التي ظهرت باللغات الأجنبية، وفي مقدّمتها الإنكليزية، بعمق في التحليل وغنى في المحتوى، كما تميّزت بتنوُّع الاختصاصات والمقاربات التي انطلقت منها، لتحلّل مكوّنات السياسة والمجتمع وديناميّاتهما في ليبيا المعاصرة. أمّا الإصدارات العربية عن ليبيا، فقد كانت، في الغالب الأعمّ، ذات طابع صحافي أو انطباعي، وكان جلّ تركيزها، التهليل للثورة الشعبية ضدّ التسلطية والطغيان، وإظهار عمق المشاعر التي يكنّها الليبيون لنظام القذافي، وما ترتَّب عن حكمه الطويل. وفيما عدا ذلك، كانت بعض الأعمال مُجَرَّد تسجيلٍ لمراحل من تاريخ تسلطية ودكتاتوريّة وفساد القذافي ومكوّنات نظامه المشخصن، وإن اعتمدت التأريخ، فإنها لم تتجنَّب مثالب الوقوع في الشخصنة أيضاً. لذا فإن كتاب «ليبيا: الثورة وتحديات بناء الدولة» (بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية) لمؤلفه الدكتور والباحث المعروف يوسف محمد الصواني - أستاذ السياسة والعلاقات الدولية في جامعة طرابلس- يقدّم تحليلات علمية تستند إلى المعرفة والخبرة بتاريخ البلاد، وبطبيعة بُناها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

يدور محتوى الكتاب، ويتمحور تحليله حول التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي لليبيا، منذ استقلالها بقرار من الأمم المتحدة في 1951، وصولاً إلى الانقلاب الذي أوصل القذافي إلى السلطة في 1969، وحتى سقوط نظامه في أواخر صيف عام 2011. هذه الفترة الزمنية القصيرة في عمر الشعوب، ظلّت مفصلية وحاسمة بالنسبة لليبيا المعاصرة، ومن شأن الغوص فيها تبيان كيف كان قدر غير هيِّنٍ من مصيرها يتحدّد بإرادة قوى خارجيّة، وهي الموضوعات التي يتناولها الفصل الأول من الكتاب.

ويركِّز الفصل الثاني على تحليل التجربة التي عرفتها ليبيا لإصلاح النظام من داخله ضمن ما عُرف بـ «مشروع ليبيا الغد»، الذي أطلقه النظام وقاده سيف الإسلام القذافي. وبينما نلمس في هذا الفصل إلماماً دقيقاً وتحديداً واضحاً لمكوّنات تلك التجربة، فإن المؤلِّف يحرص على رسم خيطٍ دقيق يفصل عبره بين رؤية النظام وأهدافه من ناحية، ورؤية قوى الإصلاح الوطني وما كانت تسعى لتحقيقه في ظروف غاية في الصعوبة من ناحية أخرى. إذ يحلِّل كيف تعاملت النخب الوطنية في الداخل وفي الخارج، وبمختلف أطيافها، مع الإصلاح المزعوم، وما قامت به من محاولات لتحقيق مكاسب وطنية عبره، مهما كان قدرها ضئيلاً. لذلك فإن هذا الفصل يفيد في التعرّف إلى ما كان يواجه تجارب الإصلاح العربية، وما كانت قوى الإصلاح الديموقراطي تتعرَّض له من تحديات، في وقت، كان العالم كلّه تقريباً قد أيقن أن العالم العربي أصبح مستعصياً بشكل شبه نهائي على الديموقراطية، بعد أن تجاوزته جميع موجات الدمقرطة، لتتركه غارقاً في قدرية يائسة من التغيير، وأسيراً لنظم دكتاتورية سواء أكانت شمولية أم تسلطية، قوّت من شوكتها بالتحالف مع الغرب والرأسمالية المعولمة على أكثر من مستوى.

أمّا الفصل الثالث، فيوظِّف عناصر التحليلات في ما يتعلّق بنشوء الدولة الليبية الحديثة وبنظامَي الحكم: الملكي، والقذافي، ليرصد محلِلاً الخلفيات والأسباب التي قادت إلى انطلاق الاحتجاجات، وما يمكن أن تخفيه وراءها من ديناميات مستقرّة في السياق الليبي. كما يقدّم تعريفاً بمظاهر الاحتجاج وطرق تعبيره، الذي انطلق في كانون الثاني/ يناير 2011 ليتحوَّل إلى انتفاضة شعبية كان للدور الخارجي فيها، أهمية حاسمة في التخلّص من نظام القذافي. ومن أجل فهم حقيقة ما جرى ضمن السياقات المحلّيّة والخارجية، يُجري المؤلِّف قدراً من المقارنة الدالة بين الحالة الليبية وبقية بلدان الربيع العربي، مبرزاً في الوقت ذاته خصوصية الحالة الليبيَة. ثم يقدّم تحليلاً غير مسبوق للحالة الثورية الليبية التي ظلّت حتى الآن حِكراً على الكتابات الصحافية، وتنازعتها رؤيتان متناقضتان، بين النظر إليها ضمن نظرية المؤامرة، أو اعتبارها ثورة شعبية بامتياز، -وهو ما يقلّل من أهمية دور التدخل الخارجي ومفصليته-، حيث تتجاهل الرؤيتان، حقيقة التاريخ السياسي الحديث والمعاصر لليبيا،

وتصرّان على حصره في شخص القذافي أو علاقته مع الخارج.

ويُخصّص الفصل الرابع للتعريف بالنظام السياسي الانتقالي، الذي تأسّس في أثناء الثورة ضدّ القذافي، وما يزال يقوم بقيادتها سياسياً حتى اليوم. حيث يعمل العرض والتحليل كتمهيدٍ وتوضيح للقضايا المهمة التي يتناولها الفصل الخامس والأخير من الكتاب، فيظهر قصور المجلس وأخطاؤه، مسؤولَيْن عن حالة الإرباك السياسي والهشاشة الأمنية اليوم. يعكس هذا الفصل، الحالة الليبية أو سياقها الحالي، والمكوّنات المختلفة التي تتفاعل فيه، وكذا ما يطمح إليه الليبيون في بناء دولة ونظام ديموقراطي جديدين. لذلك يركّز المؤلّف على توصيف محددات وتحديات عملية الانتقال الديموقراطي في ليبيا وآفاقها وفرص نجاحها، محلِلاً مكوّنات دعم هذا الانتقال، إضافةً إلى ما يمكن أن يجعله عملية محفوفة بالمخاطر التي تطال جوهر الدولة والهوية والكيان الوطني. ولذلك فإن هذا الفصل، يقدّم لنا تحليلاً دقيقاً للأوضاع الحالية، وكيف نشأت، وما يسمّيه المؤلِّف الديناميات الأقل ديمومة في السياق أو المشهد الليبي الحالي، وكيف يمكن لها المساهمة إيجابياً، أو عرقلة عملية الانتقال الديموقراطي، وتجاوز الاختناقات والآثار السلبية الناجمة عن عسكرته مبكِّراً، ومآلات التدخُّل الأجنبي فيها مبكِّراً أيضاً. فالخلاصات التي يقدّمها المؤلِّف في هذا المجال، هي ذات أهمية تتجاوز السياق الليبي، الأمر الذي يمكن الاستفادة منه عربياً في التعرّف إلى ما ينتظر سورية مثلاً، إن تعرّضت لنفس ما تعرّضت له ليبيا.

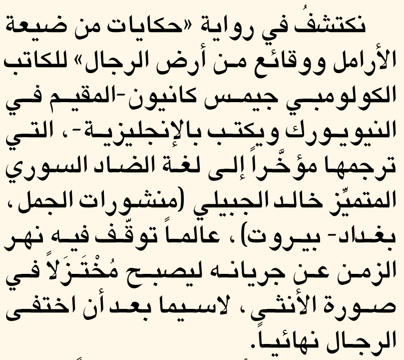
بيد أن كتاب يوسف الصواني، مع كل ما تقدّم، يقع في شرك الاختصار، وربما الاختزال، خاصةً عندما يتعلقّ الأمر بتاريخ ليبيا الحديث والمعاصر. ومع أن الكتاب ليس تأريخاً لليبيا، إلا أنه من الصعب تصوّر الإحاطة بهذا التاريخ بالنسبة لغير المختصين، ضمن عدد الصفحات القليل الذي يخصّصه المؤلِف لهذا الغرض. ومع إقرارنا بوجاهة تحليلاته في ما يخصّ ديناميات الخارج، إلا أنه لا يمكن النظر إلى ليبيا بمعزلٍ عمّا يجري عالميّاً أو إقليمياً، كما لا يمكننا تجاهل أن الوضع الحالي يعكس حقيقة الانقسام بين الليبيين، الذي لا يتعلّق بالضرورة بشأن القذافي ونظامه، بل بفعل ما يمكن وصفه، بنتائج الثورة ضدّه، وخاصةً دور قوى سياسية معينة وارتباطاتها الخارجية، وهو ما جعل مناطق ليبية بكاملها ما تزال تُصنف باعتبارها مؤيّدةً للقذافي رغم اندثار نظامه تماماً. فالكتاب لا يقدّم لنا تفسيراً واضحاً- رغم ما يمكن قراءته بين السطور-، للأسباب التي تجعل جزءاً لا يُستهان به من الليبيين، سواءٌ في الداخل أو في المنافي، يصرّ على عدم قبول ما يجري برحابة صدر، وكذلك إصرار المدن المنتصرة على فرض إرادتها بالقوة. حتّى إن المؤلِف يحاول تجنُّب هذه المسألة أحياناً، من خلال عدم توضيح نسبة هؤلاء إلى جموع السكان، وإن كان ما يُفهَم من تركيزه على أهمية المصالحة الوطنية يعكس عمق الإحساس بهذه المسألة وخطورتها.

جاء كتاب «ليبيا: الثورة وتحديات بناء الدولة» ليسدّ نقصاً فادحاً في الكتابات العلمية حول الثورة في ليبيا وتحدِّيات بناء الدولة. ويتميّز عن غيره، بتقديمه رؤية لما جرى في ليبيا منذ محاولات بنائها كدولة حديثة ذات هويّة وطنية جامعة. وهو لا يكرّر المقاربات الغربية عن ليبيا، وقد نجح المؤلِّف في تفكيك عناصر المشهد الليبي بمكوّناته المختلفة، من دون أن ينحاز إلى أي طرف، خلا ما يمكن تلمّسه بين السطور من عمق إيمان بالوطن والديموقراطية. ومع أن المؤلِّف اهتم بالمسألة الاقتصادية وبموقع النفط ودور اقتصاد الريع وآلياته المختلفة، إلا أن ما ينقص التحليل، هو إظهار إلى أيّ مدى تمثّل ليبيا بالنسبة للعالم الغربي خصوصاً، مُجَرَّد موردٍ للنفط الخام والغاز، وما هو الدور الذي لعبه ذلك في إسراع الغرب للإطاحة بالقذافي مبكّراً، وفي تجاوز تفويض قرار مجلس الأمن 1973، من هدف حماية المدنيين إلى هدف إسقاط النظام أو تغييره، بينما لم يقم بدور مماثل في سورية مثلاً! إلا أنه، ومن باب الإنصاف، لا بدّ أن نقرّ بأن المؤلِف سعى، ولو سريعاً، إلى الإشارة إلى هذا الجانب، بيد أن ذلك غير كافٍ للتعرُّف إلى الدور الخطير لتفاعل ديناميات الداخل في ظلّ تأثير ديناميات الخارج، وربما هيمنتها.

ورغم ما يمكن أن يوجَّه من نقد، يظلّ كتاب الدكتور يوسف الصواني عملاً متميزاً في حمّى الكتابة عن الربيع العربي. فهو كتاب جديرٌ بالقراءة وعمل رصين يمكن أن يكون فاتحةً لعدد من الدراسات الجادّة عن ليبيا التي مازلنا نحن- العرب- نجهل الكثير عنها. فالكتاب يقدّم فسحةً منعشةً للقارئ، من شأنها إخراجه من دوامة وكابوس أخبار القتل والاغتيال والتفجير وانسداد الأفق السياسي، وخطر الاحتراب الداخلي الذي قد يجرّ إلى حرب أهلية شاملة، وهي الصورة القاتمة التي أصبحت ترتبط بليبيا في وسائل الإعلام.

قرية النساء المعزولة

أنيس الرافعي



نكتشفُ في رواية «حكايات من ضيعة الأرامل ووقائع من أرض الرجال» للكاتب الكولومبي جيمس كانيون -المقيم في النيويورك ويكتب بالإنجليزية-، التي ترجمها مؤخَّراً إلى لغة الضاد السوري المتميّز خالد الجبيلي (منشورات الجمل، بغداد- بيروت)، عالماً توقّف فيه نهر الزمن عن جريانه ليصبح مُخْتَزَلاً في صورة الأنثى، لاسيما بعد أن اختفى الرجال نهائياً.

على امتداد أربعة عشر فصلاً، يشيّد صاحب الرواية الفائزة بعدّة جوائز حول العالم (هينفيلد، إدموند وايت، لامبادا وغيرها) كاتدرائيةً سرديةً مشحونة بجرعات عالية من الواقعية السحرية التي اشتُهر بها كتّاب أميركا اللاتينية، ومفعمةً بالمواقف الساخرة والإنسانية، قوامها بنية مضاعفة للفصل أو سرعتين مختلفتين لتقديم الأحداث.

البنية الأولى- حكاية/ أصل- ممتدّة ومتشابكة مثل تويجات زهرة استوائية تتفتّح في شتى الاتجاهات، ترويها إحدى النساء، وتستدعي في أجوائها علاقاتها بنسوة أخريات. أما البنية الثانية- فشهادة/ فرع- وجيزة وذات نَفَس قصصي خاطف، تأتي تارةً على لسان ضحية ممن عاشوا فظائع الحرب وأهوالها، أو تارة على لسان جلّاد ممن كانوا ضالعين في اقترافها، لكأننا في غمرة ركح مسرحي يتقدّم إليه تارة ممثّل أول ويلقي برولوغاً طويلاً تحت إنارة شاملة، وتارة أخرى يتقدّم إليه ممثّل ثان ويلقي مقطعاً قصيراً تحت بقعة ضوء حادة. وبعد انتهائهما ينسحب كل واحد منها إلى الظلام.

المفتتح الزمني لـ «حكايات من ضيعة الأرامل ووقائع من أرض الرجال» كان في 15 تشرين الثاني/ نوفمبر 1992 لمّا اقتحم الثوار ماريكيتا، وهي قرية كولومبية جبلية نائية، وأجبروا رجالها على الالتحاق بصفوفهم، وقاموا على الفور بقتل كلّ من يقاومهم أو يرفض



الاستجابة لطلبهم، ولا يبقى في القرية إلا الأرامل والعوانس بالإضافة إلى قسّيس القرية وفتى أبيض البشرة يتنكّر في هيئة فتاة.

وتحت وطأة هذا الوضع الكابوسي والكافكاوي إلى حدّ بعيد تغوص القرية في حالة من الفوضى، وتمتلئ شوارعها بالأوساخ والخرداوات، وتعاني نساؤها من العوز وشحّ الطعام. هنا تبزغ «روزالبا» أرملة «باتينو»، زوجة الشرطي السابق، وتتصوّر مستقبلاً جديداً للقرية، تَعِدُ بسنّ قوانين جديدة وفرض النظام، واستعادة الاقتصاد المنهار، وتمضي في إنشاء قرية طوباوية تفوق أي مجتمع مثالي يمكن أن يتخيّله أي ثوري حالم أو منظّر سياسي طهراني. وتصبح شخصية «كليوتيد غوارنيزو» التي تصل إلى القرية بحثاً عن مكان تمضي فيه بقية حياتها معلّمة المدرسة. وترثي «دونا إميليا» خسارة زبائن المبغى الذي تقوم بإدارته. وفي الوقت نفسه، تشكّل «مانوليا موراليس» مجموعة من الفتيات اللائي يشعرْن بالحنين إلى الرجال، ويقمْن «مبغىً سحرياً»، حيث تغوي النساء الوحيدات شذّاذ الأفاق والرجال القادمين من القرى المجاورة في منتصف الطريق قبل وصولهم إلى مبغى «دونا إميليا».

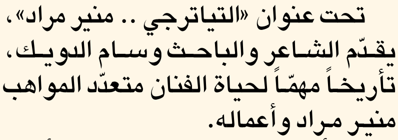
وضمن سياق التنامي الدرامي لحبكة الرواية تؤدّي عاصفة قويّة إلى إزالة الدرب الترابي الوحيد المفضي إلى القرية، فيغدو فضاؤها المكاني خارج العالم ومعزولاً عنه، فلم يعد لنساء القرية أي سبيل للتواصل مع بقية القرى الأخرى، عندها تقترح القاضية روزالبا «حملة الإنجاب»، حيث يقوم قسّيس القرية بوصل 29 امرأة، ليتبيّن في ما بعد أنه عقيم.

وتسدل ستارة الرواية بعودة بعض رجال القرية «طالبين منحهم فرصة ثانية»، الشيء الذي أحدث بلبلة بين النسوة وتضارباً في الآراء، لأنهن اعتَدْنَ العيش في عالم ناعم يخلو من رجال قارين، وتحكمه قوانين وأنظمة مختلفة من صنع النساء وحدهن.

تنتمي رواية «حكايات من ضيعة الأرامل ووقائع من أرض الرجال» إلى السرد الأميركو-لاتيني الجديد المكتوب بلغة أخرى غير الإسبانية (لنتذكّر هنا كاتباً آخر كان يكتب بالإنجليزية، هو التشيلي خوسو دونوسو، ولنتذكّر رواية «بانتاليون والزائرات» للبيروفي ماريو بارغاس يوسا، التي تستعيد أصداء الأجواء التي يشتغل عليها كانيون ذاتها، وتتشابك فيها العوالم النسائية بالسخرية من الدكتاتورية العسكرية). وهو سرد تصير فيه الكتابة حالة مواجهة قصوى بين ذات ما محاصرة، ووضع اجتماعي وسياسي مناوئ. إنها أيضاً كتابة تبدو واقعية على نحو مخاتل، إذ تخترقها الحكايا المتخيّلة والأسطرة والفانتازيا. هي طراز من الحكي داخل المعيار المألوف لدى كتّاب السرد الغرائبي، لكن طريقة صوغها تنتهي بتشكيل خطر على هذا المعيار، وتحاول نسفه بطرق جديدة ومحدثة على صعيد التقنية والمعمار واللغة. طرقٌ لا يمتلك أسرارها، والوقود اللازم لتحريك الآلة الجهنمية لمتخيّلها سوى جيمس كانيون، الذي قدّم في روايته الأولى هاته، النائعة الصيت، تباشير وعد غير كاذب بولادة كاتب كبير آخر من نسل غابرييل غارسيا ماركيز، وألفارو موتيس.

منير مراد.. مأساة «التياترجي»

ياسر ثابت



تحت عنوان «التياترجي .. منير مراد»، يقدّم الشاعر والباحث وسام الدويك، تأريخاً مهمّاً لحياة الفنان متعدّد المواهب منير مراد وأعماله.

نقرأ في المقدّمة تحت عنوان «تأريخ السيرة.. إبداع جديد»، طرحاً للمشروع الذي يقوم به الباحث برصد سِير المبدعين في كل مجال. ومن أجل التمهيد لمضمون الكتاب، وُضعت مقدّمة أخرى حول تاريخ البحث والتنقيب والمشكلات التي واجهت الباحث في أثناء تأليفه في الفترة بين يناير/كانون الثاني 2008 وديسمبر/كانون الأول 2010، وجاءت تحت عنوان «في البحث عن منير مراد».

يتناول الباحث في فصله الأول الذي يحمل عنوان «مطرب مصر الأول.. زكي مراد»، سيرة الفنان المصري اليهودي زكي مراد وأعماله، وهو والد كل من منير وليلى، وكان - بالفعل - مطرب مصر الأوّل قبل ظهور محمد عبدالوهاب.

في الفصل الثاني المُعَنْوَن بـ «ماحدش شاف.. منير مراد»، الذي استلهمه المؤلّف من الاستعراض الشهير لبطل الكتاب، تمّ رصد حياة منير مراد الاجتماعية ورحلة كفاحه وكذلك المشكلات المختلفة التي تعرّض لها، والظلم الشديد الذي حاق به. وكان هذا الفصل - بالتحديد - محاولة لتقديم صورة موضوعية لحياة الرجل من دون الدخول إلى تفاصيل لا تفيد القارئ ولا البحث.

أمّا الفصل الثالث فكان حول سينما منير مراد، وجاء بعنوان: «قرّب قرّب.. خش اتفرّج»، في استلهام آخر لإبداعاته، وفيه تمّ رصد علاقته بالفن السابع، حيث توصّل المؤلّف إلى أن مراد كان يهدف إلى تقديم مشروع فني متكامل خلال حياته، وقد استخدم السينما في ذلك، ولم يكن مُجَرَّد مُلَحِّن أو مونولوجيست قام بتمثيل بعض الأفلام.

وبنظرة مدقّقة إلى أفلامه نرى أن منير مراد استخدم العناصر الآتية: فنون التياترو، خاصة الاستعراضات، والكوميديا الخفيفة و«الفودفيل»، والأغنية بكافة أشكالها. أثار منير مراد في أعماله عدداً من الأفكار، منها: الانتصار للفقراء والبسطاء، والانتصار للفن وتقديمه باعتباره قيمة إنسانية كبرى، وتعميق الوطنية وتأصيل الوحدة بين طبقات الشعب.



وكان من أهمّ ما تمّت الإشارة إليه في هذا الفصل، هو ما أطلق عليه اسم: مستويات المحاكاة لدى منير مراد. كما أشار إلى استخدام منير مراد للأغنية في أفلامه. ويشير المؤلّف في حواشي هذا الفصل إلى فن «الفودفيل»، وإلى قصة «فاوست» و«الأوبرا كوميك» وغيرها.

يقدّم وسام الدويك في الفصل الرابع عرضاً مبسّطاً لموسيقى منير مراد تحت عنوان «واد أرتيست غنائي ومونولوجيست»، تناول فيه أنواع الموسيقى التي قَدّمَها بطل الكتاب، وتحليلاً لأغنيتين من أغانيه، ورصداً لأغنياته التي غناها له معظم مطربي مصر.

ولد منير مراد في يناير/كانون الثاني 1922، وتوفّي في أكتوبر/تشرين الأول 1981. مثل دور البطولة في فيلمين هما «أنا وحبيبي» أمام شادية 1953، و«نهارك سعيد» 1955. وفي العام نفسه قام بدور صغير في فيلم «موعد مع إبليس» أمام زكي رستم ومحمود المليجي، ثم مَرّت تسع سنوات كاملة إلى أن طلب منه صديقه حسن الصيفي أن يقدّم استعراضاً في فيلمه «بنت الحتة» الذي أخرجه عام 1964.

وضع منير مراد نحو ثلاثة آلاف لحن، فقد لحّنَ ضوضاء القاهرة وعناوين الصحف وموضوعات بعض المقرّرات الدراسية، كما لحّن من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار من «أنا زي ما أنا» لليلى مراد إلى «قرّب قرّب خش اتفرّج»، التي ملأ بها الشاشة الفضّيّة رقصاً ومرحاً.

كما عمل مساعد مخرج في مئة وخمسين فيلماً، وهو ابن زكي مراد، أشهر مطربي مصر بين أواخر القرن 19 وحتى نهاية العشرينيات من القرن العشرين، له ثلاث أخَوات هن: ليلى، وسميحة، وملك، وأخوان هما: مراد -أكبرهم جميعاً-، وإبراهيم المنتج السينمائي.

عاش منير مراد فقيراً، ومات صغير السن. ولعلّ أهم الأسباب التي جعلت الظلم يطرق بابه باستمرار هي كونه فناناً شاملاً جمع بين العديد من عناصر الفن السابع، حيث لم يستوعب الوسط الفني ولا المتلقّي المصري هذا الأمر، فكان منير - كما هو معلوم - يرقص، ويمثّل، ويغنّي، ويقلد، ويؤلّف الأفلام، ويلحّن، ويعزف، ولعل أبسط ما يمكن أن يعرّض الإنسان، وبخاصة الفنان، للظلم هو إحساسه بأنه غير مفهوم وأنه لا يُقَدَّر حقَّ تقديره.

حاول منير، التخلّص من الموسيقى ذات الإيقاع البطيء والأغنية الطويلة زمنياً إلى الموسيقى السريعة والأغنية القصيرة في محاولة لمواكبة العصر، وكان هذا أيضاً أمراً غير مستساغ في ذلك الزمان، فلم يستوعبه لا المتلقّي ولا أهل الفن أنفسهم.

يأتي كتاب «التياترجي» ضمن مشروع بحثي ضخم بعنوان «تأريخ السيرة» يقدّم وسام الدويك من خلاله سِيَر وأعمال مبدعين من مختلف المجالات والبلدان والإبداعات.

كتابة القصيدة بالكيبورد

جمال جبران

منطلقاً من ديوانه الشعري الأول «ثغثغة دامية»، الصادر حديثاً عن دار سنابل في القاهرة، يفعل الشاعر مروان الكامل خطوته الأولى في طريق القصيدة اليمنية الحديثة التي اتَّخذ أصحابها طريق الكتابة المباشرة على لوحة المفاتيح في أجهزة الحاسوب كحالة شعرية طريّة لا يلزم معها إعادة كتابة وتنقيح وإضافة. هي تقنية يبدو أنها تتناسب مع حالة اللحظة التي يهندسون بها حياتهم اليومية، وجعلها تقعد في زاوية نائية عن الحالات الشعرية السابقة، وعدم تكرار النماذج القائمة والمكرَّسة. لكن لا يبدو أن هذا نتاج فكرة دارجة تقول بضرورة «قتل الأب» والتنصُّل من أي كتابات سابقة مخطوطة في أرشيف القصيدة العربية. فحالة الإهداءات غير المسبوقة التي افتتح بها مروان كتابه نكاد نرى فيها حرصه على عدم إظهار نكران أو تنصُّل من جيل أدبي بعينه؛ فغالبية الأسماء الواردة في ذلك الإهداء الذي احتلّ نحو سبع صفحات من العمل نصادف فيها أسماء من طبقات شعرية مختلفة ومن تيارات وأجيال لا يجمعها جامع. فالغاية هنا، كما يبدو، هي قول كلمة امتنان لأشخاص بعينهم تركوا في وعيه شيئاً ما من الشعر.

وهو يكتب مقدّمة أيضاً لنفسه ولقارئ ربما أراد التعرف إلى وعي كتابة لشاب يقوم بإنتاج كتابه الأول فيؤكّد: «من حقّي أن أصدر مجموعة شعرية. من حقّي أن أعرضها على شاعر مجيد لأخذ رأيه ونصائحه وأي اعتراضات، ومن حقّي أن يكتب لها مقدّمة أديب مرموق»، مع ذلك فهو يطلب من شاعر شاب مثله هو فتحي أبو النصر بكتابة تلك المقدّمة.



لن تتوقَّف كمية الحالات الغرائبية ونحن نمر عبر صفحات الديوان، وحتى معرفة الكيفية التي صدر بها. البداية من الفيسبوك، ثم صديقة عربية شاعرة هي فضيلة الشامي التي ترسل له على بريده الخاص بطلب طباعة ديوانه ليأتي بعدها دور المترجم والناشر المصري طلعت شاهين ليقوم بإخراج العمل عبر دار «سنابل للكتاب»- القاهرة.

ثم نتوقَّف عند نقطة السهر الكثيف التي تبدو كموجّه رئيسي ومضخَّة تمدّ الشاعر الشاب بطاقته من أجل رصد مشاهد لا يمكن الوقوف عندها بالنظر في حالة الصحو التام: «بركات السهر ستدهش امتلاءك بالنوم / ستقسم، لا أعرف كيف جاءتني قوة شلالات نياجرا بالأمس / النوم بالونة مثقوبة / السهر شبق».

لهذا نراه يكتب عن «الصاخبون في رأسي» ويطالب: «أعيدوا دمعتي لتُزهر وأكمل الحلم» كما نراه باحثاً عن «تاسع أهل الكهف الذي لم يخرج بعد»، وحين يداهمه التعب نسمعه يهتف بخفوت مرتعش: «هل ترين كل هذا الليل يا أمي؟ / إنه يوسعني ضرباً / أنقذوني من الليل»، لكنه أيضاً لا ينسى الكتابة لأبيه حسين كامل الذي ذهب إلى القرية كي يقوم بحل إشكالية بين رجال قبائل يقومون بالتعرُّض للسيارات المارّة بين قراهم، ويسرقونها، لكنه عاد وقد سرقوا منه سيارته: «كان بإمكانك عدم الذهاب وتبقى تتابع مباريات دوري أبطال أوروبا».

وخلال كل ذلك لا ينسى مروان كامل التنكير بكافة العناصر الجامدة والمتحرِّكة التي تحيط بحياته. وهكذا تبدو قصائده كأنها معجونة بيوميتها ولحظاتها المتسارعة التي لا يمكن إمساكها إلا بهذه التقنية الكتابية التي تسمح لأصابع الشاعر أن تتنقل بتسارع كبير على لوحة المفاتيح كي تتشكَّل تلك اللحظات على هيئة قوالب صورية تامّة: «حيرتك الكبرى ماذا تبول النحلة / انهاشك من ذيل صغير أعلى مؤخرة الغزال يجعلك تضحك سنة كاملة / فقط تشفق على السلحفاة / وكم من المرّات التي قتلك فيها الاستعجال / تحلم أن تكون يوماً شاعراً وتطبع لك دار نشر مرموقة مجموعة شعرية... وتحلم مرة أخرى أن تصبح أن تصبح أن تصبح / أن تصبح ماذا / ألو ألو مروان مروان».

شرفات الحكي

في مجموعته القصصية الأولى: «أبداً لم تكن هي»(2013)، ينتصر الكاتب القطري محمد حسن الكواري لصوت المرأة، يضعها في قلب الحكاية، يحاورها ويجادلها، يمنحها سلطة تحريك خيوط السرد والتعبير عن ذاتها، بصفة مستقلّة، بعيداً عن هيمنة وتأثيرات الشخصيات الذكورية الأخرى. قصص المجموعة نفسها تتعدَّد فيها الألسن والأصوات، تتزاحم فيها الشخصيات، وتشترك فيما بينها في رغبة واحدة: إعادة رسم الحياة بملامح أقلّ عبوساً وأكثر فرحاً.

في نصّه الافتتاحي المعنون بـ«إبرام ذمّة» يستعين القاص بتقنية الفلاش باك، ويسرد بأسلوب موحّد حاضر وماضي علاقة مضطربة، غير ثابتة، بين أب وابنته. يعود إلى ظروف زواجها القسري، خيبتها من خيارات والدها، مع حفر في ذاكرة الطرفين لفهم أسباب وخلفيات التشنّجات التي حكمت وتحكم علاقتهما الثنائية، مع تركيز، في الوقت نفسه على صفة الأب البطريركي شرقي القناعات، وروح البنت المسامحة، والمتصالحة مع والدها في التعامل مع المنطق الاجتماعي الصعب المفروض عليها.

في غالبية قصص المجموعة الاثنتي عشرة، يحاول محمد حسن الكواري الاقتصاد في اللغة، ومحاذاة الشعرية في توصيف الأمكنة والشخصيات. وفي نص «آخر أبناء الشيخ» يعرض حوارية بين أب وابنه، تدور حول وجهتي نظر متناقضتين، بين راغب في العيش في المدينة، ومعارض للبقاء فيها. القصة تحمل كثيراً من الرمزية في علاقة جيلين مختلفين بالمكان، وتصوُّرهما للحياة فيه. مع أن كلام كل واحد من الشخصيتين يتضمَّن جزءاً من الحقيقة، حقيقة نسبية وليست مطلقة بالنسبة للطرف الآخر. إيقاع قصص المجموعة كان يبدو ثابتاً قبل أن تفاجئنا قصة «المسافر»، وهو نص يقترب من كتابة اليوميات أكثر من القصّ الخيالي، حيث يحكي الكاتب بضمير المتكلم رحلة شاقّة من الأردن إلى قطر بَرّاً مروراً بالمملكة العربية السعودية، وهو ما يزال في سنّ السابعة عشرة. رحلة دامت يومين تعرَّف فيهما إلى أناس، واختبر تجارب حياتية جديدة. ورغم أنه لم يكن يمتلك من المال سوى ما يكفيه لاقتطاع تذكرة الحافلة، من عمان إلى الإحساء (قبل مدينة الدوحة بمئتين وخمسين كيلومتراً) فقد تمكّن من مواصلة طريقه إلى البيت بالمراهنة على فطنته وشطارته. أما



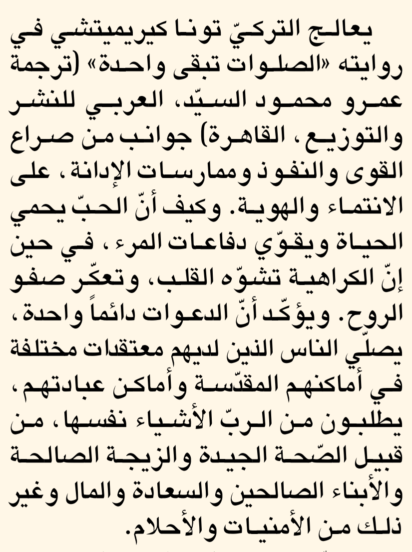
في قصة «أبداً لم تكن هي» سيجد القارئ نفسه في أجواء القصص البوليسية، حيث تبدو الحبكة مفخَّخة، وعلامات الاستفهام كثيرة في سبيل فك ألغاز والبحث عن مجرم مجهول. في القصة ذاتها ندخل مخفر شرطة، ونقرأ حوارية بين محقّق وامرأة مُتَّهَمة بقتل زوجها، ينتصر القاص في نهاية النص للمرأة، ويخلّصها من صِفَتَي «الضعف»، ولعب دور «الضحية».

من قصة إلى أخرى تتعدَّد وتتنوَّع هموم الكاتب، تنتقل من العادي إلى الاستثنائي ومن المحَلّي إلى الكوني، ففي «عبد الله الجابر» يقدّم بورتريه مثقّف، يعيش انطواء، وينتظر مصادفة تجمعه بامرأة. مصادفة سيجدها في جارة له شاعرة ومدرّسة لغة عربية. في القصة نفسها، يقدّم الكواري مقاربة سيكولوجية للمثقَّف المنعزل نسبياً، والباحث عن السلام الداخلي. وفي قصة أخرى حملت عنوان «الدين» يصف عوالم نسائية خالصة تشوبها الخلافات الثنائية، وانتشار الإشاعة وعدم ثقة المرأة بنظيرتها. أما في «وجه في الظلام» فهو يقدّم تحية لحكمة ابن عطار استطاع أن يحرّر فتاة من عقدة نفسية بسبب طفح جلدي كان يغطّي نصف وجهها، ويفتح نافذة رومانسية في قصة «طريق الورد الأبيض» ليحكي قصة حب مثالية.

قصص «أبداً لم تكن هي» القصيرة هي مجموعة شرفات تطلّ على تجارب إنسانية، تنقل القارئ إلى فضاءات تأمُّل رحبة، وتحيله إلى عوالم مفتوحة، يختلط فيها الواقع بالمتخيَّل.

البقاء على صلة بقاءٌ في اللغة

هيثم حسين



يعالج التركيّ تونا كيريميتشي في روايته «الصلوات تبقى واحدة» (ترجمة عمرو محمود السيّد، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة) جوانب من صراع القوى والنفوذ وممارسات الإدانة، على الانتماء والهوية. وكيف أنّ الحبّ يحمي الحياة ويقوّي دفاعات المرء، في حين إنّ الكراهية تشوّه القلب، وتعكّر صفو الروح. ويؤكّد أنّ الدعوات دائماً واحدة، يصلّي الناس الذين لديهم معتقدات مختلفة في أماكنهم المقدّسة وأماكن عبادتهم، يطلبون من الربّ الأشياء نفسها، من قبيل الصّحة الجيدة والزيجة الصالحة والأبناء الصالحين والسعادة والمال وغير ذلك من الأمنيات والأحلام.

يصوّر كيريميتشي في روايته هذه امرأة عجوزاً اسمها مدام روزيلا تبلغ الثامنة والثمانين من عمرها، تعيش في ألمانيا، تنشر إعلاناً يتضمّن طلب موظّف يتحدّث التركيّة، ولا تشترط الخبرة. أيّ يكون الحديث محور اهتمامها واللغة محورها. تتقدم الشابّة بيلين -وهي طالبة جامعيّة تركية تدرس في ألمانيا -قاصدة العنوان المثبت في الإعلان، تفتح لها البابَ خادمة صامتة اسمها ويلدا.

تتفاجأ بيلين بأنها متقدّمة إلى وظيفة تكون فيها مجبرة على الحديث مع سيدة عجوز، لكنّها لا تغادر لحاجتها إلى المال. تعرف من المدام روزيلا أنّها قضت السنوات الأكثر روعة وجمالاً، وأيضاً الأكثر حزناً وغرابة من حياتها في إسطنبول، وما عايشته في تلك المدينة هو ما شكّلها، وتؤكِّد أن كل خطوة أو نفس تنفّسته في إسطنبول شيء غالٍ بالنسبة لها. تجد نفسها عجوزاً مريضة، لم يعد أمامها الكثير من الوقت في الحياة، تعتريها نوبات نسيان، فتصرّ على الاحتفاظ بذاكرتها عبر استخدام فتاة تتقن التركية كي تبقيها على صلة باللغة ومن ثمَّ على



صلة بالمكان من خلالها.

ذكريات تلك السنوات تعيش داخل عقلها مع اللغة التركية، وهي لا تعلم متى ستمّحي ذاكرتها بشكل تام. لكنّ الأطبّاء يقولون إنّ تدهورها قد يزداد سرعة في أيّ وقت. تخشى إن نسيت التركية، أن يختفي كلّ ما عاشته في الماضي أيضاً، وهنا هو سبب نشرها الإعلان. والمهمّ بالنسبة إليها هو التحدّث والفضفضة. يكون الحكي وسيلتها لمقاومة المرض، وتحدّي الموت أو التهيئة لاستقباله ببشاشة وهدوء، وبما يليق بها، بعيداً عن توتّرات الاحتضار والمنازعة وانتظار اللحظة الأخيرة.

تحكي روزيلا لبيلين حكايات كثيرة، تتحدّث إليها عن استبداد الزمن وفتكه بالبشر والنواكر. تقدّم قصصها ببساطة من دون تكلّف، قد تقطع حكاية لتبدأ بأخرى، ثمّ تعود لإتمام السابقة. بيلين تستمع، تتضايق بداية من هوس روزيلا بالحكايات والماضي، ثمّ تتآلف معها، وتشارك في الحديث. بعد ذلك تشتاق إليها، تستلم الدفّة أحياناً من روزيلا، تحكي لها مقتطفات من حياتها.

يحضر التنادي للتعايش والتسامح لدى كيريميتشي من خلال تعبيرات مشتركة بين معتنقي الديانات كلّها، وهي مميّزة عميقة، من قبيل: «فلترقد في نعيم. فلترقد في بهاء سماويّ. فلترقد في سلام». إذ تجعل المرء يشعر بسكينة حتّى لو لم يكن متديّناً. ومع ما تكرّره بطلة الرواية أنّه مع اختلاف الديانات تبقى الصلوات واحدة، فلا يوجد فرق في الدعوات الموجَّهة لبوذا والدعوات الموجَّهة لله، اللهفة والآمال والمخاوف كلّها متشابهة، تذكر قول أحد الشعراء: «تختلف الآلهة، لكن الصلوات تظلّ واحدة». وتفترض أنّه قبل أن يُدين المرء أحداً ما عليه أن يستمع إلى صلواته بحرص، ليتمكّن من التعرّف إليه عن كثب.

يقدّم الكاتب في عمله صوراً عن حياة اليهود والمسيحيين والمسلمين واللادينيين، ويبرز من خلال اعتماد الحوار وسيلة ولعبة فنّية، أنه يمكن التعايش والتآخي في مجتمع منفتح، بعيداً من العنصرية والتعصّب وإلغاء الآخر، ومن دون أن يزعم أي طرف أحقّيّته أو تفوّقه على الآخرين. ويوجب البحث عن الجذور، وعدم الاكتفاء بما يعلَن ويروَّج ويُنشَر، وأنّه لابدّ من أن نعرف بشكل فعليّ جوهر العلاقة بين البشر، لأنّ حدود فهمنا تنبني على قدر الأحداث التي نشهدها. وتراه يكتب روايته على طريقة المسرحية، يُمسرح السرد عبر حوارات مستمرّة بين الشخصيتين الرئيستين، ومن خلال ذلك يسلّط الأضواء على الكثير من القصص والأماكن والشخصيات. وكأنّه باعتماد هذه التقنية ينشد تعميمها على الحياة والأمم، ليسود حوار الحضارات والأديان بدلاً من الصراع والاحتراب.

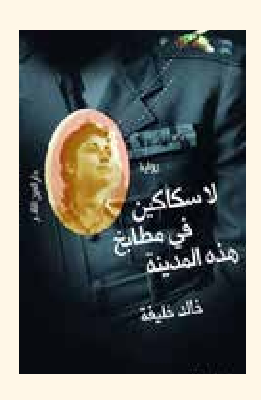
في ظل تنامي الدعوات إلى العنصرية وتنكية الصراعات الدائرة في أكثر من بقعة من العالم، يبرز كيريميتشي دور الأدب التصالحي كقيمة إنسانية سامية، ويبقى الأدب والفنّ من مصادر العزاء للإنسان في بحر الحروب المتجدّدة. أمام هذه الحالة يجد الكاتب نفسه مدفوعاً إلى تغليب روح التسامي والعمل على بثّ ثقافة الحوار.

تراجيديا للخراب المعمّم

إيلي عبدو

يلاحق الروائي السوري خالد خليفة في «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» (دار الآداب – دار العين، بيروت – القاهرة) مصائر عائلة النابلسي البرجوازية الحلبية. ينحاز الكاتب إلى العائلة لينسج من تحوُّلاتها عالماً روائياً متشابكاً، تتناسل دوائر السرد من هوامشه من دون أن تستقر عند بؤرة واحدة. هكذا يتمدَّد الفضاء العائلي في شبكة أخطبوطية، ويصبح مناخاً عاماً يترك للكاتب حريّة اللعب بالأحداث والتنقُّل بخفّة وسلاسة بين شخصيات الرواية.

يبني الكاتب فضاء العائلة من هوامش الأفراد وهزائمهم المتتالية، على النقيض من فكرة العائلة التي رسخت في المدوَّنة السردية العربية بوصفها سرداً ملحمياً مُحمَّلاً بالتأويل. فعائلة النابلسي لا تتقاطع بشيء، مثلاً، مع عائلة الجبلاوي في رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا»، حيث تكون عند محفوظ ذريعةً ذكية لاستعادة سيرة الخلق والأنبياء في سياق واقعي- شعبي يتلازم مع مسار الرواية الدينية. الأمر الذي جعل مصائر أفراد عائلة الجبلاوي ناجزة وكليّة ومغلقة. في حين تتبدّى المصائر داخل عائلة النابلسي ناقصة وعدميّة ومفتوحة على احتمالات العطب الإنساني. وإذا كان هنا الفرق بين محفوظ وخليفة في مقاربتهما لمسألة العائلة مفهوماً في إطار اختلاف الأدوات الروائية. فإنه مفهوم أيضاً من ناحية السياق المعرفي الذي يسعى كل منهما إلى إنتاجه عبر شخصيات العائلة التي اختارها. لقد جعل محفوظ من عائلة الجبلاوي صورة مستعادة من سيرة الخلق الربّانية، فيما اختار خليفة زمن التفسّخ الاجتماعي في حلب بعد وصول حزب البعث إلى السلطة ودخول البلاد زمن الاستبداد الساكن، ليجعل من عائلة النابلسي صورة عنه.



لا تخضع الأجيال الثلاثة لأي تسلسل زمني. يتبادل الجدّ، الموظف في مصلحة سكك الحديد في نهايات حقبة الانتداب الفرنسي الأدوار مع زوجته، أي جدّة الراوي، وصولاً إلى الأبناء. الزوجة التي أهملت منزلها وتركت إدارته لابنتها ابتهال المولعة بالإرث العثماني، والابن نزار المجاهر بمثليته، مروراً بالابن الآخر عبد المنعم الذي يخفي وراء تسلّطه انحرافاً جنسياً نحو أخته ابتهال، وانتهاءً بأمّ الراوي، التي رغم اعتزازها بأصولها البرجوازية، تزوَّجت من موظّف ريفي يهجرها مع أربعة أطفال سعياً وراء خلاص فردي في أميركا.

يمارس الكاتب تقنية التلاعب بالزمن، يقيناً منه أن هذا الزمن قد توقَّف في البلاد بعد وصول حزب البعث إلى السلطة وتشويهه لجميع ملامح المدنية فيها. فالجيل السابق يعيش حاضر البعث بالذكريات، متوارياً وراء حياة موازية مصنوعة من الصور والأخيلة والأحلام المجهَضة، أمّا الجيل الجديد الشاهد على أقسى درجات الوحشية في زمن الثمانينات داخل مدينة حلب يخلق بدوره حياة موازية، ولكن عبر تجارب عاصفة وخيارات تراجيدية وعبثية.

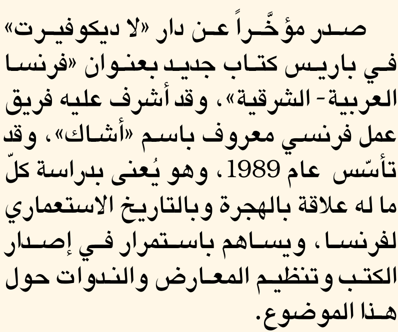
تندفع سوسن بفعل طاقة التمرُّد التي تمتلكها إلى الانخراط بتنظيم «مظلّيّات القائد» التابع لشقيق الرئيس. وبعد أن يقع مرافق القائد بغوايتها يأخذها معه إلى الخليج، لكنه سرعان ما يتخلى عنها حين يرتدّ إلى طائفته. وتدرك، لحظة عودتها إلى حلب، حجم الأخطاء التي ارتكبتها، فتحاول التكفيرعن ذنوبها بالعودة إلى الدين، لتسقط في تناقض قاس بين حياتها السابقة وحياتها الجديدة، تحسِمه سريعاً بمحاولة الانفضاض عن الحياتين واسترداد براءتها الأولى. في هذه الأثناء يرث رشيد موهبة الموسيقى عن خاله نزار لكن شعوره بالضعف أمام البطش العام الذي يمارس بفعل النظام السياسي المستبدّ يدفعه للذهاب إلى بغداد عام 2003 مع أقرانه المجاهدين، ليقع في أيدي الأميركيين، فيشي برفاقه، ويضمن نجاته بكتابة تقارير عنهم. تصبح صورته كمقاتل ومجاهد شجاع رمزاً يثقل كاهله، قبل أن يعود إلى منزل عائلته في حلب مصغياً إلى أصوات الكرنفالات والاحتفالات التي تهلّل لوصول ابن الرئيس إلى السلطة بعد موت والده.

هكذا، يجعل خليفة من الخراب الفردي نتيجة طبيعية للخراب العام الذي حَل بالمدينة وحَوَّلها إلى مقاطعة لتجار المخدِّرات والمخبرين. من دون أن يغفل أن العلاقة بين الخرابين تلتقي عند العائلة وترسم مصائر أفرادها. لتكتمل جدلية التهتُّك في علاقة تبادلية بين الفرد والعائلة والمدينة. ما يفسِّر التزامن بين موت الأم، وتفكُّك العائلة، واستباحة شوارع حلب.

السكاكين التي يفترض الكاتب عدم وجودها في مطابخ المدينة مستعيداً مقولة سابقة للرئيس أمين الحافظ، باتت تستخدم في زمن البعث لقتل الذات وتخليصها من عبثية الأقدار التي رُسِمت لها. ففي أحياء المدينة تزايدت الجرائم، وتحدَّثت إحدى الصحف المحلّيّة عن رجل أحرق زوجته وأطفاله الأربعة، ثم انتحر بسكين المطبخ، صارخاً سائلاً بحرقة: «ألا توجد سكاكين في مطابخ هذه المدينة؟» إنها سكاكين البعث التي انتفض السوريون ضدها.

تاريخ وجه فرنسا «العربي»

أوراس الزيباوي



صدر مؤخَّراً عن دار «لا ديكوفيرت» في باريس كتاب جديد بعنوان «فرنسا العربية - الشرقية»، وقد أشرف عليه فريق عمل فرنسي معروف باسم «أشاك»، وقد تأسّس عام 1989، وهو يُعنى بدراسة كلّ ما له علاقة بالهجرة وبالتاريخ الاستعماري لفرنسا، ويساهم باستمرار في إصدار الكتب وتنظيم المعارض والندوات حول هذا الموضوع.

بمناسبة صدور هذا الكتاب، الذي ساهم فيه أكثر من أربعين كاتباً وباحثاً من جنسيات مختلفة يُقام معرضٌ متجوّل يروي عبر الصور والنصوص حكاية الحضور العربي والحضور الشرقي في فرنسا خلال مرحلة طويلة تتجاوز الألف عام. كما تُقام سلسلةٌ من الندوات حول الكتاب منها ندوتان: أقيمت الأولى في «معهد العالم العربي»، والأخرى في مَقرّ البلدية في باريس.

لقد ارتبط الحضور العربي - الإسلامي في فرنسا بمرحلة الفتوحات الكبرى التي سمحت للعرب والمسلمين بالتمدُّد في ثلاث قارات. يروي الكتاب في الفصل الأول كيف تقدّمت الجيوش العربية في أوروبا ووصلت الى مدينة بواتييه الفرنسية حيث جرت عام 732 الواقعة الراسخة في الذاكرة الفرنسية، التي تمكّن فيها الملك شارل مارتل من صدّ التقدُّم العسكري العربي الإسلامي في فرنسا أو ما كان يعرف وقتها باسم بلاد الغال.

أمّا في الأندلس، فنشأت حضارة عربية إسلامية استمرّت قروناً طويلة، وتميّزت بمدّ جنوب فرنسا، وإسبانيا، وإيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية، بالإبداعات العلمية والفنية خلال مرحلة القرون الوسطى، وهو ما ساهم لاحقاً في نهضتها العلمية الحديثة. وهنا بالطبع لا بدّ من التركيز على الدور الذي لعبته حركة الترجمة من العربية الى اللاتينية، في توطيد العلاقات بين الأوروبيين والعالم العربي. ففي قرطبة وطليطلة، وكذلك في صقلية ونابولي، عمل المترجمون على نقل الكتب العربية العلمية والفلسفية إلى اللاتينية، ومنها كتب الفيلسوف ابن رشد الذي كان بالنسبة للأوروبيين ممثّلاً للفلسفة العربية ونتاج أرسطو.



يؤكّد الكتاب أنّ التبادلات الثقافية بين أوروبا والعالم العربي لم تتوقّف، على الرغم من الحروب والصراعات السياسية والدينية الحادّة. ومن المعروف أن الفرنسيين هم من أكثر الشعوب التي ساهمت في الحروب الصليبية، لكنهم بالمقابل، ومنذ ذلك الزمن، كانوا حريصين على بقاء الروابط والصلات المتينة مع منطقة الشرق العربي، وبخاصة بلاد الشام ومصر، بسبب مصالحهم الدولية والاستراتيجية من جهة، ولأن هذه المنطقة كانت حاضنةً لحضارات عريقة تعاقبت على أرضها منذ أقدم العصور من جهة أخرى.

وقد عرفت الدراسات الفرنسية ذات الطابع العلمي التي تُعنى بالعالم العربي، تطوّراً ملحوظاً في القرنين السادس عشر والسابع عشر. أمّا مطلع القرن الثامن عشر، وتحديداً عام 1705، فقد شهد صدور الترجمة الأولى لحكايات «ألف ليلة وليلة» التي نقلها إلى الفرنسية المستشرق أنطوان غالان، ونالت شعبيّة كبيرة مما أدّى إلى صدور ترجمات أخرى لها فيما بعد. كما أن النجاح الكبير الذي حقّقته الحكايات في الأوساط الأدبية الفرنسية دفعت العديد من المستشرقين إلى السفر إلى مصر وسوريا بحثاً عن مخطوطات مماثلة.

بعد الثورة الفرنسية، تأسّست مدرسة اللغات الشرقية في باريس، وكانت اللغة العربية من بين أولى اللغات التي كانت تُدرّس فيها إلى جانب لغات أخرى كالتركية والفارسية. وبموازاة تعليم اللغة العربية، كان ثمة - منذ عهد الملك لويس الرابع عشر - اهتمامٌ فرنسي رسمي بجمع المخطوطات العربية، وهنا ما يفسّر وجود هذا العدد الكبير من المخطوطات العربية النادرة في مكتبة فرنسا الوطنية وغيرها من المكتبات الكبرى. وترجع هذه المخطوطات إلى حقبات زمنية مختلفة، وتشمل المخطوطات القرآنية، والتاريخية، والعلمية، والأدبية، والفلكية، والموسيقية، وكذلك المخطوطات التي تضمّ رسوماً تُعَدّ من روائع فنّ التصوير العربي الإسلامي، مثل مخطوطة «مقامات الحريري» التي أنجز رسومها التصويرية الواسطي عام 1237 في بغداد، عاصمة الخلافة العباسية، قبل سقوطها على أيدي المغول عام 1258.

غير أنّ الحدثين الأساسين اللذين شكّلا في ما بعد، محطة فاصلة في علاقة فرنسا مع العالم العربي، كانا احتلال فرنسا للجزائر عام 1830، والحملة على مصر بقيادة الجنرال نابوليون بونابرت عام 1789. ومعروف عن هذا الأخير أنه اصطحب معه جيشاً من علماء الآثار والتاريخ والجغرافية، وقد تعاونوا على دراسة مصر مؤكّدين على افتتانهم بها كبلدٍ موغلٍ في القدم، ومهدٍ لأولى الابتكارات

الإنسانية، فتوقّفوا عند بيئتها الطبيعية ومناخها وآثارها ومعابدها التي بهرتهم، ودوّنوا جميع هذه الدراسات والنتائج التي توصّلوا إليها في الكتاب الشهير المعروف باسم «وصف مصر». ولا يزال هذا الكتاب حتّى اليوم، مرجعاً أساسياً بالنسبة للمهتمّين بتاريخ مصر والحضارات التي تعاقبت على أرضها منذ المرحلة الفرعونية وحتى نهاية القرن الثامن عشر.

وبعد الحملة العسكرية، كان اكتشاف اللغة الهيروغليفية على يد العالم الفرنسي شامبليون، وهو ما فتح الباب واسعاً أمام اكتشاف الحضارة الفرعونية بإبداعاتها المختلفة. ومنذ رحيل بونابرت عن مصر وتولّي سلالة محمد علي الحكم، بدأ توافد الطلاب والكتّاب والصحافيين المصريين والعرب الى فرنسا، وأشهرهم الشيخ رفاعة الطهطاوي الذي وصل إلى باريس مع فريق من الطلاب عام 1826. ومن أجواء إقامته الفرنسية والتحدّيات التي فرضتها عليه، كتبَ مخطوطته الشهيرة «تخليص الإبريز في تلخيص باريز». أما في عام 1913 فعُقد في باريس «المؤتمر العربي الأوّل»، الذي كان من أهدافه الحصول على دعم للمطالب العربية السياسية في زمن كان فيه المشرق العربي لا يزال خاضعاً للسلطة العثمانية.

وخلال المرحلة الممتدّة بين الحربين العالميتين أصبحت فرنسا مكاناً استثنائياً في أوروبا في ما يتعلّق باستقبال أعداد كبيرة من المهاجرين القادمين من الشرق، المتميّزين بتنوّع جنسياتهم وثقافاتهم. هناك بالطبع القادمون من الجزائر، والمغرب، وتونس، وهناك أيضاً اللبنانيون الذين خضعوا للانتداب الفرنسي عام 1920، والأرمن الذين فرّوا من المجازر التركية، واستقروا في مدن كباريس ومرسيليا. إنه زمن الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية وبداية حركة التحرّر العربي ضدّ الانتداب الفرنسي في الشرق. في هذه المرحلة، شُيِّد «البيت اللبناني الفرنسي» بالقرب من الكنيسة المارونية في قلب الدائرة الخامسة في باريس، كما شُيِّد، في الربع الأول من القرن العشرين، جامع باريس الشهير، الذي يستعيد بصورة متألّقة روعة العمارة الأندلسية، وهو ما زال الى اليوم مركزاً للعبادة والنشاطات الثقافية والاجتماعية.

وعند اندلاع الحرب العالمية الثانية شارك ألوف الجنود القادمين من دول المغرب العربي في صفوف الجيش الفرنسي، وساهموا في هزيمة الجيش الألماني وتحرير مدينتَيْ تولون ومرسيليا في الجنوب الفرنسي. ويُقدّر عدد المغاربة العرب الذين قُتلوا في صفوف الجيش الفرنسي في أثناء الحرب العالمية الثانية دفاعاً عن فرنسا بـ 11200 جندي. وحين انتهت الحرب العالمية الثانية وصل ألوف العمال الجزائريين إلى فرنسا من أجل المساهمة في بناء ما دمّرته الحرب، ومن أجل تجديد دورة المصانع.

لم يؤدّ حصول الدول العربية على استقلالها إلى وقف تدفّق المهاجرين الذين حملوا معهم ثقافتهم، الأمر الذي ساهم في ظهور مبدعين وكتّاب كبار باللغة الفرنسية، ومنهم الجزائري كاتب ياسين، واللبناني جورج شحادة. غير أنّ ما يميّز حركة الهجرة عند نهاية مرحلة الخمسينات هو هيمنة العنصر البشري القادم من دول المغرب العربي، مقابل تضاؤل عدد القادمين من دول المشرق العربي، أو لنقلْ، حفاظه على وتيرته السابقة. فاليوم، يُعَدّ الفرنسيون من أصول مغاربية بالملايين. هناك أيضاً المهاجرون الأتراك والأكراد. وقد عانى هؤلاء خلال مرحلة السبعينات والثمانينات من المشاعر العنصرية المعادية للعرب والمسلمين، ووصل هذا العداء أحياناً إلى جرائم القتل، وهو ما دفع بالعديد من أبناء المهاجرين إلى الانخراط في التجمُّعات والجمعيات والأحزاب المعارضة للعنصرية، من أجل إسماع أصواتهم والدفاع عن أنفسهم، والحصول على حقوقهم السياسية والاجتماعية بصفتهم مواطنين. إنها مرحلة مليئة بالتناقضات، لكنها شهدت في ما بعد، ظهور نجاحات باهرة في المجالات الفنية والأدبية والرياضية، جسّدتها شخصيات صارت تتمتّع بشهرة كبيرة في فرنسا، وأحياناً في العالم، ومنها الكاتبة الجزائرية آسيا جبار التي صارت عضواً في الأكاديمية الفرنسية عام 2006، والكاتب المغربي باللغة الفرنسية الطاهر بن جلون الحائز على جائزة «غونكور» عام 1987، ولاعب كرة القدم الجزائري الأصل زين الدين زيدان، والمخرج التونسي عبد اللطيف كشيش الحائز على جائزة «كان» السينمائية لعام 2013. أمّا الجديد الذي عرفته فرنسا في السنوات الأخيرة، فهو تمكُّن بعض أبناء المهاجرين من الوصول إلى أعلى المناصب السياسية، ومنهم حالياً الوزيرتان نجاة بلقاسم فالو، ويمينة بنغيغي.

وتعيش حالياً الأجيال الشابة المتحدّرة من أصول عربية تحدّيات جديدة تتمثّل في صعود ظاهرة معاداة الإسلام. فقد تحوّلت قضايا الهجرة إلى موضوع للمزايدات بين الأحزاب السياسية، الأمر الذي أدّى إلى تكريس الصور النمطية السلبية عن المهاجرين، وبالتحديد المسلمين منهم، وهي الصور التي تطالعنا في نتائج الاستفتاءات، تلك التي تُشيطن الإسلام وتعتبر أتباعه غرباء في فرنسا وأصحاب ممارسات تتناقض مع مبادئ الجمهورية الفرنسية، وأولها العلمانية والمساواة بين الرجل والمرأة.

الألم بتوقيت القاهرة

وحيد الطويلة

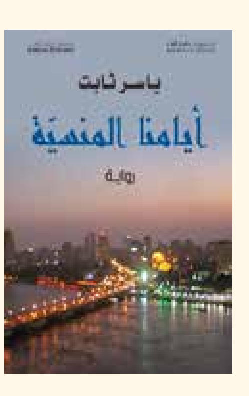
بمجرَّد أن تقع العين على غلاف رواية «أيامنا المنسيّة» (منشورات ضفاف - بيروت) لمؤلِّفها الدكتور ياسر ثابت، يتبادر إلى ذهن العارف، شوارع القاهرة الساهرة ليلاً، بأنوارها ونيلها، وحكاياتها التي لا تنتهي. وحينما تقرأ الرواية، وتدخل في أحداثها وتفاصيلها ستكتشف أنك أمام عمل روائي معجونٌ بتفاصيل الحياة اليومية في القاهرة، وبالقلق على مستقبلها.

رواياتٌ كثيرة عجلى كُتبت عن الثورات في العالم العربي، لكن هذه رواية ضافية عن الثورة والإحباط والألتراس، وفيسبوك، وتويتر، وتجارب الجسد الأولى، وأطفال الشوارع والعائلة المتصدِّعة، وقبل ذلك كلّه: الفتى الذي يكبر على إيقاع الألم. ورغم دراماتيكية أحداث الرواية، وسلاسة تتابع أحداثها، فإنها رواية توثيقية؛ إذ توثّق لأيام مفصليّة في تاريخ مصر عبر شخصية بطلها.

الحكي هو الأسلوب الذي صيغت به هذه الرواية الواقعية الاجتماعية. وتحكي قصة خمس سنوات في حياة شاب، وعلاقته بواليه وأصدقائه وحبيبته وباقي مجتمعه. يعيش القارئ تفاعل الشخصية الرئيسية، لجهة تطوّر شخصيته وانتقاله من عالم المراهقة بإشاراتها الغامضة إلى أبواب النضج والمسؤولية والتفاعل مع تيار الأحداث الكبرى التي عاشها جيله خلال الفترة بين عامَيْ 2008 و2013، بما تمثّله من ثورات واحتجاجات، وانتصارات وهزائم ومتغيّرات لا تُحصى.

«أيامنا المنسيّة» التي يشي عنوانها بأنها رواية عن الزمان، نجحت في تتبُّع نموّ شخصياتها الرئيسية، كما تمكّنت من رصد تأثير الأمكنة المختلفة على الأحداث والشخصيات، فسمحت بأن يعيش القارئ فضاءات الأمكنة التي وردت في الرواية، كما لو كان أحد شخصيات الرواية.

تفاجئنا الرواية منذ الصفحات الأولى بتقديم تصوّر جديد عن عالم المراهقة، من خلال مغامرةٍ يخوضها صديقان في عمر متقارب. ومن خلال عالم البطل الرئيسيّ



تتفتّح وردة الحكايات لنعرف المزيد عن علاقاته ورؤيته للعالم من حوله.

ورغم أن الرواية تحكي قصة عائلة صغيرة، فإنها استطاعت الخروج إلى فضاءات متعدِّدة، كالشوارع، والميادين، والمناطق العشوائية التي تُعَدّ مصنعاً سريّاً لقاهرة موازية. ينتمي بطل الرواية إلى عائلة ميسورة أو مستورة الحال، فالأبّ محام والأمّ موظفة في بنك، إلا أن الرواية تحتفي بالفقراء والمهمَّشين، وتدخل عالمهم في أحداث وسياقات مختلفة، وتحكي عن آمالهم وآلامهم. تقترب الرواية من المجتمع، والسياسة، وشكل العمران، والأكل والشرب، والمواصلات، وكل ما يَتَّصل بالحياة اليومية لمجتمع عاش في غضون ثلاثة أعوام ثورتين فارقتين، هما 25 يناير، و30 يونيو.

لا يتردّد الراوي -الابن في أن يبثّ قارئه تفاصيل حيرته، وصراعه مع الذات، ودهشته، وبواعث احتجاجه، وكأنه يطلب مشاركته في كتابة الرواية لا مُجَرَّد قراءتها. وهنا ما يتميَّز به بناء هذه الرواية، فهي نتاج وعي جماعي ورؤية جماعية وفردية في آن واحد. هكذا يشقّ الفتى طريقه: «أسير بلا هدى، أختار ذلك الشارع الجانبي الضيق ذا الأرض الترابية المغبرّة، وبمُقدّمة الحذاء أضربُ حصاةً على الطريق. أتساءل: أين هُم أصدقاء السوء؟.. ليتهم يعلمون كم أنا مُتاح في هذه اللحظة!».

نطالع في الرواية توتُّر العلاقة بين الابن وأبيه، ودور الأم: «تعمل أمي كفرقة إنقاذ، لكن كل ما تصنعه زوارق هشة، قد يعصف بها أبي في أية لحظة. فهو ذلك الرجل المنفعل دائماً.. أما هي فقد عاشت على الطرف، تراقب الحياة.. فقط تنتظر دورها في هذا المسلسل».

يقدم المؤلّف أحد أشكال الرواية النفسية؛ إذ يعبّر بدقة عن المشاعر الداخلية للفرد، ويكشف عن تجربة حافلة بكل ما هو إنساني. ونجده يرصد الواقع بمفرداته ويتوغل في التفصيلات الدقيقة للشخصية الإنسانية. وإذ يرصد الجانب النفسي الداخلي لبطل الرواية وعلاقته بمحيطه العائلي والاجتماعي، فإنه يترك هامشاً واسعاً من الحرية للقارئ في استكشاف الجانب النفسي الداخلي، وهو ما يمنح فرصة لتعدُّد التأويلات والتفسيرات.

يقترب العمل من البشر، ويغوص في أدقّ مشاعرهم الإنسانية، ويلامس موضوعات مثل الحُبّ، والقسوة، والظلم، والقتل، إضافة إلى الفقد، الذي يعدّ شخصية من شخصيات الرواية بعد أن اصطبغت أحداثها وأجواؤها بهذه الفكرة.

يبدو المؤلّف شغوفاً بتصوير الموقف وتعميق اللحظة والتقاطها بعناية من الواقع، ونجده يركّز على اللحظة الشعورية وآفاقها النفسية: «نتريّض على الكورنيش، مثل عفاريت تثير الشفقة. نحكي ونتضاحك ونَنُسُ الخيال بينَ جوانب الحديث. ثقل الهواء يُعرّينا. يا لهذا الليل الوسيم! تمتدّ مربعات الرصيف مبرقشة أمامنا بالمتساقط من أوراق مصفَرَّة وثمار صغيرة مجهولة الاسم، داستها الأقدام المتعجِّلة». اللغة هنا تغلّفها روح الشعر وإيقاعاته، مع محاولة واضحة للتجديد والتخلّص من رتابة السرد القصصي، بالإضافة إلى أنه يستفيد من أدوات القصّ مثل المونولوج والتداعي.

«أيامنا المنسيّة» رواية تحاول أن تجترح مساراً فارقاً في الرواية العربية، وهي تجربة تُحْسَب لمؤلِّفها ياسر ثابت، الذي يخوض بهذه التجربة أرضاً جديدة في مجال الإبداع، بعد أن قَدَّم للمكتبة العربية 25 كتاباً، تتنوَّع بين التاريخ، والسياسة، والأدب.

خريف جولان الساحر

عماد الدين موسى



تُختصر السنة، وربما العمر الإبداعي بمجمله، لدى الشاعر السوري جولان حاجي في فصل واحدٍ هو «الخريف»، هنا الفصل بأزلية كائناته وتناقضاتها وبتجدُّده اللانهائي، لا بالمفهوم الزائل والعابر، حيثُ فيه من الطيور والشجر والأزاهير على تنوُّعها وأشكالها وخرافيّتها ما لن نجده في الربيع ولا في أي فصل تخيّليّ آخر، الخريف بسحره الخلاب وزخم أسئلته الوجوديّة ولا محدوديته في المخيال والإرث الأدبيَّيْن.

قصيدة جولان حاجي في مجموعته الشعرية الجديدة «الخريف، هنا، ساحر وكبير»، (دار إل سترينته الإيطالية)، كما في مجموعاته السابقة، تميل نحو رسم فضاء إبداعي مغاير ومختلف عمّا هو سائد، مؤسِّسةً لإشكاليّة خصوصيتها، دون أن تفترق - من جهة أخرى - عن الأسس الجماليّة للشعرية المعاصرة، مستفيداً منها ومضيفاً إليها، لا مكرِّراً لها فحسب.

في «الخريف، هنا، ساحر وكبير»، وهي رابع مجموعات حاجي الشعرية، تبدو القصيدة أكثر إلماماً بالاختزال اللغوي على أشدّه، كذلك السلاسة من ناحية العناية الفائقة باختيار المفردات وانتقائها، ودراية بأولويّة النزوح إلى معجم خاص بها، فتأتي اللغة متناسقة ومتناغمة مع الفكرة في خطٍّ بياني واضح المعالم.

أولى قصائد الكتاب التي حملت المجموعة عنوانها، فيها نجد السرد التدريجي الذي عمد إليه الشاعر من خلال تتالي المقاطع إلى جانب اعتماد الغنائيّة الشعرية ببساطتها وفطريّتها وموسيقاها الخافتة لا بإيقاعاتها الصاخبة، حتى يخال القارئ كأنه يسير على العشب الناعم، في حيّز من الألفة بين ثنائيّة «القارئ/ الكائن» وثنائيّة «الأشياء من حوله/ الأشياء داخل النص»، تمهيداً للوصول إلى بؤرة التوتّر والإدهاش في نهاية القصيدة، حيثُ يقول حاجي: «ستعود/ جائعاً كفكرةٍ تخشى أن تموت./ وإذا فتحتَ أيَّ باب،/ لتطمئنَّ أو تغادر،/ فتحتَ الحيرة./ ستدنو المرآة وتعلو./ كعدوّين قديمين/ ستحدّقُ عيناك في عينيك».

العدو هنا هو الآخر، وكذلك الذات الأخرى، طالما كل كائن فيه شيء من الانفصام والنِدّيّة (من النِدّ) معاً، وما التقابل أو ما يسمّى بلعبة المرايا سوى التأكيد على ذلك.

في قصيدة أخرى تخصّ الخريف بمفهومه الشموليّ هي قصيدة «أعشاش فارغة» ينتقل الشاعر من المرئي وسرد التفاصيل إلى الكلّيّة في التجريد، فالقصيدة هنا أشبه بلوحةٍ تشكيلية أكثر من أنْ تكون قصيدة، تحتفي بالوداع كلونٍ وتيمة أساسية لها، ورغم أن المشهد لا يبدو جديداً لكن الجديد هو زاوية التقاطه، حيثُ يقول الشاعر: «الضبابُ بخارُ كلمةٍ نُطقتْ ولم نسمعها./ الحائرات رأين هلالاً أرقَّ من خيطِ العنكبوت/مزّقه الصيادون./ آذانهنّ علاماتُ استفهام/ سقطت أقراطُها في الوحل/ برّاقةً كعينِ ببغاء/لم يُلقَّنْ إلا كلمة وحيدة:/ وداعاً».

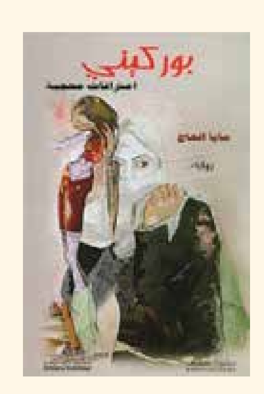
استخدام هنا الكمّ من مفردات تخصّ الحواس الأكثر إثارة في جملٍ مشوّهة/ مبتورة من مثل «نُطقتْ ولم نسمعها» و«الحائرات رأينَ هلالاً» و«آذانهنّ علامات استفهام» و«سقطت أقراطُها» و«كعين ببغاء» و«لم يُلقَّنْ إلا كلمة وحيدة»، في قصيدةٍ لا يتجاوز عدد أبياتها الثمانية أبيات ليس إلا تأكيداً على حدوث «الفراق» وبالمقابل «الفقد»، لتنجزها كلمة «وداعاً» كما لو أنها ضربة فرشاةٍ أخيرة، في نهاية القصيدة.

لعلّ «الثأر من البلاغة» - على حدّ تعبير الشاعر نوري الجراح - هو ما تصبو إليه قصيدة جولان حاجي، بمعنى آخر أو أوضح، التحرُّر من ثِقل البلاغة وزخارفها والبقاء في المسافة الواصلة ما بين اللغة المهموسة والموسيقى الخافتة أبرز ملامح هذه القصيدة.

مجموعة «الخريف، هنا، ساحر وكبير»، الصادرة باللغتين العربية والإيطالية، لا تبحث عن موطئ قدم في خارطة الشعر السوري، بل تحلّق عالياً ضمن سرب الشعر العالمي بأسره، إذْ «لم يسبق أن كُتبتْ قصائد بهذه العفّة الصارمة عن اللغة السائدة، ولا بهذا القرب المؤلم النامي عن المعيش السرّيّ المرادف لكلّ حياة محجوبة هامدة، ناهيك عن الرباط الآسر بين ذاكرة مُشبعة الاختلاف تفتقد أوفياءها المتسامين، ونداء منفرد عميق يتجاوز عتبات الظلام الوعرة إلى تشييد مسرف يستنزف، عقابَ أطوار تسمية قاصرة، إن لم تكن رديئة، شوّهتها شعريّات الواجبات الاجتماعية، ورطانة الأيديولوجيا التقدمية الرثّة، وصمت الذاكرة الراقد في نسيان يقاربُ الإثم».

الجسد المُحَجَّب

محمد غندور



تنسج الكاتبة اللبنانية الشابة مايا الحاج في باكورة أعمالها الروائية «بوركيني» (منشورات ضفاف - الاختلاف، بيروت - الجزائر)، خيطاً رفيعاً بينها وبين القارئ لا ينقطع إلا مع انتهاء النص. ويحمل هذا الخيط أحداثاً ومواقف مثيرة، وأعمالاً فنية لا تُنجَز إلا من خلال الحبّ والنشوة والغيرة والصفاء والتردّد والتناقض وأحياناً الانفصام.

اختارت مايا أن تكون بطلة عملها، فتاةً محجبةً وفنّانة تشكيلية في آن معاً، تعيش حياتَيْن، وتفكّر بطريقتين مختلفتين، وتعاني صراعاً نفسياً: إما أن تخلع الحجاب، أو تبقيه على رأسها، لكن من دون أن يكوّن غشاوة على عينيها. فهي محجّبة نعم، لكنها ليبرالية ومثقّفة وفنّانة ترسم أجساداً عارية بتفاصيل وانحناءات جميلة.

هذا الصراع التي تعيشه البطلة التي لا اسم لها هو بيت القصيد، فمن خلاله نتعرّف إلى فتاتين تسكنان جسداً واحداً، ولهما قلب واحد، لكن طرق تفكيرهما مختلفة. فَتَوْق الفتاة المحجّبة إلى التمرُّد والتحرُّر والخروج إلى المجتمع بهيئة جديدة يقابله انكماشٌ وانقباضٌ وتمسّكٌ وخوفٌ من نزع الحجاب. ولا يبدو أن للخوف علاقة بالدين، بل بالمبدأ. فالفتاة الجميلة في الرواية لم ترتدِ الحجاب لأنه فُرض عليها، بل لأنها هي من أرادت ذلك، الأمر الذي سبّب صدمة لعائلتها المتحرّرة.

تكتب مايا عن ثقافة الجسد المُحَجَّب وخفاياه وأحلامه وتناقضاته وأسراره واحتياجاته. هذا الجسد المخفيّ يتمتّع أيضاً بذوق رفيع وحسّ فني مرهف ومشاعر وأحاسيس، جسدٌ يقرأ، ويكتب، ويتعلّم، ويتقن لغات أجنبية، كما لديه هواجس وطقوس وإشارات وتحوُّلات أيضاً.

تدخل الكاتبة الشابة إلى ذات بطلتها لتشرّحها اجتماعياً، وتحلّل شخصيتها المرتبكة، التي قد يُقال عنها أحياناً إنها معقّدة. لكنها في الوقت ذاته، تدعّم حججها بالمنطق والعقل وباقتباسات لكتّاب عالميين وعرب.

تدفع الغيرة بطلة الرواية إلى التفكير جدّيّاً بخلع الحجاب. لكنها تعدل عن الفكرة، ثم تعود إليها، ومن ثم تعدل مجدّداً، وكان ذلك بعد أن شعرت أن خطيبها يرغب في حبيبته السابقة والمثيرة جداً. عند هذه الحادثة تماماً تتطوّر الأحداث، لتبدأ البطلة بطرح الأسئلة الوجودية والجريئة، ومواجهة الازدواجية في الرؤيا والإبداع من خلال رسم الأجساد العارية.

تنفض الغيرة الغبار عن أنوثة الجسد المُحَجَّب، فتقرّر البطلة الزواج سريعاً من حبيبها وممارسة الحبّ معه قبل أسبوع من افتتاح معرضها، لتتعرّف على آخر تفصيل في جسدها، ولترسم لاحقاً اللوحة الأساس للمعرض.

إذاً، حَرَّر الحبّ جسد الفتاة من قيوده، وأفلته صوب المجون قليلاً، ولكن من خلال جرعات متقطّعة.

اللافت في الرواية أن الكاتبة تتعمّد توريط القارئ في عملها، وتدخله بخفّةٍ وسلاسة إلى متاهات عالم بطلتها التي تعيش حياتيْن من خلال جمل مشهدية، تبدو وكأنها لقطات سينمائية.

وتعتمد الحاج في كتابة عملها على صور أدبية تحرّك المخيّلة، فيصبح القارئ بين نارين: القراءة، والتفكير في تركيب المشهد في مخيّلته، خصوصاً أن البطلة فنانة تشكيلية. وفي بعض المقاطع التي تدخل فيها الكاتبة إلى العوالم الداخلية الحميمة للفتاة المُحَجَّبة، يشعر القارئ بأنه اقتحم منطقة محظورة، فيتعرّف إلى جسدٍ خاص، إذ لم يكتب عنه الكثير، كما يتعرّف إلى منطقة لا تزال بكراً.

تخلو الرواية من الأسماء سواء أكانت أسماء أشخاص أم كانت أسماء أماكن، إذ لعلّ الكاتبة، لا تريد حصر عملها في مساحة ضيقة، لذا فإنها تترك للقارئ حرية اختيار اسم البطلة والمدينة التي تسكنها.

لم تكتفِ الكاتبة باعتماد مبدأ التضليل في رسم لوحاتها، بل انعكس ذلك أيضاً على أسلوبها في بعض الفقرات، تاركةً للقارئ إكمال المشهد كما يحلو له. هذا التناسق والتناغم ما بين الكتابة والقارئ تدعمه لغة انسيابية سلسة ومتينة في الوقت ذاته. تتدفّق الأفكار بسرعة، إنما بوتيرة تتمكّن المخيّلة من تصوُّرها مباشرة. يبدو الجهد الذي بذلته مايا الحاج في تدعيم عملها واضحاً جليّاً من خلال الاقتباسات التي تدعم أفكارها وتقوّي حجّتها، وهو ما يظهر نوعية خياراتها الثقافية. وكما بدأت الكاتبة لعبتها الأدبية استمرّت بها حتى النهاية تاركة للقارئ حريّة اختيار النهاية التي يريدها.

حدود «الرقابة على السينما»



عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر كتاب «الرقابة على السينما.. القيود والحدود» ضمن سلسلة «فنون» للكاتب والناقد السينمائي حسين بيومي الذي عمل سكرتيراً لجمعية نقّاد السينما في مصر، وصدرت له عديد من الدراسات في مجال السينما.

يتناول الكتاب ما حدث خلال العشرين عاماً الأخيرة من طفرة هائلة في عالم «الصورة المتحركة» مع ظهور الفيديو والقنوات الفضائية، وما أسفر عنه من تطوُّر مماثل في «مفهوم» الرقابة على توظيف هذه الصورة لا سيما في السينما.

يقدم بيومي في كتابه هذا عدداً من الآراء والتجارب العملية لخبراء ومسؤولين، حول مفهوم وتطور وواقع الرقابة في مصر الآن. ويقول المؤلِّف في مستهل كتابه إنه لا يقدّم فيه إجابات نهائية وقاطعة، وإنما يطرح مزيداً من الأسئلة في محاولة جادّة لاستكشاف ومناقشة القضية على أوسع نطاق ممكن بين من يشكّلون الرأي العام من السينمائيين وعموم المثقّفين لبلورة هذه القضية في ضوء التغيُّرات الاجتماعية السياسية.

بداية، يشير الكتاب إلى أن الرقابة على السينما لها عدة صور وأشكال، أولها: رقابة المؤلف أو كاتب القصة والسيناريو والحوار على نفسه، وهي الرقابة الذاتية، يليها رقابة جهة الإنتاج، وهي التي تحدِّد السمات الأساسية للسينما القومية في أي بلد. ويبقى الحكم في النهاية لرقابة جمهور السينما. ومن الصعب تحديد سمات هذا الضابط من الناحية العلمية، لكنه رقيب لا يرحم بالنسبة لأفلام السوق.

أمّا الشكل الرابع، وهو المؤثِّر بدرجة أكبر من الصور السابقة، فهو رقابة الدولة على السينما، التي تتمثّل في جهاز إداري، ومجموعة من اللوائح والقرارات والقوانين الرقابية، تشكّل معاً الحدود التي يتحتّم عدم تجاوزها.

يقول المؤلِّف إن مصر عرفت الرقابة مبكِّراً، حتى قبل أن يوجد إنتاج سينمائي قومي، بهدف رقابة ما يعرض من أفلام أجنبية، والسيطرة على ما قد يكون فيها من تحريض ضد النظام السياسي أو الاحتلال البريطاني أو الدين.

ينقل حسين بيومي عن دراسة بعنوان «لمحات من تاريخ القمع للسينما المصرية» رأي المخرج هاشم النحاس، الذي يقول إن «ثورة 1952 كشفت عن نظرتها المتدنّية للسينما» بوضعها ضمن (الملاهي) وألحقت الرقابة على الأفلام بوزارة الداخلية، حتى تضع أصحابها في موضع الشبهة من البداية، وتعزل فنان الفيلم عن أصحاب الرأي.».

ويشير المؤلف إلى بحث آخر للناقد والسيناريست أحمد عبد العال يرى فيه أن استقراء تاريخ السينما في مصر يكشف عن مجموعة من الحقائق، أولها أن ثمة توافقاً منهلاً بين ما يُطرَح على الشاشة، وبين احتياجات السواد الأعظم من الجمهور من جهة، وبما يتعارض تماماً مع مصالح هذا الجمهور، ويتناقض مع همومه ومشكلاته من جهة أخرى. وثانيها: أن هامش الحرية والتعبير الذي تسمح به الرقابة أحياناً كان مرهوناً دائماً بموافقة السلطة. وثالثها: أن الرقابة على السينما خضعت عبر تاريخها لعدد من القواعد التي لم تتطوَّر.

ويتحدَّث المخرج توفيق صالح عن تجربته الشخصية مع الرقابة التي كانت «مزاجية» في أغلب الأحيان، وفق الشخص أو الجهة المسؤولة أو من يتقدَّم بالعمل الفني. تقول مخرجة الأفلام التسجيلية عطيات الأبنودي في شهادتها حول تجربتها مع الرقابة: «منذ خروج أول أفلامي التسجيلية «حصان الطير» عام 1971 (10 دقائق / أبيض وأسود / إنتاج جمعية الفيلم المصرية) واجه الفيلم انقساماً في الرأي بين النقاد السينمائيين، ما بين الترحيب الشديد والتفاؤل بميلاد جديد للسينما التسجيلية المصرية، إلى التشهير بأن «حصان الطير» ومخرجته يسيئان إلى سمعة مصر والمصريين بتصوير هؤلاء البؤساء في ورشة لصناعة الطوب. أما الرقابة فكان اعتراضها على لقطة لا تستغرق ثواني على الشاشة لطفل في لقطة قريبة يأكل أكلاً فقيراً وأنفه تسيل أمام أعيننا. ولم أحصل على تصريح بسفر الفيلم لعرضه في مهرجان قليبية للسينمائيين الهواة في تونس إلا بحذف اللقطة».

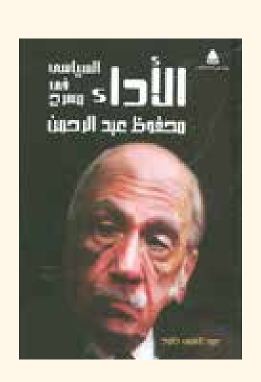
في الكتاب مزيدٌ من أسئلة الرقابة الإبداعية من حيث ضرورتها القانونية وحجم تدخُّلها في تحوير شكل المنجز الفني وتوجيهه وجهات قد لا يرضاها المبدع نفسه.

ي - ث

السياسة في «مسرح محفوظ عبدالرحمن»

يقدّم عبد الغني داود في كتابه «الأداء السياسي في مسرح محفوظ عبدالرحمن»، (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة)، رؤية جديدة لمسرح كاتب لطالما عرفناه بأعماله الدرامية، سواء أكانت أفلاماً أم مسلسلات، كما أنه أشهر الذين أجادوا الدراما التاريخية ذات الطابع التوثيقي، لذا يلقي داود الضوء على جانب من أعمال محفوظ لم ينل القدر نفسه من الاهتمام.

يقول المؤلّف إن الدراما والمسرح والثقافة بوجه عام هي في الأصل سياسية، فكل نظريات ما بعد البنيوية في الفن والنظريات الماركسية في المجال الأيديولوجي والنظريات التفكيكية في اللغة وفي النقد الثقافي، كلّها من الممكن أن تختلف كلّ منها عن الأخرى من عدة وجوه، لكنها مشغولة جميعها، بالتعرُّف إلى الشخصية السياسية الثقافية.



ويرى أن أعمال عبدالرحمن المسرحية تؤكّد تسييس المضمون، وهي ليست بمعزل عن الواقع، فمادة مسرحياته ذات طابع سياسي، وتقدّم نوعاً مختلفاً من العلاقة، مع شيء مختلف عن السياسة.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة عشر فصلاً، يتناول فيها المؤلّف بالنقد والتحليل هذه اللمحة السياسية في أعمال محفوظ، كما يتناول الكاتب مستويات اللغة والبناء المسرحي عند محفوظ.

صرخة في وجه «غواية السلطة»

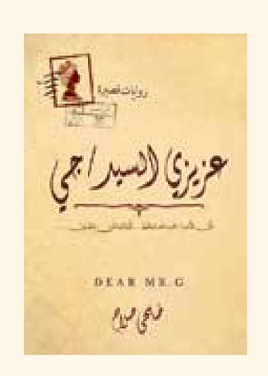
يتحدَّث كتاب «غواية السلطة.. الأمن واستشراق المستقبل» (دار عين للنشر - القاهرة)، للكاتبين شريف منير، وأحمد عمر، الذي قدّمه د. علي مبروك عن مصر الأمس القريب، والحاضر الراهن. حيث يبيّن المؤلّفان أن مواريث «الطغيان الشرقي» تمدّدت في الثقافة السياسية القمعية المصرية، حيث الغلبة، والهيمنة، واللامبالاة بحكم القانون وبحقوق الناس وحرمانهم ساد وطغى واستمر، وهو ما تجلّى منذ القانون النظامي في عهد محمد علي إلى دساتير إسماعيل باشا إلى المرحلة شبه الليبرالية 23 يوليو 1952، التي حاولت نقل السلطان الشرقي الطغياني إلى مفهوم الدولة/الأمة الحديثة،



ومن ثم استعارت الهندسات القانونية والإدارية والتعليمية في الأطر الأوروبية التي كانت رمزاً لتطوُّر الدولة/ الأمة الحديثة، تجسّد الموروث السياسي والسلطوي لمن في الحكم، في تحلّل الحكّام من الضوابط الدستورية عبر الفجوات بين الهندسة الدستورية و الواقع السياسي.

ومنذ ثورة يوليو 1952 لم تعد الدساتير تمثّل إطاراً لحركة الحاكم وقراراته وسلطاته، ولا لسلطات الدولة على اختلافها، بل أضحت محض أداة على هوى الحاكم ومقاسه. واستمرّ الأمر على هذا النسق، حتى وصلت الأمور إلى منحى خطير، رغم ثورة 25 يناير 2011 والتطوُّرات السياسية المتلاحقة التي شهدتها مصر منذ ذلك التاريخ الفارق.

روليت الانتظار في «عزيزي السيد جي»



تحاول القاصّة ضحى صلاح في مجموعتها القصصية الجديدة «عزيزي السيد جي» (دار اكتب – القاهرة) ارتياد آفاق جديدة في عالم المشاعر الإنسانية. تضمّ المجموعة ثلاث قصص قصيرة تحمل عناوين: قطعة شيكولاتة سويسرية، وعزيزي السيد جي، وروليت الانتظار. تقول عن «قطعة شيكولاتة سويسريّة»: «إنها رواية قصيرة للغاية.. حوارية ولا تحتوي على كلمة وصف واحدة... نقرأ: «أريد أن يكون إنصاتك أكثر من حديثك.. أريدك أن تدركي أهمية الإنصات يا ندى.. إن المرأة التي لا تتحدَّث كثيراً امرأة لا تخطئ».

تبدو قصة «روليت الانتظار» الأكثر اكتمالاً ونضجاً، رغم تفاصيلها المؤلمة، إنها عن عذابات أنثوية تنسجها ضحى صلاح بلغة رقيقة وشفيفة. وتقول عنها: «أرهقتني حتى أنهيتها، لكنني في النهاية فعلت. في الحقيقة، لم أحب نهايتها، ولم أحبها،ولا أدري كيف كتبتها من الأساس!». أما في «عزيزي السيد جي» فتحاول استخدام تقنية الرسائل، وعلى الرغم من وضوح الفكرة فإن القاصة أسهبت في التفاصيل وتكرار الحالة نفسها بإيقاع مختلف، إلا أن المجموعة القصصية مجتمعة تبقى في إطار الاجتهاد الإبداعي لقاصة تطوّر مستواها الأدبي كثيراً عن مجموعتها القصصية الأولى «فانيلا».

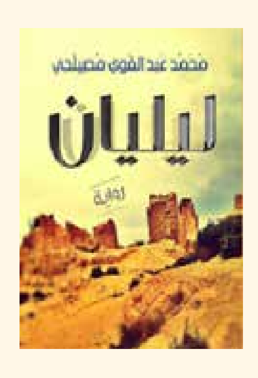
«ليليان» بين الواقع والخيال

صدر حديثاً عن (دار «ن» للنشر والتوزيع في القاهرة) رواية «ليليان» للروائي محمد عبد القوى مصيلحي.

تقول الكاتبة فريدة الشوباشي عن أسلوب الرواية إنه «أسلوب شعري بديع، وغوص في أعماق النفس البشرية ورصد بالغ الوعي لقضايا الناس».

في البداية نجد أنفسنا أمام بداية تاريخية غامضة تثير الترقّب؛ بلدة باردة في الشمال الأوروبي في القرن السابع عشر، وهاربان، وسحر، وموت. بعد هذا تتنقل بنا الرواية ما بين الحاضر وذاك الماضي، في انسجام بديع ينير لنا مع الوقت ما غمض علينا، ويضع قطعاً من البازل المتناثر في أماكنها الصحيحة، لنفهم كل شيء فقط مع الصفحات الأخيرة.

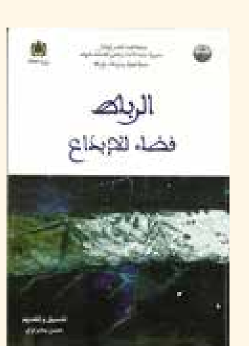
ينجح المؤلّف في المزج بين الأزمنة والأمكنة من دون أن يفلت منه إيقاع الرواية أو انتباه القارئ، فهو يرسم شخصيات روايته بذكاء شديد.



وأكثر ما يميّز الرواية مقدرة كاتبها على التحليق بخيال قارئه إلى أبعد حدّ وتسليط الضوء على مفردات النفس البشرية وتعقيداتها. ويبدو الجهد المبذول في صنع حبكة الرواية واضحاً، لما ألمّت به من تفاصيل كثيرة لأناس مختلفين. في سياق الرواية نقرأ: «ربما لو لم تتدخّل فيما لا يعنيك يا دكتور، لما كانت ليليان قد اختفت، ولما لقيتُ هذا المصير الذي لم أستحقّه. أنا بالفعل لم أستحقّ هذا.

مجازات الرباط

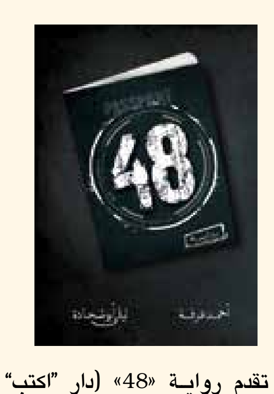
ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (سلسلة بحوث ودراسات/ 60)، صدر كتاب «الرباط فضاء للإبداع»، الذي نسّقه وقدّم له الباحث حسن بحراوي . وهو عبارة عن مونوغرافيا احتفالية بمناسبة بلوغ العاصمة الإدارية للمملكة المغربية مئويتها، ومحاولة للإحاطة بمجازاتها الذهنية وأدوارها الرمزية بوصفها قطباً جاذباً للإبداعات الفنية والأدبية .



يتناول أحمد زنيبر تجليات الرباط في الخطاب الشعري المغربي الحديث، ويتطرّق عمر العسري للموضوع نفسه في القصيدة الزجلية . كما يقارب فريد الزاهي مفاهيم الأسطورة والمجاز السياسي من خلال رواية «ثلاثية الرباط» للكاتب الفرنكفوني عبد الكبير الخطيبي. الشق الفني حظي بدوره بعناية الدارسين وإحصاءاتهم، من خلال مسارات المسرح والغناء في الرباط لحسن بحراوي، وواقع الحركة التشكيلية في الرباط التي سَلَّط عليها الضوء عزيز أزغاي، دون إغفال الإشارة لأهم مخرجي الفن السابع وممارسي الفن الفوتوغرافي الفني من خلال بحثَيْ كلٍّ من عبدالله صرداوي، وجعفر عاقيل .

تستعيد النائقة الجمعية من خلال الكتاب لحظات متألّقة من ذاكرة المغرب الثقافية والفنية، وتبرز الحاضرة المستقلية على خاصرة نهر أبي رقراق باعتبارها مكاناً حاضناً ورؤوماً، ضارباً في جذور تاريخ تليد.

«٤٨».. البحث عن هوية



تقدم رواية «48» (دار "اكتب" للنشر – القاهرة) تجربة مميزة للكاتب والمدوّن المصري أحمد عرفة والكاتبة الفلسطينية ليلى أبو شحادة، إذ يشتركان في عمل أدبي يحاول الاقتراب من الحياة اليومية ومعاناة عرب 48، الذين يحملون جنسية مرتبكة، في الوقت الذي تمارس السلطات الإسرائيلية بحقهم مختلف أشكال التمييز العنصري.

تنطلق الرواية بلسان حال الفلسطينيين الذين يعيشون في ظلّ تعسُّف وعنصرية واضطهاد على أراضيهم وبيوتهم على يد السلطات الإسرائيلية.

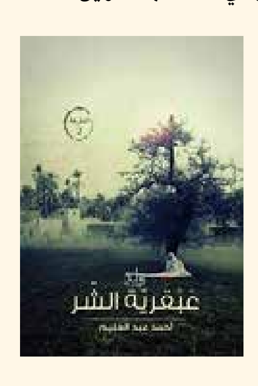
تعتمد الرواية أسلوب السرد البسيط المباشر، كما اللغة المحكيّة باللهجتين المصرية والفلسطينية: «بْتِعْرَفي يا أميرة؟ إحنا.. أو تَعَالي أَقُولِّك أنا.. أنا أسيل البِنتْ الفَلَسْطِينِّية اللي إنْوَلَدْتْ وِاتْرَبِتْ كبِنْتْ فَلَسْطِينِّية بْتِحْمِل الجِنْسِيّة الإسرائيلية. اللي الفِكرة بِحَد ذَاتها مِشْ مَقبولِة لأيّ عقل سليم ومناقضة لكل قوانين الطبيعة. إن الواحد يحمِل هويّه المُحتَل ولازم يتْعَامل مَعُه بشِكل يَومي وطبيعي وهُو بيعاملني بتعالي.. هذا الوَضع المشوّه عامل حَالِة مِن الفوضى الداخلية وشعور بالغربة حتى عن نفسي.. كُنْتْ بَتْمَنى هنا الشّعور يِخْتلِفْ هُون وأنا في القاهرة.».رغم الفكرة الآخاذة التي تنطلق منها الرواية، فإن الهدف من وراء كتابتها ضاع في ظل قصة عاطفية في القاهرة، وقصة عاطفية بائسة في حيفا، وما بينهما تاهت ملامح «أسيل»، بطلة العمل الروائي، التي قدمها النص بصورة ملائكية تبدو أحياناً مفتعلة.

«عبقرية الشر».. تأريخ الاستبداد

«عبقرية الشر» (دار اكتب للنشر - القاهرة) هي العمل الروائي الأوّل لأحمد عبدالعليم. وتُعَدّ محاولةً للكتابة عن عالم مزدحم من الأفكار والمشاعر التي تعتمل في نفس بطل الرواية. وأحداثها عبارة عن مشاهد قصيرة تدور في بلدة بإحدى المحافظات المصرية، في الفترة ما بين (1977 - 1981)، وهي فترة حَرِجة في حياة مصر.

يرتبط واقع الرواية بفكرة الشرّ المتمثّل في الموت أو الغربة أو الفراق أو الغشّ. وتبرز هنا شخصية الطاغية، الذي يصنعه الجهل والفقر والخوف من كل ماهو آت، فيستسلم له العامة، ما يغذّي بذلك وحش الطغيان والاستبداد لديه.

تبدو أحداث الرواية بسيطة حَدّ التعقيد ومعقّدة حَدّ البساطة، وهي حافلة بالتشويق.

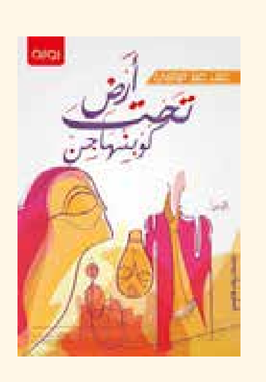


ويتّسم أسلوب الكاتب ببراعة الوصف والبلاغة، حتى إنه يدفع القارئ إلى حافة الحزن في مقام الحزن، والفرح عند الانتصار، والتأمُّل عند حال الوحدة، والتفكير في نتائج كل هذه المشاعر والمواقف المتباينة.

يلعب الكاتب على وتر فكرة التغيير، حيث يرد على ألسنة أبطال الرواية في أكثر من موضع، أن من يستحقون شرف التغيير هم قوم آخرون لم يأت زمانهم بعد، وفي ذلك إسقاط على أحوال سياسية واجتماعية تمرّ بها مصر بشكل خاص وباقي دول «الربيع العربي» بشكل عام.

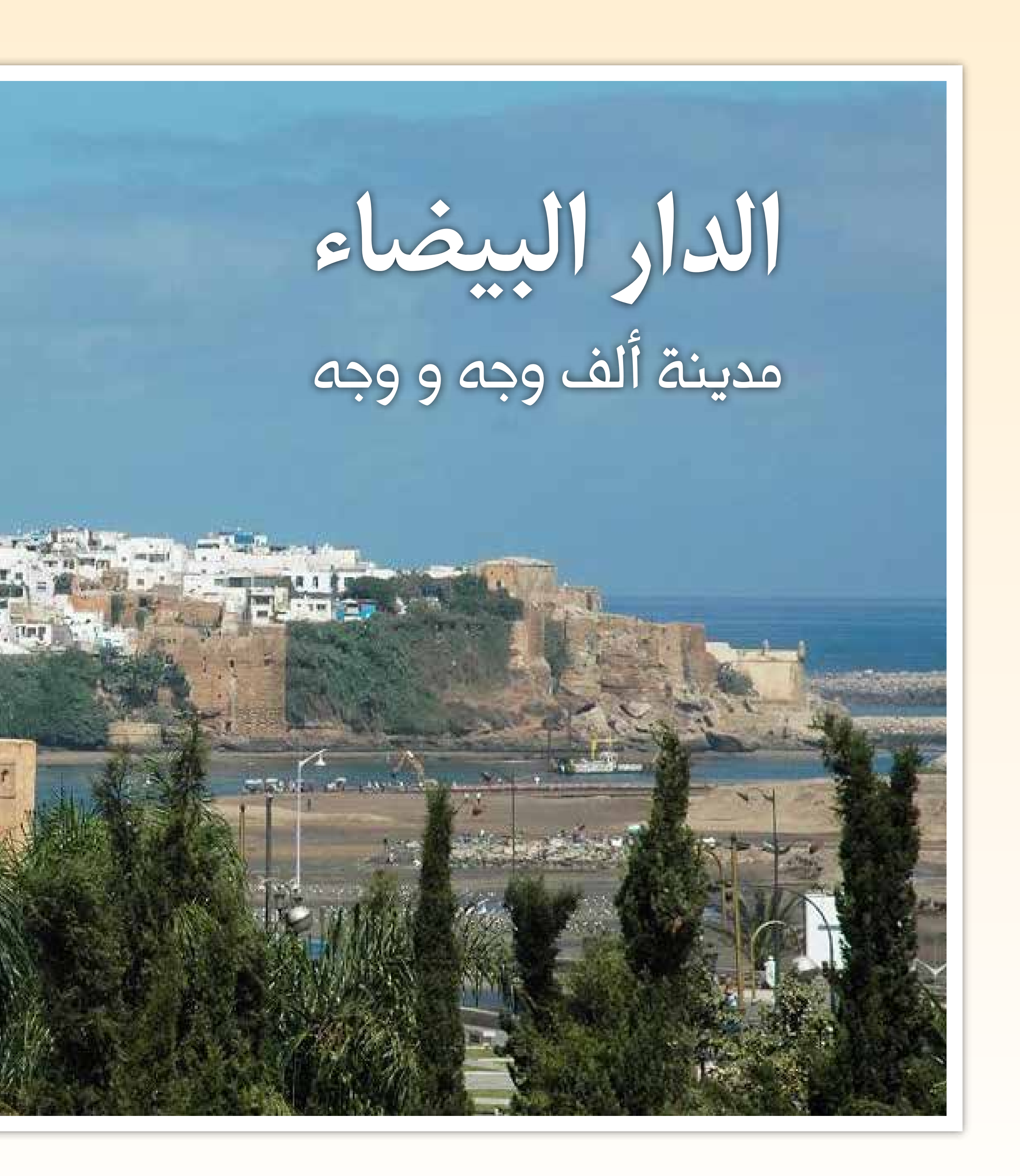
صراع «تحت أرض كوبنهاجن»

صدرت مؤخراً رواية «تحت أرض كوبنهاجن»،(كتب طنطا بوك هاوس)، لعلاء عبد الباقي، وهي رواية اجتماعية يناقش فيها المؤلِّف مشكلات الكثير من المهاجرين العرب في بلاد الغرب.



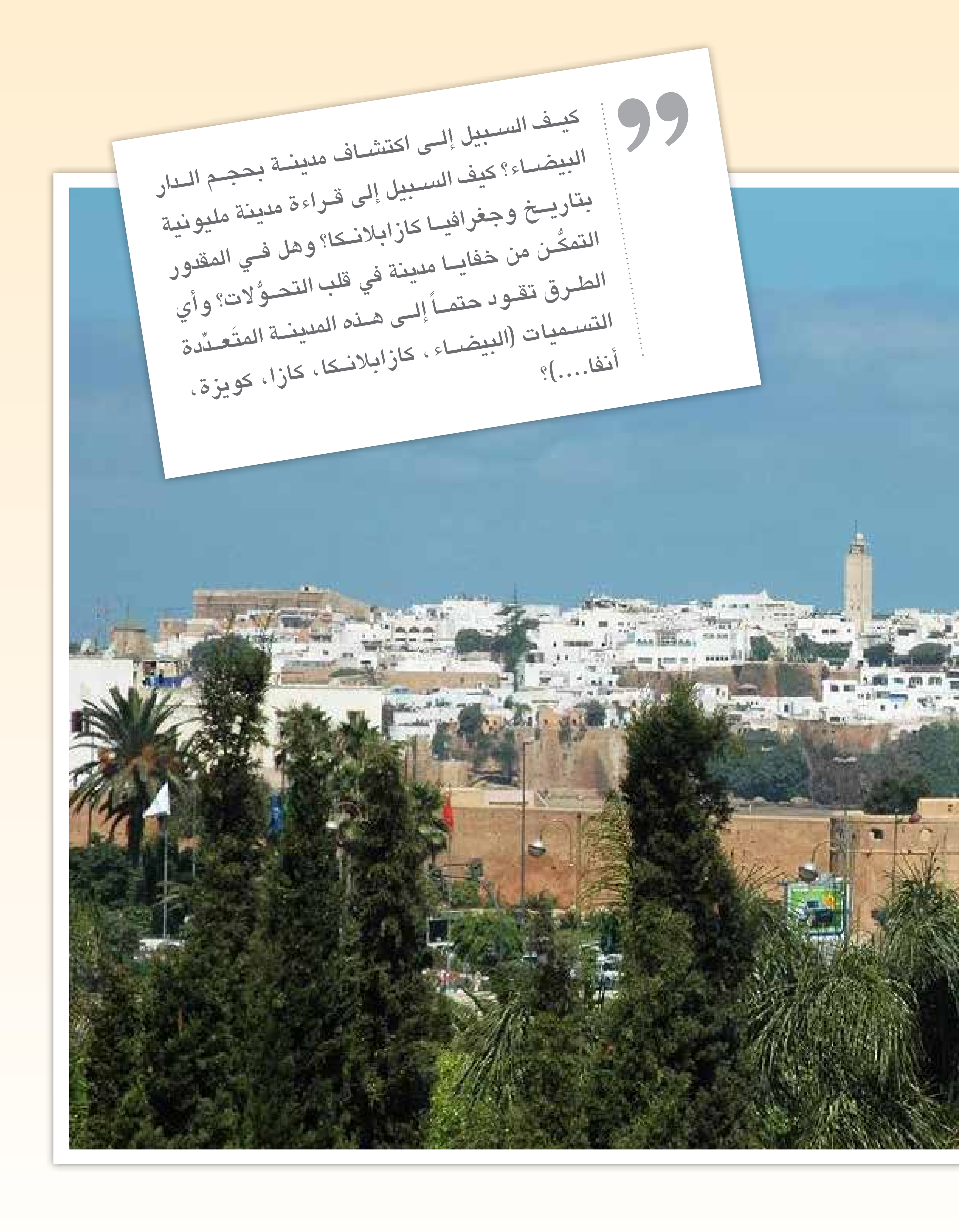
فيحكي عن شاب يهرب من قريته الصغيرة التي لم تعد كما كانت قديماً إلى السويد ثم إلى الدانمارك، ليجد نفسه في بلاد الغربة والغرب وحيداً لا يملك غير حفنة من الذكريات الأليمة. بلغة مكثَّفة، يقدّم لنا الروائي صوراً متتابعة للأزمة في القرية، وانحراف أهلها عن جادّة الصواب، كما لو أنها صورة مصغَّرة لاضطراب أحوال الوطن كله. وترصد الرواية تفاصيل هروب الشاب إلى بلاد غريبة تماماً، وتبدو مشكلاته بلا حصر؛ إذ يحاول الحفاظ على هويته الثقافية والدينية، ويسعى إلى التغلُّب على عقبة وجوده في تلك البلاد، من دون أوراق رسمية. ويواجه مشكلة نفاد ما لديه من مال، هو في الأصل قليل ومحدود، فلا يلبث أن يبحث بلا كلل عن فرصة عمل لضمان استقراره المادي على الأقل. الرواية تميل كثيراً إلى الواقعية، وتصف مشاعر الكثير من الشباب العربي المهاجر، وتناقش بعض القضايا والهموم الموجودة في بلادنا العربية.

وتعتبر بداية جيدة للكاتب علاء عبد الباقي الذي يقيم في كوبنهاغن، ويسعى لنشر الترجمة الدنماركية لروايته قريباً في أوروبا.



الدار البيضاء

مدينة ألف وجه و وجه



كيف السبيل إلى اكتشاف مدينة بحجم الدار البيضاء؟ كيف السبيل إلى قراءة مدينة مليونية بتاريخ وجغرافيا كازابلانكا؟ وهل في المقدور التمكُّن من خفايا مدينة في قلب التحوُّلات؟ وأي الطرق تقود حتماً إلى هذه المدينة المتَعدِّدة التسميات (البيضاء، كازابلانكا، كازا، كويزة، أنفا....)؟

مُدمنة الترميق

د. عبد الرحيم العطري

لربما يفيدنا مانويل كاستلز في تدبير القراءة الممكنة لنصّ أو نصوص مدينة فوق العادة. لربما يفيدنا كتابه المرجعي: «المسألة الحضرية LA QUESTION URBAINE» في تيسير سبل الفهم، خصوصاً عندما يشدّد على أن المجال غير محايد بالمرة؛ ففيه وعليه تنكشف الصراعات الطبقية والتنافسات الاجتماعية. فيه ومن خلاله يمكن أن نقرأ بنية المجتمع وحاله ومآله. ففي الدار البيضاء يمكن أن نقرأ توتُّرات المجال وتفاعلاته التاريخية والسياسية، كما نعاين التناقض والصراع بين مكوّناته وحساسيّاته..

الانتقال من عين الذئاب (وهو كورنيش المدينة الراقي) إلى سيدي مومن (حيث أحياء الصفيح) يجعلنا نتأكّد أن الحاجة إلى كاستلز ضرورية لقراءة الدار البيضاء وفهمها. إنها مدينة تختزن كل تناقضات المغرب الراهن، ففيها كما تقول الأغنية الشبابية توجد «الليموزين والكرويلا، والكافيار، ودوار السكويلة، كل شي في كازا»، ثمة عمارات تعانق السحاب، وثمة دور صفيحية تعزّ فيها الكرامة، ويموت فيها الإنسان بالتقسيط. مدينة بألف وجه ووجه، تعلن الانتماء إلى الحداثة وما بعد الحداثة، وفي الآن ذاته تعتمر قبعات (التقليدوية) الفجة. في أحيائها وحاراتها، في شوارعها وأزقّتها، تعلن المدينة في كل حين عن انتماء جديد وهويّة جديدة، إنها مدينة برزخية تنتصر لمنطق (البين بين) كما يقول الدكتور أحمد شراك؛ فلا هي انخرطت كلياً في أتون الحداثة، ولا هي استطاعت القطع مع الفائت، تجيد الترميق والتوليف كما باقي أنساق مجتمع هشّ يحبو على عتبات الانتقال أو اللاانتقال إلى صميم المدنية.

كل شيء في الدار البيضاء كما جاء في الأغنية الشبابية التي ملأت البلاد والعباد: الغنى الفاحش الذي يلوح في قصور وفيلات مخملية، والفقر المدقع الذي أوصل شباباً «هاجر إلى السماء» إلى اختيار الموت؟ ذات مايو كئيب من سنة 2003.

وجه الجمر والرصاص

البيضاء في ذاكرة بيضاوة وغيرهم من آل المغرب، ليست فقط عنواناً للتناقض الطبقي الصارخ، إنها أيقونة النضال المغربي ضد المستعمر، وكذا بُعَيد الاستقلال، وذلك لأجل تجذير قيم المواطنة والإفادة العادلة من الخيرات الرمزية والمادية للوطن. فمنها انطلقت أبرز الانتفاضات الكبرى، التي جوبهت بغير قليل من العنف، نذكر هنا: انتفاضة سنة 1907، انتفاضة فرحات حشاد سنة 1952، انتفاضة 23 مارس/آذار 1965، وانتفاضة الخبز سنة 1981. وما تلاها من رجات اجتماعية كبرى خلال سنوات 1984 و1990 و2011. لقد كانت المدينة سباقة إلى إعلان الرفض للقائم من أوضاع، بسبب التزام كثير من مثقّفيها العضويين.

لما قرّر المغرب إقامة صلح مع ماضيه، وأساساً مع ذاكرته الملتهبة، عبر آلية هيئة الإنصاف والمصالحة. ولما بدأت الألسن تتحرَّر والشهادات المكلومة تجد طريقها إلى التداول العمومي لاح وجه آخر للمدينة، وهو بالضبط وجه الجمر والرصاص، لاحت في الأفق أسماء المعتقلات السرية والمقابر الجماعية ومجهولي المصير ممن حلموا يوماً بوطن غير الذي أُريد لهم، فليست البيضاء بأياد بيضاء دوماً. ثمة تاريخ أسود يبصم أجزاء من ذاكرتها المستعادة.

ذاكرة البيضاء معجونة بالحديد والنار، من فرط معاناتها مع التدبير

الأمني لحاجياتها الإنسانية والتنموية، فعشيّة الانتفاضات التي عرفتها خلال ثمانينيات القرن الفائت، وجدت المدينة نفسها تُقسَّم إلى نحو خمس عمالات (محافظات)، بعد أن كانت عمالة واحدة، وعشيّة العمليات الإرهابية التي تواصلت خلال سنتي 2003 و2007، ستلفي نفسها مقسَّمة من جديد إلى تسع عمالات، عملاً بمبدأ «مزيداً من التقسيم من أجل مزيد من الضبط».

بلا أبواب

خلافاً لباقي المدن المغربية التاريخية التي جرى تسويرها في قرون فائتة، وجرى تدبير الدخول والخروج إليها عبر سبعة أبواب في غالب الأحيان، خلافاً لذلك فإن البيضاء، وحتى مدينتها القديمة، لم تخضع لتسوير صارم. هكذا هي البيضاء.. مدينة مَنْ لا مدينة له، تفتح ذراعيها للجميع، لتلقي بـ «الذين هم فوق» في قصور وفيلات الوازيس، وعين الذئاب، وكاليفورنيا، وترمي بـ «الذين هم تحت» في متاهات العنق، وسيدي مومن، والبرنوصي، وليساسفة، فلِكُلٍّ مجاله وموقعه التراتبي في هذه البيضاء.

في «درب عمر»، وهو أحد أهم أسواق الجملة في المدينة، تبدو المدينة للجميع، فحتى الصينيون صاروا من البيضاء، فضلاً عن المغاربة من مختلف المدن والقرى، أما في «درب غلف»، وهو سوق للإلكترونيات والمعلوميات فثمة حكاية أخرى. شباب يحيِّر القنوات التليفزيونية المشفَّرة، ما إن تهتدي الشركة إلى شيفرة جديدة، وما إن يُعلَن عن الفيلم في البوكس أوفيس، أو يتمّ إشهار برنامج معلوماتي جديد، حتى تلفي كل مُشفَّر وجديد بثمن بخس، معروضاً في سوق درب غلف. إنه الأول إفريقياً في القرصنة المعلوماتية، والثاني عالمياً بعد عمّان الأردن.

إن ما يمكن «مراقبته» والتقاطه من تفاصيل في درب عمر، ودرب غلف، وبن جدية، وكراج علال، وقيسارية الحفاري، ومحطة أولاد زيان (و كلها أمكنة دالة في المخيال الجمعي)،



شاطىء عين الذئاب



سيدي مومن

فضلاً عما يتيحه التنقُّل عبر الترامواي والحافلات، التي تخترق مدينة الدار البيضاء، مروراً بأحياء أخطأتها التنمية وأخرى فاحشة الثراء، يتيح للباحث عن المعنى، الانتقال من أزمنة إلى أخرى، كما يسعفه في التعرُّف إلى حيوات متعدِّدة، تجعله يعيد النظر في كثير من اليقينيّات المسبقة.

لا يخضع اليومي البيضاوي بالضرورة لتفسير خطّي صارم، ولا ينحصر في حدود معلومة، إنه فضاء مفتوح من الفعل والتفاعل، فالفرد عبر «يوميّه» يؤسِّس لجملة من الطقوس التي هي بمثابة آثار يتركها خلفه، ويَشِم بها المجال، فالانتماء إلى اليومي والحضور فيه لا يكون «عابراً» أو بلا أثر، بتعبير ميشيل مافيزولي. إنه مرور دالّ وفاعل يترك آثاراً، ويوجب أداءً معيّناً يكون



«منمَّطاً» بفعل تأثيرات وقواعد اجتماعية صارمة. ألهذا يبدو البيضاوي أكثر انفتاحاً على الآخر، ينتصر للحياة، وينتصر عليها في كثير من الأحيان، مهما كشَّرت عن أنيابها، أو أخلفت مواعيدها؟!

في اللغة، والتحية، والسلوك، والطقس، والترفيه، والعمل، والتنقُّل عبر الحافلة والترامواي، والمرور من الأحياء البيضاوية والانتماء لمنطقها... في كل ذلك نقرأ منحنيات من الأداء اليومي، ونكتشف البيضاوي المتعدِّد الأبعاد والانتماءات إنساناً يصارع من أجل البقاء، في مدينة تنسرق من «مُلّاكها الأصليين»، وتغدو غريبة عنهم، بسبب بروز الفردي وتراجع الجمعي.

رقعة شطرنج

تستجمع البيضاء في فضاءاتها كل التناقضات؛ فعلى كورنيشها- تحديداً- يتمكن المقرئ القزابري من جمع نحو مئات الآلاف من المصلّين في مسجد الحسن الثاني، كما تستقبل كازينوهاتها العشرات منهم خلال ليالي رمضان التي تصير متأرجحة بين التراويح والترويح.

إن المعيش الذي ندركه، ونتفاعل معه يعبِّر عن الهوية والانتماء عن طريق إعادة إنتاج مسترسلة لهما في إطار مجموعة اجتماعية محددة، إنه استحضار متواصل للذاكرة وتمثُّل خاص للزمن، «فالمعيش اليومي يعبر عن هوية ثقافية تقيم فيها فضاءات الحياة اليومية، علاقة انتماء وحميمية مع الزمن في ماضيه وحاضره».

الدار البيضاء في «استعرائها الاجتماعي»، وفي مختلف تمظهراتها الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، والدينية ترتكن في تفاعلها مع الأفراد والمجموعات إلى تدبير مزدوج يؤجِّل القطيعة، ويديم الاستمرارية، فلا القطع مع التقليد يحدث، ولا الانتقال إلى العصرنة يتم من غير امتزاج واستدخال للتقليدي والعصري في آن. وهو ما يوجب الاعتراف بأننا حيال ظاهرة مدينية يصدق عليها منطق «التناصّ الاجتماعي L'intertextualité social»، فثمة تداخل للنصوص والسجلات الاجتماعية، في إنتاج وإعادة إنتاج «نصوص» المدينة، وثمة تواتر للأزمنة في قراءتها وفهمها. وبذلك يعسر في متن الدار البيضاء رسم حدود قطعية بين هذا السجلّ وذاك، فدوماً هناك تداخل في السجلّات، وتناصّ على مستوى الوقائع الاجتماعية، ذات التناصّ الذي يُعَبِّر عنه سوسيولوجيا بالتمفصل Articulation بين الحقول الاجتماعية.

ينبرز التمفصل وعسر القطيعة جليّاً في عبادة الأولياء في أزمنة التحليل النفسي، فإذا كان المشرق بلد الأنبياء، فالمغرب بلد الأولياء. والمدينة طبعاً لا تشذّ عن القاعدة، فبالرغم من «تبجُّحها» بالتوين سانتر (أعلى عمارة بالمدينة)، وأحدث المولات وعلامات الفرانشيز، فإنها تدمن عبادة الأولياء، فالعديد من زوّار هذه العلامات والبنايات (الما بعد



حداثية، لا يجد أي حرج في إقراء السلام لسيدي عبد الرحمن مول المجمر (صاحب الموقد)، الذي يوجد قبالة كورنيش عين الذئاب. أو سيدي بليوط، أو سيدي عثمان؛ فأغلب أحياء المدينة الكبرى تتحدَّر تسمياتها من المقدَّس (الأوليائي)، فهنا مجتمع يحكمه الموتى كما صاح ماركس يوماً، ومن الطبيعي أن يتمّ التوليف، ويستمرّ الترميق بين العصري والتقليدي ومن غير تأثير على صيغ الاستمرارية وإعادة الإنتاج.

مجال الدار البيضاء أشبه ما يكون برقعة شطرنج، تظل فيها كل حركة، وبغضّ النظر عن الوضعية المراتبية لفاعلها أو تموقعه في الرقعة، تظل مؤثرة وحاسمة في حال ومآل «اللعبة» الدائرة، فالأمر يتعلق بحقل تتبارى فيه الرموز والرساميل الرمزية المادية. والنتيجة في الغالب تكون لمن يملك أكثر، ما يكرّس الفجوة الطبقية، ويعيد إنتاج التراتبات والتناقضات الصارخة.

نشير ختاماً إلى أن توطين فكرة المدينة، المتحضِّرة رأساً، مبنى، ومعنى من المدنيّة civisme لا ينفصل عن توطين حقوق الإنسان وبناء مجتمع العدالة الاجتماعية، فتوطين المدينة المدنية ليس عملية مستقلّة بذاتها. إنها لا تكتسب فعاليتها وإجرائيتها، إلا في ظل مشاريع مرافقة لها، تنفتح بالأساس على الرفع من الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية. لهذا تظل عملية النقل والإنتاج متعثِّرة ومحدودة فيما يخص توطين فكرة المدنيّة، بسبب إخفاقات اجتماعية وسياسية وثقافية متلازمة، ما يوجب البحث عن ممكنات تغيير شمولي يزاوج بين توفير شروط الانتقال المديني/ المدني، وتوفير الإجراءات المرافقة لها من أمن مجتمعي متعدِّد الأبعاد والمسارات.

إلى ذلك كله تظلّ البيضاء، كما الكثير من «مدن الملح»، ما بين الماء والماء، مدمنة للترميق والتوليف؛ فلا هي تخلَّصت من بداوتها وقبليَّتها، ولا هي انتقلت إلى سجلّ المدينة والمدنيّة. إنها في برزخ البين بين، في أوطان تنتصر لثقافة تأجيل الحسم وإرجاء القرار.

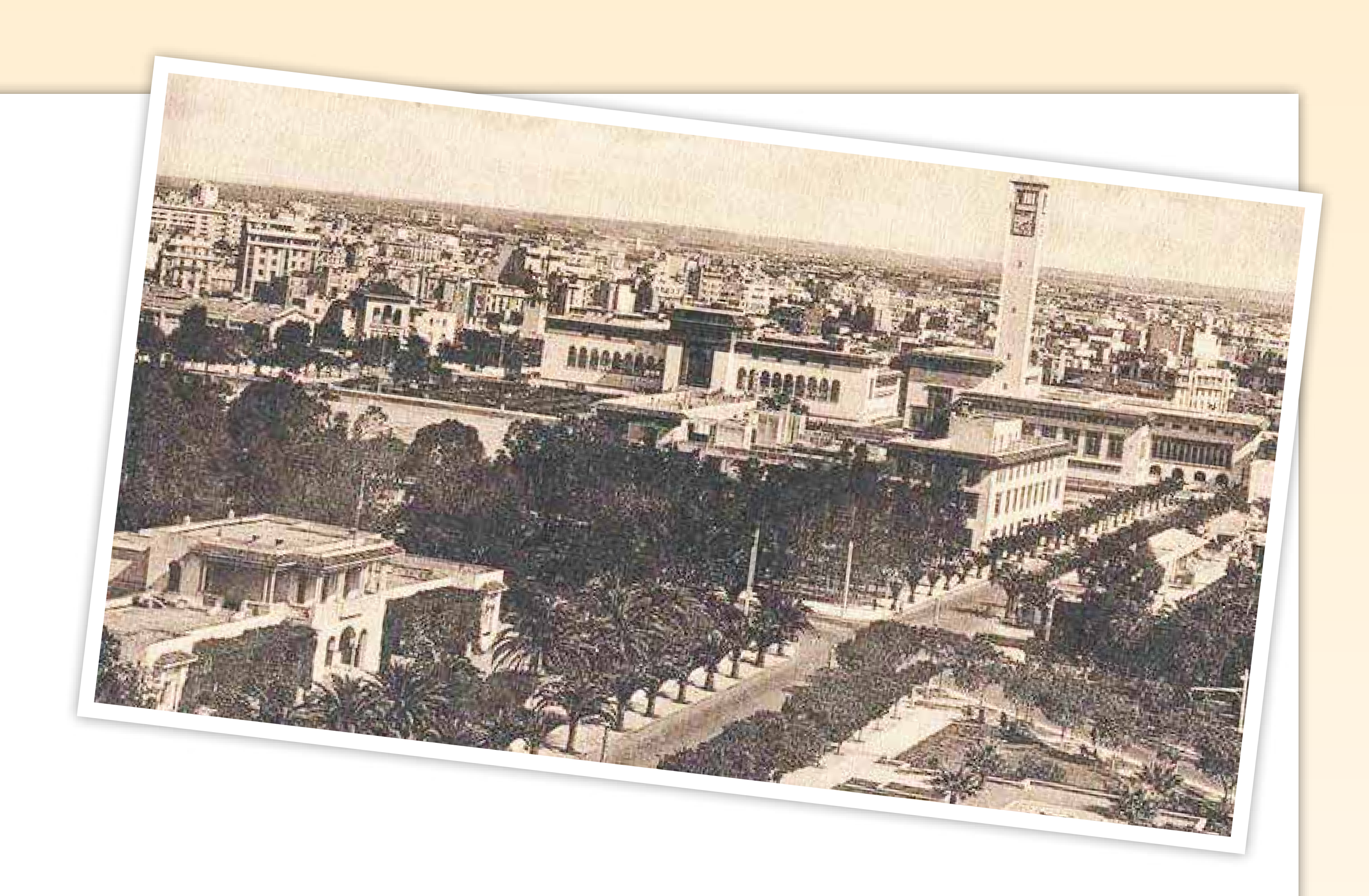
الطريق إلى الضوء

لا يستطيع مكان ما، بوصفة وجوداً وحياة وصيرورة، أن يحوِّل الذاكرة إلى لحظات انتصار، إلا إذا كان هذا المكان يمتلئ بكل التناقضات والإجابات والأسرار التي يمتلئ بها مكان مثل حي «درب السلطان» بمدينة الدار البيضاء. لأن الانتصارات وحدها هي ما يجعلنا، نهاية، ونحن ننحدر من قمم مختلفة لتواريخ فردية وأخرى مشتركة، ندرك بأن الأمكنة، كذلك. وبمعنى ما، تستطيع أن تهزم القوى الثابتة التي تريد احتجاز النور والأحلام.

ليست وحدها واقعية وقسوة حي «درب السلطان» هي ما تجعل منه طريقاً غامضاً فوق خرائط المجد، ولا حدود لتناقضاته الطبقية، وال اجتماعية، والاقتصادية، والرمزية، والثقافية، إنما هو اللغز؛ فسحر الألغاز هو الذي ينتج باستمرار تلك القدرة على جعل التنافرات نبوءات ملهمة، والتناقض ذخيرة للسفر والانتصار على الخراب والمجهول.

التماهي مع الفضاءات والأماكن في المعيش اليومي للحياة زمانياً ومكانياً، بكل غناها التاريخي والروحي، هو ما يجعل - حسب الباحث موريس هالباك - من سيرورة هذا التماهي ذاكرة مشتركة لاستعادة وإنتاج صور ورموز ذات طبيعة فنية وإنسانية قوية وعظيمة. إنها جاذبية السيرورة، وقوتها التي تستطيع أن تنجب في حي مثل «درب السلطان» مقاومين وسياسيين، رياضيين وباحثين ذائعي الصيت، والعديد من الوجوه الفنية والإعلامية التي تربعت على عروش المجد والشهرة داخل المغرب وخارجه، أمثال: محمد عصفور، عبد العظيم الشناوي، ثريا جبران، عبد القادر مطاع، سعاد صابر، المصطفى الداسوكين، الأخوين عبد القادر وعبد الرزاق البدوي، مصطفى التومي، حميد نجاح، عائد موهوب، محمد مجد، حسن مضياف، كمال الكاظمي وسعيد الناصري... هذا في المسرح والسينما، وفي مجال الغناء أمثال رجاء بلمليح، محمد الحياني، نعيمة سميح، ابراهيم العلمي، وأحمد الغرباوي... وفي مجال الفنون التشكيلية مثل عبد الله الحريري... والإعلام مثل الكاتب والصحافي جمال الدين الناجي، وغيرهم.

وهذا التنوُّع الهائل للطاقات الفنية، لا يعكس فقط قوة تلك المهارات الفنية والإبداعية التي تتمظهر من منظور ما على أنها نتاج العبقرية والإلهام الفردي، بل إنه ينبغي الذهاب أبعد من ذلك، من خلال إعادة قراءة الإكراهات الجمعية والأحلام المشتركة في تعدُّد علاقاتها التبعية المتبادلة والتفاعلية، والمؤدِّية في تكاملها العضوي، إلى توليد هذا النوع من الحسّ العام المفرط في الخصوصية والفنية التي يمكن أن ينفرد بها مجال جغرافي ما، باعتباره ساحة رموز ومضاربات.



مختبر المعمار الكولونيالي

ابراهيم الحَيْسن

يتَّفق كثيرون على أن أمازيغ مملكة بورغواطة هم من أسَّسوا مدينة الدار البيضاء (أنفا) في عام 768م. كما أن بعض المصادر التاريخية تشير إلى أن المدينة -التي ينسبها ابن الوزان (ليون الإفريقي) إلى الرومان- يعود تأسيسها إلى الأمازيغ الزناتيين. وقد اشتهرت منذ ذلك الوقت بعلمائها ورواجها التجاري الذي لا تزال تعرف به إلى اليوم.

كما أن التاريخ المعماري في المغرب يسجِّل أن الدار البيضاء ومنذ عام 1770، وبفضل الضرائب المفروضة على قبائل الشاوية، تعزَّزت بأسوار حمائية (قلعة محصَّنة) شيَّدها السلطان العلوي محمد بن عبد الله (1957 - 1790) بعد أن تعرَّضت لتدمير شامل وممنهج نفَّذه البرتغاليون عام 1486. وتُعد الصقالة رمزاً لحكمه في ذلك الوقت وقد تحوَّلت اليوم إلى مطعم يطلّ على المدينة ومينائها. زد على ذلك منارة الحنك التي بنِيَت عام 1920. وفي الناحية الغربية للمدينة، توجد ساحة لاكوميدي التي يوجد بها سوق وساحة تتوسَّطها قبَّة سيدي بوسمارة (رجل المسامير) التي تمّ تشييدها في القرن العاشر، زد على ذلك عشرات الأبنية والعمائر القديمة التي لا يزال ما تبقّى منها يشهد على متانة وبديع معمار الحقبة الاستعمارية في المغرب.

فخلال هذه الحقبة، شهدت مدينة الدار البيضاء رسم مخطّطات التوسُّعات العمرانية الأولى (بين عامي 1917 و1920) بقيادة العالم الحضري هنري بروست، قبل أن يعطي ميشيل إيكوشار مخطّطاً جديداً لتوسيع المدينة وتنظيم فضاءاتها، لاسيما بعد تشييد مينائها بمقاييس عصرية واعتبارها منذ عام 1925 أول مهبط للخطوط الجوية لاتيكوير (الإيروبوسطال) التي تربط تولوز بدكار. في الفترة نفسها، أي عقب إعلان الحماية، شرع الماريشال ليوطي ومهندسه بروست المذكور بإقامة

شوارع عريضة في المدينة تحفّ بها عمائر شاهقة وجميلة.

فالداخل إلى مدينة الدار البيضاء كالخارج منها، تثير انتباهه مجموعة من الأبنية المشيّدة على الطراز الاستعماري، والتي يعود تاريخها إلى العقود الأولى من القرن الماضي، أبرزها: محكمة الباشا المبنية بنمط معماري إسباني- موريسكي مكسوّة بالرخام والخشب، الكنيسة القديمة «ساكري كور»، كنيسة نوتردام دو لورد، فيلا الفنون، القبّة، فندق «ترانس أتلانتيك»، سينما ريالطو، القنصليتان الفرنسية والإيطالية، بناية مصلحة البريد التي شيدها المعماري الفرنسي بيير بوسكيت سنة 1918... أضف إلى ذلك شارع محمد الخامس أحد أقدم شوارع المدينة الذي تنبت فيه مجموعة من العمائر والمباني السكنية التي تلهم، في حوار جمالي مع شجر النخيل الشاهق، عشاق الروائع والقطع الفنية والتراثية.

في هذا الشارع الواسع، ترك مهندسون فرنسيون بصماتهم الجميلة التي تؤرّخ لجمالية التراث المعماري بالمدينة، من بينها عمارة Grand bon marché المجاورة لممر سوميكا والسوق الكبير، والتي شيّدت عام 1929 بتصميم وإنجاز المهندسين المعماريين أوغيتست كادي، وإدموند بريون، ومارسيل ديسمت. في الناحية اليمينية لهذه العمارة توجد عمارة أخرى تحمل اسم «تريانون»، من توقيع المهندس مارسيل ديسميت الذي شيّدها سنة 1935 بأسلوب تكعيبي بارز. وفي الناحية الشمالية، أنجز المهندس المعماري بروين عمارة القرض الفلاحي سنة 1947 بأسلوب معماري مبسّط، وهي ذات باب كبير أنجزه الحداد الفرنسي الشهير رايموند سيبيس. في الشارع نفسه، وقع المهندس المعماري، ماريوس بوايي (1) Marius Boyer ، على تحفة معمارية رائعة تعرف اليوم باسم عمارة ماروك سوار، يعود تاريخ تشييدها إلى عام 1924، وهي المقر السابق لصحيفة (2) La Vigie Marocaine، واستخدم بوايي في بناء هذه العمارة العناصر المعمارية الموريسكية الجديدة في العشرينيات المكوّنة من الشرائط المنقوشة على مستوى الفتحات في قلب الأقواس، تعلوها أفاريز مُحلّاة بالقرمود الأخضر والزليج والتلبيس في الداخل، أما الواجهات فتم تزيينها بالألومينيوم الأسمر والزجاج المضبب.

هذه الأبنية التاريخية لا تزال تؤثّث فضاءات المدينة على الرغم من التبدّلات المعمارية الكثيرة التي حوّلت الدار البيضاء إلى غابة من الإسمنت ما يجعل هذا التراث المعماري التاريخي مهدّداً بالمحو والزوال المتفاقمين في ظلّ تنامي الإهمال والمضاربة العقارية. وكانت هناك مبادرات أقيمت من أجل صون التراث المعماري القديم للدار البيضاء. من بينها المجهودات التي تقوم بها جمعية «كازا ميموار» المؤسّسة عام 1995 من أجل العمل على الحفاظ على الخصوصيات المعمارية للدار البيضاء وتثمين تراثها الفني والثقافي.

بهذا التنوع المعماري الفريد، شكّلت العاصمة الاقتصادية للمغرب مختبراً معمارياً ومدنياً ومتحفاً حيّاً يستمدّ سماته وملامحه الجمالية من الفن الجديد (النوفو آرت)، والآرت ديكو (3) اللذين كانا سائدين في ذلك الوقت.

وقد ازداد الإشعاع الاقتصادي للمدينة، وانتعش منذ عام 1942 مع ظهور فيلم «كازابلانكا» الذي أخرجه الأمريكي مايكل كورتيز، وقام ببطولته كل من نكريد بيرغمان، وهامفري بوكار. هذا إلى جانب ظهور كتابات مونوغرافية مصوّرة ودراسات حول المدينة، من ضمنها (مثالاً لا حصراً) «دليل معمار القرن العشرين بالدار البيضاء» الذي أنجزته جمعية كازا ميموار المذكورة سابقاً، وكذا كتاب: «أنفا، الدار البيضاء، كازابلانكا: ثلاثة أسماء لمدينة واحدة» الصادر عام 2010 لمؤلفه عبد الجليل بونهار.

الدار البيضاء، أو كازا بلانكا كما سمّاها الإسبان، أمست اليوم هجيناً معمارياً لا يتناسب في أي شيء مع تاريخها المتعاظم بسبب غياب سياسة فاعلة لصيانة التراث المحلّي وتهيئة المدينة، وقد نتج عن ذلك هدم مبانٍ قديمة وتعويضها بأخرى جديدة لأغراض ربحية وتجارية، كما يشهد على ذلك (كنمونج) أوتيل لنكولن Lincoln التحفة المعمارية التي تحمل بصمات المعماري الفرنسي الشهير هوبير بريد Hubert Bride الذي صمّم هذا النزل منذ عام 1916. وهو اليوم يتحوّل إلى مكان مهجور (خرْبة) ومهدم بمحاذاة السوق المركزية للمدينة.

الإبداع المعماري في الدار البيضاء أضحى اليوم أطلالاً وتراثاً مهدّداً بالمحو والزوال؛ يطغى فيه الغياب على الحضور، ويمتزج فيه الماضي بالراهن، بالنظر إلى جمالية بنيانه وقوّة تأثيره المرئي على ساكنة المدينة: محلّات وبنايات اندثرت مع مرور السنين. الكثير منها اندثر ولم يعد موجوداً سوى في بعض لوحات الرسّامين المستشرقين والبطائق البريدية والملصقات السياسية وذاكرة الشيوخ..

* هوامش:

1- ماريوس بوايي M. Boyer من أشهر المهندسين المعماريين الفرنسيين، من مواليد مدينة مارسيليا الفرنسية سنة 1885. درس الهندسة المعمارية في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس، حيث حصل على دبلوم، قبل أن يستقر عام 1919 في مدينة الدار البيضاء التي شيّد فيها عدداً من المآثر العمرانية، وبقي فيها حتى رحيله عام 1947.

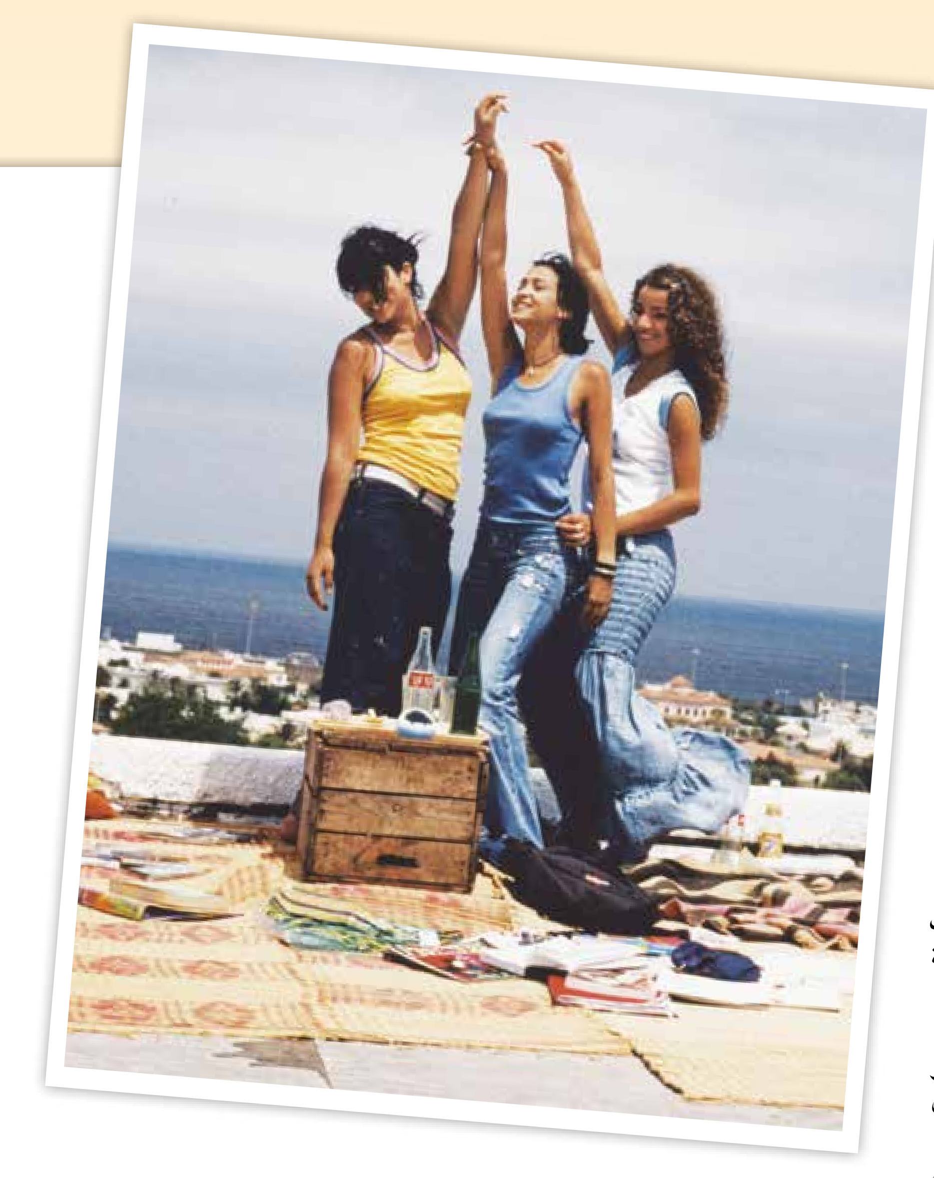
2- تأسّست صحيفة لا فيجي ماروكين La Vigie Marocaine في الدار البيضاء عام 1908، وكانت أبرز صحيفة في عهد الحماية الفرنسية، من كُتّاب عددها الأول الجنرال الذي كان يحكم منطقة الشاوية حيث نشر بها مقالاً بعنوان: «أصدقاؤنا..أعداؤنا» رسم فيه للمعمّرين طرق وأساليب التعامل مع المغاربة.

3- آر ديكو: أسلوب للتصميم الهندسي شاع في أوروبا بين عامي 190 و1939 وقد شمل مجالات أخرى، كالتصميم الداخلي والموضة والفنون البصرية، إلى جانب صناعة الحلي والمجوهرات. أخذ هذا الأسلوب عناصره التعبيرية والجمالية من الفن التكعيبي والفن الجديد (النوفو آرت)، وانتشر في فرنسا بشكل واسع عقب تنظيم معرض عالمي بباريس عام 1900 شارك فيه فنانون ينتمون إلى جماعة الفنانين المزيّنين إلى جانب آخرين أسّسوا شركة فناني الديكور. لكن هذا الفن لم يأخذ اسمه المعروف (آرت ديكو) سوى عقب تنظيم المعرض العالمي للصناعات الحديثة والفن بفرنسا عام 1925.

يتّسم هذا الطراز بالبساطة، ويرمز إلى الرقيّ والرفاهية، مطبوع بمربعات ومستطيلات بارزة من الخرسانة، تستخدم فيه الحفر في هيئة نباتات وطيور، وتعتبر ميامي واحدة من أهم المدن العالمية المشهورة معمارياً بهذا الطراز.

لِكُلٍّ دارُه

محمد اشويكة



كثيرةٌ هي المدن العالمية التي أضحت أيقونات خالدة في السينما العالمية كباريس، ونيويورك، وبومباي، ونيودلهي، ومكسيكو، والقاهرة، ومراكش، وورزازات، وطنجة، والدار البيضاء التي ذاع صيتها من خلال الفليم التحفة الذي يحمل اسمها، ويشكّل واحداً ضمن أهم مئة فيلم في تاريخ السينما العالمية. رغم الفوارق الحاصلة بين مدينة وأخرى من حيث التأثير والإشعاع وتنوُّع طرائق التناول الفني فإن السينما تظلّ الشكل الفني الأكثر ملاءمة لروح المدينة، وجوهر العصر، وهي جزء لا يتجزّأ مما يسمِّيه الفيلسوف مارتن هايدغر «الصورة-العَالَم Image- monde»

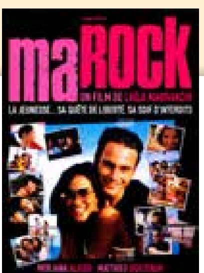
الدار البيضاء هي المدينة الأكثر حضوراً في الفيلموغرافيا المغربية باعتبارها قطباً اقتصادياً تتجمّع فيه الشركات المختصّة في استيراد وكراء الأجهزة والوسائل السينمائية، والمصالح الإدارية، وشركات التوزيع والمستشهرين، ومقراً لجلّ المنتجين والتقنيين، وكذلك باعتبارها فضاء معمارياً مختلفاً يجمع بين الأصالة والمعاصرة (منمنمات، فن قوطي، آرت ديكو «Art deco»)، وخليطاً بشرياً قادراً على التأقلم مع أعقد الحبكات الدرامية...

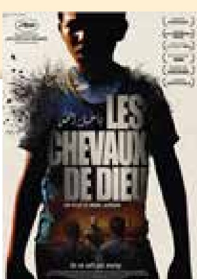
صورة المدينة في السينما ليست هي المدينة ذاتها، وإنما هي مقاربة فنية تمرّ عبر آليات تقنية وصناعية غالباً ما يظلّ المخرج مترقّباً لردود أفعال المتلقّي تجاهها. وبذلك، فصورة الدار البيضاء لا تخرج عن هذا السياق.

لقد تنوَّعت الرؤى التخييلية للمدينة حسب هواجس مخرجي الأفلام: مدينةٌ تغرق في المشاكل الاجتماعية، وعوالم الليل، وقضايا الحب والجنس والفن، والإجرام والانحراف والشذوذ والنصب والاحتيال والإدمان والعنف.. وهي في مجملها التّيمَات الأثيرة للدراما الاجتماعية أو ما ترتكز عليه «الأفلام الحضرية» «Films urbains» التي تقارب التيه والهجنة، وترصد التفاعل اللامتكافئ بين وسط المدينة وضواحيها، وتسلّط الضوء على المهمَّش والمُهمَل.. ولا يسعنا هنا إلا أن نشير، على سبيل المثال لا الحصر، إلى الأفلام التالية: «غراميات الحاج المختار الصولدي» الذي نعتبره الجزء الأول من ثلاثية المخرج مصطفى الدرقاوي عن مدينة الدار البيضاء، وفيلمَيْ «علي زاوا»، و«يا خيل الله» للمخرج نبيل عيوش، و«ماروك» لليلى المراكشي، و«ملائكة الشيطان» لأحمد بولان، و«حجاب الحب» لعزيز السالمي، و«زيرو» للمخرج نور الدين لخماري، و«فيلم» لمحمد أشاور.. باعتبارها أشرطة تستثمر - بدرجات متفاوتة - المجال السوسيولساني للشخصيات التي تتناولها، وتسعى إلى تقديم خطاب يحاول تكسير الحدود الفاصلة بين السينما والواقع، وتشاكس ضد الثابت والجامد والمتحجِّر...

يصعب الحديث عن الدار البيضاء في السينما كمدينة ميغالوبوليسية (Mégalopolis) أو كوسموبوليتانية (Cosmopolitan) لأن لها من الخصوصيات ما يجعلها مدينة (عالمثالثية) قد تتلاءم كليّاً أو جزئيّاً مع












الأفـلام الأجنبية التي صُـوِّرت فيها، وهذا لا ينفـي أنها تتوافر علـى التوابل الخاصة التـي تجعـل المبـدع السـينمائي يستلهم عوالمهـا، ويوظِّـف تنوُّعهـا، لصناعـة أفلام قد تتجاذبها الرومانسية، والتحرُّر، والاختـلاف، والسـوداوية، والشـغف.. إن أشـرطة الـدار البيضـاء الدولية لتجعل المتلقّـي، بحـق، يتقاسـم بعـض القيـم الإنسـانية المشـتركة، أمـا أشـرطتها المغربيـة فترسـم ملامـح مجتمـع تـكاد تُخْتـزَل تحوُّلاته العميقـة والجذرية فيها: مُخْتَصَرُ المغرب ومفارقاته في كازابلانكا. وإذا كانـت بعض الأفـلام تختصر المخيال السـينمائي للمجتمـع الـذي تنتـج عنـه سـواء لأهـداف إيديولوجيـة أم تجاريـة كأفـلام هوليـود وبوليـود.. فـإن مدينـة الـدار البيضـاء لا يسـري عليهـا ذلـك لأن الأفلام تحمل بصمات مخرجيها (مؤلِّفيها)، وتتأثـر بمرجعيّاتهم الفكريـة، وعلاقاتهم الإنتاجيـة، ورهاناتهـم الفنيـة.. فعندمـا نشـاهد المدينـة فـي الفيلـم الوثائقـي القصيـر «6/12» (1968) للراحـل أحمـد البوعنانـي، ونقـارن صورتهـا بمثيلاتها في بعـض الأفـلام الروائيـة الطويلـة لكل مـن نور الديـن لخماري، ونبيـل عيوش، ومحمـد العسلـي.. يظهـر أن لِـكُلٍّ «داره البيضـاء»: تَتَبُّعُ الصورة السـينمائية في تحوُّلها التاريخي المَسَارَ الطبيعي للتغيير الحضـري، وتصبـح ملامـح الهندسـة المعمارية وكأنها طارئة على المدينة، إذ يسـافر بنا كلّ مخرج في تضاريس وهمية تحيـط بها العمارة كرمز، وتتحوَّل المدينة إلى فضاء متخيَّـل (Espace-fiction).. وفي هذا السياق لا بد من الإحالة على فيلم «ميتروبوليـس» (1927) Metropolis للمخرج النمسـاوي «فريتز لانـغ» «Fritz Lang» الـذي يتخيَّل فيه مدينة المسـتقبل بـكل مؤثِّثاتهـا المعروفـة اليـوم (المعمار العمـودي، العلاقات العدائيـة بين الفئات الاجتماعية، تفاوت مسـتويات السـلطة، الاختلاط والفوضـى...).

يتشـكّل اللحـاء التخييلـي لجـلّ الأفـلام المغربية المصوَّرة في البيضاء من حبكات درامية مختلفة، ترتبط ارتباطاً شـبه كلّي بمـا هـو محلّي، وذلك ما يَحُـدُّ من ذيوعها العالمي رغم مجهودات منتجيها ومخرجيها الهادفة إلـى الدفع بها دفعـاً نحو العالمية مـع الإشـارة إلـى أن هـذا السـبب، فضلاً عن الارتباط بمصـادر التمويل الخارجية، يسـاهمان في نفـور الجمهـور المحلي من غالبيتها لأن بعض المَشَاهِد أو اللقطات أو المواضيـع لا تلبّي رغباتـه الفرجوية، أو تكشـف له بعض المفارقات الصارخة التي يتعايـش معها دون أن ينتبه إليها، والتي تكشـف له عنها السـينما دون هوادة، مما يصيبه بالذهول والإحبـاط الذي يصل حَدّ الرفـض والشـجب.. لقد أصبحت الشاشـة عبارة عن وسـيط لتبادل صـورة المدينة بيـن المُشَـاهِدين، وفضاءً خيالياً لإعادة بنـاء الماضـي ومقارنتـه بالحاضـر قصد استشـراف المسـتقبل، وبذلـك صـارت السـينما وسـيلة رمزية لتصريف وعرض الحيـاة الحضريـة للسـكان.. هكـذا إذن، يساهم التواصل الفيلمي في رواج جمالية المدينة التي تنتظم عبرها إيقاعات الحياة الحضرية الشبيهة/المختلفة عن الأفلام...

كانت الدار البيضاء فضاء ملائماً لتصوير أحداث عدة أفلام أجنبية ومغربية نذكر من بينها ما يلي:

- الأفـلام الأجنبيـة: فيلـم «الـدار البيضـاء Casablanca» سـنة 1942 للمخـرج الأميركـي «مايـكل كورتيـز Michael Curtiz»، وفيلـم «باتُّونْ Patton» سـنة 1970 للمخرج الأميركي «فرانكلين ج. شافنر Franklin J. Schaffner»، وفيلـم «شمس Soleil» سـنة 1997 للمخرج الفرنسي «روجـي حنيـن Roger Hanin»، وفيلـم «سـوريانا Syriana» سـنة 2005 للمخـرج الأميركي «سـتيفن غاغـان Stephen Gaghan»، وفيلم «بابـل Babel» سـنة 2006 للمخـرج المكسـيكي «أليخانـدرو غونزاليس إنَّاريتـي Alejandro González Iñárritu»، وفيـلـم «العـدوى Contagion» سـنة 2011 للمخرج الأميركي «سـتيفن سـوديربيرغ Steven Soderbergh»، وفيلم «سنغي صبور: حجر الصبر» (Syngué sabour, Pierre de patienc» سـنة 2012 للمخـرج والروائي الأفغاني عتيق رحيمي (Atiq Rahimi)...

- الأفـلام المغربيـة: احتضنـت فضـاءات الـدار البيضـاء تصويـر مئـات الأفـلام السـينمائية الروائيـة والوثائقيـة، الطويلـة والقصيـرة، دونمـا احتسـاب المسلسـلات، والأفلام التليفزيونية، والسِّيتْكومَات، والوصلات الإشـهارية، وأفـلام الفيديـو.. وهـذا ما يجعـل المدينة تنال حصّة الأسد مـن مجمـوع الإنتاجات الوطنيـة.. وللدلالة على قيمتها في الفيلموغرافيا المغربيـة آثرنا سـرد لائحـة الأفـلام السـينمائية الروائيـة الطويلـة التي يتضمن عنوانها اسم المدينة:

«حـب في الـدار البيضاء» (1991) و«بيضـاوة» (1998) للمخرج عبد القادر لقطـع، «الـدار البيضـاء بـاي نايـت» (2003) Casablanca by night و«الـدار البيضاء داي لايـت» (2004) Casablanca day light للمخرج مصطفى الدرقاوي، «الدار البيضا يا الدار البيضا» (2002) للمخرجة فريدة بورقيـة، «الملائكـة لا تحلق فوق الـدار البيضـاء» (2004) للمخرج محمد العسلي، «كازا نيغرا» (2008) للمخرج نور الدين لخماري، «وليدات كازا» (2009) للمخرج عبد الكريم الدرقاوي الذي يحمل فيلمه الروائي اسم «زنقة القاهرة» الموجودة في المدينة أيضاً.

لم تكن مسرحاً لرواية!

عبد الرحيم العلام

تعتبر «الدار البيضاء»، المدينة الأكثر تمثّلاً في الرواية، على مستوى الاستيحاء والتشخيص وبلورة متخيَّل متنوّع بصددها، انطلاقاً من كونها تجسِّد فضاء إشكالياً في النصوص الروائية التي استوحتها، كما تشكِّل مفهوماً جديداً للكينونة، ورمزاً متعدد الإيحاء والاستعارات والمعاني، وفضاء مفتوحاً على تجدد التأويل وإنتاج دلالات مغايرة، وليس فقط مسرحاً لبناء المحكي وتحريك الأحداث والشخوص.

ولأجل الاقتراب من طبيعة التفاعل والتناغم القائمين بين الرواية المغربية ومدينة «الدار البيضاء»، اتخذنا من بعض روايات عبد الله العروي وأحمد المديني مجالاً سردياً وتخييلياً للمقاربة والتحليل.

فمن بين القضايا التي خصَّها عبد الله العروي باهتمام متزايد في رواياته وفي أحاديثه النظرية حول الرواية تصوُّره لطبيعة العلاقة القائمة بين الرواية ومدينة «الدار البيضاء» على وجه الخصوص، وهي علاقة تبدو، للوهلة الأولى، غير متكافئة. يقول عبد الله العروي، عام 1996: «لِمَ مدينة الدار البيضاء (بالمغرب) لم تكن مسرحاً لرواية؟ لأنها لا توجد فيها شوارع كبرى تكون ملتقى مشاريع الشخصيات، أين هو الميدان أو الساحة الكبيرة على نحو ما يوجد في بطرسبورغ..»(1).

ويقول السارد في رواية «اليتيم»، الصادرة عام 1978: «البيضاء مدينة بلا قلب، لأن قلوب سكّانها تتعلَّق بميادين غير موجودة فيها..» (ص134-133).

ونقرأ في رواية «غيلة»، الصادرة عام 1998، أي بعد عشرين عاماً من صدور رواية «اليتيم»، ما يشبه كلامه السابق عن «الدار البيضاء»: «مدينة بلا قلب، غاب فوق الزفت، بدون معالم ولا شارات. عادةً تُشاد المدينة حول نُصب يكون هو المركز، تسمّى باسمه، وتحتمي بحماه..»(ص15).

ويضيف صوت روائي آخر في رواية «اليتيم»: «الميادين في البيضاء قليلة، أو قل منعدمة، لهذا ساكن البيضاء غير مرتبط بمدينته. الميدان عالم مقفول مثل مراح الدار، البيضاء مدينة مفتوحة على المستقبل غير المتناهي (..) آسف لانعدام الميادين فيها..» (ص126).

هكذا، إذن، يتَّضح أن ثمة مُعْطَيَيْن أساسيَّيْن (محتملَيْن) على الأقل، يجسِّدان فضاء المدينة، ويبلورانه كإشكال في روايات العروي: المعطى الطبوغرافي، والمعطى المرتبط بالرومانيسك في مفهومه الحديث. يقول عبد العروي في سياق آخر: «فالأشخاص الذين نراهم في الدار البيضاء ليسوا في المستوى (...) هل يمكن أن نستخرج منهم روائية أو ما أسميه بالسيروية، وهو ما أترجم به مصطلح (romanesque). هذا الشيء الذي يستطيع أن يكون مادة للرواية أسمّيه بالسيروية أي مادة لسيرة روائية. فهذا الشيء غير موجود عندنا، إذن، فما هو المخرج؟ المخرج هو أن نجعل من المادة الروائية مادة إشكالية..» (2).

وفي رواية «غيلة»، نتتبَّع حديثاً مستفيضاً عن المدينة، عبر مطارحة الرواية لمشكل المدينة في المغرب، وإبراز ما يطالها من هجمات متلاحقة، ومن تشويه لمجالها الطبوغرافي ولذاكرتها العمرانية، إذ يتوالى السرد في شكل انسيابي عن مشكل المدينة، حيث إن المقصود في رواية «غيلة» هو إنجاز شريط حول «مصير المدينة» (ص16) التي هي الدار البيضاء، إذ يصبح بالإمكان، هنا، معاينةُ أشكال معينة من التقاطع الحكائي عن مدينة الدار البيضاء، على مستوى نصوص العروي الروائية..

بل إن السارد في رواية «غيلة»، عادة ما يزاوج بين صورتين واقعيتين، هما صورة «المدينة»، وصورة «الشخصية الروائية» التي تمثِّلها «عائشة مغران» التي هاجرت إلى الدار البيضاء، وهي في مقتبل العمر، «أحبت المدينة ووصفتها بدقّة العالِم وحساسيّة الشاعر. لماذا لا نستوحي من حياتها الخط الواصل لشريطنا حول البيضاء حتى يشعر المشاهد أن ما صدم عائشة وسحقها بدون سابق إنذار قد يصدم المدينة أيضاً ويدفعها إلى الهاوية؟» على حد تعبير السارد (ص12).

من ثم، تصبح الكتابة الروائية في «غيلة» بمثابة صرخة مدوّية للفت الانتباه إلى ما آلت إليه المدينة من أوضاع مُخيفة ومتردّية، تمسّ ذاكرة جيل بأكمله، بما يوازيها من شعور لدى الشخوص بالاغتراب داخل المدينة، أو بالأحرى باغتراب جيل بكامله داخل وطن بكامله أيضاً..

أما علاقة أحمد المديني بالمدينة فتبدو، في رواياته، علاقة ممتدَّة في الزمن، وفي النصوص، وفي تفكيره الروائي أيضاً، فالشخصية المحورية في جلّ رواياته هي المدينة، بحيث يتغيّا الروائي صوغ جوانب من سيرتها المتحوِّلة في التاريخ، وفي الزمن، ولدى الأجيال المتعاقبة.

يصوغ أحمد المديني لمدينة «الدار البيضاء»، جوانب من سيرتها المتشظِّية والمتحوِّلة في النصوص وفي الواقع المرجعي. فعلى سبيل المثال، ينفتح السرد في رواية «الجنازة» على (المدينة) بكامل ملامحها، لتكتسح فضاء الحكي منذ الصفحات الأولى. يتمّ الحديث عن



نشأة المدينة وطبوغرافيتها وعن صعوبة الاهتداء إليها، وعن بعض ما طالها من مخالفات.. ثم سرعان ما تتحول المدينة، بعد ذلك، لتجسّد صوت من لا صوت له: «إنني الدار البيضاء، أشهد أنه باطل، وأنه لا حقّ اليوم إلا وهو باطل، وأني ما أجرمت في حقّ أحد، فلا أنا ضيَّقت، ولا أنا وسَّعت، ولا دفعت الجدران إلى الاعوجاج، ولا السقوف إلى الانخناق، كما المجاري، والحديث في الأسواق والقيساريات»..(ص29)، كما تصاب المدينة بالجنون، نتيجة ما طالها من تحوُّل، وتشويه، وفتنة زرعتها السلطة بالمدينة..

على هذا النحو، إذن، يمتدّ السرد في رواية «الجنازة»، ليحكي لنا سيرة مدينة «الدار البيضاء»، القديمة والجديدة، بأحيائها وأزقَّتها وشخوصها ودروبها وشوارعها ومقاهيها وأوليائها ومعالمها، بما هي سيرةُ العشق واللذة والعادات، وسيرة الخرافة والحكايات المتناسلة في المدينة وفي أحيائها، ليصل السارد إلى بناء جوانب من الصورة السياسية والنضالية والأسطورية للمدينة، أمام ما طال شخوصها وتيماتها ووقائعها من ترميز وتحوير، وما يحوم حول شخوصها من حكايات الاختفاء لبعض رموز المدينة وشخصيّاتها المرجعيّة، كما تمّ طمس لحظات من التاريخ غير الرسمي للمدينة، تاريخ سيرتها وخرابها وفقدانها لجوانب أساسية من ذاكرتها الجماعية التي أصابها البتر، والبياض، والخراب. وهو ما يعني في الأخير أن البطل الحقيقي للرواية، كما يقول خوان غويتسولو، متحدِّثاً عن رواية «الجنازة»، ليس هو الروائي ولا الزعيم المغتال، إنه الدار البيضاء الحاضرة الكبرى شرهة وغاوية، رائعة وبئيسة، جلّادة نفسها وأبنائها. (من مقدمة الطبعة الإسبانية لرواية «الجنازة»).

ونقرأ، أيضاً، في رواية «طريق السحاب» حديثاً مستفيضاً عن مدينة الدار البيضاء، وعن ساحاتها الشهيرة، وما طرأ عليها من تغيير «بتتابع الشهور والأعوام وغزو الريف الكثيف للمدينة»(ص85)، وما طال مساحات أرصفتها المحيطة بالساحة من تقليص، ليتوقَّف السرد في أحد فصول الرواية، كي يحكي السارد عن مجموعة من الوقائع العجيبة للمدينة، وهي تحكي سيرة تحوُّلها الطبوغرافي والتاريخي.

ويبلغ السرد عن مدينة «الدار البيضاء»، في رواية «مدينة براقش»، مداه التخييلي والرمزي. فهي المدينة التي تحكي سيرة جيل بكامله، الأمر الذي يبرز المدينة في هذه الرواية في صورة وطن إشكالي، بالنظر إلى كونها تجسّد صورة للبحث عن الهوية الحقيقية والمتشظّية في النص وفي المجتمع، كما تفرز مفهوماً جديداً للحياة، وتبرز مغرباً آخر، ومخزناً جديداً، وشخوصاً وأسماء أخرى لمغدورين من زماننا ومن غير زماننا، إلى جانب كونها أيضاً مدينة لتأزُّم المواقف والأحداث، وزرع الفتنة والجنون: «إن جميع الذين عاشوا في الدار البيضاء وقته يستطيعون أن يؤكدوا لمن يشاء أن القيامة كانت قائمة فعلاً، وأن قليلاً منهم سبق أن شاهد المدينة، بما هي عليه من وضع»..(ص147).

وبالرغم من حدوث تقاطع بين الروائيين المغاربة الذين استوحوا مدينة «الدار البيضاء» في رواياتهم، فإن ما يضفي على عنصر «التحول»، الذي طال هذا الفضاء، سمة الواقعية والحركيّة والحياة، يتمثَّل في كون صورة المدينة في تلك النصوص تتدثّر بتلوينات واقعية وأسطورية وتاريخية وعجائبية وساخرة ونوستالجية، كما تجسّد نوعاً من الالتباس الجميل بين سؤال المدينة وسؤال الكتابة الروائية، حيث إن صورة المدينة تتجاوز حدود التخييل لتنخرط داخل أجواء من الخطابات الميتا-تخييلية، تلك التي يسندها الوعي النظري لكتّابها.

فالشخوص في الروايات السابقة، بقدر ما تحرص على الانتماء الوجداني والنوستالجي والتاريخي إلى المدينة، يتملّكها القلق والخوف من التحوُّلات الكبيرة والخطيرة الطارئة على المدينة، ما جعل هذه الروايات تأتي طافحة بالأحاسيس تجاه المدينة، وبالأبعاد الإنسانية وكثرة الأوهام فيها.

هوامش:

1 - عبد الله العروي، «من التاريخ إلى الحب»، حوار، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1996، ص37.

2 - المرجع نفسه، ص31-30.

النصوص الروائية:

- «الغربة» و«اليتيم»، روايتان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1980.

- «غيلة»، رواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت 1998.

- «الجنازة»، رواية، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1987.

- «طريق السحاب»، رواية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1994.

- «مدينة براقش»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1998.



المنزل الأبيض

إدريس الشرايبي
ترجمة: سعيد بوكرامي

عدتُ من الولايات المتحدة، من هذه الديموقراطية السياسية الصحيحة. من المستحيل أن تنظر إلى امرأة جميلة دون أن تُتَّهَم بالتحرُّش الجنسي. ومن المستحيل أن تدخِّن سيجارة حتى ولو على متن طائرة. بمجرَّد وصولي إلى مطار محمد الخامس (الدار البيضاء) لمحت شرطياً أمام مدخل المستودع يدخِّن بهدوء. صافحته وشرعنا في تدخين علبة كاملة. وفجأة أحسست أن رئتي قد انسحقت، لكن نظرتي أصبحت حادّة، وانفتحت مغالق حساسيَّتي، كما لو أن غيابي الطويل لم يستغرق سوى وقت وجيز داخل عالمي الحميمي.

أمام موقف سيارات الأجرة لمحت سائقاً، ليس متأنِّقاً كثيراً، وهو مسِنّ بعض الشيء. ألقيت حقيبة سفري فوق المقعد الجانبي.

- درب السلطان، الدارالبيضاء.

تفحَّصني السائق بنظرة حائرة: هل كنت أبدو سائحاً أم لا؟ هذه هي المسألة.

- يمكن أن نذهب عبر الشاطئ، هناك فنادق درجة أولى.

- أنا ذاهب إلى درب السلطان. هل تعرفه؟

- تقصد حيّ العيون؟ تغيَّر اسمه، أما أنا فلا.

- وأنا أيضاً. هيا انطلق!

- بسم الله! ها قد انطلقنا!

وكأنه حلّق بنا. العجلات تدور والطريق تهرب. هل أغمضت عيني ونحن ندخل إلى المدينة؟ لا أعلم شيئاً. هذه الشوارع الواسعة، وهذه العمارات الحديثة أشدّ واقعية مما كنت أتخيّله، لم تخلِّف أيّ صدى في ذاكرتي. لم أقطع العالم كي أجد نفسي داخل هذا المتروبول وهو في ذروة نموّه الاقتصادي.

كنت أبحث عن ماضيّ.

يوجد بيت العائلة بين زاويتي زنقة أنغورا، وأيت يافلمان، شُيِّد سنة 1938. بناية عالية من طابقين تُطلى واجهتها بالجير الأبيض مرة في السنة. بالنسبة لجميع من عاش هنا، للجيران كما بالنسبة لأصدقاء الثانوية، كانت «الداربيضا» هي المنزل الأبيض الذي شيَّده بَنَّاء إسباني بمفرده حجراً حجراً. وضعت في أساس بيتنا قطعة فضّيّة مثقوبة من الوسط لطلب البركة من الله، ووضعت أمي نواة شجرة زيتون. لم تنمُ الزيتونة أبداً. طوال حياتي وأنا حريص على مراقبة الأرض. في هذا المنزل وضعت خطة كتابي «الماضي البسيط»، وأيضاً لكتاب «الحضارة أماه!» خُطَّ هذان الكتابان تحت الصقيع. وهنا تسيَّد أول راديو «ت س ف» في الحي جميعه، شبيه بخزنة ثقيلة ومربّعة. يأتي عشاق الدار البيضاء من كل صوب وحدب لسماع ما يذاع من الصباح إلى المساء: أغاني أم كلثوم، وعبد الوهاب. وبالاضافة إلى الموسيقى كانوا ينصتون إلى عظمة قصائد أحمد شوقي أو أحمد رامي، التي تعلّمت العربية الفصحى عند

«الداربيضا» هي المنزل الأبيض الذي شيَّده بَنَّاء إسباني بمفرده حجراً حجراً

سماعهما. كما درست بالموازاة اليونانية واللاتينية من ناحية أخرى. كان بعض أساتذتي من الضيوف المميَّزين، فقد كانوا يعطونني دروساً خصوصية في المنزل، وينصرفون على عجلة ورعين ومتخمين بتجارب جيدة عن الحياة. (أعتقد أن فرنسا كانت محتلّة آنذاك من طرف الألمان). كانت الحوارات التي يجرونها مع والدي، أمي خاصة، غنيّة ومبهجة. كنت أحضر لأقوم بترجمتها.

الأشياء كلها كانت موجودة في الزقاق، في الهواء الطلق: أكتاف اللحم، الدجاج المربوط، سلال الفواكه الجافة، والتوابل الملونة، الصيدليّ تحت الخيمة، والحلاق الذي يجعل من كرسيه الوحيد صالوناً، الراوي الشعبي، العرافات، المجامر حيث الشواء، فرقة كناوة، سقاء الماء بكؤوسه النحاسية، السمسار الذي يقايض بصوت جهوري أي شيء بأي شيء آخر. حاخام المدينة الذي يضرب ورق الدانتيلا في انتظار يوم السبت. أطفال يلعبون الكرة بين طاولات الجزّارين، أصوات، صراخ، ضحك متتال، البشرية بكاملها منخرطة ومندمجة في الحياة اليومية. الناس يعرف أحدُهم الآخرَ كل المعرفة منذ الأسلاف إلى الأعمام من الدرجة الرابعة، الذين غادروا الحياة والذين سيولدون قريباً. كانت المولِّدة زينب عضواً أساسياً داخل المنازل جميعها. عندما تصنع سيدة منزل الكسكس أو الحلوى المعسّلة (الشبّاكية)، أو الحساء المغربي (الحريرة) فقد كانت أيضاً من أجل الآخرين، الفقراء منهم على الخصوص.

لا ضرورة للذهاب بعيداً من أجل الحصول على سيجارة، السجائر كانت تباع بالتقسيط.

وكنت أحصل من حانوت خشبي في زاوية الشارع على مجموعة من مغامرات فانتوماس وحلقة جديدة من حكاية فلاح لإركمان شاتريان، وأول كتاب بوليسي من سلسلة «القناع»، ولكي يطبِّقوا - هنا ما أظنه - ما تعلَّمته من مبادئ إنسانية في الثانوية، فقد بدأوا مرحليّاً بتوزيع قنطار أو قنطارين من حبوب القمح. أحمل كيساً بعد كيس إلى الطاحونة. كانت قبواً يشغل حيزه محرِّك ديزل. كانت أمي تنخل الدقيق. أما النخالة فكانت تبيعها لبائع الدجاج، ثم توزِّع علينا مصروفاً كثيراً حسب مزاجها، وحسب نتائجنا المدرسية.

خلال يوم الأحد أرتدي سترة سوداء، وأضع نظارة المثقَّف، كي أكون في مستوى مهمّتي: كاتب عمومي.

أقوم بهذه الوظيفة عند بائع الفطائر محاطاً بالمتسوِّلين ومغلَّفاً برائحة المقليّات. كانت الآلة الكاتبة التي أرقن عليها الرسائل بأبعاد وحجم عظاية خرافية. كنت أحبِّر عليها نزاعات إلى «القايد»، وشكاوى لإرسالها إلى أي مسؤول لدى الحماية (الكثير مما يقال للعالم الآخر)، وترجمة عقد اتفاق شفهي بين طرفين باللغة الفرنسية، والكثير من السلام إلى الأعمام والأصحاب المهاجرين لدى الناصريين... أما الشخص الأكثر تراسلاً، فكان يدعى «بنديغا» وهو مسيِّر لسينما صغيرة في الجوار. اكتشفت بواسطتها خيولاً أخرى، خيول الكوبوي الشبعى والسمينة. كنت في الرابعة عشرة عاشقاً مجنوناً للممثلة جينجر روجيرز...

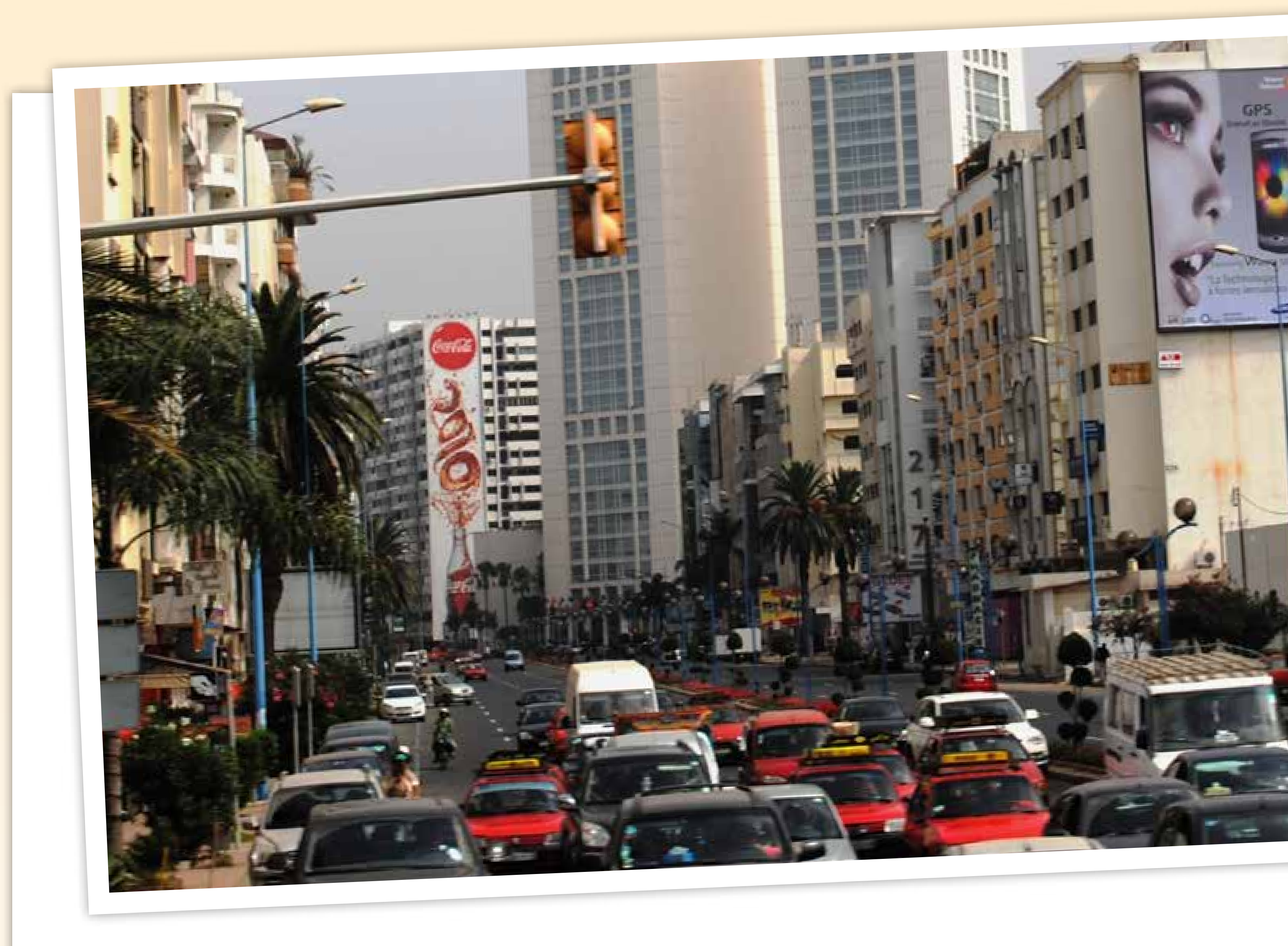
البيت رمادي، درب السلطان مهدّم، المساء يحلّ، الناس يعودون إلى منازلهم. وحدها السماء تتوهّج بمغيب الشمس. التقطت بعض معلومات تجعلني أزعم أن المقاولين لن يتأخّروا كثيراً لعصرنة هذا الحي رأساً على عقب. ربما كان عليَّ أن أذهب إلى فندق على الشاطئ. دفعت باب منزل العائلة، ودخلت.



ريباخا يحتلّ المدينة

أنيس الرافعي

يخيّلُ لي أحياناً، أو بالأحرى يطيبُ لي، أن أتخيّل أنّ حرباً ضروساً، في زمن ما، طالت مجموع أرجاء مملكتنا السعيدة. لكن لسبب غير وجيه، وغامض بالتأكيد، لم تصل أوارُ هذه الحرب إلى مدينة الدارالبيضاء، بل الأدهى من ذلك، لم يسمع عن وقوعها أيٍّ كانَ من ساكنيها.
على طريقة ساراماغو في اختلاق مصائر بديلة للحواضر، أتصوَّرُ أنّ ما تبقّى من زُمَر الناجين والمنكوبين لملموا فجيعتهم وما تيسّر من حوائج وأثاث بسيط، عملوا على شحنها، كيفما اتّفق، فوق عربات يدوية، ثم انطلقوا مشياً على الأقدام، وافدين من كل حدب وصوب، وحداناً وزرافات، معدمين ومفلسين تماماً، في اتجاه «كازا»، التي أضحت الملاذ والمنجى الوحيد لأعدادهم الغفيرة.
إذن، تبعاً لهذه الفرضية المجازية، يمكنُ القول إن مدينة الدارالبيضاء غدت بمثابة «أرض الأحلام»، التي يطمح الجميع، بأي ثمن، للوصول إلى مرافئها الآمنة.
وبسبب حتمية منطق الفرار القسري وكثافته غير المتوقَّعة، هاهي «آنفا» تتحوَّل بين ليلة وضحاها من «قرية بحجم الكَف» إلى مدينة غول، إلى «دار بَيْضَاءَ»، إلى أخطبوط عمراني سوف تمتدّ أطرافه ومجسّاته على نحو عشوائي في شتى الاتجاهات، فكانت ثمة عمارات، ومعامل، ومصانع، وأحياء بلا حصر، وكان ثمة عمال، وباعة، وعاطلون، وكائنات سفلية لا عدّ لها.
وفي غضون السنوات العجاف التي أعقبت تلك الحرب المزعومة، اللامرئية، التي سهت عن تدوينها مصنَّفات التاريخ، انتابت الأصقاع الأخرى البعيدة من البلاد جوائح ومجاعات وأوبئة وفياضانات وزلازل بالجملة كأنّما هي الغاشية أو اللّعنة المتسلّطة.
ولسبب ما غير وجيه، ولا يقلّ غموضاً عن الأول تم استثناء الدارالبيضاء من الكارثة مرة أخرى. فكان من الطبيعي، أن تتدفّق في شرايينها أفواج وأمواج بشريّة إضافية من النازحين، القانطين، المتطلّعين إلى برّ أمان. فصَيَّروا، في رمشة عين، المدينة إسفنجة عملاقة امتصت كلّ مَن استجار بها.
ولمّا فاض بها الكيل، ووصلت إلى درجة الإشباع طفقت ترشح بهم على نحو جنوني وفي كل الاتجاهات، فتشكّل عندئذ نسيج سرطاني مستفحل من الأحياء الصفيحية والهامشية التي عجت بسقْطِ المساكن وممتهني الحرف المقنَّعة. هَناك، حيثُ يعيش الآدميّ المسحوق «عيشة الدبانة في البطانة» على حَدّ تعبير إحدى أغنيات مجموعة «ناس الغيوان».
هذه البثورُ، الدماملُ، القروحُ الجلدية،



الجلطات الدموية في دماغ الجغرافيا، التي سيستعصي من الآن فصاعداً استئصالها كانت التربة الخصبة التي ترعرعت فيها أحزمة الفقر ومنابت الجريمة...

هناك، حيثُ الدرجة الصفر للأمن والسكينة. منصّةُ انطلاق الملايين من الناس، وانقذافهم كلّ صباح في اتجاه المجهول لمزاولة «حروب العيش». فالبيضاويّ ما هو إلاّ « كاميكاز»، يجهّز نفسه وإرادته في مستهل كلّ نهار ليلقى حتفه، وهو يحاول أن يخطف لقمته السوداء من بين أنياب وحش وهمي لا يرحم أحداً، اسمه الدار البيضاء.

«شعب العشوائيات» هذا، الذي صار من فرط كثرته ألعاباً بشريّة بلا حلول، هو الذي أضحى يخوض كلّ يوم «حرباً أهلية» غير معلنة في طوابير الحافلات والتاكسيات والترامووي وسيارات النقل السري ودراجات «الشينوا» من ذوات العجلات الثلاث. هو الذي زرع «الفرّاشات» على امتداد ساحات وشوارع وطرقات المدينة، ثم احتلها بوضع اليد دونما حسيب أو رقيب. هو الذي أشاع ثقافة «الرَوْبَخَة» على متن «الكراريس» الجائلة، التي تبيع كل شيء ولاشيء بثمن موحّد.

«السيد ريباخا» هذا الغازي الجديد الذي سقط سهواً من رحم العولمة المتوحّشة، دمّر كلّ شيء في المدينة، وأحالها إلى «فضاء مُفَوْرَسْ» يطفح بالمتناقضات الصارخة. طمس معالمها الحضارية وقسماتها العمرانية. مزّق أوصالها، ومزّع أطرافها، ثم شكّل من وجهها البهيّ القديم لوحة سوريالية شائهة وقبيحة، تعجّ بالمسوخ والضواري.

الدارالبيضاء اليوم «غابة إسمنت مسلّح»، لا تبكي أحداً، مادام قد زال فيها الحدّ الفاصل بين الحياة الكريمة، وبين أن «تَتَمَسَخَ» إلى روح متعبة، محطّمة، مدرَّبة بشكل آلي على الركض بنهم شديد كما لو كانت ذئباً يبحث بلا كلل عن فريسة محتملة.

إنّ شيطان الخبز سرق من الجميع، هنا، براءتهم. جعلهم يتناسون أعطابهم. يضربون صمتاً قاسياً على آذانهم، وعماءً سميكاً على أبصارهم. فكل من يعيش في الدار البيضاء لا يستطيع بعد اليوم أن يتعرَّف إلى نفسه.

من أراد أن ينجو بجلده، فليغادرْ سريعاً، وبلا تردُّد.

أحدسُ، أنّ الخيال جنح بي بعيداً، بيد أنه سيكون مسعفاً كَرَّة ثانية، لأتصور بأنّ حرباً مضادّة قادمة، مفترضة طبعاً، سوف تقع في زمن وشيك داخل الدار البيضاء هذه المرة. وعند ذاك، من المحتمل أن ينتهي هذا «الحلم»، ليبدأ «الكابوس» الحقيقي لمدينة لا تنام.

ثلاثة شهور وزيادة أمضاها يونس الخرّاز في «نحت» تصويري متواصل لأوجهه القديمة المتجدِّدة في مُحترَفه الواقع بقرية الحومر المجاورة لمدينة أصيلة.

هو ليس مَحْضَ مُحتَرَف، إنه منزل أنيق جميل في قلب طبيعة فاتنة خلّابة أبدع في تصميمه المهندس المعماري عبد الواحد منتصر. وقد اتّخذه يونس مقرّاً شبه نهائي لإقامته منذ أكثر من سنتين. بيتُ السكينة هو، أضحى مَوْطِن الخُلوة، منجمَ الاستراحات، الأفكار والتأمُّلات. زرتُه هناك مرّات عديدة في مناسبات متباينة لقراءةِ ومراقبة الولادات العسيرة لوجوهه العصيَّةِ على القراءة.

المهدي أخريف

يونس الخرّاز*

الوجه اليونسُقليسي

لقَدْ وَجدته حريصاً أشدّ الحرص ليس على العمل بإصرار يومي متواصل وحسب، وإنّما على التأمُّل والتعلّم المستمرّين اليوميين من مشاهد الشروق والغروب معاً بما يُقدّمانه من هِبَات تشكيلية أعدَّ يونس لتلقّيها وتملّيها في كل لحظة نظرةً نظّارةً متجدّدة جديدة.

أعرف جيّداً أنَّ الوجه الواحد المتعدّدَ أضحى الشّغل التشكيليَّ الشاغلَ ليونس منذ أكثر من عقد من الزّمن، أيْ منذ أعماله المعروضة في كاديس عام 2001 تحت عنوان «أقنعة بلا وجوه» والتي مَثّلت نقلةً فنّية فاجأت الكثيرين سواء في المغرب أو في الجارة إسبانيا.

فما الذي أضافه يونس بعد كلِّ «التبديلات» التي تعاقبتْ على وجوهه على مدى أكثر من عقد من الزمن؟

في نصٍّ سابق لي عن هذه «الوجوه اليونسقليسية» الساكنة المتحوّلة نفسها أكّدتُ على فكرة المعاودة المستمرة باعتبارها نوعاً من الوسواس التشكيلي المتسلّط الذي استبدّ بيونس فلم يجد سبيلاً إلى الفكاك منه.

غير أنّني اليوم بصدد «نصوصه الأخيرة»، أجِدُني أمْيل إلى الاعتقاد بأنه لا يعود ولا يعاود، بل يستأنف ويواصل، أو بالأحرى يواصل ما كان أستأنفه في كل «محطّة» أو «وقفة» من وقفاته السابقة.

ما كان بدأه كتمارين وتنويعات على الجسد تحوَّل إلى تيمات تشكيلية تصويرية مركزية ما فتئت تتناسل وتتعدّد وتتمدّد في مختلف الاتجاهات، حتى أصبح الأمر أشبه ما يكون بإبحار لا رجعة فيه في دروب التجريب المتشعِّب للتصويرات الوجهية الواحدة.

ومن ثمَّ يبدو لي أنه، في أعماله هذه، إنّما يواصل اختبار ملامح جديدة مشتقّة في حقيقتها من التقاسيم والعلامات نفسها التي ميَّزت وجهه الألفيَّ الواحد الذي لم يكفّ عن التناسل بصيغ هي نفسها على ما يطبعها مِنْ تلوينات وتحويلات.

لقد أصبحت هذه الأوجهُ القناعية المجرّدة من الوجه - كما سيأتي بعد قليل - مسكنَ يونس وعنوانه، بصمتَه التشكيلية الدالّة- ربما بصفة نهائية- على هويته بصفته رسّاماً نزّاعاً إلى التفرّد عبر التعدّد المتماثل داخل المتاهة الوجهية نفسها. وهو بذلك يسعى إلى توكيد فنّه الخاص هنا بواسطة بلاغة التكرار لا المعاودة، وبالنحت المستمرّ في الحجر الصعب نفسه.

بوسعي القول إن يونس يحاول أن يستولد هنا، من كثافة التصوير الزيتي بإيقاعاته البطيئة، ملامح غير مألوفة من قبل في «الوجه اليونسقليسي». ملامح صُوِّرتْ بلمسات موزونةٍ سريعة فيها اقتصاد وبرود بقدر ما فيها من تجريد وهمود.

غير أنَّ الغنائية مرتسمةٌ بجلاء هنا وهناك عبر الانكشافات والعتمات اللونية عبر علامات جديدة تميِّز تمظهرات الأوجه، بالتركيز على الأعين، دون سواها. بنظراتها الجاحظة أو الغائبة. الجاحظة وهي كُلّها غيابٌ. كلّها تحديقٌ في فراغ مسطّح هو محض همود خالص من صنع التصوير. من صنع التشويش التشكيلي المُضْفى على تعابير لَمْ يُرَدْ لها أنْ تُرْتسم كما ينبغي على الوجه اليونسقليسي.

منذ سنوات أربع تقريباً كانت ندى فاجأَتْني، وهي منشغلةٌ برسم غيمة طائرة أو طائر غيميٍّ في سماء كامدة، وبدون أن ترفع بصرها إلى أعلى بالقول:



- عَمَّ يعبِّر «وجه» يونس في هذه اللوحة؟ هَلْ سبق أن سَأَلْتَهُ؟

- لا أدري، هو نفسه لا يدري عَمَّ يمكن أن يعبِّر عنه الوجه المرسوم في اللوحة! لكل واحد الحق في أن يقرأ فيه التعبير الذي يرتئيه أو يراه فيها؟ وأنت ماذا ترين في هذا الوجه؟

- هدى قالتْ إنَّهُ وجهٌ يُوحي بالتشاؤم أو النحس. أمَّا أنا فأرى أنَّ ملامحه لا توحي بأيِّ تعبير واضح.

- أكاد أوافِقكِ على ما ترين. هذا الوجه «اليونسقليسي» غير معنيٍّ بتوجيه أيّة رسالة إلينا، إنه وجه مَعْنيٌّ بغيابه التام عَمَّا سواه. العلامة البارزة في نظراته هي الغياب.

- إحدى صديقاتي قالت: من الصعب أن تنعقد الألفة بيني وبين هذا الوجه في الليل. لا شكَّ أنه سيرعبني. أنا – قلت لها - بالعكس أشعر بانجذاب إليه في الليل أكثر من النهار. يبدو لي مثل أي شيء من أشياء الغرفة. مثل باقي الصور الأخرى المعلَّقة فيها.

- أرأيتِ إذن. هذا هو الفن يا ابنتي. لكلِّ واحدٍ حرّيةُ أن يرى في العملِ الفني ما يشعرُ به فعلاً أو ما يتخيَّله أو ما يريده منه.

- لكن من أين أتت هذه الملامح بهذه الأقنعة. أو هذه الأقنعة بهذه الملامح؟ وجوه الأقنعة أم أقنعة الوجوه؟ من أين؟

- ليس من الذاكرة قطعاً، ولا من الخيال. هل يملك يونس «علبة سحرية» يستخرج منها الوجوهَ والأشكال ليضعها في لوحاته؟!

ما يملكه الرسّام هو اليد. يده المدبّرة. يده المصوّرة هي التي تصنع الوجوه، وتبتكر النظرات، وتضع النظّارات للأقنعة، وتوزّع اللمسات والألوان. اليد هي التي تقتفي الأثر فيما يفيض عن الصباغة هنالك فيما وراء النظرة والملمح المتبدّل في كل آن في الوجه اليونسقليسي في اللوحة.



*من مواليد أصيلة سنة 1966. يعيش في أصيلة ويعمل فيها. متخرج من معهد الفنون الجميلة بتطوان. حاصل على دبلوم عالٍ من مدرسة الفنون الجميل «أنكوليم» بفرنسا. يشتغل في الوقت الراهن مسؤولاً عن الإدارة الفنية للموسم الثقافي في أصيلة. حصل على منحة للإقامة بمدينة الفنون باريس. حاصل على جائزة الفنانين الشباب من معرض بنك الوفاء بالدار البيضاء. شارك في معارض عديدة: فردية، وجماعية في المغرب، هولندا، فرنسا، ألمانيا، إسبانيا، بلجيكا، الدانمارك، إنجلترا، القاهرة، السنيغال. أنجز عنه الشاعر المهدي أخريف كتاباً فنياً صدر عام 2009 بعنوان: «يونس الخراز... نزوات في الرسم والحياة».

باسم سمير

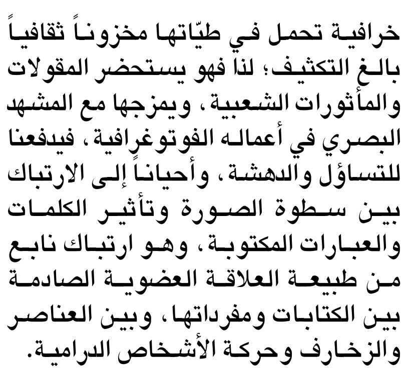
إسقاطات فوتوغرافية

القاهرة: ياسر سلطان



عرض الفنان المصري باسم سمير مؤخَّراً مجموعة من أعماله الفوتوغرافية تحت عنوان «ياللهول» وذلك في قاعة سفر خان بالقاهرة. عنوان المعرض عكس حالة الزخم اللوني التي هيمنت على فضاء العرض، كما ترجم تناقض الأعمال المعروضة مجتمعة، إلى حدود إثارة الدهشة والالتباس والفضول الذي يدفع بالمشاهد إلى التساؤل عن آليات العمل والتنفيذ. وهو ما تاركه الفنان من خلال عرض فيديو قصير يوضح طريقة تنفيذ الأعمال المقدَّمة.

مشروع معرض «ياللهول» هو نتاج رحلة طويلة عميقة ومراقبة عن كثب -كما يقول باسم سمير - لهذا التحوُّل الذي طرأ على الثقافة والمجتمع المصريين. وهو مشروع يستند إلى مجموعة من الظواهر التي تعكس واقع الحال في مصر بشكل عام. أو هي محاولة لتقديم رصد بصري لهذا المزيج بين الحالة الثورية السياسية والاجتماعية المعاصرة، والماضي بكل ما فيه من تناقضات وثقافات وغموض أحياناً. ويدرك الفنان أن المأثورات المتداولة للشعوب من أمثال شعبية وحِكَم وحكايات



خرافية تحمل في طيّاتها مخزوناً ثقافياً بالغ التكثيف؛ لذا فهو يستحضر المقولات والمأثورات الشعبية، ويمزجها مع المشهد البصري في أعماله الفوتوغرافية، فيدفعنا للتساؤل والدهشة، وأحياناً إلى الارتباك بين سطوة الصورة وتأثير الكلمات والعبارات المكتوبة، وهو ارتباك نابع من طبيعة العلاقة العضوية الصادمة بين الكتابات ومفرداتها، وبين العناصر والزخارف وحركة الأشخاص الدرامية.

هكذا، تقدِّم التجربة الفوتوغرافية عند باسم سمير حالة من التشابك بين ما هو بصري وما هو رموز وعلامات؛ زخارف فرعونية وقبطية وعربية تتداخل بالجسد وملابسه... وفي مناطق أخرى تتداعى الحروف والكلمات باحثة عن معنى وسط تناقضاتها البصرية. كما تعكس هذه التجربة فسيفساء الهوية المصرية التي تعرضت عبر تاريخها إلى تحوُّلات وانتقالات كثيرة سواء الحادة منها أو الناعمة. كما كان لهذه التحوُّلات مضاعفات طالت اللغة والملبس والعادات والسلوكيات والمفاهيم؛ فقد تغيَّرت نظرة المجتمع والثقافة المصرية للمرأة -على سبيل المثال- من حقبة لأخرى، وهي إحدى الظواهر التي يعالجها الفنان ضمن سياق أعماله. ولكن على الرغم من تغيُّر المفاهيم إلا أن أثرها يظلّ باقياً كجزء من النسيج الثقافي المتشعِّب بتناغمه وبتنافره في آن.

ولعلّ استيعاب هذه المرجعيات هو ما شكَّلَ بعناية زوايا العمل الفوتوغرافي. فباسم سمير يقدِّم شكلاً مختلفاً من الصياغة الفوتوغرافية؛ فلا يقوم على سبيل المثال بالبحث عن الصورة وسط الفضاء البصري المحيط به، أو يقدِّم رصداً مباشراً للحالة البصرية القائمة، بل هو يُقدِم على خلق أشكاله الفوتوغرافية بنفسه عن طريق دمج العناصر والمفردات التي يرى أنها قادرة على تحقيق فكرته، ثم يقوم بتثبيت المشهد عن طريق الكاميرا. ويمكن أن نلمح في طيات أسلوبه هذا، بعداً تركيبياً مَرَدُّه إلى اشتغاله سابقاً بالتجهيز في الفراغ. فالصور المعروضة هي في حقيقة الأمر عملاً تركيبياً تَمَّ رصده من طريق الكاميرا. وهي مزيج من اللون والحركة والحكمة المأثورة، والتاريخ الذي يتحرك فيه الشخوص على مساحة افتراضية خارج إطار الزمن الفعلي، فتتحاور العناصر فيما بينها على مساحة الصورة، كما تمتزج وتتماهى على خلفية من اللون الزاهي والمفردات الإيحائية.



في محاولة لتفسير أو تجسير العلاقة بين الصورة والكلمة، يستعين باسم بمثل شعبي مصري يقول: «أهي ليلة وفراقها صبح»، والتعبير الذي يقال عند اشتداد الأزمات، مكتوب على خلفية من أنقاض وركام وجثث، بينما يتصدَّر المشهد طائر البوم المرسوم بحجم كبير على الجدار. في عمل آخر تتصدَّره مجموعة من الأشخاص يشيرون بسواعدهم العارية إلى كرسي معلَّق في الأعلى كأنه هدف مشترك بين الجميع، في حين إن الكرسي غير صالح للجلوس، بل ويبدو كفخّ لكن شهوة الوصول إليه تقابلها دلالة الوصول إلى السلطة، وهو ما يجعل هذا العمل على نحو ما يجري في المشهد المصري الراهن.



تبدو الهوية المصرية في فوتوغرافيا باسم سمير خليطاً من الثقافات المختلفة: الفرعونية، القبطية، والعربية. كلّها تمتزج في بوتقة واحدة تدفعنا إلى تقصّي التفاصيل والأجزاء. فالثقافة جزء من التاريخ والجغرافيا، وهي تمثّل حالة دينامية دائمة الحركة والتطوُّر تختفي وتتضاءل خلالها عادات وقيم لتحلّ محلّها أخرى. يختلف الملبس، وتختلف المفاهيم والعادات والمنطلقات، لكنها في النهاية تتجاور وتتآلف.

«ياللهول» دهشة بصرية تجد صداها في أسلوب باسم سمير وطريقته في بناء الصورة الخاصة به. وتعكس تجاربه السابقة وميله إلى صناعة الدهشة كما في مجموعته الفوتوغرافية التي قَدَّمَها قبل سنوات تحت عنوان «هوس» والتي عرض فيها مجموعة من الصور الغرائبية لحالات الهوس المختلفة واليومية التي تنتاب البشر في عصرنا الراهن.



تخرَّج باسم سمير في قسم العمارة في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وهو يعيش ويعمل في القاهرة مهندساً معمارياً وفوتوغرافياً حرّ. حصل على عدد من الجوائز في مجال الفوتوغرافيا كان أهمّها جائزة آل ثاني للتصوير بدولة قطر عامَيْ 2005 و2010، والجائزة الثانية لاتحاد المصوِّرين في هامبورغ بألمانيا. ارتبط بالتصوير الفوتوغرافي منذ تخرُّجه في كلِّيّة الفنون الجميلة عام 2006.


محمود داود

تشكيليّون سوريّون في لبنان

بيروت: محمد غندور

تشهد الحركة التشكيلية في لبنان ازدهاراً ملحوظاً بعد هجرة فنّانين سوريين إلى بيروت بسبب الحرب الأهلية. وقد لا يمرّ أسبوع من دون افتتاح معرض لفنان سوري، أو بالشراكة مع آخر لبناني.

هذه «الهجرة» أثرت المشهد الفني، وأنعشت سوق اللوحة في بيروت، وازداد الطلب على الأعمال السورية، لما فيها من واقعية ومحاكاة لما تعيشه سورية. كما لا يقتصر الأمر على المعارض، إذ تستضيف بيروت ورشاً فنية وندوات تشكيلية ومزادات على أعمال سورية لدعم اللاجئين، فضلاً عن تشييد مراكز كدار الإقامة الفنية التي أسستها المهندسة المدنية السورية رغد مارديني في بلدة عاليه لدعم مواطنيها من الفنانين.

ويقول مارك هاشم، وهو منظم معارض في بيروت وباريس ونيويورك، إن الحرب الأهلية أدت إلى زيادة الاهتمام بالفن السوري. والفنانون السوريون الذين يعرضون أعمالهم في الخارج أعدادهم تتزايد. ويرى أن هؤلاء الفنانين ينقلون الواقع والمشكلات الدائرة في المنطقة انطلاقاً من معايشتهم الأحداث.

«عيون الشام في بيروت»، و«دمشق بيروت بألوان الحب»، من أبرز الفعاليات التشكيلية السورية التي نُظِّمت في بيروت، وقد ضمَّت أعمالاً لفنانين رائدين بينهم؛ فاتح المدرس، ونذير نبعة، ومجموعة من كبار الفنانين المعاصرين والشباب كسبهان


عمر إبراهيم

آدم، وأسعد فرزات، وريما سلمون، وأحمد معلا، وعاصم الباشا.

من بيروت يتعاطون مع الهمّ السوري، منهم من وصل بيروت بتنسيق مسبق مع أحد الغاليريهات لتنظيم معرض، ومنهم من لم يجد عملاً أو مالاً كافياً لاستئجار مرسم والعمل به، فيما فئة لم تعجبها شروط بعض أصحاب الدور الفنية، أو خصوصيتهم في النظر إلى بعض الأعمال الفنية أو طريقة التعبير عن الأفكار. وفي كثير من الأحيان يعرض العديد من الفنانين صوراً من أعمالهم على التجار في أقراص كومبيوتر أو هواتف محمولة بعدما فرّوا وتركوا أعمالهم، وينقلون بعض القطع إلى لبنان كلما تمكّنوا من العودة إلى سورية.

في حديث لـ«الدوحة» يقول التشكيلي السوري الشاب نادر حمزة: «كل مخططاتي تغيَّرت بعد اندلاع الحرب في بلدي، فأتيت إلى بيروت مجبَراً، كنت أحلم بالسفر إلى دولة خليجية للعمل في رسوم الأطفال أو الكاريكاتور، على أن أحظى لاحقاً بمرسمي الخاص ومواصلة تجربتي التشكيلية، لكن الحرب، حرمتني من تأشيرة دخول إلى الدولة التي رغبت في البدء منها مجدّداً». وعلى عكس ذلك وجد نادر حمزة نفسه في بيروت بلا عمل ولا مال، مما جعله في بحث مستمر عن غاليري تعرض لوحاته. لكن نادر لم يعكس أوضاع بلده في أعماله، وإنما فضّل الاشتغال على تجربته الشخصية رافضاً مبدأ تدوين الحرب في رسوماته، معتبراً الانغماس في ذلك ضرباً من المبالغة.

في المقابل، صرَّح لنا التشكيلي عمر إبراهيم الذي يحضِّر لمعرضه الأول في بيروت أن «الأزمة السورية لم تستثنِ أحداً بطريقة أو بأخرى. الأمر الذي أثّر فينا وبشكل عميق وعلى طريقة شعورنا وتفكيرنا ومحاكمتنا لعناصر الواقع والحياة». ويتأسف عمر إبراهيم على هذا الاختيار الإجباري وسط مشاعر الألم والمآسي. معتبراً أنه لا مجال إلا للتعبير الأصدق والصريح تجاه ما يجري. وإن كان على المستوى التقني والفني يحاول الابتعاد عن التطرُّق الإعلاني أو المناسباتي للأزمة.

لا يعلم عمر إن كان العمل الفني قادراً على مواجهة الحرب أم لا، لكن ما هو متأكد منه، أنه جهد إنساني نبيل في مواجهة آلة القتل والدمار في ضوء ما يجري على أرض الواقع. ويقول في هذا الصدد: «لكلّ منا سلاحه في نهاية الأمر. قد تكون البندقية أكثر تأثيراً في لحظة معيَّنة لحسم معركة ما. لكن العمل الفني سواء أكان لوحة أم كان قطعة موسيقية أم رواية، يبقى أكثر قدرة على التأثير ولزمن أطول وبطريقة أكثر إنسانية من السلاح مهما كانت ثقافته وتوجُّهه».

تختلف رواية التشكيلي الشاب محمود داود عن سابقيه، اذ بدأ العمل على مجموعته الجديدة قبل وصوله إلى بيروت، ولم يغادر دمشق إلا بعد أخذه موافقة من أحد الغاليريهات لتنظيم معرض فردي بعنوان «في الفراغ» سيستمرّ حتى نهاية يناير/ كانون الثاني الحالي.

وسط مشاعر الألم والمآسي لا مجال إلا للتعبير الأصدق والصريح تجاه ما يجري

وحول تأثر لوحاته بما يجري في بلده سورية، يوضح داود: «لم أقحم هذا الألم داخل أعمالي الفنية، بل حافظت على طريقة العمل الذي أقوم به، ولكن نتيجة المشاهدات والأخبار التي نسمعها باستمرار، ثمة انعكاس على الحالة النفسية المرافقة لرؤيتك للعمل. وهذه الحالة بالنسبة لي كانت تنعكس كلون وتكوين، لكنني لم أغيِّر أسلوبي نتيجة ما يحصل لأنه ببساطة ما من عمل فني في هذه المرحلة بالذات يعبِّر عن الوجع السوري أو عمّا يمرّ به أي مواطن داخل سورية أو خارجها».

تقمَّصت بيروت ذاكرتنا حتى قبل وصولنا إليها منذ سنوات بعيدة. هكذا يعبِّر عمر إبراهيم عن إقامته الاضطرارية في بيروت، لكن الشوق إلى دمشق لن ينقطع كما يقول، وبيروت وفّرت له كما لآخرين مساحة من الهدوء النسبي الضرورية للتعبير عن الهموم الجماعية. لكن الإقامة في بيروت أخذت عمر إبراهيم في اتجاهات مختلفة من الكشف والصراع مع واقع لبنان في ظلّ التقاطبات والانقسامات الداخلية تجاه الوضع في سورية.

حينما يتعرض فنان تشكيلي للكتابة عن تجارب زملاء لا يستطيع أن يفصل ذائقته وقناعاته بالعملية الإبداعية عما يراه من تجارب الآخرين، وكثيراً ما يضع نفسه في قلب العمل الفني الذي يراه ويتخيَّل لو أنه هو الذي أنتج هذا العمل ماذا كان سيفعل؟ وبالتالي ستكون كتاباته لا تخلو من تحيُّز لوجهة نظره في الفن.

ثلاث تجارب وأمكنة

عبدالوهاب عبدالمحسن

في عام 2013 لفت نظري ثلاثة معارض، وبالمصادفة كانت لثلاث فنانات من جيل واحد قدَّمن ثلاث تجارب جادّة ومتنوّعة لها علاقة بالهوية والخصوصية المصرية.

إيمان أسامة، ونادية وهدان تعيشان في القاهرة بحيث يشكل المحيط الصاخب والمزدحم إطاراً ضاغطاً يجعل كل فنانة تدخل في عزلتها تستلهم موضوعات معارضها. أما الفنانة الثالثة إيمان عزت فتشكل بيئتها المفتوحة على الطبيعة الإطار الذي تستلهم منه موضوع معارضها والتي يتجلّى فيها فعل التأمُّل اليومي.

في معرضها المعنون بـ «حرّ.. متجمِّد» الذي أقيم بقاعة الباب في متحف الفن المصري الحديث بساحة الأوبرا، قدَّمت إيمان أسامة لوحات رسم ملوَّن مستفيدة من دراستها لفن الجرافيك في تنفيذ أعمالها من حيث طبقات الرسم والتلوين على الورق، اهتمت إيمان بالنقش على سطح اللوحة مهتمة بالتفاصيل في خلق عالم مبهج وممتلئ بالزخارف، ولا تنسى إيمان أنها أنثى تحيط نفسها بسياج من اللون الأسود وكأنها تغلق صندوقاً من الأسرار حول نفسها لدرجة أن هذا الخط أصبح ملازماً لها وبصمة لها في كل لوحاتها. ولِلَّون عند إيمان أسامة طعم الشجن، وللزهور رائحة القرابين، وفي العيون حزن نسائي مكتوم، كل هذا تنسجه بمهارة فائقة لتوصيل حالة بذلت الفنانة مجهوداً في مداراتها.

المعرض الثاني بعنوان «نوستاليجيا» للفنانة نادية وهدان، أقيم بمركز الجزيرة للفنون في الزمالك أكّدت فيه من جديد أن لوحاتها تتوافر فيها كل سبل الوصول من خلال اختيارها الموضوع والتقنيات وكذلك صدق الآراء، فالعمل ينكّرنا بفعل الأمهات وهن يصنعن صورهن على الوسادات والملايات والملابس.. تفعل هذا وهي تغني وتستدعي صوراً متخيَّلة عبر الراديو.. ولو كانت محظوظه تستدعي مشاهد السينما التي كانت تنقش في الذاكرة ولا تُمحى.

نادية وهدان تزيِّن صورها بالحنين، تبهج الذاكرة باللون، وعندما تنتهي من لوحتها تعلم أنها ستنال رضا المتلقي لسببين: أولهما أن الجميع يحبّ أبطال الصورة، التي تنكّرنا بالزمن الجميل، فكل منها تعلَّم العشق والرومانسية على يد هؤلاء، ولا يوجد أجمل من فعل الذاكرة في لحظات التأمُّل والهروب من صخب الحاضر وضجيجه، ثانيهما امتلاك نادية وهدان مهارة تزيين السطح وتحليته باختيار عناصر حميمية من حيث عضويتها وبهجة ألوانها، زيادة على ذلك تدخُّلها بالتطريز مما يغرق اللوحة في بعد إنساني يحيي ذاكرة الأم عند كل منا.

كل هذا يجعل نادية وهدان تعرف كيف



نادية وهدان

إيمان عزت



إيمان أسامة

تجعل جمهورها يحبّ اللوحة يعجب بها فقط، فهي تحمّلها رسائل من القلب إلى القلب، وتضيف إلى جمال الذاكرة حيويتها واستحوازها على مشاعر المتلقّي.

المعرض الثالث بعنوان «إيقاع صوفي» للفنانة إيمان عزت الشاذلي، أقيم بقاعة الباب في متحف الفن المصري الحديث بساحة الأوبرا. وإيمان عزت تقضي جزءاً من يومها تسري في الحقول تتأمَّل، وتتعايش، وتختزن الإيقاع، والأشكال، واللون، والضوء، والبراح، ورائحة المكان، ثم تغرق في حوارات مع كل هذه الأشياء، وتصعد بها إلى مرسمها فيصعد معها كل ما اختزنته.

وهي عاشقة البساطة وغلق الأشياء والأشكال على تفاصيلها، تطرح على أسطحها فقط ما تحب أن يظهر مما رأت، تعبِّر بالإيحاء والإيماء، وتغرق في محيطها قبل أن تعبِّر عنه، فيكفيها بعض اللون وبعض الأشكال وبعض الإيقاعات لتقول ما تريد، وعلى من يتلقّى أن يدخل في حالتها لكي يتواصل.

تتأمَّل إيمان عزت في الرؤيا وتتأمَّل في التعبير عما رأت. وعلينا أن نصعد بالذائقة من خلال الروح لأننا سنرى منها في أعمالها روح المكان وروحها في المكان، فهي لا تنقل إلينا المكان في أعمالها، وإنما تنتقل إلى المكان الذي عاشته. فهي تلتقط الضوء، فتبدو شفافة نقية نورانية صافية؛ إذ للضوء فعل الساحر حينما يتحقَّق من خلال اللوحة لتكون براحاً يتَّسع للكون كله... وكانت أسطح الخشب هي التربة التي زرعتها بكل عواطفها ووجدانها لتثمر الجمال الذي حَقَّقه معرضها الأخير.

" أجيال" السينمائي

خمسة أيام في مملكة الأطفال السعيدة

الدوحة: هـ. زينل/ م. العتيقي



على مدار خمسة أيام (26 نوفمبر/تشرين الثاني - 1ديسمبر/كانون الأول) شهد الحيّ الثقافي (كتارا) بالدوحة فعاليات الدورة الأولى من مهرجان أجيال السينمائي. تنظيم جيد، برامج متنوعة، تفاعل، ورش، وجمهور من قطر ومن مختلف البلدان. كلها معطيات اجتمعت لتحوّل (كتارا) خلال أيام المهرجان إلى جزيرة أطفال بامتياز، ولتحقّق الانطلاقة الصحيحة لهذا المولود الجديد الذي ينضاف إلى سلسلة الأحداث الثقافية العالمية التي تشهدها قطر.

زائر أيام مهرجان أجيال يتمنى لو أن أطفال العالم كلّهم حضروا لتقاسُم الفرحة والمتعة والاستفادة، خاصة، أن إدارة المهرجان اعتمدت في برمجتها للأفلام المعروضة، وعددها 65 فيلماً، من 30 بلداً، على تلبية أذواق الصغار واليافعين، وقد تُرجِم هذا من خلال تقسيم برنامج المسابقات الرسمية «دوحيات سينمائية» إلى ثلاثة مجالات، وهي: «محاق، هلال، بدر»، بالإضافة إلى صنف أفلام «بريق» القصيرة، وعروض خاصة خارج المسابقة. وعلى هامش عروض الأفلام، التي خُصّصت لها لجان تحكيم من الأطفال والشباب، على غرار التجربة الرائدة لمهرجان جيفوني الإيطالي الشريك الثقافي لمهرجان "أجيال"، قدَّم برنامج الفعاليات مجموعة مبتكرة من الأنشطة والورش، وحلقات نقاش تعنى بقضايا الأطفال. وإلى جانب استضافة المهرجان للأفلام العالمية المخصَّصة للأطفال والشباب،


وجما .. قصة حب أفغانية


الهزيمة الحتمية لمستر وبيت



عبد العزيز الخاطر

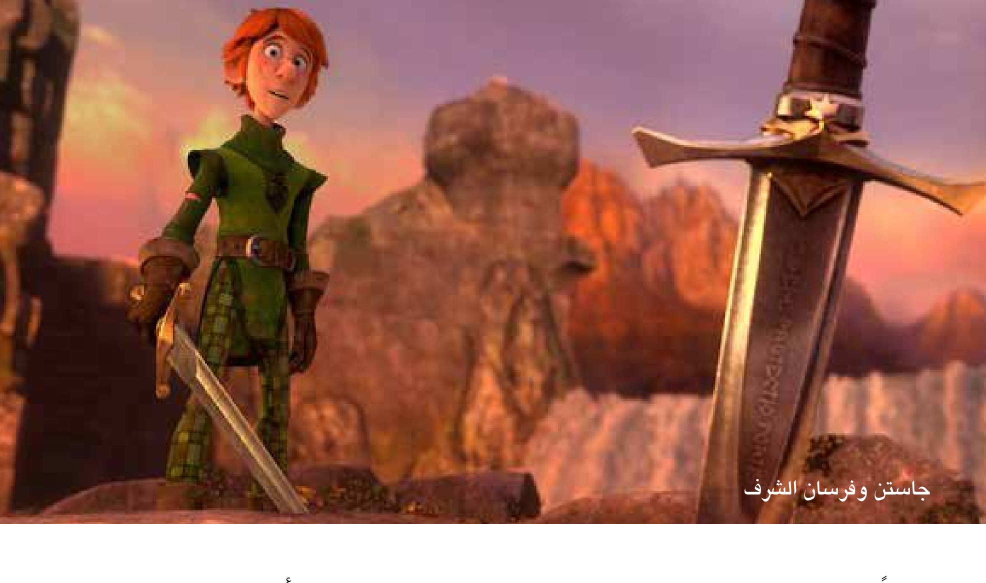
الرئيس التنفيذي لمؤسسة الدوحة للأفلام

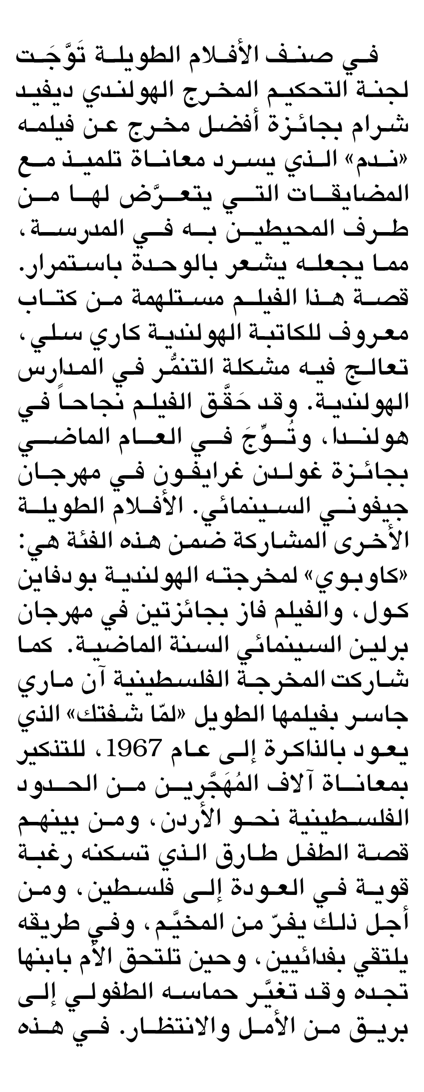
هـذا المهرجـان الجديـد يؤكّـد علـى عمـق التزامنـا برؤيتنـا ورسـالتنا تجـاه المجتمـع. فالمهرجانـات السـينمائية تُعتَبـر جـزءاً بالـغ الأهميـة من برامجنـا العديـدة، لنـؤدّي مـن خلالها واجباتنا ونوصل رسالتنا الشاملة. ومن هنا المنطلق، طوّرنـا مهرجان «أجيـال» السـينمائي لنمهّد الطريق نحو نموّ الإدراك السينمائي لـدى الشباب، ودفعهم لاكتشاف القصص والثقافـات الجديـدة مـن خـلال الأفـلام.

احتفت انطلاقـة هـذه الـدورة بمثيلتهـا مـن الإنتاجات السـينمائية المحلّيّة ضمن برنامـج «صُنِـع فـي قطـر».

فـي تجربـة بنّـاءة، وعلـى عكـس العـادة، مئات الأطفال والشبان كانت لهم الكلمة الفصل فـي تتويـج العروض المشاركة بجوائـز «أجيـال»؛ حـكام فئـة «محـاق» تراوحـت أعمارهـم مـا بيـن 8 و12 عامـاً، وتضمَّن برنامـج هـذه الفئـة عروضـاً خاصـة، وفيلمين روائيين هما «حوض الرسم» لمخرجه الإيراني مازيار ميـري، الـذي قدَّم قصـة مؤلمـة تعيشـها أسـرة مكونـة مـن أب وأم يعانيـان مـن إعاقـة ذهنيـة لا يسـتطيع الابـن سـهيل استيعابها مع مرور الوقت، لكن الإعاقة لا تحـول فـي النهايـة دون تمكُّن الأسـرة مـن البقـاء مجتمعـة. أمـا الفيلـم الثانـي «سـيبي وسـابي والعصابـة الرخاميـة» لمخرجه الإسباني أوسكار سانتوس فقد أعـاد تركيب قصص المغامرات المصوّرة الشـهيرة لسـيبي وأخيـه التـوأم سـابي ليقدِّم مغامرة مثيرة تجري في مدرسـة ريفيـة صارمـة. كمـا تابـع حـكّام هـذه الفئـة ثمانيـة أفـلام قصيـرة هـي: «بيتنا» لمخرجه عبد الله الحميري من الإمارات العربيـة المتحـدة، و«فتـاة مـن غـوري» لمخرجتـه الجيورجية إيكا بابياشـفيلي، و«الفتـى ذو أصابـع الشـوكلاته» لكريس بالمـر مـن بريطانيـا، و«كاسـباريد.. الأفضـل أن تكون على طبيعتك» لفويتك فافشـيك مـن بولنـدا، و«لا أحـد يتقيّـأ فـي الجنـة» بإخـراج ثلاثـي، مشـترك بيـن النمسـا وألمانيـا، و«بيـم ويويـو» لآنـا فـان كيمبيمـا مـن هولنـدا، و«روح كاروكا» للبرازيلـي ويليام كوجو، وفيلم «قلنسـوة كيوتـو الصغيـر» الـذي تَوَّجَـه حكام فئـة «محـاق» بالجائـزة، وهـو من إخـراج ساتسـوكي أوكاوا مـن اليابـان، ويحكـي الفيلـم خـلال 20 دقيقـة قصـة الطفل كيوتـو الـذي يعيـش مـع والدتـه في غياب الأب، ويثابر في دراسـة اللغة الإنجليزيـة إلـى أن يصبـح مدرّسـاً لهـا.

لجنـة حـكّام فئـة «هـلال» تراوحـت أعمارهـم مـا بيـن 13 و17 عامـاً، ومـن بيـن أربعـة أفـلام طويلـة وسـتة قصيـرة اختـارت اللجنـة الكولومبـي جيوفانـي غرانـادا كأفضل مخـرج فيلـم قصيـر عـن فيلمه «الاختراع» (20 دقيقة) الذي يتناول علاقـة طفلين مهووسـين بالتكنولوجيا، لكنهما يعانيان من التواصل مع الإناث، فيلجـأان إلى التصوير الفوتوغرافي لحلّ مشـكلتهما، وفـي النهايـة يطـرح الفيلـم مسـألة التصويـر كخداع بصري يعكس المواقف ووجهات النظر.


جاستن وفرسان الشرف


في صنف الأفلام الطويلة تَوَّجَت لجنة التحكيم المخرج الهولندي ديفيد شرام بجائزة أفضل مخرج عن فيلمه «ندم» الذي يسرد معاناة تلميذ مع المضايقات التي يتعرَّض لها من طرف المحيطين به في المدرسة، مما يجعله يشعر بالوحدة باستمرار. قصة هذا الفيلم مستلهمة من كتاب معروف للكاتبة الهولندية كاري سلي، تعالج فيه مشكلة التنمُّر في المدارس الهولندية. وقد حَقَّق الفيلم نجاحاً في هولندا، وتُوِّجَ في العام الماضي بجائزة غولدن غرايفون في مهرجان جيفوني السينمائي. الأفلام الطويلة الأخرى المشاركة ضمن هذه الفئة هي: «كاوبوي» لمخرجته الهولندية بودفاين كول، والفيلم فاز بجائزتين في مهرجان برلين السينمائي السنة الماضية. كما شاركت المخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر بفيلمها الطويل «لمّا شفتك» الذي يعود بالذاكرة إلى عام 1967، للتذكير بمعاناة آلاف المُهَجَّرين من الحدود الفلسطينية نحو الأردن، ومن بينهم قصة الطفل طارق الذي تسكنه رغبة قوية في العودة إلى فلسطين، ومن أجل ذلك يفرّ من المخيَّم، وفي طريقه يلتقي بفدائيين، وحين تلتحق الأم بابنها تجده وقد تغيَّر حماسه الطفولي إلى بريق من الأمل والانتظار. في هذه الفئة أيضاً شارك فيلم «مايك يقول وداعاً» لمخرجته الهولندية ماريا بيترز، وكان هذا الفيلم قد تُوِّجَ في مهرجان جاليشا الدولي لسينما الطفل وفي مهرجان جيفوني بعدّة جوائز. يجمع الفيلم بين الدراما والكوميديا بأداء باهر للطفل ماس برونكويزن، والقصة في هذا الفيلم الممتع تدور أحداثها في مستشفى للرعاية الاجتماعية، حيث ترفض إدارة المستشفى تسليم مايك لأمه بعد شفائه من اللوكيميا، وبينما تباشر الإدارة تحضير أوراقه لوضعه في دار حضانة تتطوّر الأحداث ليعود مايك إلى والدته بموجب حكم المدّعي العام بأحقّيّة فاسلوفسكي في رعاية ابنها مايك لمّا عرف الجميع أن الأم التحقت سراً بمؤسَّسة لوندرباك لمعالجة المدمنين.

أكبر حكّام مهرجان «أجيال» كانوا في فئة «بدر» وتراوحت أعمارهم ما بين 18 و21 عاماً. ومن بين أربعة أفلام طويلة وثمانية قصيرة تَوَّجَت لجنة التحكيم المخرج الكويتي مشعل الحليل بجائزة أفضل مخرج فيلم قصير عن فيلمه «صالون الرجال». الفيلم ينطلق من سلوك يومي قائم على التعوُّد، ليطرح من منظور رمزي صعوبة تقبُّل تغيير بعض الاختيارات الجديدة، وإسقاطاً لهذه الفكرة تتساءل قصة الفيلم عن إمكانية تقبُّل تغيير صالون الحلاقة أو الحلّاق نفسه. وبالإضافة إلى هذا الفيلم صَوَّرَ مشعل الحليل أفلاماً قصيرة أخرى منها «كلاش آن سلاش» و«جراوند زيرو» وكلاهما في عام 2007، و«رفات البشرية» الذي شارك في المسابقة الرسمية ضمن مهرجان جيفوني في دورة 2011. وإلى جانب الفيلم المُتوَّج بجائزة «بدر»

الأنيمي قلب المهرجان

مهرجان موجَّه للأطفال وللشباب لا بدّ له أن يلبّي اهتمامات الأجيال الجديدة، ومن هذا المنطلق شكَّلت فعالية «صندوق العجب» فضاءً تواصلياً لجمهور المهرجان اعتماداً على أحدث التقنيات التفاعلية ثلاثية الأبعاد: الرسم على شاشة افتراضية من خلال تحريك الجسم، تحويل حركة اليد إلى موسيقى، الولوج إلى مكان افتراضي وعالم المرايا السحرية، وابتكار أشكال بطابعة ثلاثية الأبعاد... كلّها أنشطة ساهمت في خلق أجواء تجمع بين اللعب والإلهام وتنمية المهارات.

الأنيمي قلب المهرجان، فإلى جانب عرض أشهر وأحدث الأعمال في هذا المجال كفيلم «وتهبّ الريح» للمخرج العبقري الياباني هاياو ميازاكي، و«أصوات النجم البعيد» و«حديقة الكلمات» لماكاتو شينكاي الملقَّب بـ (ميازاكي الجديد). أضاف معرض «أوتاكو» برنامجاً متنوّعاً من الفعاليات تكاملاً مع تركيز المهرجان على فن الأنيمي. أوتاكو، وتعني (المولع)، معرض بلا حدود، ومن خلاله تعرف الأطفال والشباب إلى تاريخ وتطوُّر فن الأنيمي منذ عام 1907 إلى الآن، وعلى روّاده الكبار. ولتعميق هذه المعرفة بشكل تطبيقي أقيمت ورشات تعليمية حول صنع الأزياء التنكُّرية، والأوريغامي؛ وهو فن آسيوي عريق يقوم على ابتكار مجسَّمات ورقية. وفي ورش أخرى أتاحت ورش أوتاكو فرصة تعلُّم الألعاب التقليدية القطرية واليابانية، وقواعد الشطرنج اليابانية التقليدية شوغي، وتعلّم استخدام الآيباد في صنع الرسوم المتحرِّكة، وتطبيقات الانستغرام والفاين في صنع أفلام الصور الثابتة... وقد تُوِّجت أنشطة معرض أوتاكو بجوائز أحسن الأزياء التنكُّرية المستوحاة من شخصيات الأنيمي المشهورة.

ومن نشاط إلى آخر، التسلية الهادفة لم تتوقَّف، وكل الأعمار انخرطت في قافلة الفعاليات وصولاً إلى فعالية الأسرة في


ندم

شارك ضمن هذه الفئة فيلم؛ «أكثر من ساعتين» لمخرجه علي أصغري من إيران، و«توتو» لجيغنييف تشابلا من بولندا، و«ثلج» لعمر إبراهيم من الإمارات، و«الساعة الرملية» لجوشا ثيلوسن من ألمانيا، و«في حال نسيت» لفاطمة هلال من الإمارات، و«المطاردة» لفيليب غيمر من فرنسا، وفيلم «وادي الحيتان» لمخرجه الآيسلندي غوذموندور أرنار.

في صنف الأفلام الطويلة، منحت لجنة التحكيم جائزة أفضل مخرج للأميركي جورج تيلمان الابن عن فيلمه «الهزيمة الحتمية لميستر وبيت». صاحب «مشاهد من الروح»، و«سيّئ السمعة»، و«رجال الشرف» يعود فيه إلى مساكن حي بروكلين لينقل مجريات الواقع المر الذي يعيشه كلٌ من الفتَيْين ميستر، وبيت بعد القبض على والدتيهما

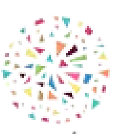
نهاية الأسبوع. في ساحة الكورنيش أقيم استوديو أجيال الذي خُصِّص للتعريف بكواليس تصوير الأفلام. الأطفال والكبار وقفوا خلف الكواليس وأمام أجهزة المونتاج، وانخرطوا في مشاهد الخدع السينمائية وصولاً إلى تصميم الأفيش... ليطلعوا على أسرار ومراحل صنع الأفلام بدأً من موقع التصوير حيث الهدوء ولغة الأوامر وانتهاءً باكتشاف أن ما يرونه على الشاشات مَرَّ من حيث مَرّوا في هذه الورشات التي ساهمت في تقديم الجزء الخاص بصنع أفلام الرسوم المتحرّكة في الاستوديو العالمي «بلاتيج إيمج».

أطفالنا أوّلاً

«في الماضي كنّا صامتين، ثم أُتيح لنا الكلام، والآن بات لدينا صوتنا الخاص» كانت هذه الرسالة التي وجّهها الشبّان إلى العالم عبر مهرجان «أجيال». السيدة فاطمة الرميحي مديرة المهرجان أشارت في بيان صحافي إلى أن ملتقى الأطفال، وهو حلقة نقاش على هامش فعاليات المهرجان، جمع الخبراء من قطر والعالم بغية التعاون وتبادل المعارف للعمل معاً حول إعلام الأطفال والشباب لتحقيق شعار «أطفالنا أولاً». وفي الجلسة الأولى من الملتقى أكّد مختصّون في مجال الإعلام من مختلف بلدان العالم على أهمّية إعلام الأطفال والشباب محذّرين من المضمون المعولم السائد الذي يجب منافسته بالبرامج الوطنية التي تعكس الهوية والثقافة المحلّيّة. وفي هذا السياق نبّهت مداخلة سامي رافول الرئيس التنفيذي للمركز العربي للبحوث والسياسات إلى خطورة النزعة الواحدة التي تجبر الأطفال على أن يصبحوا مواطنين عالميين، مما يفقد التعاطي مع الهوية والثقافة الخاصة ما لم تنتج كل منطقة محتوًى محلّيّاً للأطفال. ومن جانبها أكدت فاطمة محمد آلوو، عضوة مجلس الإدارة في مهرجان زنجبار السينمائي على ضرورة ارتباط المحتوى بحياة الناس، وأن الشباب في حاجة إلى محتوى خاص بهم. فيما ألحّت كريستين منوزا، مديرة البحث والتقييم في مركز تعليم الفيديو في الولايات المتحدة على الحاجة إلى المزيد من الإعلام من الشباب وإليهم.

في الجلسة الثانية من الملتقى شَخَّصَ المتدخّلون الأطفال بوصفهم مواطنين رقميين، وقدّمت خلالها نماذج من برامج التدريب التي ساهمت في نشر الوعي بالإعلام في كل من إثيوبيا ولبنان والهند. كما تَمَّ تقديم المحتوى الذي أنتجه الشباب من قطر والهند. وفي مداخلتها خلصت رانيا خالد الحسيني من مركز الدوحة لحرية الإعلام على أنه «لم يعد كافياً معرفة القراءة والكتابة، بل يجب أن نكون على وعي بالإعلام.». وفيما يتعلّق بالمحتوى تطرّق السيناريست محمد حسن أحمد إلى مضامين السيناريو بوصفها أساس صناعة السينما، مشيراً إلى أهمية الورش في تحليل وفهم علاقة الأطفال مع ما يتلقّونه من السينما. على أن الموضوع الذي شغل ضيوف الملتقى هو الحاجة إلى إعلام يساهم في تنمية ثقافة الجيل الصغير. وفي هذا الصدد أشارت منيزة هاشمي، المديرة العامة للعلاقات الدولية في تليفزيون HUM الباكستاني إلى كون التطرُّف في العديد من البلدان يحدّ من دور الإعلام في تشكيل عقول الشباب. وأنه على الإعلام أن يحدّد بوضوح إن كان سيُستخدم كوسيلة للتحريض على العنف أم سيدعو إلى المساواة والتسامح. وارتباطاً بدور الإعلام ومحتواه ناقش المتحدّثون مسألة «الإعلام الاجتماعي والألعاب» وتأثيرها على الأطفال والشباب. ومن أجل انعكاسات إيجابية وهادفة أوصى المتحدّثون بأهمية دمج القيم في الألعاب، خاصة مع انتشار الهواتف النكية التي توفّر كَمّاً هائلاً من التطبيقات، وكذلك مواقع التواصل الاجتماعي، بحيث يصعب التحكُّم في سوقها الهائل إن لم يقم المعنيون بإضفاء الطابع المحلّي على محتوى الألعاب الاجتماعية على الشبكة بحسب تعبير هاني أورفلي، مدير DistincTo-pia. وأضافت أنيكا أولفسوتر، الباحثة في مجال الألعاب بجامعة سودرتون السويدية، أنه من الضروري التركيز على مَنْ يصنع الألعاب، ولمن تُصنَع، وما هي العواقب؟

يمكن أن تكون لألعاب الأطفال فوائد، وقد تكون في طريقها إلى تخطّي معدل الرقم الفعلي للألعاب العنيفة التي يتمّ إنتاجها سنوياً، لكن هاني أورفلي يقرأ هذا التراجع من حيث الإنتاج بملاحظة إشكالية وهي أن استخدام الألعاب العنيفة هو ما يزيد وليس إنتاجها.



بسبب المخدرات، وبين رفض الصبيين إيداعهما في دار للرعاية، ومجابهتهما قسوة الحياة والمحيطين بهما، يدرك ميستر وبيت أنه لا محالة من التفاؤل للخروج من أحوالهما الصعبة، وأن الحياة تستمر مهما كانت الظروف.

ثلاثة أفلام طويلة أخرى تنافست لإرضاء ذائقة لجنة الشباب: الأول، فيلم «طريق العودة» للمخرجين الأميركيين نات فاكسون الفائز بجائزة أوسكار عن فيلمه «الأحفاد»، وجيم راش كاتب العديد من البرامج التليفزيونية الأميركية.

والفيلم الثاني هو «لمسة ضوء» أخرجه تشانغ يونغ من التايوان، وهو مُقتَبس عن سيرة عازف البيانو الياباني الشهير هوانغ يو سيانغ. وكما هي حياة هذا العبقري الموسيقي يصوِّر الفيلم محطّات من هذه السيرة الملهمة والمليئة بالإصرار وتحدّي الإعاقة البصرية، وكان هذا الشريط قد فاز بجائزة الجمهور في المهرجان السينمائي العالمي بوسان في السنة الماضية. أما الفيلم الثالث فهو «واجما.. قصة حب أفغانية» لمخرجه الأفغاني المقيم في فرنسا بارماك أكرم صاحب فيلم «فتى من كابول» (2008)، والفيلم الوثائقي «جميع تليفزيونات العالم» (2009). ينقل المخرج من خلال قصص واقعية مأساة الشابة وجما بعد علاقة غير شرعية في سياق مجتمع محافظ. تُوِّج فيلم «واجما» بجائزة أفضل سيناريو في مهرجان صندانس السينمائي في دورة السنة الماضية، وسيمثّل أفغانستان في فئة أفضل فيلم أجنبي ضمن جوائز الأوسكار هذا العام.

خارج المنافسة الرسمية شكّلت فئة «بريق» فسحة إضافية أتاحت للأطفال الصغار تجربة اختيار فيلمهم المفضل، وقد احتوت هذه الفئة 11 فيلماً قصيراً من كندا، والإمارات، وبريطانيا، وألمانيا، وبلجيكا، وهولندا. اختار الأطفال من بينها الفيلم الصامت «ماكروبوليس» للمخرج البريطاني جويل سيمون، وهو فيلم مُصَوَّر على طريقة الستوب موشن، بشخصيات صلصالية. وقصته تنطلق من مصنع للألعاب، إذ بسبب خطأ في تصنيع دميتين يتمّ

ميسي بغداد

شاشات سِلميّة

العنف في الإعلام وتأثيره على الأطفال هو مضمون الحلقة النقاشية التي قدَّمتها مؤسَّسة الدوحة للأفلام ضمن فعاليات ملتقى الطفولة التي أقيمت على هامش مهرجان «أجيال» السينمائي. وتحت عنوان «من ينقذ الطفولة من العنف؟» اجتمع ستة خبراء في السياسات، والإنتاج، وعلم النفس، والقوانين بغرض طرح البدائل التي من شأنها الحدّ من المضمون العنيف التي يتلقّاه الأطفال.

جلسة النقاش المنعقدة في دار الأوبرا في (كتارا)، والتي ترأسها السيد بورشيد المسؤول عن قطاع المسرح في وزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية، تطرَّقت إلى القوانين والتشريعات الضرورية لمراقبة ورصد المحتوى الإعلامي الموجَّه للأطفال. وكذلك بالنسبة لألعاب الفيديو التي اقترحت بشأنها الشيخة نجلة بنت فيصل آل ثاني، مديرة قسم المطبوعات والنشر في وزارة الثقافة القطرية بأن يتم تقديم ورشات توعوية للأسر تمكّنهم من اختيار الألعاب الأكثر إفادة وتوجيهاً لأولادهم. خاصة وأن هذه الألعاب ليست مرتبطة، في الغالب، بالفوز أو بالخسارة، كما أشارت الممثلة هدى حسين، بل تقوم على قتل اللاعب الخصم. كما أن الوقت الطويل الذي يقضيه الطفل أمام الشاشة يجعله أكثر انعزالاً. وهذا ما أكّده الدكتور خالد حمد المهندي، الاستشاري النفسي، مشيراً إلى أهمية الذكاء العاطفي باعتباره لغة وجدانية قادرة على تثقيف الأبناء وتوجيه استهلاكهم للمحتوى التلفزيوني، فضلاً عن نجاعة الرقابة الذاتية في السيطرة على ما يشاهده الأطفال في المنزل.

فينوس جنينغز، أخصائية البرمجة في اليونيسكو، كشفت عن بحث خلص إلى أن تأثير الإعلام العنفي متفاوت على الأطفال وذلك وفق خلفيتهم العائلية ومحيطهم وأعمارهم. حيث أظهرت الدراسات في هذا الشأن أن الأطفال العدائيين متأثرون أكثر من غيرهم بالسلوك العنفي، وأن اجتماع الصراع العائلي مع العنف الإعلامي وعنف ألعاب الفيديو يزيد من تفاقم النتائج السلبية على نفسية الأطفال وسلوكياتهم.

هل تتوافر شركات الإنتاج على مقاربة داخلية للمحتوى الموجّه؟ علي الريس، المدير العالم لمؤسَّسة إنتاج البرامج المشتركة في مجلس التعاون الخليجي، تحدَّث في هذا السياق عن معايير مقاربة المحتوى في مجال مؤسَّسته، منها: رفع التوعية، والتعليم، والترويج لقيم التسامح. ولأن لا أحد يمتلك عصا


طريق العودة



فاطمة بنت حسن الرميحي

مديرة مهرجان «أجيال»

حبّ الأفلام ونشر الثقافة السينمائية بين أوساط الشباب في مجتمعنا، هو الذي دفعنا لإطلاق مهرجان «أجيال» السينمائي الأول. ومن خلال رفع الذائقة السينمائية ودعم صناعة الأفلام، نحن على ثقة بأننا سنتمكّن من تعزيز المعرفة بهذا المجال الحيوي لدى الأجيال الشابة وإلهامهم للسعي ولاكتشاف قدراتهم الإبداعية.

التخلُّص منهما، لكن القصة لم تنته فتتحد الدميتان وتسعيان إلى الالتحاق بعالم الألعاب داخل متجر.

وخارج منافسة بريق، سُلِّمت جائزة «صنع في قطر»، التي تمنح لصُنّاع الأفلام القطريين والمقيمين: لنورة السبيعي عن فيلمها القصير «بطلي» الذي يُصَوِّر محاولات صبي إثارة والده المشغول طول الوقت، وفي النهاية يفلح الابن في استدراج والده إلى اللعب. وتنافس هذا الفيلم المُتَوَّج مع فيلم «العنف الرقيق» للمخرجة دانا النتشة، وفيلم «الكرة» للمخرجة أمل المفتاح، وفيلم «واحد من خمسة» للمخرجة جواهر الخاطر، وأيضاً مع فيلم «رزفة»، من إخراج علي المهدي، وفيلم «سونر» لمخرجه علي آل ثاني.. ثم فيلم «جنية الأسنان»، أخرجته شيخة علي، وكانت العروض الثمانية القصيرة في فئة «صنع في قطر»، وهي إحدى أهمّ فعاليات المهرجان، قد شاركت في ورشة تحدّي الأسرة لصناعة فيلم في 48 ساعة التي نظّمتها مؤسَّسة الدوحة للأفلام خلال الدورة الثالثة لتحدّي الأسرة السنة الماضية، وتُوِّج الفائزون بعد عرضها في مهرجان «أجيال» بجوائز من خلال التصويت على مواقع التواصل الاجتماعي. بالإضافة إلى هذه العروض شاركت سبعة أفلام أنتجها المشاركون في ورشة التحدّي لصناعة فيلم في 7 أيام التي تندرج ضمن مسابقات تطوير أفلام الخليج في مؤسَّسة الدوحة للأفلام. فضلاً عن عرض فيلم الرسوم المتحركة «بطل ورسالة» الذي أخرجه البولندي باول بوروسكي، وأنتجته شركة الريان احتفالاً باليوم الوطني عام 2012، ويصوِّر قصة متخيَّلة بطلها طفل وأخته قرَّرا السفر عبر الزمن على متن قطار ليشهدا تأسيس دولة قطر في فترة الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني.

عروض وفعاليات مهرجان أجيال في دورته الأولى كانت بالنسبة للجمهور والعائلات والأطفال دافعاً لقضاء نهاية أسبوع ممتعة وهادفة. المهرجان احتفى بفن الأنيمي، وشكل التعليم، ومواضيع أخرى من صلب الدراما العائلية مضمون فعالياته وعروضه القصيرة والطويلة، فضلاً عن حضور هذه القضايا في الورش والندوات والأنشطة الترفيهية المتنوعة. كما ترك فيلم الافتتاح «وتهبّ الريح» للمخرج الياباني هاياو ميازاكي، وفيلما الاختتام «أصوات النجم البعيد»، و«حديقة الكلمات» لماكاتو شينكاي بصمة قوية في حسن البرمجة واختيار الأجمل في عالم الرسوم المتحرِّكة.



سحرية لوقف العنف تجاه الأطفال، كما صَرَّح علي الريس، فإنه يدعو إلى العمل الجماعي لمحاربة كل ما من شأنه أن يضرّ بأمن الأطفال.

بدورها قدمت فيردوز بولبوليا، مدير شركة مومنتس إنترتينمنت، استراتيجية الإرشادات والموارد المختصّة خلال إعداد برامج الأطفال، مُصَرِّحة بمسؤولية الشركة تجاه ما يُقَدَّم للأطفال، لكن مؤسسة لوحدها لا تكفي، ودعت بولبوليا الجمهور والإعلاميين والمشاركين للانخراط في هذا التحدّي، عبر إيجاد شركاء من أجل العمل معاً في مختلف المناطق، حتى يمكن تعزيز المحتوى الإعلامي النوعي للأطفال والصغار حول العالم.

فيلمان عن الحُلم والحُبّ

المخرج وخليفته

يختتم المخرج هاياو ميازاكي (طوكيو 1941) مسيرته في مجال أفلام الرسوم المتحرّكة الروائية الطويلة بهذا الفيلم الملهم الذي افتتح به مهرجان «أجيال» السينمائي في الدوحة دورته الأولى. من أفلام ميازاكي «لابوتا: قصر في السماء» (1986)، «الأميرة مونونوكي» (1997)، «المخطوفة» (2001) وهو الفيلم الذي حَطّم الأرقام القياسية في إيرادات شبّاك التذاكر في اليابان، ونال جائزة الدبّ الذهبي في مهرجان برلين السينمائي، وجائزة الأوسكار عام 2003.

الريح تهب

إلى زمن لم تكن فيه اليابان كما هي في راهنها، يعود رائد أفلام الرسوم المتحرّكة هاياو ميازاكي ليسرد قصة الحلم الذي صار حقيقة. حلم بدا عصيّاً وسط إفلاس المصارف في طوكيو والمآسي المجتمعية التي تفاقمت مع الزلزال والحرب. استلهم ميازاكي قصته من سيرة جيرو هوريكوشي (1903 - 1982) مصمِّم الطائرة الحربية اليابانية «Mitsubishi A6M Zero» في أوج الصراع على تطوير المحرّكات النفّاثة، وكانت هذه الطائرة قد حلّقت في أثناء الحرب العالمية الثانية مفتخرة بإمكاناتها الجبارة أمام صلابة الصناعة الحربية الألمانية والإيطالية آنذاك.

التقط المخرج، شغف جيرو هوريكوشي بالطيران منذ الطفولة، وافتتانه بالسماء وسحبها، ليرسم البورتريه الذي يليق بهذا البطل الوطني. الفيلم تحية لجيرو الذي انطلق من بقاع الفقر، ودرس تصميم الطائرات في بلاده وفي ألمانيا إلى أن تمكّن في النهاية من أن يصبح الشخصيات الوطنية في اليابان، لكن تحية الاعتراف هاته تبدو ثانوية بالنسبة للمخرج ميازاكي مقارنة بموضوعة الحلم الرئيسية والملهمة. في مستهلّ الفيلم، ومُدّته 126 دقيقة، يقول الراوي «الريح تهبّ. يجب أن نحاول العيش»، ثم يظهر جيرو الصغير ممتطياً طائرة صغيرة بجناحَيْ نسر، تحلّق به تحت الجسور وفوق النهر، وفيما يشبه اللعب يشير جيرو بيديه، ويمرح إلى أن تتلبَّد السماء بالسواد. كانت الطائرات الإيطالية تحيط به كأشباح مرعبة، عملاقة وقوية، جعلت جيرو يستفيق مذعوراً من حلمه المستحيل. كيف يطير اليابانيون مثلما يطير الألمان والإيطاليون؟ كان هذا هو السؤال المصيري الذي سيحدّد مسيرة هذا العبقري الصغير قبل أن يكبر ويكبر معه الحلم.

في سريره، يحلم جيرو، فتنكسر أجنحة طائرته، وينكسر طموحه، يحدث هذا مراراً إلى الحد الذي تختلط فيه مجريات الواقع بالحلم، ومثلما تتحطّم الطائرة في المنام، وكما، بعد ذلك في تجاربه التي صمّمها لصالح شركة ميتسوبيشي التي أشرف على قسم التصميم فيها، كانت رغبة ما تأبى الانكسار، توقظ الحالم وتدخله في حلم جديد. متوالية من الأحلام لم تتوقّف على الرغم من أوضاع الإحباط الاجتماعي. لكن أحلام جيرو هوريكوشي لم تكن وهمية، بل لها نماذج تحقّقت وهو أراد المشي على منوالها؛ فمنذ صغره لم يفارقه كتاب المصمِّم الإيطالي كامبيني كابروني عن الطيران، كما أن كابروني هو الحكيم الذي يزوره في المنام ليرشده إلى الطريق نحو المجد، يلتقيان في الأحلام وينهبان سويّة في جولات بالطائرة، ويحفظ جيرو كلام كابروني عن ظهر قلب «تصميم الطائرات حلم جميل»، «إننا نحلم بالطيران لكن الحلم ملعون»، «نحن -المصمِّمين- لا نختلف عن الفنانين والمبدعين»...

الحلم والحب والإصغاء ثلاثية صنعت جيرو؛ الحلم الذي رافقه منذ البداية بإلهام من كابروني، وقصة حبّ عظيم ونضالي مع ناهوكو على الرغم من مرضها المميت، وكذلك نضجه الفكري كمثقّف عضوي يصغي ويناقش في فترة وجوده في ألمانيا، مواضيع من قبيل النازية الألمانية والنزعة القومية المتطرّفة في اليابان مع شيرلوك هولمز الشخصية الافتراضية الثانية بعد كابروني. كل ذلك كان يقود جيرو إلى تصميم طائرة طليعية وسط أجواء اليأس المحيطة به، والتي لم تخلُ من السخرية والتهكُّم من تخلُّف بلاده، فنجد جيرو يتساءل عن سبب فقر اليابان، وفي أثناء نقل الطائرة إلى المدرج لاختبارها يسخر من جَرِّها بواسطة


الريح تهب


حديقة الكلمات

الثيران، وفي مرحلة وجوده الممتعة في ألمانيا لدراسة هندسة الطائرات القاذفة للقنابل، انبهر جيرو ببراعة الألمان، ولما أراد إلقاء نظرة على طائرة قيد التصنيع منعه الحراس، وحينها قال لرفيقه هونجو: ياللألمان البخلاء! إنهم لا يروننا شيئاً، يردّ هونجو: نحن كأخيل نطارد سلحفاة سبقتنا بـ 20 سنة. ويردّ جيرو طائرتنا أشبه ببناء من روما القديمة...

استلهم جيرو أفكاره الهندسية من المحيط الذي يعيش فيه، من إحباطه كما من آماله، أصغى لأصوات الريح وتقلُّبات الطبيعة، وتأمَّل أجنحة الطيور، وكل نغمة كانت تدقّ فكرة في قلبه وفي عقله. لا أحد رأى الريح غيره، وأدرك أن إمكانية التحقّق أكبر من فرص المستحيل، وأن الريح في النهاية يمكن رؤيتها بعين ثالثة، وحينما تهتزّ الأغصان، وإذاك فقط، كان جيرو يعي تماماً أن الريح تمرّ عبرها.

بهذه الفلسفة الشعرية العميقة رأى جيرو طائرته تحلّق في الأحلام، وواقعياً فقد طارت الـ«Mitsubishi A6M Zero» كالحلم، ونجحت أخيراً في الهبوط على المدرج العشبي بعد محاولات فاشلة عديدة كانت تنتهي بانهيار الطائرة كلّيّاً. وفي لحظة النجاح هاته كان مصمِّمها جيرو هوريكوشي شارداً وغير مبالٍ، إلا بصوت ريح حزينة كانت تنذر برحيل زوجته ناهوكو، وقد أحسّ بذلك في الوقت الذي كانت الطائرة المقاتلة الأولى في اليابان تحلّق كالنوارس. هكذا يلهمنا المخرج العبقري هاياو ميازاكي بجوهر سيرة عبقري آخر ليقول في النهاية إن حلمنا يمسك بنا، ويحيط بنا، ولا يراه أحد وحده.

حديقة الكلمات

الأرصاد الجوية تتوقع هطول المطر في منطقة كيوشو اليابانية، وهذا ما يجعل الشاب يوكينو المفتون بتصميم الأحذية يتغيَّب عن المدرسة، مقتصراً على الذهاب إلى حديقة حيث يمارس تحت سقف من القرميد هوايته المفضلة التي يعوِّل عليها مستقبلاً في إخراجه من عالم صغير إلى عالم كبير. وأكيزوكي مدرِّسة أدب مكتئبة وفاشلة عاطفياً، تلجأ إلى المكان نفسه بحثاً عن النسيان. يوكينو أصغر من أكيزوكي بكثير، لكن هذا لم يمنع استمرار لقائهما في الحديقة عن طريق الصدفة في البداية إلى أن أصبح اللقاء موعداً ينتظره يوكينو كلما هطل المطر.

كتب قصة هذا الفيلم الكرتوني الشاعري والعميق، الذي اختتم به مهرجان «أجيال» السينمائي بالدوحة وأخرجها، ماكوتو شينكاي الملقَّب بـ «ميازاكي الجديد». يأخذ الفيلم شاعريته من عنوانه «حديقة الكلمات»، ومن نصه الذي اقتبست بعض حواراته من أشعار التانكا القديمة في اليابان. وهو فيلم عميق لأنه يقوم على الأسرار والغموض المتّصلين بشخصية أكيزوكي الهائمة في أحلامها الغائبة، والتي شكّلت بالنسبة ليوكينو المرأة المثالية التي تكمن فيها أسرار العالم.

يوكينو الرومانسي المنحدر من الريف، ويقطع مسافة طويلة كي يلتحق بعالم العمال والقطارات، وجد في الحديقة منبت طموحه العذري، ويواصل لقاءاته مع أكيزوكي بالرغم من جهله بتفاصيل حياتها الخاصة، لا عملها ولا عمرها ولا المحن التي تمرّ بها، وفي المقابل فإنها لا تبوح بذلك، وتكتفي بالكلام عن اللحظة وما ينتج عنها من مكاشفات شاعرية وتأمُّلية زادت من ارتباط يوكينو بها، إلى أن شرع في تصميم حذاء خاص لها لعَلَّها تفرح به، وتخرج من حالة التهتُّك وهذيان السُّكْر. لكن الأحداث تنقلب بعدما اكتشف يوكينو أن ملهمته تشتغل مدرسة أدب في الجامعة نفسها التي يدرس بها. وتأتيه إشاعات من زملائه عن فسقها، وهو ما لم يصدقه يوكينو، وأكيزومي نفسها لم تتحمَّل ما يُفَبْرَك ضدّها، لذلك قررت الغياب عن الجامعة والتفكير في تقديم الاستقالة.

على غير العادة، هزيم رعد باهت، والمطر لم يسقط، ويوكينو طال انتظاره ولم تأتِ أكيزوكي إلى الحديقة. المطر لم يسقط وبقي في انتظارها. وفي الأخير جاءت أكيزوكي وذهبا إلى الغداء، وهناك في بيتها، وبينما كانت تنظِّف الأواني لم يستطع يوكينو كتمان ما يختلجه. أكيزوكي لم تنزف المزيد من الدموع بعد صمتها ووداعها، إذ سرعان ما أنصتت لنبض قلبها وقلب يوكينو، فتغنّي الأغنية: الكلمات غير مكتوبة لكنها تتبلَّل بالمطر. إنها تعيش بالمطر. وهذه قصتهما.

برع المخرج في إخراج هذا الفيلم بأسلوب محترف، إلى المستوى الذي عكس قدرة ماكوتو شينكاي في تحريك شخصياته وإدارتها بأسلوب التصوير السينمائي عن طريق الكاميرا؛ فمشاهد المطر والسماء والحديقة وملامح الشخصيات كلها مرسومة بالطريقة التقليدية لكن دقّتها وزوايا تحريكها تحاكي الواقع بانفعالاته وأحاسيسه.

ولد شينكاي في ناجانو في اليابان، ودرس الأدب الياباني. تُوِّجَ فيلمه «أصوات النجم البعيد» (2003) بعدد من الجوائز في اليابان. ومن ضمن أفلامه الناجحة عالمياً «المكان الموعود في أيامنا الأولى» (2004) و«خمسة سنتيمترات في الثانية» (2007)، وفيلم «الأطفال الذين يطاردون الأصوات المفقودة» (2011).



مراكش الدولي للفيلم

نجوم وتساؤلات

محمد اشويكة

اختتم مهرجان مراكش الدولي للفيلم فعاليات دورته الثالثة عشرة التي امتدَّت من 29 كانون الأول/نوفمبر إلى 7 كانون الثاني/ديسمبر 2013. الدورة افتُتِحت بعرض فيلم «رَام - لِيلَا» (Ram-Leela) لمنتجه ومخرجه الهندي «سانجاي ليلا بانسالي»، وهو فيلم يسير عكس توجُّه المهرجان الذي طالما صَرّحَ المشرفون عليه بأنه يسعى إلى الاحتفاء بسينما المؤلِّف عبر العالم عوضاً عن السينما التجارية.

انطلقت المسابقة الرسمية التي ترأَّس لجنة تحكيمها المخرج الأميركي مارتن سكورسيزي بالفيلم الإسباني «الجري وراء الأوهام» للمخرج الشاب خوناسْ تريباابن المنتج والمخرج المعروف فِرْناندو تريبا الذي يناقش - بالأبيض والأسود - نهاية السينما والحبّ معاً. والفيلم الإيطالي «تحيا الحرية» للمخرجروبيرتو أندو الذي يسخر من السياسة وحياة السياسيين. وبهذا تكون صدفة البرمجة قد أعلنت ما سيطبع هذه الدورة.

عرفت المسابقة الرسمية للمهرجان مشاركة خمسة عشر فيلماً تمثِّل تجارب ومدارس سينمائية مختلفة، وهي في الغالب تمثِّل العمل الأول أو الثاني لأصحابها. وفي الوقت الذي يصرح فيه المنظمون بأن السينما المغربية حاضرة في مسابقة هذه الدورة فإن هذا الحضور لم يتجاوز فيلمين من إنتاج مشترك، وهما: «الحمى» لهشام عيوش، و«خونة» للمخرج الأميركي شين كوليت، مما يعني، إقصاء أهم الأفلام المغربية التي ذهب أصحابها للمشاركة في مهرجان دبي السينمائي الدولي الذي يحتفي بالسينما العربية، وهذا دليل على أن المصفاة الفرنكوفونية تتطلَّب المرور عبر موزِّع أو منتج فرنسي، وهو حال كل الأفلام المشاركة في مهرجان مراكش. يظل إذاً، حضور الأفلام العربية، وكذا الأفريقية، هامشياً إن لم نقل شبه غائب، خاصة أن بعض الحاضرين بالمهرجان يرغبون، مثلاً، في اكتشاف بعض التجارب الأفريقية كما صَرَّح بذلك المخرج التركي الألماني فاتح أكين. عموماً، فقد عرفت مختلف فقرات هذه الدورة من مهرجان مراكش عرض أكثر من مئة وعشرة أفلام تمثِّل ثلاثاً وعشرين دولة.

من الفقرات الملفتة والداعية للاحتجاج، فقرة «خفقة قلب» التي أراد بها المنظّمون الاحتفاء بالسينما المغربية من خلال برمجة الأفلام التالية: «خلف الأبواب المغلقة» لمحمد عهد بنسودة، و«كان يا ما كان» لسعيد ك. الناصري، و«سارة» لسعيد الناصري، و«هم الكلاب» لهشام العسري... وهي أفلام مختلفة في أساليبها، وموضوعاتها، ولا تقدّم في مجملها صورة واضحة عن منجزات السينما المغربية التي تُشَكِّلُ، اليوم، بعض تجاربها إشراقة فنية في أفريقيا والعالم العربي. وهنا تجدر الإشارة إلى أن كل الأفلام التي تمرّ في هذه الفقرة تخضع للعلاقة مع الفرنسيين أو الدائرين في فلكهم، ولابُدَّ أن تقدّم مواضيع خاصة، وتنطق بلغة معينة. أليس من المفروض أن يكون حضور البلد المُنَظِّم قويّاً حتى يتسنّى للزوّار اكتشافه من خلال سينماه، وألا يأخذوا صورة مشوهة عنه؟

وككلّ سنة احتفى المهرجان بنجوم السينما، وكَرَّم بعض تجاربها المكرّسة في كل من (إيطاليا، مصر، إسبانيا، وفرنسا...). كما وقع الاختيار على السينما الإسكندنافية ممثّلة بكل من السويد، والدانمارك، وإيسلندا، وفنلندا، والنرويج؛ إذ شاهد الجمهور أفلاماً متنوّعة من توقيع مخرجين ذوي حساسيّات مختلفة ينتمون إلى مدارس وتيارات سينمائية متمايزة من بينهم: «كارل تيودور دراير» و«آكي كوريسماكي» و«إنغمار برغمان» وغيرهم... أما بخصوص السينمائيين المكرّمين، فقد كرَّم المهرجان الممثّلة الأميركية «شارون ستون»، والفرنسية «جولييت بينوش» والمخرج الكوري «كور-إيدا هيروكازو»، والسينمائي الأرجنتيني «فرناندو سولاناس»، والممثل المغربي «محمد خيي» الذي لم يكن محظوظاً في أثناء تكريمه بفضل برمجة فيلم مغربي لم يمثّل فيه، ولا علاقة له بأسلوبه الفني، وهو الأمر الذي خلّفَ استياء بالغاً لدى المهتمين خاصة وأن الرجل أغنى المشهد السمعي البصري المغربي بعطائه الفني المتميّز، ومن حقّه أن يتقاسم مع الحاضرين - في أثناء هذه اللحظة الرمزية - من النقاد والمهنيين والمعجبين فيلماً يُبْرِزُ مستوى قدراته التشخيصية.

وفي إطار فقرة الـ(ماستر كلاس) أو



مارتن سكورسيزي لحظة تكريم شارون ستون.

دروس السينما كان للجمهور لقاءات مع كل من المخرج وكاتب السيناريو الفرنسي «برونو ديمون»، والمخرج والمنتج الأميركي «جيمس كراي»، والمخرج والمنتج الدانماركي «نيكولاس ويندينك ريفن»، والفيلسوف الفرنسي «ريجيس دوبري» الذي قال بأن السينما تدفع نحو الحلم، وهي ليست مُجَرَّد مسدَّس أو سيارة... وقد عرفت هذه الفقرة إقبالاً خاصاً من طرف النقّاد والأكاديميين والطلبة الذين يهتمّ المهرجان بإنتاجاتهم من خلال مسابقة «سينما المدارس» التي عرفت تتويج فيلم «بَادْ» للطالبين أيوب لهنود، وعلاء أكعبون عن المدرسة العليا للفنون البصرية بمراكش التي تسيطر على أطوار هذه المسابقة من خلال مساهمتها بخمسة أفلام من أصل تسعة.

وجاءت جوائز المهرجان كالتالي: فيلم «هان كونك جو» للمخرج لي سو جين من كوريا الجنوبية فاز بالنجمة الذهبية (الجائزة الكبرى) للمهرجان، وتَقَاسَمَ فيلمي: «الدمار الأزرق» للمخرج جيريمي سولنيي، و«حوض السباحة» للمخرج كارلوس ماتشادو كوينتيلا جائزة لجنة التحكيم، وعادت جائزة أحسن دور نسائي للممثّلة السويدية أليسيا فيكوندير عن دورها في فيلم «الفندق» للمخرجة ليزا لون غسيت، وفاز الممثّلان ديدي ميشون، وسليمان دازي بجائزة التشخيص الرجالي عن فيلم «الحمى» للمخرج هشام عيوش...

يختتم المهرجان دورته هاته بمزيد من الانتقادات التي تقرّ بالضعف البَيِّنِ لأفلام المسابقة الرسمية، وترى بأنه يسير نحو الانغلاق على ذاته، خاصة وأن المهنيين لا يجدون مكاناً خاصاً للتواصل، وكذا لتسويق إبداعاتهم. فضلاً عن إبعاد كل المنتقدين للمهرجان، وخاصة النقاد الذين تخصّهم المهرجانات الكبرى بعروض وامتيازات خاصة. أضف إلى ذلك هيمنة التوجُّهات الفرنكوفونية التي تُهَمِّشُ اللغة العربية في عقر دارها، وتجعل الفرنسية اللغة الأولى للمهرجان لاسيما وأن كل السندات الخاصة به تَكُون فيها الأبرز والأوضح، وهنا لابُدَّ من استيعاب درس ريجيس دوبري حين أفاد بأنه يمكن للصورة والسينما أن يضطلعا بوظيفةٍ تَخْدُمُ الاستعمار والغزو واقتلاع الثقافات، وذلك ما تقف ضده بعض الأصوات المستقلّة التي ترغب في أن تتكفّل الأطر المغربية بإدارة المهرجان كي لا يصبح في مهبّ الفرنكوفونية التي تُسْتَعْمَلُ كغطاء مدني لتثبيت الهيمنة الجديدة، وتُسَخِّرُ عرّابيها وأذرعها لتقويض أسس الثقافة الوطنية.

مؤتمر المجمع العربي للموسيقى

مقامات الهوية على سلّم التنمية

الدوحة: محسن العتيقي

من فاتح إلى 3 ديسمبر/ كانون الأول 2013، اجتمع في الدوحة أعضاء المجمع العربي للموسيقى في إطار انعقاد مؤتمره العام 22 وذلك تحت رعاية وزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية. وفي افتتاح أشغال المؤتمر ألقى سعادة الدكتور حمد عبد العزيز الكواري وزير الثقافة كلمة استقبل بها أعضاء المجمع، وأكّد فيها على ضرورة بلورة رؤية مشتركة من خلال النتائج والتوصيات، مشيراً إلى أن دولة قطر لا تَدّخر جهداً في الاهتمام بالموسيقى وتطويرها، سواء من خلال أوركسترا قطر أو أكاديمية قطر للموسيقى. وأضاف سعادته أن الموسيقى العربية الراقية بحاجة إلى اهتمام جادّ من قبل كافة الحكومات العربية والمؤسّسات المعنيّة بالفنون والموسيقى وفق خطط موحّدة، عوض إلقاء اللوم دائماً على جيل اليوم الذي يتأثّر بالموسيقى الغربية والثقافات الدخيلة في ظل توافر قنوات انتشارها المتعدّدة. وفي سبيل هذا المبتغى أكّد سعادة الوزير على استعداد وزارة الثقافة والفنون والتراث في قطر لدعم الجهود المبذولة سواء داخل قطر أو خارجها للارتقاء بمستوى الموسيقى العربية والحفاظ على إرثها والتعريف بروّادها.

42 عاماً مرّت على تأسيس المجمع العربي للموسيقى تحت مظلّة الأمانة العامة لجامعة الدول العربية. ومنذ 1932 شهدت الموسيقى العربي انعقاد أول مؤتمر لها في القاهرة، إلا أن ربط الموسيقى بالهوية والتراث والثقافة والتنمية لايزال تحدّياً كبيراً ومحفوفاً بالمخاطر والصعوبات. رصد التحديات، وخارطة الطريق الممكنة، وتحديد المسؤوليات ولجانها... كانت محاور هذا المؤتمر الذي يأتي في ظلّ أزمات اقتصادية وسياسية جعلت مجموعة من الدول الأعضاء تتأخّر عن دفع التزاماتها المالية الداعمة للمجمع.

حضر أشغال المؤتمر الدكتور كفاح فاخوري الأمين العام للمجمع، والسيد الأمين بشيشي نائب الرئيسة السابقة للمجمع الراحلة رتيبة الحفني، والسيد عبد الله ميرزا ممثّل قطر في المجمع، والدكتور عبد الغفور الهيتي مدير أكاديمية قطر للموسيقى، وممثّلين من باقي الدول العربية، وثلّة من الباحثين والفنانين. وعلى مدار ثلاثة أيام شهد جدول أعمال المؤتمر تقديم التقرير العام وانتخاب هيكلة المجمع الجديدة، والهيئة العلمية، واللجان الفنية وممثّليها، بالإضافة إلى تقديم ورقات دراسية حول التحدّيات ودور الموسيقى في التنمية وتطوُّر المجتمع.

وفق دراسة بعنوان «دور الموسيقى في تطوُّر المجتمع» أَعَدّها الدكتور يوسف طنوس، من لبنان، فإنه لا يمكن رسم بيان واحد أو كامل، فلكلّ مجتمع موسيقاه التي تعكس صورته. ويبدو أن موسيقى المجتمعات المهيمنة تؤثّر في أذواق المجتمعات النامية في ظل سعي شبابها إلى تشكيل ثقافة خاصة بهم سرعان ما تنمّ عن صراع الأجيال. وأمام هذه الحال، ومادامت الموسيقى بالتعريف الذي تستند عليه هذه الدراسة «الموسيقى هي حركة تفتيشية دائمة عن قيم الجمال» واستناداً إلى قول بيتهوڤن «الموسيقى تساوي كل فلسفات العالم» فإن للموسيقى يداً في تغيُّر الإنسان والمجتمع ونشر الوئام والسلام... غير أن حال الموسيقى العربية اليوم، تأثّر بالصناعة الموسيقية المستحدثة مما غَيَّرَ الكثير من المفاهيم الموسيقية والهويات الموسيقية بالتزامن مع عمليّات التثاقف وصولاً إلى موجة العولمة الشرسة... ذلك أن التكنولوجيات الحديثة «أوجدت نظرة جديدة للموسيقى ولعلاقة الإنسان والمجتمع بها»، وخلص الباحث إلى أن أغاني اليوم تعكس حالات التخبُّط الذي تعيشه المنطقة العربية سياسياً واجتماعياً... فلا يمكن «أن يكون العربي سائراً في ركب الموجة الغربية سياسياً وأمنياً واقتصادياً وثقافياً، وأن يسلم منها موسيقياً وغنائياً...».

تتحمَّل التلفزيونات العربية المسؤولية الكبيرة في تكريس أنماط هجينة من الغناء غَيَّرت أذواق جمهور المستمعين، والحال «أن معظم وسائل الإعلام العربية تتكلّم عن رداءة الأغاني العربية المعاصرة، في الوقت الذي تكون هي من يروِّج لها، وتحجب الأغاني الأصيلة». عند هذا التشخيص أيضاً توقَّف الدكتور عبد الحميد حمام من الأردن، ودعا في دراسته المُعَنْوَنة بـ «التنمية وعلاقتها بالحالة الفنية والموسيقية في الوطن العربي» إلى التكامل بين الإعلام والبنى الفنية، كما قَدَّم الباحث تساؤلات كثيرة تتعلَّق بدور الفنون في التنمية استناداً إلى ما أورده ابن خلدون بخصوص اقتران نموّ الفنون والموسيقى بالازدهار الاقتصادي. وبغية تحقيق ذلك أكّد على دور المؤسَّسات الحكومية والأهلية، وكذلك شركات القطاع الخاص الغنية –كالبنوك– في جعل الفنان ثروة إذا أحاطته بالرعاية.

على صعيد آخر ثمة إشكال متعلِّق بالبنى التحتية، أشار إليه الأستاذ عبد



د.حمد عبدالعزيز الكواري وزير الثقافة ، على يمينه كفاح الخوري أمين المجمع العربي للموسيقى

العزيز بن عبد الجليل، من المغرب، متسائلاً أنه إذا «كانت مؤسَّسات التعليم الموسيقي قادرة على أن تضطلع بنشر المعرفة الموسيقية فإنها تبقى- لمحدودية انتشارها- محصورة الفائدة في المنخرطين فيها، دون أن تشمل فئات عريضة من المجتمع» وللخروج من هذا الانحصار أكدت الدراسة على ضرورة إقرار «التربية الموسيقية» في البرامج والمناهج الدراسية من مرحلة الابتدائي إلى الجامعة دون التعلُّل بكون الموسيقى ليست على رأس أولويّات التعليم في بلدٍ نام. والتأصيل لما يتعارض مع هذه المبرِّرات يستقيه الباحث من كلام كونفوشيوس في قوله: «يتعين أن توضع الموسيقى في مقدِّمة مقوِّمات التربية الصحيحة، وإن ضياعها أو انحلالها لَمِنْ أقوى العلامات على تفسُّخ الأنظمة، وإذا كنّا نودّ معرفة ما إذا كان الحكم في مملكة ما عادلاً، وكانت أخلاق سكانها قويمة أم لا فلننظر إلى وضع الموسيقى السائدة فيها».

وتحت عنوان «مفاهيم الإقصاء والاستبدال والتعايش في التربية الموسيقية في العالم العربي» قدَّم الأستاذ الفنان عيسى بولص، رئيس قسم الموسيقى العربية بأكاديمية قطر للموسيقى، تحليلاً نقدياً قيّماً شمل مناهج تدوين الموسيقى الشعبية المتنقلة شفاهياً، وهو التحدّي الذي لازالت المحاولات العربية لم تدخل غماره على غرار التجارب الغربية والإيرانية والأذربيجانية التي تناولها الباحث بالتحليل والمقارنة. وفي سياق السياسات الثقافية التي تتحمَّل مسؤولية هذا التحدّي أشار بولص إلى أن السياسات الثقافية التي تُعنى بالموسيقى باتت بحاجة إلى مراجعة البرامج التي تتبنّاها، والتي تعنى بأمور تعليم الموسيقى في مؤسَّسات الدولة التعليمية، وإلى توفير دعم للبنى التحتية اللازمة لإنجاز المشاريع الموسيقية في إطارها الوطني الخاص. وعلى مستوى المناهج، دعا بولص إلى إعادة النظر في التوجُّه المشرقي المكرّس في التربية الموسيقية والذي همَّش (ولا يزال) الكثير من الفنون التقليدية المتنقلة شفاهياً في جغرافيا العالم العربي، مما أدّى، في نظر بولص، إلى عدم فهم ما قد تساهم فيه هذه الفنون فيما يخصّ إدراج مفاهيم جديدة في التربية الموسيقية في العالم العربي والتعايش معها. ومن ناحية أخرى، فإن تخلُّف الرؤيا بمسائل مناهج الحفاظ وكتابة الموسيقى الشعبية، يتفاقم بإصرار معظم الحكومات والمؤسسات الثقافية على اختزال تراثها في مهرجانات فلكلورية تتعامل مع الموسيقى الشعبية كفعالية يرتديها الناس للترفيه. وعلى الجانب الآخر لاحظ الباحث أنه «إن وجدت مادة التربية الموسيقية في كثير من البلدان العربية فإنه يتمّ التعامل معها كأنها اختيارية، كما لا يتعامل مع الموسيقيين كروّاد للثقافة ومساهمين في استمرار تداولها».

لا شك أن وضع الموسيقى العربية على مقاماتها الصحيحة لا يتوقَّف عند تشخيص حالة الهزال التي يعاني منها الجسم الفني منذ فترة طويلة، وإذ تبدو الاختلالات بنيوية على جميع الأصعدة فإن خارطة الطريق الصحيحة مرتبطة بالتنمية الشاملة التي من ضمن ثمارها موسيقى تترجم حالات التمدُّن والرقيّ المجتمعي.

بعد نقاش مستفيض أسفرت الجلسة الختامية عن تزكية الأمين بشيشي من الجزائر رئيساً للمجمع العربي، وصالح عبد الله من الكويت، وحبيب الظاهر العباسي من العراق نائبين عنه، بينما زكّى الحضور إعادة ترشيح الدكتور كفاح فاخوري أميناً عاماً للمجمع. وبالنسبة للّجان، فقد تَمَّ اختيار عبدالله ميرزا من قطر رئيساً للجنة الفنون الشعبية، ومنى وريق من لبنان رئيسة للجنة التربية، وعبد العزيز الجليل من المغرب رئيساً للجنة الدراسات التاريخية، وإيناس عبد الدايم من مصر رئيسة للجنة الإنتاج، وعثمان مصطفى من السودان رئيساً للجنة التراث.

وأقر المجمع في توصياته الاستراتيجية للسنوات الأربع القادمة، تنظيم ملتقى المربين الموسيقيين العرب، وملتقى الموسيقيين العرب، وملتقى المؤرّخين الموسيقيين العرب، مع اقتراح تنظيم مخيمات شبابية للموسيقيين العرب. وإنشاء صندوق عربي يختص بدعم وتفعيل الثقافة الموسيقية. ومن الاقتراحات التي تداولها أعضاء المجمع؛ استحداث درجة دبلوم لتدريس مادة الموسيقى، والعمل على تكوين لجنة عربية من أهل الخبرة للتحضير لمنهج الموسيقى العربية الشرقية والمغاربية، والمطالبة بإنشاء مركز عربي للموسيقى في إحدى الدول العربية على غرار المركز الأوروبي للموسيقى ومقرّه قبرص. وإحداث صندوق خاص للتبرُّعات على أن تقوم الأمانة العامة لجامعة الدول العربية بإرسال خطابات رسمية إلى الدول الأعضاء للموافقة على إنشائه.

أسطورة المُكَمِّلات الغذائية

يرى الأطباء أنه يجب التوقُّف فوراً عن إهدار الأموال على المكمِّلات الغذائية وتزامن هذا الرأي الصارم مع أحدث الأبحاث التي توضِّح أن مكمِّلات الفيتامينات ليست ذات تأثير على الأمراض، بل قد تسبِّب ضرراً أحياناً.

يشير أحد الأبحاث التي نُشِرت مؤخَّراً في المجلة السنوية للطب الباطني أنه لا يوجد أي دليل على أن تناول الجرعات اليومية من مكمِّلات الفيتامينات والمعادن له تأثير على تأخير أمراض الشيخوخة أو الوقاية من الأمراض المزمنة كالقلب والسرطان، وقد تضمن هذا البحث تجربتين إكلينيكيتين جديدتين ومراجعة لسبعة وعشرين تجربة أخرى قامت بها وحدة الخدمات الوقائية في الولايات المتحدة. ومما جاء في مقدّمة البحث «الرسالة واضحة: معظم هذه المكمّلات لا تمنع الأمراض المزمنة ولا تؤخِّر الوفاة. واستخدامها ليس له مبرِّر، لذا يجب التوقُّف عن تناولها.». هذه الرسالة موجَّهة إلى الأشخاص الذين لا يعانون من مشاكل في التغذية، وهم بالطبع أغلب من يستخدم هذه المكمِّلات في الولايات المتحدة».

يعلق الدكتور ادجر ميلر أحد محرِّري المجلة الطبية وأستاذ الطب وعلم الأوبئة بجامعة جونز هوبكنز في بالتيمور على هذا البحث قائلاً: «تظهر النتائج السلبية في الدراسة تلو الأخرى، ولكن لا يزال الناس يتناولون هذه المكمِّلات بمعدَّلات قياسية، قد يرجع الأمر إلى عامل نفسي، فمع أن الأدلة كلها تشير إلى انعدام فائدة المكمِّلات لمعظم متناوليها لكن يبرِّر البعض لأنفسهم تناولها بنقصان العناصر المهمّة في نظامهم الغذائي.».

تتَّفق النتائج الجديدة مع نتائج لأبحاث سابقة أظهرت أنه لا فائدة من المكمِّلات الغذائية والتي يندرج تحتها فيتامين (ب) ومضادات الأكسدة، بل تطرح هذه النتائج بعض الأضرار الخطيرة حيث أظهرت التجارب الإكلينيكية لعشرات الآلاف من المشاركين أن البيتا كاروتين فيتامين (هـ) وربما جرعات عالية من فيتامين (أ) تؤدّي في واقع الأمر إلى رفع معدَّلات الوفاة.

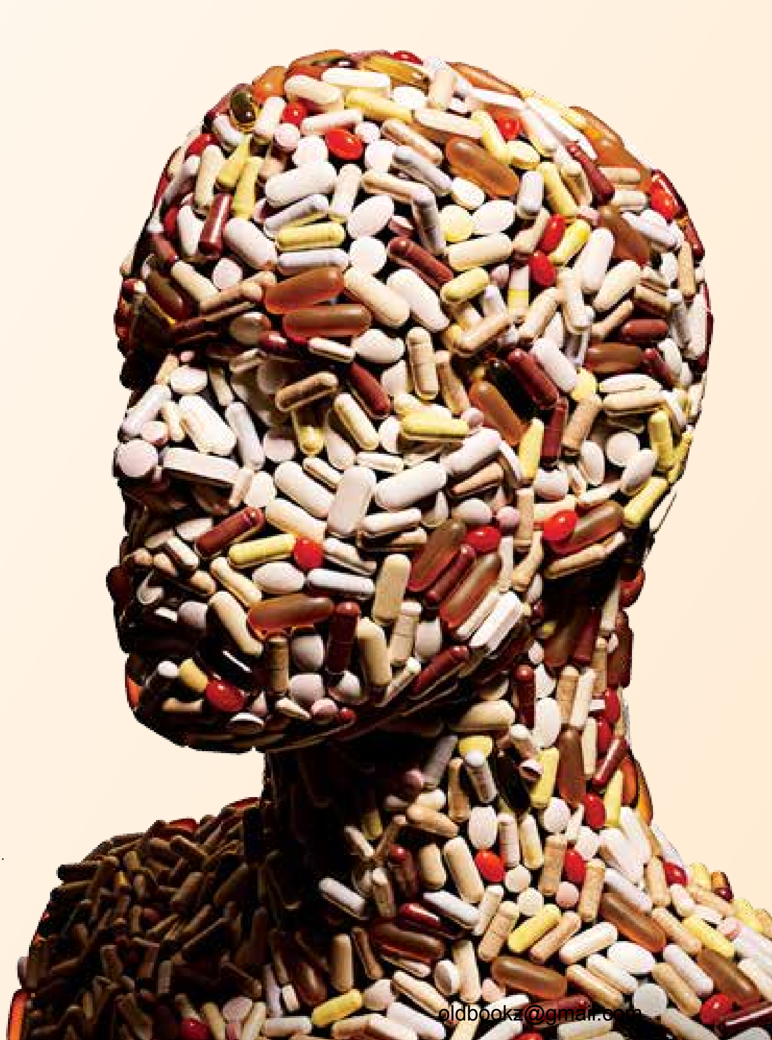
يقول الباحثون في مجلتهم الطبية «لقد أغلقنا ملف هذه القضية- لا يوجد دليل على أية فائدة تُرجى من تناول مكمِّلات الفيتامينات لتدعيم الغذاء الذي يتناوله البالغون القادرون على التغذية السليمة، بل سيسبب لهم الضرر».

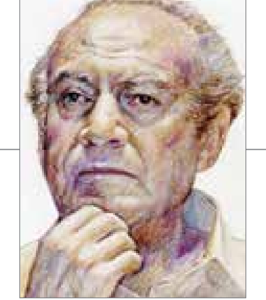
وبالرغم من ذلك فقد ارتفع معدَّل استخدام مكمِّلات الفيتامينات والمعادن بين مواطني الولايات المتحدة- على سبيل المثال- إلى خمسين في المئة وذلك بين عامي 2000 و2010 بعد أن كان المعدَّل في أوائل التسعينيات هو أربعين في المئة فقط، وذلك بحسب إحصائيات مراكز الوقاية من الأمراض.

تشير الدراسات حالياً إلى بعض التراجع في استخدام مكمِّلات البيتا كاروتين وفيتامين (هـ) وذلك بعد ثبوت تأثيرهم السيء على سرطان الرئة، وتسبُّبهم في ارتفاع معدَّل الوفيات.

يشير الباحثون إلى أنه في المقابل لم تتأثَّر مبيعات مكمِّلات الفيتامينات والأنواع الأخرى بظهور نتائج الدراسات الكبيرة التي لم تجد أية فوائد من تلك المكمِّلات، بل حدث عكس ما هو متوقَّع تماماً: ازدهرت صناعة المكمِّلات وحقَّقت مبيعات وصلت إلى ثمانية وعشرين مليار دولار لعام 2010 فقط، وقد تَمَّ تسجيل زيادات مماثلة لهذا النوع من السلع في المملكة المتحدة ودول أوروبية أخرى.

* عن المجلة العلمية الأميركية. ترجمة: هنادي زينل





د. محمد عبد المطلب

من فكاهات العقاد

كل من اقترب من العقاد أدرك طبيعته الجادّة التي تصل حَدّ الجهامة والخشونة، لكن يبدو أن هذا المظهر الخشن كان مداراة لطبيعته ولروح الفكاهة التي سكنته، وقد ظهرت بعض هذه الفكاهة في كتاباته، ومنها مقاله الذي كان عنوانه: (مغنّي المجلس) ضمن كتابه (الفصول) الصادر عام 1922، يقول فيه:

دُعِينا ليلة إلى مجلس سماع، فوجدنا المغني الذي سنسمعه قد سبقنا إليه، وقد تولى عن صاحب الدار الترحيبَ بالمدعوّين، ومصاحبة المدعوّين إلى أماكنهم من المجلس، ولا عجب فهو صاحب الليلية، فحيّانا عند قدومنا، وبشَّ لنا، وأجلسنا بالقرب من مكانه احتفاء بنا، ورأيناه يتكلَّم وهو يبتسم، ويسكت وهو يبتسم، ويقعد ويقوم ويأسف ويعبس وهو يبتسم... ولا بأس بالابتسام، يزيل الكلفة، ويبسط النفوس للمعرفة، وكأي رجل يمهّد سبيله في الحياة بابتسامة تلازم شفتيه، فيملك بها القلوب، ويفتح أصفاد الصدور، ولا نغمط مغنّينا اقتداره في هذه الصناعة الشفوية، فلقد أثّرَت في أكثرنا ابتسامته أثر السحر أو أعظم، فسقطوا في يديه أسرى دماثته ورهائن بشاشته، وقال أحدنا: ما أظرف المغني، إنه – والله – لَلظَّرف المجسَّد، وقال آخر: ما أحسبنا إلا سنسمع الليلة ما لا أذن سمعت، ونرى من مغنّينا هذا مالا عين رأت، ولا شكّ عندي أنه مكين في فنّه، بعيد العهد بممارسته... ومضت بعد ذلك برهة في التشوُّف والانتظار، ثم مضت برهة ثانية في النقر وإصلاح الآلات، ومضت البرهة الثالثة، ولا ندري كيف مضت لأننا فوجئنا بزعقة هائلة، لم نعلم أمِنَ السماء هبطت، أم من الأرض صعدت، وصوت صارخة وهي تعدّد، أم صوت قتيل يستنجد، أستغفر الله، بل لم نعلم أهي صوت إنسان، أم عزيف طائفة من الجان، ولما أفقنا من غشيتنا وجدنا بعضنا ينظر إلى بعض، وإذا بالمغنّي يصيح: (ياليل.. ياليل)، فما شككنا أنه ينادي ليلة الحشر، أو أبعد ليلة فيما وراء التاريخ، وأيْقَنّا أنه صاحب الزعقة الأولى.

يا ضيعة الأمل، أهذا هو المغني الظريف اللطيف..؟ وانطلق الرجل يعوي وينهق ويصهل ويموء ويثغو وينعق ويصيح بصوت كل حيوان مزعج في الأرض. أهي بدعة جديدة في الغناء المصري ؟ وهذا الرجل صاحب مذهب في الموسيقى قد أراد به أن يقلّد صياح هذه الحيوانات محاكاة لأصوات الطبيعة.

وبعد. ألا يكون الرجل مازحاً ؟ إنها إحدى اثنتين: فإما أن يكون مازحاً أو مجنوناً، وإلا فإن رجلاً معافى سليم العقل في شناعة صوته، وقبيح تلحينه ورداءة طريقته ، لا يعقل أن يدع نفسه في الغناء، وفي الغناء لا غير، فقد كان أسهل أن يدَّعي الإمارة من أن يدَّعي الغناء.

وطفق الرجل يلحم دوراً بدور، ويضرب لحناً بعد لحن، وكلما قلنا قد انتهى، إذا هو يبدأ، ونحن بحال لا يعلمها إلا من ابتُلِي بليَّتنا في ليلة كان يظن أنها ستكون من أسعد لياليه، فإذا هي أنحس ما مر به من الليالي، فلا نحن نسمع شيئاً يحسن السكوت عليه، ولا يُخلّى بيننا وبين أنفسنا فنتسلّى عن السماع بالسمر، ولمّا يئسنا من سكوته من لدن نفسه أوعزنا إلى أحد إخواننا أن يمازحه لعله ينصرف عن الغناء إلى المزاح، فما زاده ذلك إلا أن ردَّ مزحته بابتسامة، ومضى في صريخه، فقلنا: يا سوء ما دبَّرنا إن كان ينوي أن يقابل كل حيلة لنا بابتسامة منه، فإنه ليس أكثر لديه من الابتسام.

فأوعزنا إلى صاحب الدار أن يخفِّف عنا بعض ما قيَّضه لنا من غير قصد، فيميل عليه بالراح لعلها تلجمه، وتفلّ من غُرَب صوته، فما زادته – قاتله الله – إلا احتداداً واشتداداً، كأنه الآلة البخارية يزيدها الماء ضوضاء وصريخاً، فلم يبق لنا من حيلة إلا أن نفاتحه مازحين أو جادّين بطلب السكوت، فبعثنا له مَنْ يطلب ذلك، فكأنه لا يسمعه، وكأنما حالَ زعيقه بينه وبين أذنه التي في رأسه، ولما لم يجد تنكيرنا إياه بواجب الرأفة بنفسه، ولا واجب الرأفة بنا، قال أحدنا: أيها الشيخ... إن كنت لا تعلم ما صنعت بنا، فاعلم أنك قد أفسدت علينا الهواء، وضيَّقت بنا رحب الفضاء، وقال الثاني: نعم قد أضجرتنا، وقال الثالث: وقد أبرمتنا، وقال الرابع: وقد أزهقت أرواحنا.

أما هو، فإنه نظر إلينا هازئاً وقال وهو كأهدأ ما يكون: «يا للأسف! ما كنت أحسب أن يبلغ بكم الجهل بإحكام الصناعة ما أرى!».

صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي

في مواجهة لجنة الشعر

شعبان يوسف

ما أشبه الأمس بالبارحة، فالخلافات والمشادّات والاتّهامات تتكرّر بالشكل ذاته الذي كان منذ أكثر من خمسين عاماً، مع تبديل الأشخاص أو تغيير مواقعهم، هذه الخلافات الموسمية التي تكاد تكرِّر نفسها كل عام، تدور حول تشكيل لجان المجلس الأعلى للثقافة، والخلاف الأعظم يكون حول لجنة الشعر، فهنا تبرز ذوات الشعراء المتضخّمة، ويرمي هنا اتّهاماً بعدم شاعرية ذاك، ويقلّل شاعر من قيمة آخر؛ فالذي حدث في لجنة الشعر على مدى السنوات الطويلة السابقة، يذكّرنا بالنشأة التي كانت عام 1956، وأصبح عباس محمود العقاد هو المقرّر للجنة الشعر، وعندما أعلن تشكيل لجنة الشعر ساعتئذ صدم ذلك كافة الشعراء الجدد، وكتبوا كثيراً من المقالات والتحقيقات والحوارات التي راحت تندّد بهذا التشكيل. وفي مجلة روز اليوسف في العدد الصادر في 8 أكتوبر 1956 كتب الشاعر الشاب صلاح عبد الصبور، وكان عمره آنذاك أربعة وعشرين عاماً، مقالاً عنوانه «المجلس الأعلى للأدب يوسع البحور» جاء فيه:

«وأخيراً.. نشر المجلس الأعلى للآداب والفنون تقرير لجانه المختلفة، وقدّمت كل منها إلى الناس عهدها الأعظم الذي تعلن به انتهاء فترة التفكير والإعداد وبدء عهد العمل والإنتاج. ووجود مجلس أعلى للأداب والفنون في هذه الفترة ضرورة قومية، وهو يحمل الدلالة على أن النظرة للفن والأدب في العهد الجديد قد تغيَّرت عما كانت عليه من قبل، وأننا بإزاء تخطيط شامل واضح في الأدب كما نحاول التخطيط في ميدان الإنتاج والتعمير.».

وبعد هذه الديباجة التي أثنى فيها عبد الصبور على المجلس ودوره والسلطة التي أنشأتها في ظل تلك المرحلة الحسّاسة من عمر المجتمع، راح يشنّ هجوماً على أعضاء اللجنة والطريقة التي تَمَّ اختيارهم بها إذ استطرد: «وهنا الفهم يجب أن يراعى في اختيار الأعضاء، لأن الخطأ في اختيار الأعضاء لابدّ أن ينتج عنه خطأ في الفهم وخطأ في التوجيه، وقد اشتدّ عجبنا لاختيار الأستاذ العقاد مقرّراً للجنة الشعر، إذ إن نظرة الأستاذ العقاد مقرّراً للجنة الشعر تختلف عن نظرة الأستاذ العقاد تمام الاختلاف، فالأستاذ العقاد قد شاء لنفسه أن يكون مدافعاً عن قضية خاسرة، وقد اشتهر بمواقفه الرجعية الواضحة، تلك المواقف التي تعبِّر عن وجهة نظر فردية انعزالية سواء في الفن أو في الحياة، والشعر الحديث قد تجدَّد نتيجة لارتباطه بالحياة السياسية والشعبية، وقد حَقَّق في هذا المجال انتصارات باهرة، وكان ذلك نتيجة الفهم الذي يأباه الأستاذ العقاد لدور الأدب والثقافة، ولذلك فإن الشعر العربي المعاصر في وادٍ، والأستاذ العقاد في وادٍ آخر، وقد كان الأستاذ العقاد -لهذا- أبعد الناس عن الصلاحية لتخطيط الشعر أو المساهمة في «خدمته، والمساعدة على ترقيته وتجديده» وقد كانت اقتراحات لجنة الشعر التي نشرت أخيراً خليطاً غريباً؛ فبعضها مما يجب أن تقوم به دور النشر، وبعضها نشاط إذاعي وصحافي، أما الحديث عن الشعر ودوره في بناء الحياة، ورسالته في توعية الناس وإثراء وجداناتهم فلم يتعرَّض له التقرير بحال، ويقول المجلس الأعلى إنه «سيوسِّع البحور والقوافي، ويطوعها لقبول أغراض الشعر الغنائي والقصصي». ونحن نتساءل كيف سيتمّ



صلاح عبدالصبور

أحمد عبدالمعطي حجازي

توسيع البحور والقوافي بواسطة اللجنة ؟، ألا يعلم السادة الأجلاء أعضاء اللجنة أن البحور والقوافي قد وسّعت فعلاً؟ ولو فرضنا أن هذا التوسيع من واجب المجلس الأعلى، فهل سيقوم به شعراء المجلس الأعلى كالأساتذة العقاد، وعزيز أباظة، ومحمود عماد؟».

والجدير بالذكر أن لجنة الشعر دوماً هي التي تثير كل هذا الجدل، وهذا يعود بالطبع إلى أن الشعر لا توجد له مقاييس معيارية. وإذا كان عبد الصبور قد أدلى بدلوه في هذا المقال، فقد كتب في العدد التالي الشاعر الشاب -آنذاك- أحمد عبد المعطي حجازي، مقالاً تحت عنوان: «نتحدّاك يالجنة الشعر»، والجدير بالذكر أن أحمد حجازي ظلّ في مرمى سهام الشعراء الشباب في المرحلة الأخيرة. وقد اتّهموه بكل ما كان يُتَّهَم به العقاد، وجاء في مقاله: «في مصر مجلس أعلى للفنون والآداب. وفي هذا المجلس لجنة للشعر تضمّ الأستاذ العقاد وأساتذة آخرين، والذي أعلمه أن أحداً من أعضاء هذه اللجنة لم تحمله الجماهير المعجبة بأشعاره لتضعه على مقعده، والذي أعلمه كذلك أن نوعية هؤلاء الأعضاء لا توحي بنجاحهم فيما يطلبون من «توسيع البحور والقوافي»، فالشعر من يوم مات شوقي حتى ظهور الشعراء الشبان لم يحدث فيه -من حيث الشكل- تطوُّر يُنكَر، برغم وجود هؤلاء الأعضاء في هذه الفترة، وأنا أفهم أن توكل ذلك إلى ناس مات التعبير في أيديهم من زمن، وكأن وجودهم في لجنة حكومية سيبعث في أرواحهم التجديد فجأة.. كنا نعلم ذلك من يوم سمعنا بأسماء الأعضاء.. وكتمنا ما بأنفسنا، وقلنا: فلنعطهم الهدوء عَلَّهم يأتون بخير !غير أن أحد الأعضاء كان ثملاً بخمرة عضويته في هذه اللجنة الخطيرة، فقال متهكّماً على شعر الشبان «إنه شعر منثور»، أفهم أن الجاهل بالشيء يتفادى الحديث عنه لئلاً يكشف جهله..وألا يكون شعراً، ويكون منثوراً في الوقت نفسه.».

ولم تقف المعركة عند هذه الردود فقط، بل صارت ظاهرة بين الشعراء الشباب والشعراء الشيوخ، وكانت الصحف والمجلات تستقبل مقالات من هنا وهناك، ولم تقتصر على الشعراء فحسب، ولكنها امتدَّت إلى النقاد الذين افترقوا أيضاً، فزكي نجيب محمود ينتصر للعقاد ومَنْ شابهه، بينماعبد القادر القط، وبدر الديب، ورجاء النقاش (الذي كتب دراسة طويلة ليقدّم بها ديوان «مدينة بلا قلب» لأحمد حجازي) انتصروا جميعاً للشعر الجديد، ولكي يثبت حجازي أنه قادر على منافسة هؤلاء الشيوخ في كتابة الشعر الموزون المقفّى، كتب قصيدة عمودية في هجاء العقاد، وهذا عندما اعترض الأخير على اشتراك الشعراء المجدّدين في مهرجان الشعر الذي عُقِد في دمشق عام 1961، واستهلّ حجازي قصيدته بـ:

«من أي بحر عصيّ الريح تطلبه ... إن كنت تبكي عليه، نحن نكتبه
يامن يحدّث في كل الأمور، ولا ... يكاد يحسن أمراً، أو يقرّبه»

وظلت المعركة قائمة بين العقاد وأتباعه من ناحية، وبين الشعراء الشباب من ناحية أخرى، ولكنه عندما رحل في 13 إبريل عام 1964، كتب صلاح عبد الصبور وكذلك أحمد عبد المعطي حجازي كتابات تكنّ له تقديراً وإعجاباً واحتراماً وافراً.



إنعام كجه جي

جاري شهيدٌ من تونس

رفعت البنت رأسها وأشارت نحو بناية في الطريق، وسألت: «من هنا يا أمّي؟»

نظرت حيث أشارت، واستغربت لأنني لم أنتبه من قبل. كانت هناك جدارية شاسعة مرسومة على برج شاهق تمثّل رجلاً عربيّ الملامح، ذا شعر أجعد كثيف يرتفع كاشفاً عن جبهة عريضة، وشارب صغير محدَّد على عادة أهل الزمن الماضي. ولم نكن في حاجة لأن نقترب من الصورة لكي نتبين تفاصيلها، فقد كان «جارنا» الجديد في حَيّ المكتبة الوطنية في باريس من الوضوح بحيث خُيّل لي أنه هبط علينا من فوق، وبات يهيمن على المنطقة كلها.

كانت ملامحه تعني لي شيئاً، لكن اسمه ظل يعاندني حتى قرأت أسفل الجدارية عبارة «أحبّك يا شعبي». والتوقيع: فرحات حشاد. من هو فرحات حشاد يا أمي؟ هل عليّ أن أخجل من نفسي لأنني لم أتعرف إليه من النظرة الأولى أم من ابنتي الشابة التي درست العلاقات الدولية ولم تسمع باسمه؟ من يعرف فرحات حشاد من عموم أبناء أجيالنا العربية الجديدة؟ إن الصداقات وعلاقات التعاون الدولي لا يمكن أن تحجب حقائق التاريخ. وفرنسا نفسها لا تنكر تاريخها الاستعماري وأنها أنجبت أجيالاً تمتلك شجاعة النظر في عين العار، وتجتهد للاعتذار عنه وترميم آثاره.

كم مرة سمعت صديقتي التونسية تردّد أن أهم شخصيتين في التاريخ الحديث لبلدها هما الحبيب بورقيبة، وفرحات حشاد؟ وقد فاوض الأول فرنسا، وانتزع منها استقلال تونس، وصار أول رئيس لجمهوريتها، في العام 1957، بينما أسَّسَ الثاني الاتحاد العام للعمال، ودفع حياته ثمناً لنضاله. لقد جرى اغتياله في حادثة تدخّلت فيها أصابع المخابرات الفرنسية، فلم يشهد فجر الاستقلال.

كيف يدور دولاب الدنيا فيصبح المستعمِر السابق حليفاً وصديقاً؟

لقد وقف برتران ديلانويه، عمدة باريس الاشتراكي المولود في تونس، لكي يحتفل بافتتاح ساحة تحمل اسم فرحات حشاد في العاصمة الفرنسية، ويزيح الستار عن جداريته. وأنا لا أعرف صورة بمثل هذا الحجم تَمَّ إنجازها لتكريم أي شخص آخر من رجال هذا البلد ولا من المشاهير الأجانب. لا الجنرال ديغول ولا جان بول سارتر ولا إديت بياف. وحتى السير ونستون تشرشل اكتفى من التكريم بتمثال صغير لا يرتفع أكثر من مترين. لقد رأيت، قبل سنوات، صورة كبيرة للاعب كرة القدم زين الدين زيدان مرسومة بأشعة الليزر على قوس النصر، في صدر «الشانزليزيه». وكان ذلك بعد أن قاد المنتخب الفرنسي للفوز بكأس العالم. لكنها كانت صورة من وحي المناسبة وليست دائمية. أطفأوا المصابيح فغاب زيدان.

حشاد حكاية أخرى. فقد اغتالته عصابة «اليد الحمراء» الفرنسية، بعد أن كانت شعبيته قد تعدَّت حدود بلاده. والحقيقة أنهم قتلوه مرتين. فقد تتبعوا سيارته بعد خروجه من بيته في ضاحية تونس، فأطلقوا عليه النار، وفرّوا من المكان. ثم جاءت سيارة ثانية وأجهزت عليه بإطلاقات إضافية، للتأكّد من القضاء عليه. وحال انتشار الخبر خرجت مظاهرات الاحتجاج والغضب في عدة عواصم عربية وآسيوية وأفريقية. وبعد أكثر من ستين عاماً يكتشف القتلة أنه لم يمت. ألا يعرفون أن الشهيد حَيّ، وأن وجهه سيأتي ليبسط ابتسامته على أحياء جنوب باريس؟

أروي الحكاية لابنتي فتسألني بمنطق من نشأ على احترام حقوق الإنسان:

- والقاتل... ألم يحاكموا القاتل ولو غيابياً؟

أقول لها إن نورالدين، أكبر أنجال فرحات حشاد، يطالب الدولة الفرنسية، حالياً، بكشف ملفّات الماضي ونشر تفاصيل اغتيال والده وتحمُّل المسؤولية عن مقتله. إن الوثائق كلّها مودَعة لدى وزارة الخارجية لكن حجة «المصلحة العليا» تعرقل الفضح الرسمي للسرّ الذي ما كان سرّاً.

تهزّ البنت يدها، علامة اليأس، وتقول لي إن العرب شعب يتكدَّس فيه الشهداء والأبرياء، يوماً بعد يوم، لأن لا أحد يحاكم قَتَلَتهم.



العمل الفني: **عفيفة لعيبي** – العراق

وُلدت عفيفة لعيبي في البصرة عام 1952، تابعت دراستها في معهد الفنون الجميلة في بغداد، ثم غادرت إلى موسكو للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة « سوريكوف». عملت مدرّسة في معهد الفنون الجميلة في عدن، وكذلك رسّامة في صحافة الأطفال والصحافة العراقية. أهم معارضها كان في متحف « إيكاترينا خاست موزيم » في مدينة خاودا - هولندا.

السودان
شارات حمراء

الجزائر - مصر
نقطة تماس

خمسون قمراً
لبدر شاكر السياب

الأوسكار
الأفلام الأكثر حظّاً

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 76 - فبراير 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:
سِراج الرُّعاة
حوارات مع كُتّاب عالميين

المكتبة
فردوسنا المفقود

بعد الربيع العربي..
الحكومات الإسلامية:
أسئلة ومسارات

مآسي الشعوب
وموت الضمير العالمي

إذا تأمَّلت مـا يجـري فـي العالـم مـن أحـداث ومـآس تتعـرَّض لهـا الشـعوب المغلوبـة علـى أمرهـا، وفكَّـرت طويـلاً فـي مصيـر هـذه الشـعوب، استبدَّ بك العجب مما يصيبهم وهـم يصرخـون ويسـتغيثون بالعالـم مـن حولهـم وكأنـه لا يسـمع نداءهـم، ولا يـرى مـا يصيبهـم.

كـم مـن مأسـاة لشـعب تعرَّض للقتـل والتدميـر فـي صبـرا وشـاتيلا وغـزة والفلوجـة ومخيـم نهـر البـارد ودار فـور وإفريقيـا الوسـطى وأفغانسـتان وبورمـا وميانمـار، والعالـم كلـه يتفرَّج دون أن تقدِّم الأمم المتحـدة الحمايـة اللازمـة بوصفها المنظمـة التـي تعمـل تحـت شـعار «نحـن الشـعوب... أمـم متحـدة أقـوى مـن أجـل عالـم أفضـل» ومـن أول مقاصدهـا حفـظ السـلام والأمـن وتعزيـز احتـرام حقـوق الإنسـان. هـل هـذا كلـه حبـر علـى ورق؟ أم أن مصالـح الـدول الكبـرى مقدَّمـة علـى حقـوق الإنسـان فـي الحيـاة والحريـة والكرامـة الإنسـانية!؟.

ومـا يحـدث للشـعب السـوري الأعـزل علـى مـدى مـا يقـرب مـن ثلاثـة أعـوام مـن مجـازر وتدميـر وقتـل بصنـوف الأسـلحة الفتَّاكـة والبراميل المتفجـرة والصواريـخ والطائـرات والكيميـاوي فـاق كلّ التصـورات، وأصبـح معـدوداً فـي دائـرة جرائـم الحـرب المعتـرَف بهـا عالميـاً. الأسـباب معروفـة ومطالـب الشـعب واضحـة، والعالـم كلـه معتـرف بمأسـاة هـذا الشـعب وفداحتهـا، ولكـن الأمـم المتحـدة تضـع مصالـح الـدول الكبـرى ومكـر السياسـة الأحمـق فـوق حقـوق الإنسـان وكرامتـه، وتماطـل فـي عقـد المؤتمـرات والاجتماعـات واللقـاءات تاركـة السـاحة للمجرميـن يعيثـون فـي الأرض فسـاداً، ملاييـن اللاجئيـن والقتلـى، والأطفـال الذيـن يموتـون جوعـاً فـي مشـاهد تتفطَّر لهـا القلـوب المُحِبّـة للسـلام، ومناظـر هـي وصمـة عـار فـي جبيـن الـدول الكبـرى التـي لا يهمّهـا سـوى مصالحهـا وإن تعارضـت مـع مبـادئ العدالـة الإنسـانية.

كل هـذا يحـدث والأمـم المتحـدة قـد أبلغـت بالبيـان الختامـي الصـادر عـن الاجتمـاع الـذي عقـد فـي جنيـف 30 / 6 / 2012 وعَبَّـرَ فيـه أعضـاء مجموعـة العمـل مـن أجـل سـورية عـن جزعهـم البالـغ إزاء خطـورة الحالـة فـي سـورية وإدانتهـم الشـديدة لتواصـل وتصعيـد أعمـال القتـل والتدميـر وانتهـاكات حقـوق الإنسـان، كمـا عَبَّـروا عـن قلقهـم المتزايـد مـن عـدم حمايـة المدنييـن واشـتداد العنـف وطبيعـة الأزمـة وحجمهـا غيـر المقبـول مما يتطلَّـب عمـلاً دوليـاً مشـتركاً وموقفـاً موحَّـداً تجاههـا.

لقـد عجـزت الأمـم المتحـدة عـن إنقـاذ الشـعب السـوري كمـا عجـزت عـن نجـدة غيـره مـن قبـل، ودفنـت الضميـر العالمـي فـي مقبـرة مصالـح القـوى الدوليـة والإقليميـة، وأخفقـت فـي تحمُّـل مسـؤولياتها القانونيـة والأخلاقيـة تجـاه واقـع خطيـر أليـم بسـبب تعنُّـت دول كبـرى وإقليميـة، أفَبعـد هـذا كلّـه تتحدَّثـون عـن أمـم متحـدة وضميـر عالمـي وعالـم أفضـل!؟

لـم يبـق أمـام الشـعوب المسـتضعفة إلا مواجهـة مصيرهـا المحتـوم والاعتمـاد علـى الله وحـده وتقديـم التضحيـات الرائعـة الخالـدة مـن أجـل الظفـر بالحريّـة والكرامـة. وليـس ذلـك علـى الله بعزيـز.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير

سعيد خطيبي

هيئة التحرير

ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

عـلاء الألـفـي
رشا أبوشوشة
هـنـد خـمـيـس

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 76

السنة السابعة - العدد السادس والسبعون

ربيع الآخر 1435 - فبراير 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



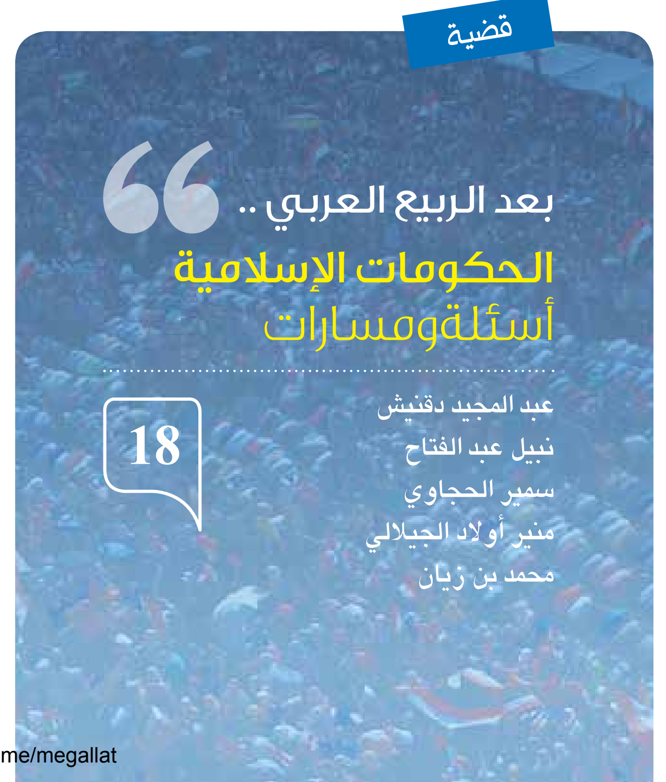


لوحة الغلاف:
František Kupka
تشيكوسلوفاكيا

مجاناً مع العدد:

سراج الرعاة
حوارات مع كتاب عالميين
خالد النجار





ملف

المكتبة.. فردوسنا المفقود

مقالات

حوار

أدب

ترجمات

نصوص

كتب

سينما

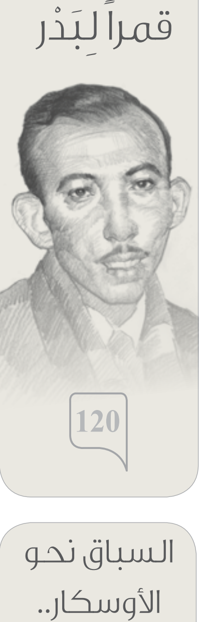
تشكيل

مسرح

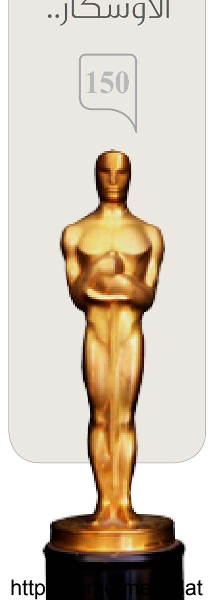
علوم

صفحات مطوية

خمسون قمراً لِبَدْر



السباق نحو الأوسكار..



ليبيا

دستور جديد في الأفق

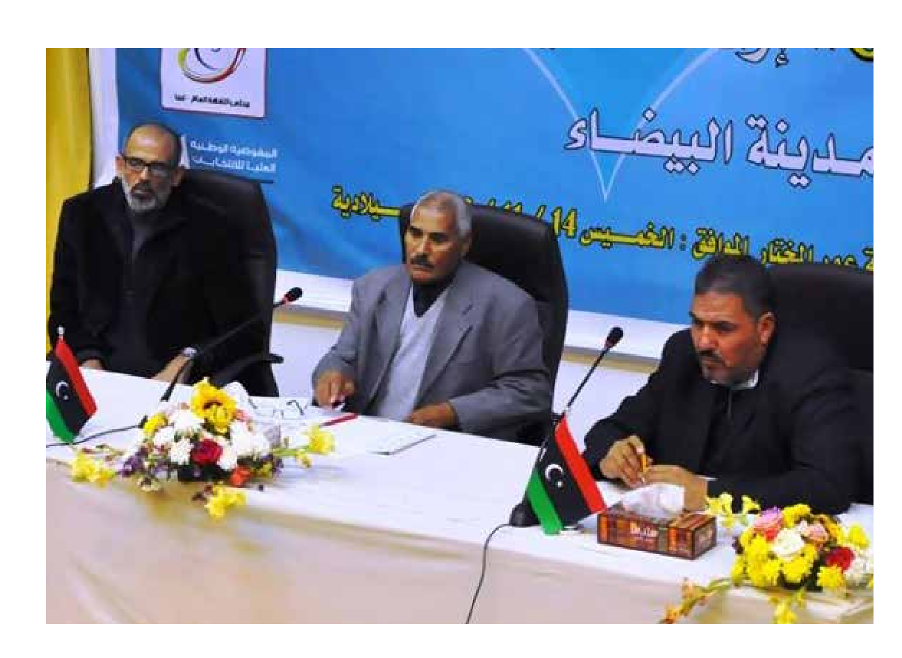
بنغازي: محمد الأصفر

تعيش ليبيا الآن حالة انفلات أمني، انتشار للسلاح وعمليات اغتيال واختطاف سياسية، آخرها اختطاف نجل رئيس تحرير جريدة أسبوعية، طفل لم يتجاوز الخمس سنوات، والمطالبة بفدية نصف مليون دينار لإطلاق سراحه، إضافة إلى حالة فساد عامة، فالأموال التي أنفقت بعد ثورة فبراير أضعاف ما أنفق قبلها، النهب يتم بواسطة المنصب أو السلاح أو النفوذ، ولا شيء تحقق على أرض الواقع. البنية التحتية كما هي، لا جيش ولا شرطة تم تأسيسهما، موانئ النفط أوقفت التصدير بفعل ثوار سابقين لهم رأي سياسي مختلف في توزيع ثروات البلاد، مما وضع ليبيا على عتبة الاقتراض من البنك الدولي، لتفقد جانباً كبيراً من حرّيّتها الاقتصادية. ووسط هذه الحالة من الارتباك تنادي لجنة الانتخابات لإتمام برنامج انتخاب لجنة الستين التي ستُكلَّف بإعداد دستور جديد للبلاد، وحول هذا الدستور المزمع كتابته من اللجنة التي ستنتخب تقام الندوات، ويتمّ الترويج له وللأسماء التي تقدّمت للانتخابات والتي يرى البعض أنها غير مقنعة.

ويرى بعض المتابعين للسجال الدائر الآنِ بخصوص كتابة دستور جديد بدلاً من الدستور القديم، الذي كتب في عام 1951 وعُدِّل فيما بعد، أن الدستور الملكي القديم دستور مناسب للبلاد، ولقد تَمّ كتابته من قبل فقهاء دستوريين، بإشراف الأمم المتّحدة وأن الدستور القديم جيد ومحكم ويحافظ على الهوية الليبية وعلى البلاد من التقسيم. ويمكن تعديل مادة واحدة فيه والتي تحدِّد نظام الحكم، بأن تجعل النظام ليس بالضرورة ملكيّاً، واسم البلاد المملكة الليبية، إنما يمكن أن يكون جمهورياً وأن يكون الحكم عن طريق الأحزاب أو البرلمان أو الرئيس، أو أيّة صيغة أخرى يتَّفق عليها الشعب ومكوّناته السياسية الحالية. ولقد حَذَّر البعض من مغبَّة التورُّط في كتابة دستور جديد من قِبَل شخصيات غير متخصِّصة في القانون يتمّ انتخابها عن طريق الجهة أو القبيلة أو المال السياسي تؤدي إلى تدمير البلاد بشكل نهائي وإدخالها في نفق مظلم يصعب الخروج منه.

وحول انتخابات لجنة الستين لكتابة دستور جديد نرى أن بعض مكوِّنات الشعب الليبي كالأمازيغ وبعض الطوارق، غير موافقين على كتابة أي دستور قبل أن تعترف الدولة بحقوقهم السياسية، بالشكل الذي يرضيهم وأن تكون لغتهم لغة ثانية رسمية مع العربية، وأن يُذكَر هذا الأمر في الدستور، بالإضافة إلى منحهم تمثيلاً جيداً مناسباً لتعدادهم السكاني، ولدورهم المحوري في الإطاحة بنظام القذافي. ونتيجة هذه المطالبات قاطع الأمازيغ المشاركة في لجنة الدستور، وقاموا بقفل أنابيب النفط الواقعة في أراضي إقليمهم، كعملية ضغط على الحكومة كي ترضخ لمطالبهم التي يراها الكثير من المثقَّفين أنها مطالب مشروعة ومن حقهم، خاصة وأنهم يُعتَبرون سكان ليبيا الأصليين، قبل قدوم العرب إلى البلد مع الفتح الإسلامي ومع هجرات بني هلال وبني سليم.

في هذا السياق يقوم مجلس الثقافة العام بعقد ندوات، متنقلاً من مدينة إلى أخرى، مستضيفاً الفعاليات الثقافية والتي لها رؤية





فـي برنامـج كتابـة دسـتور جديـد أو الاكتفاء بالقديم بعد تعديل مادة نظام الحكم، وكانت آخر هذه الندوات- وهي السادسـة- قـد انتظمـت فـي طرابلـس نهايـة السـنة الماضيـة، وحضرهـا رئيـس اللجنـة العليـا للانتخابـات د. نـوري العبار، ورئيس مجلس الثقافة العـام أ.محمد محيـا، مـع مشاركة ثلاثة أسـماء لهـا نشـاطها الثقافـي المهـم والمكثَّف في ظل النظام المنهار وفي ظـل النظـام الحالـي أيضـاً: د.نجيـب الحصـادي، الأسـتاذ حسـين المزداوي، والأسـتاذ مـروان الطشـاني. وقـد قـرأ د.نجيـب الحصـادي، وهـو أسـتاذ فلسـفة فـي جامعـة بنغـازي، ورقـة بعنـوان «الحـوار الوطنـي والدسـتور ، ركائـز وضوابـط ومحاذيـر».. وقـد ربـط الحصـادي فـي ورقتـه نجـاح العمليـة الانتخابيـة بنجـاح الحـوار الوطنـي المُـدار الآن بيـن الفعاليـات السياسـية للوصـول إلـى صيغـة مناسـبة للعمـل ترضيهـم جميعـاً. أمـا الكاتـب حسـين المـزداوي فقـد تنـاول فـي ورقتـه الجانـب التاريخـي للدسـتور الليبـي مسـتعرضاً الظـروف التـي كُتِـب فيهـا الدسـتور القديـم، والظـروف الحاليـة التـي يعيشـها البلـد، وقـد ركَّـز فـي ورقتـه علـى عـدم إلـزام الشـعب بالعـودة إلـى الماضـي، ورأى أنـه مـن الأفضـل التوجُـه إلـى المسـتقبل ومجـاراة العصـر فـي كل تطوُّراتـه، بينمـا تحـدَّث المشـارك الثالـث فـي النـدوة الأسـتاذ مـروان الطشـاني عـن أهميـة التوافق والمشـاركة المجتمعية، وقـد حَـدَّد هـذه المشـاركة المجتمعيـة فـي نقـاط وضحـت مفهـوم المشـاركة وجوانبهـا وأطرافهـا وأثرهـا الشـامل علـى الدسـتور القـادم للبـلاد.

وبسـؤال رئيـس مجلـس الثقافـة العـام عـن هـدف هـذه النـدوات السياسـية والتـي مـن المفتـرض أن يقـوم بتنظيمهـا فـرع المجتمـع المدنـي بـوزارة الثقافـة أجـاب الأسـتاذ محيـا: «إن دور الثقافـة فـي المجتمـع هـو دور سياسـي فـي الأسـاس، الثقافـة هـي رمانـة الميـزان التـي بإمكانهـا أن تحقِّـق التـوازن بيـن كل فعاليـات المجتمـع.. لقد شـهدنا تجاذبـات كثيـرة حـول مسـألة الدسـتور وحـول لجنـة السـتين التـي سـتنتخب كـي تكتبـه.. هنـاك مؤيـدون ولهـم أسـبابهم، وهنـاك رافضـون ومنتقـدون وأيضـاً لهـم أسـبابهم.. وحتـى نقـوم بدورنـا الوطنـي في هذا المجال نَظَّم المجلس عـدّة نـدوات فـي عـدّة مـدن ليبيـة فـي الشـرق وفـي الغـرب وفـي الجنـوب ليتمكَّن الجميـع من المشـاركة في هذا السـجال، بحضـور د.العبـار رئيـس المفوضيـة العليـا للانتخابـات أو مندوبيـن عنـه، وذلـك لتسـليط الضـوء علـى هـذه المسـألة وتقريـب وجهـات النظـر فـي جـوّ تحـاوري ديموقراطـي موضوعـي ودّي.. ونحـن الآن فـي بدايـة تجربـة الديموقراطيـة، ونعيـش مرحلـة تأسـيس جديـدة وتواجهنـا الكثيـر مـن العقبـات. وهـذه العقبـات لا تُحَـلّ بالصمـت بـل بمواجهتهـا بالنقـاش والحـوار وتسـليط الضـوء عليهـا مـن أجـل تذليلهـا.. وهـذه النـدوة ليسـت الأخيـرة.. فمـا زال فـي البرنامـج عـدة نـدوات دوريـة أخـرى.. نحـن نحتـاج إلـى العمـل المسـتمر فـي هـذا المجـال وإلـى تكاتـف كل جهـود النخبـة المثقَّفـة للوصـول إلـى نتائـج جيـدة».

سورية

حرب على المآزر البيضاء

بيروت: مونااليزا فريحة

في سورية، حرب على الأعلام الحرّ وعلى الثورة وعلى الأطباء أيضاً. أواخر السنة الماضية، أكّدت منظمة الصحة العالمية تفشّي شلل الأطفال شديد العدوى في البلد، الأمر الذي يمثّل تهديداً ليس لأطفال سوريا فحسب، وإنما للمنطقة كلها.وأضيف هذا الوباء إلى سوء تغذية وأمراض أخرى منتشرة في منطقة المعضمية في ضواحي دمشق، ومدن أخرى محاصرة تعاني نقصاً حادّاً في المواد الغذائية الأساسية،وتثير مخاوف جديدة من كارثة صحّية واجتماعية.

هذه المأساة ليست جديدة،ولا هي -كما يصفها الأعلام العالمي- إحدى التركات المؤسفة لحرب تزداد وحشية. إنها نتيجة استراتيجية لحرب منهجية أكثر شراسة، تستهدف خصوصاً النظام الطبي، بما فيه الأطباء والمسعفون الذين يشكّلون ركيزة أساسية في مجتمعات السلم والحرب على السواء،بهدف شلّ قدراتهم على التحرُّك وإسعاف المرضى وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من براثن النظام.

خلال الأشهر الثلاثين للثورة السورية،اعتقل النظام السوري أطباء وممرضين وممرضات وصيادلة خلال تأديتهم عملهم.صار المسعفون الطبيون أهدافاً عسكرية مشروعة.وتكثر التقارير والشهادات عن تعذيب المئات منهم واستخدامهم دروعاً بشرية، إضافة إلى استهداف سيارات الإسعاف بالصواريخ ورصاص القناصة، وتدمير منشآت طبية ومصانع للأدوية.

بدأت الهجمات الأولى على الأطباء وعمال الإغاثة منذ الأشهر الأولى للثورة،مع اغتيال طبيب في درعا، ولاحقاً اعتقال بعض الأطباء والمسعفين في حلب، وزادت وتيرة تلك الهجمات عام 2012، حتى إن الحكومة السورية أصدرت قانوناً في يوليو -تموز من تلك السنة تجرّم فيه عمليات تقديم الرعاية الطبية لأيّ شخص يُشتَبَه في أنه معارض للنظام. وقد خلص تقرير أعدَّه مجلس حقوق الإنسان التابع للأمم المتحدة في أيلول -سبتمبر الماضي أن «القوات الحكومية تنفِّذ سياسة منسَّقة بمنع المساعدة الطبية عن المنتسبين أو المؤيّدين للمعارضة».

عملياً، لا ينعكس تأثير التدمير المتعمَّد للمستشفيات والصيدليات على جرحى الحرب،وإنما يتعدّاه إلى تهديد حياة مرضى الضغط والقلب،وهو ما انعكس بوضوح على ارتفاع عدد الوفيات بسبب النقص في علاجات أمراض السكري، والقلب، والكلى، والسرطان.

الهجمات المباشرة على الفرق الطبية والمرضى ليست مستهجنة فحسب، وإنما هي تنتهك معاهدات جنيف ومبدأ تحييد الجسم الطبي، وحقّ المقاتل الجريح والمريض في الحصول على مساعدة طبّية ودواء.وإذ سبق لمبدأ تحييد الأطباء أن انتهك في نزاعات سابقة في أفغانستان، وباكستان، والصومال، وغيرها، فلا شك في أن حجم الانتهاكات في سوريا استثنائية ولا سابق لها في التاريخ الحديث.

صار تدمير النظام الصحي واستهداف الأطباء في سوريا بمثابة سلاح دمار شامل يفتك بالبلاد، ويضعها على بوابة أوبئة المرض والفقر.وفي ظل عجز المجتمع الدولي عن وقف آلة الحرب المدمِّرة في هذا البلد، صار واجباً على مجلس الأمن الضغط على النظام ليسمح بتوفير ممرّات آمنة لنقل مساعدات طبية وإيصال أطباء إلى المناطق التي تتفشّى فيها الأمراض.لم يعد كافياً التنديد بالهجمات على الطواقم الطبّية،كما حصل في البيان الرئاسي الصادر عن مجلس الأمن في أوكتوبر -تشرين الأول الماضي،وإنما بات -ملحّاً- الضغط على الحكومة السورية لإطلاق سراح الأطباء والمسعفين الموقوفين في السجون بتهم واهية، ورفع الحصار الذي يقوِّض الرعاية الصحية، ورفع القيود عن وصول المساعدات إلى المحتاجين. استراتيجية الحرب التي يعتمدها نظام الأسد تهدّد بتحويل سوريا سريعاً إلى إحدى أسوأ الدول النامية.



أين اختفت المخطوطات؟



صنعاء – جمال جبران

مرّت نحو خمسة عشر عاماً على رحيل الشاعر اليمنيّ الرائي عبد الله البردوني (1929 - 1999)، أحد آخر الكلاسيكيين العرب، وما تزال أعماله الأخيرة المخطوطة غير متاحة، ويستحيل الحصول عليها، في حين يزداد حضوراً عن طريق الإرث الذي تركه ومضى. لقد اختفت أربعة مخطوطات من داخل بيته المتواضع شكلاً والثريّ فكرة، في أثناء التحضير لمراسيم دفنه في زمن النظام السابق: كتاب فكري، وسيرة، ورواية، وديوانان شعريان. كل هذه السنوات مرّت ولا أحد تحدَّث عن قضية الآثار المنهوبة أو أثارَها، أو أشار من قريب أو من بعيد إلى الجهة المسؤولة عن اختفائها، حتّى اتحاد الأدباء والكتّاب اليمنيين الذي كان عبد الله البردوني أحد روّاده الكبار تبنّى الصمت، ولم يصدر حتّى بياناً واحداً حول ظروف اختفاء تلك الأعمال أو حتى توضيح المصير التي آلت إليه. وبما أن الشاعر البردوني كان قد صرّح بها في مرات كثيرة قبل وفاته، وأعلن أنها قد صارت جاهزة للنشر، فأين اختفت إذاً! وكيف سبيل الوصول إليها؟ وكما هو معلوم، في ظل ارتباط فريق اتّحاد الأدباء الحالي الذي انتهت فترته القانونية بنظام الرئيس علي عبد الله صالح السابق، فهم لم يكونوا قادرين على إصدار أي تصريح ضدّ الرئيس صالح، الذي كان يرى في عبد الله البردوني شخصاً عدُوّاً واقفاً خارج المؤسّسة الرسمية، ولا يسير إلا وراء رأيه وفكره، وإن كان يُكلفه هذا الكثير.

مؤخَّراً، وفي مبادرة لكشف الحقيقة، قامت مجموعة من الأدباء الشباب بالتأسيس لمسيرات أسبوعية للمطالبة بضرورة الكشف عن مصير تلك الأعمال التي تُعتَبر مُلكاً لليمنيين جميعاً، رفع القائمون على المبادرة نفسها اللافتات، وخرجوا في مظاهرات احتجاجية سلمية باتجاه مبنى وزارة الثقافة وباتجاه أكثر من نقطة ثقافية، وأعلنت المجموعة رغبتها في معرفة مصير أعمال الشاعر اليمني الكبير والعمل على وجه السرعة من أجل إظهارها.

الحملة ثقافية بالأساس، على الرغم مما قد يُقال عنها، ورغم عدم تفاعل الكثير من عامّة الناس معها أو حتّى مما يُطلَق عليهم (نخبة يمنية) إلاّ أنها حملت رمزّيتها من عمق الفكرة التي سعت إليها وما تزال ومن الحقيقة التي ترمي لإظهارها والمتعلّقة بتاريخ هذا الشاعر الكبير الذي غُيِّبَت مخطوطاته في ظروف غامضة. وعلى وجه الخصوص واحد من تلك الكتب التي أثير حولها لغط كتاب «الجمهورية اليمنية» الذي يُعَدّ بمثابة سيرة ذاتية اعتبرها كثيرون الهدف الكبير والمقصد الأهم من خلال عملية النهب تلك، لأنها كانت تمثّل سيرة ذاتيّة وعامّة في الوقت نفسه، وحرصت، كما قال البردونيّ في مناسبات صحافية قبل وفاته، على أن تكون سيرة الوحدة اليمنية من بعد العام 1990، وتقول أشياء وتطرح رؤية في حقيقة الوحدة اليمنية، وكيف تمّ تحويلها على يدّ الرئيس السابق علي عبد الله صالح من فكرة وحدة نبيلة إلى فكرة محقود عليها من أطراف يمنية عديدة. كما كان البردوني قد أكدّ أن إقرار تلك الوحدة وبالطريقة التي جرت فيها ستكون عاملاً على تحويل اليمن إلى أكثر من يمن. وبحسب ما قال البردوني: «كان اليمنيون شعباً واحداً في بلدين مختلفين: (شمالي، وجنوبي) لكنّهم سيتحوّلون إلى أكثر من شعب في بلد واحد» وكان يقصد هنا السياسة التي سار عليها النظام السابق ونجح فيها. وواقع الحال يؤكِّد ما ذهب إليه. لقد انتصرت- نسبياً- وجهة نظر الرائي الشاعر عبد الله البردوني، وغُيِّبت مخطوطاته، فمن يعيدها إلى القارئ، ويبعث فيها الحياة؟

سوق الكتب المزوَّرة

القاهرة: سارة أحمد

في شارع طلعت حرب القاهري، وسط البلد، يجلس بائع الصحف وقد افترش أمامه ثلاثة صفوف من الكتب، تحتلّ رصيف المارّة بالكامل، تضمّ روايات شهيرة وكتباً سياسية لاقت رواجاً كبيراً.

يضع البائع الرواية التركية «قواعد العشق الأربعون» في المقدّمة، ويلصق عليها سعرها «30» جنيه، وإلى جوارها رواية مصرية بيعت منها آلاف النسخ، بعدما تنبأت بأحداث 30 يونيو/ حزيران الماضي وما جرى في مصر، بالإضافة إلى نسخ عديدة من الكتب الأكثر مبيعاً ككتابات الروائي وطبيب الأسنان علاء الأسواني، يرتّبها البائع في زهو أمامه.

بنظرة واحدة على غلاف الكتاب ذي الألوان الباهتة والورق الخفيف والرخيص ثمناً يدرك القارئ أن الكتاب مُزَوّر، حتى وإن وضعه البائع في غلاف بلاستيكي، كذاك الذي تستعمله دور النشر، بشكل يوحي بالجودة والجدّيّة.

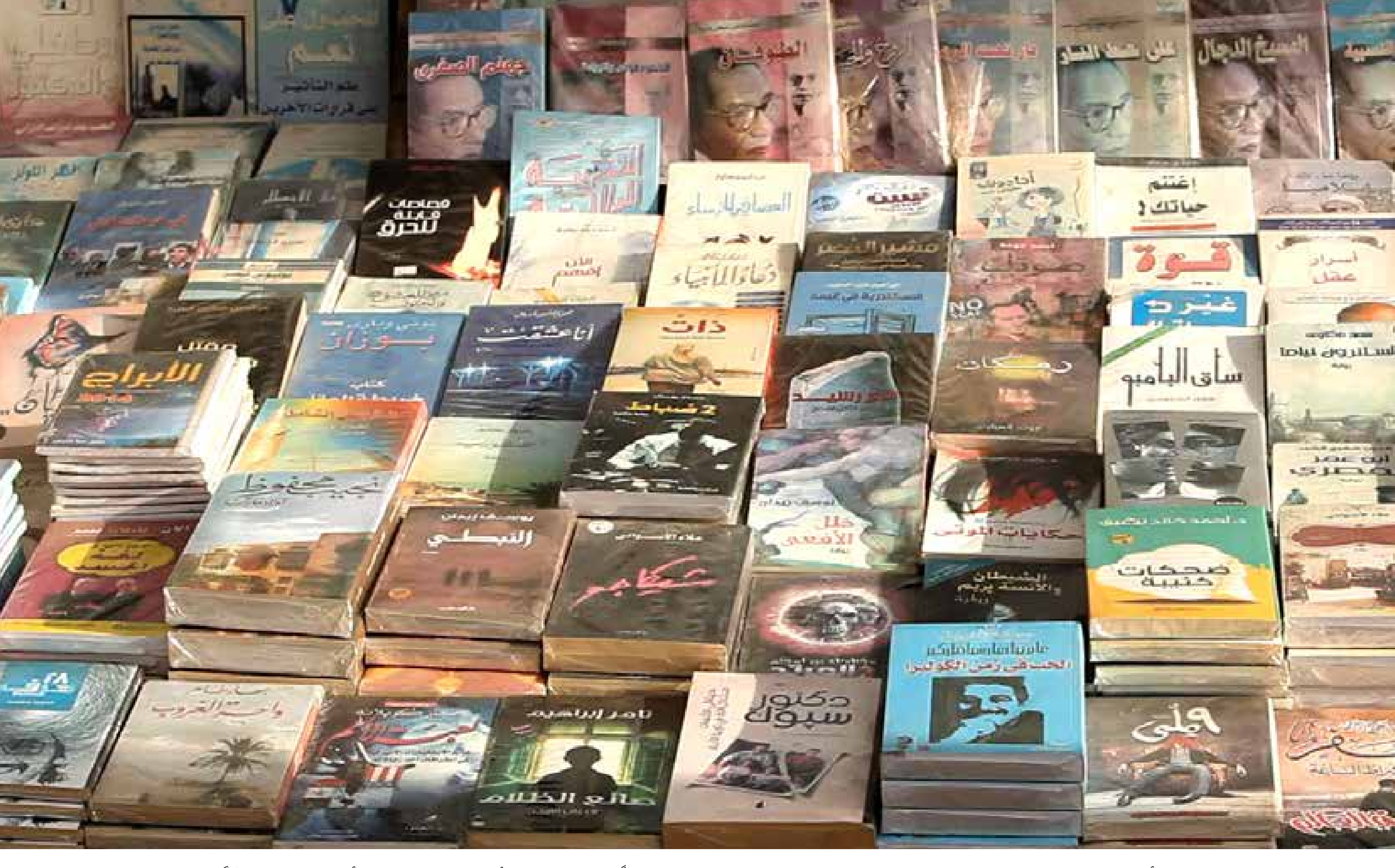
«قواعد العشق الأربعون»، الرواية التركية المترجمة لأليف شافاك، مُسَعَّرة رسمياً بمئة جنيه، بينما تباع مزوَّرة بثلاثين جنيهاً مصرياً فقط، أي بثلث ثمنها، مع ورق أخفّ وجودة أقل، مما يكبّد دور النشر خسائر فادحة بعد عزوف القارئ عن شراء النسخة الأصلية مقابل النسخة المزوَّرة الرخيصة، ضارباً بحقوق التأليف والملكيّة الفكرية عرض الحائط.

عادل المصري، نائب رئيس اتحاد الناشرين المصريين، أكَّد أن اتحاد الناشرين حَرَّك العديد من البلاغات في شرطة المصنَّفات ومكافحة جرائم النشر، وذلك لمحاربة ما وصفه بالسطو على حقوق الملكية الفكرية لدور النشر. وأضاف: «منذ ظهور الإنترنت ونشر الكتب بصيغة إلكترونية (بي. دي.إف) تتكبَّد دور النشر خسائر مادّية كبيرة، إلا أننا كنا نطمئنّ لوجود قارئ للكتاب الورقي، ولكن ظاهرة تزوير الكتب ضاعفت حجم الخسائر بشكل غير مسبوق» مؤكّداً على أن جهود الشرطة أسفرت عن ضبط ما يقرب من ست مطابع تعمل على نسخ الكتب وتزويرها.

أما محمد رشاد، مالك الدار المصرية اللبنانية والرئيس السابق لاتّحاد الناشرين، فقد أكَّد أن العديد من كتب الدار تعرَّضت للتزوير، من بينها روايتا «تويا» و«المرشد» لأشرف العشماوي، وكتاب «الجيش والإخوان.. أسرار خلف الستار» و«سقوط الإخوان.. اللحظات الأخيرة بين مرسي والسيسي» لمصطفى بكري، مما دفعه إلى التقدُّم ببلاغ لشرطة المصنَّفات لمكافحة تلك الحالات.

وقال رشاد، إن ظاهرة تزوير الكتب وصلت إلى معرض الكتاب، حتى إن هناك بعض الأجنحة تعرض كتباً مزوَّرة، معتبراً أن تراخي الناشرين في الدفاع عن حقوقهم هو ما تسبَّبَ في تلك الظاهرة التي تقف وراءها عصابات منظَّمة تجني أرباحاً هائلة من وراء ذلك.

أما الشاعر شعبان يوسف الذي يدير المحفل الأدبي «ورشة الزيتون»، فتحدَّث عن التطور التاريخي لظاهرة تزوير الكتب، مؤكّداً أن التزوير بدأ في السبعينيات من القرن الماضي في بيروت التي



تضمّ أكبر عدد من المطابع على أن يتمّ ترويج الكتب المزوَّرة في القاهرة.

وعَدَّدَ يوسف أسباب التزوير قديماً، مؤكِّداً أنها لا ترتبط بارتفاع الأسعار مثلما يحدث الآن، إنما ترجع لعدّة أسباب بينها مصادرة الكتب، أو غياب الكتاب أو الكتب التي كانت تصدر بأسماء مستعارة.

وتابع: «كان من أشهر الكتب المزوَّرة كتاب «نقد الهزيمة» لصادق جلال العظم، ومؤلّفات عبد الله القسيمي، ورواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ التي زوَّرتها دار الآداب في بيروت لسنوات عديدة دون أن يحصل ناشرها الأصلي على مليم واحد، حيث كانت تصدِّر الكتب للقاهرة وبغداد باعتبارهما أكبر سوقين لترويج المنتجات الثقافية.».

أما تزوير الكتب في العصر الحالي، فأرجع شعبان الظاهرة إلى ارتفاع أسعار الكتب غير المسبوق، مضيفاً: «هناك دور نشر كبيرة تضاعف من سعر الكتاب كلما زاد رواجه، كأن تصدر الدار رواية جديدة تبدأ طبعتها الأولى بخمسة عشر جنيهاً، ومع تعدُّد الطبعات يرتفع السعر حتى يصل إلى ما يقرب من 70 جنيهاً للنسخة الواحدة، وهو ما يحدث في معظم مؤلّفات يوسف زيدان وعلاء الأسواني». ويكمل: «مطابع الشوارع الخلفية وبئر السلم، ميسَّرة وسهلة، وتطبع آلاف النسخ حسب الطلب، كما أن اتحاد الناشرين لا يقوم بدوره المنضبط. وهناك فوضى عارمة في هذا الأمر، فهناك دور نشر تضاعف سعر الكتاب ثلاث مرات عن قدر تكلفته، ويصل الأمر أحياناً إلى مضاعفة السعر خمس مرات، واتحاد الناشرين لا يتدخَّل لتحديد الأسعار أو ضبطها، كما أن هناك كُتّاباً يتسببون في رفع أسعار الكتب بسبب اشتراطهم الحصول على نسب عالية من التوزيع مثل 20 % من سعر الكتاب المباع، وأحياناً 30 % دون مراعاة لظروف القارئ الاقتصادية».

أحمد مراد صاحب رواية «الفيل الأزرق»، وأحد الذين تعرَّضوا لتزوير الكتب، قال إن السلطات لا تدافع عن حقّ الناشر صاحب الكتاب الأصلي، ولا تَتَّخذ إجراءات ضدّ المزوِّرين، مؤكِّداً أن دور النشر تواجه مشكلة عدم وجود ورق مدعَّم حتى إنها تدفع 25 % من قيمة الورق للضرائب مما يتسبَّب في رفع سعر الكتاب، بينما يظنّ القارئ أن المزوِّر يبغي له الخير، ويقدِّم له السلعة أرخص، ولكن المزوِّر في الواقع لا يتحمَّل أي مصاريف تتعلَّق بأعمال النشر كأجر مصمِّم الغلاف، والكاتب، والمراجع بالإضافة إلى 40 % تحصل عليها المكتبة عن كل نسخة مقابل التوزيع.

وعَبَّرَ مراد عن سعادته بانتشار كتابه بهذا الشكل، ولكنه أكّد في الوقت نفسه أن الربح يذهب إلى جيوب لا علاقة لها بالثقافة، فمزوِّر الكتاب تاجر يبغي الربح، ولن يعيد دورة النشر مرة أخرى، ولن يضخ إنتاجاً جديداً في الحياة الثقافية مثلما يفعل الناشر، مشيراً إلى أن ظاهرة تزوير الكتب التي تتسبَّب في خسائر للناشرين قد تؤدّي بهم في نهاية المطاف إلى التوقُّف عن إصدار كتب جديدة نهائياً، مما يضرّ بالثقافة في نهاية الأمر.

مثقّفون ضدّ الطائفية

الجزائر: نوّارة لحرش

حالة من الصدامات المتقطّعة تعرفها مدينة غرداية (جنوبي الجزائر) بسبب ما اعتبره بعض الملاحظين نعرات طائفية بين أهل المالكية والإباضية، رافقتها محاولات سياسية من أعلى هرم السلطة، ومبادرات ثقافية، لترقيع الشرخ الحاصل، والحدّ من الصدامات التي اشتعلت في منطقة وادي ميزاب التي تشهد احتجاجات بدأت اجتماعية، قبل أن تُسَيَّس وتصير طائفية، مع الدفع بها إلى بؤرة التوتُّر التي يُراد لها أن تنهب بالأوضاع إلى تأجيج وتصعيد أكثر للصدامات والصراعات المذهبية. وتعدَّدت، في الفترة الأخيرة، مساعي التهيئة لحوار مفتوح على التسامح والمحبة بين أبناء المنطقة الواحدة بعيداً عن النزعات القَبَليّة التي تذكيها بعض الجهات من أجل إشعال المنطقة وإغراقها في دوّامة الفتنة. مع الدعوة أيضاً لضرورة العيش المشترك السلمي الآمن واحترام خصوصية الاختلاف المذهبي.

ويرى الكاتب والصحافي حسان خروبي أن المجتمع الميزابي على وعي كبير بالاضطراب الذي يعرفه نسيجه الاجتماعي الذي شكّل عبر حقب تاريخية متنوِّعة بنية محافظة ومغلقة. وأضاف المتحدِّث نفسه: «يجب الاعتراف بأن تفاعل أهل ميزاب مع المحيط والأمة يحكمه ضمير جمعي وقيّم راسخة لا مُسَاومة فيها بالنسبة لهم. هنا تكمن حساسية الموقف، ومن هنا ينبع العنف الطائفي الذي أصبح تحت أعين جهات متعدّدة داخلية وخارجية، لنُسَجّل أنّ كثيراً من الاضطرابات التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال تسبقها أحداث شبيهة في منطقة ميزاب، وكل مرة تأخذ هذا الشكل الطائفي».

وبنبرة قلقة، واصل خروبي حديثه: «هناك محاولات لنقل الاحتجاجات إلى ولايات أخرى. وهذا أمر خطير جداً، احتجاجات في ولايات أخرى معناه محاولات لخلق بُؤَر توتُّر جديدة، ستكون بين مَنْ ومَنْ؟ فدوافع الاحتجاج ليست أساساً مذهبية، لا مالكية ولا إباضية، فقط هي الأرضيات متشابهة، الظروف المعيشية نفسها والمشاكل نفسها. تحت هذه الأسطر تكمن حقيقة ما يحدث بعيداً عن أي صراع طائفي ومذهبي حقيقيين. لأن الطائفية في جوهرها يجب أن تكون موضوع تنوُّع فكري وثقافي، تمنح الخصوصية لطرف، وفي الوقت ذاته تكون مصدر إلهام لطرف آخر، التنوّع والخصوبة الفكرية التي أنتجتها الإنسانية هي نتاج تفاعل طوائف ومذاهب وأعراق وأديان».

وتحدَّث خروبي، في النهاية، عن وجوب التعايش على الحقّ في الاختلاف، والاحترام المتبادل، وعن معضلة صدام المذاهب والتقسيمات الإدارية، خاتماً بقوله: «في الحقيقة، لا خلاف بين الإباضية والمالكية ولا مع غيرهما من المذاهب، الاقتراح القاضي بإعادة التقسيم الإداري لإبعاد هذا عن ذاك هو اقتراح خاطئ من شأنه أن يكرّس الكراهية ويورثها للأجيال القادمة. التعايش يجب أن يكون كما هو كائن الآن، ويُبنى على الحق في الاختلاف والاحترام المتبادل، أما الفصل الإداري هنا، فهو تمهيد لأطروحات خطيرة تغذّي النزعات الانفصالية».

من جهتها، الروائية والشاعرة ربيعة جلطي، والتي طُرِح اسمها لمرافقة وفد ثقافي موسَّع، ضمن ما سُمِّي «قافلة المحبة والأخوة»، والتي من المفروض أن تَتَّجه إلى غرداية للتشجيع على الحوار وعلى العيش



السلمي بين الأطراف المتصارعة، قالت: «عندما زرت غرداية منذ سنوات، وعلى هامش واجب ثقافي قمت به، خصَّصت حصة من برنامجي التلفزيوني آنذاك للحديث عن الطاقة البشرية الرائعة في هذا الجزء الجميل من الوطن، وردَّدت: إن في غرداية بنكاً من الرجال الشّهام الأوفياء لهذا البلد ومخزوناً ثرياً من الحكماء. ولأن قلبي بوصلتي التي لا تخطئ، فأنا أثق عميقاً بعقول وقلوب حكماء غرداية، وأثق بأنهم على ذكاء وعلى فطنة، وأنهم لن يتركوا نار الفتنة الخطيرة تمتدّ كي تحرق أوراق التاريخ المجيد الذي سطّرته حِكمتُهم لعصور». وأضافت صاحبة «نادي الصنوبر»: «هذه الفتنة التي تحدثْتُ عنها روايتي الجديدة «عرش معشّق» لا يمكن تجاوزها سوى بقبول الآخر المختلف والتعايش معه، فأرض الله واسعة ورحمته كذلك. وقلوب أهل الميزاب الكرماء أيضاً».

وعن مسعى القافلة التي من المقرَّر أن تزور المنطقة قريباً، صرّحت جلطي: «المبادرة- في رأيي- ذات خلفية عميقة لا تسييس فيها، وهي رمزية تفضي رمزيتها بأننا جميعاً مهما كنّا فكلّنا من غرداية، وسلامتها وسلامها يهمّانا جميعاً لأننا نتقاسم هذا الوطن في السرّاء والضرّاء. قد يتعدّى الدور الرمزي للقافلة هذه وجانبها المعنوي إلى مدِّ يد الدعم لحكماء المدينة والوقوف إلى جانبهم لإعادة المياه إلى مجاريها، ومن ثَمَّ رجوع السلام والطمأنينة إلى كل قلب».

من جانبه الكاتب والباحث الأكاديمي، سعيد جاب الخير، يبدي رأيه حول أحداث غرداية قائلاً: «إن الجذور والمنابع الحقيقية لما يحدث في غرداية هي جذور ومنابع دينية وسياسية. والجانب الاجتماعي (الصراع الدائر منذ زمن طويل) ليس سوى انعكاس للجذور والمنابع الكامنة. المشكلة تكمن في عدم الاعتراف بالآخر المختلف دينياً ومذهبياً، على رغم أن الدستور الجزائري يكفل حرّية التديُّن والاعتقاد. لكن هذا لا يكفي، حيث إنه لا بُدَّ من الاعتراف بحقّ الاختلاف الديني والمذهبي ليس في الدستور فحسب، بل- أيضاً وأساساً- على مستوى الإعلام، وقبل ذلك مؤسَّسات التنشئة الاجتماعية وعلى رأسها المدرسة». ويرى صاحب كتاب «التصوُّف والإبداع» أنه: لابُدَّ من إدخال مفهوم التعايش الديني والمذهبي إلى المنظومة التربوية عاجلاً وفي جميع المراحل. وواصل سعيد جاب الخير قائلاً: «من الطبيعي أن هناك من يستغل الأوضاع الحالية للاصطياد في الماء العكر وتحريك الفتنة. هذه الفتنة التي لن يجتثّها من جذورها سوى الإيمان بحرّية الاختلاف والتعايش الديني والمذهبي. وأؤكّد هنا أننا إذا لم نفعل هذا لن نخرج من دوّامة العنف والعنف المضاد، وستبقى الأجيال المقبلة في المنطقة (وادي ميزاب) وخارجها تدفع فاتورة تقاعسنا. لأن المستقبل يصنع اليوم.».

وتجدر الإشارة إلى أن مدينة غرداية، المعروفة تاريخياً بتعدُّدها الإباضي والمالكي شهدت في الفترة الماضية احتجاجات اجتماعية، سريعاً ما طغى عليها الجانب المذهبي، وتحوّلت إلى صدام بين أبناء طائفتين يعيشون معاً في سلم منذ قرون، بشكل انعكس سلباً على الجانبين السياحي، والثقافي في المدينة.

السياسة تمزّق والثقافة ترفو

موسكو: منذر بدر حلوم

يبدو للبعض كأن روسيا تحاول استعادة الإمبراطورية السوفياتية، فيما يشير الواقع إلى ضعف روسيا وطموحها الذي لا يتعدّى ضمان عدم تحوُّل أخوّة الأمس إلى أعداء، أو معبر للأعداء. صحيح أن روسيا الحالية براغماتية، ولكن براغماتيتها على علاقة بناكرة الضعف. فانهيار الاتحاد السوفياتي الذي بدا متماسكاً وقوياً، لا يترك للاتحاد الروسي الأضعف والأقل استقراراً كي يعيش بطمأنينة. ومع غياب أيديولوجيا توحد شعوب روسيا الاتحادية، لا يبقى سوى الثقافة مرتكزاً. ولكن، ما الذي تستطيعه الثقافة اليوم؟

من الصعب تصوُّر حالة عداء بين روسيا وقريبتها روسيا البيضاء، وبينها وبين أوكرانيا وحتى بينها وبين كازاخستان، رغم الاختلاف العرقي والديني مع الأخيرة. فثمة روابط ومصالح مشتركة أقوى من عوامل الاختلاف. الحلقة الأضعف، من زاوية العلاقة مع روسيا، تشكّلها جمهوريات البلطيق السابقة: ليتوانيا، ولاتفيا، وإستونيا، ومع ذلك، فليس للعداء أن يعيش.

قد تكون حكاية أغنية فنان الشعب الروسي أوليغ غازمانوف «أنا ابن الاتحاد السوفياتي»، المثال الأوضح على الاشتغال العقيم نحو تأصيل العداء مع روسيا، في جمهوريات البلطيق، عبر تعزيز فكرة (الاحتلال السوفياتي) لهذه الدول، وضرورة التعامل بعدم ثقة مع روسيا.

كانت أغنية «أنا ابن الاتحاد السوفياتي» التي أداها غازمانوف في الكرملين في أثناء الاحتفالات بالذكرى السنوية العشرين لإقرار دستور روسيا الاتحادية قد أثارت حفيظة وزيرة الدفاع الليتوانية السابقة وعضو البرلمان الحالية راسا يوكنيافيتشين، فقالت- مستنفرة مشاعر القوميين الليتوانيين-: «على وزارة الخارجية التوجُّه إلى إدارة الهجرة لمنع دخول هذا الشخص إلى البلاد». ولكن ذلك لم ينجح، بل أقيم الحفل في موعده، في 29 ديسمبر/كانون الأول 2013، وأدّى غازمانوف أغنيته على الرغم من تعبير وزارة الخارجية في جمهورية لاتفيا عن استيائها من أداء هذه الأغنية في الكرملين. علماً بأن هذه الأغنية مكتوبة من عشر سنوات، كما أشار الفنان على موقعه الرسمي، وأنه سبق أن غنّاها في أماكن مختلفة بما فيها ليتوانيا. فقد قال: «أغنيتي عمرها 10 سنوات. فيها تاريخنا المشترك، فأنا فعلاً ولدت في الاتحاد السوفياتي، في البلطيق. في ذلك الحين كانت بلادي توحّد 15 جمهورية».

تقول كلمات الأغنية: «أوكرانيا والقرم، بيلاروسيا ومولدوفا. هذه بلادي! ساخالين وكامتشاتكا، وجبال الأورال. هذه بلادي! منطقة كروسندار، وسيبيريا والفولغا، كازاخستان والقوقاز. هذه بلادي، ومنطقة البلطيق- أيضاً- بلادي. فأنا مولود في الاتحاد السوفياتي، ومصنوع في USSR (وتتكرَّر مرتين لازمة: مولود في الاتحاد السوفياتي، ومصنوع في USSR). عائلة ريوريك ورومانوف، ولينين وستالين. هذه بلادي! بوشكين ويسينين، وفيسوتسكي وغاغارين. هذه بلادي! الكنائس المهدَّمة والمعابد الجديدة، الساحة الحمراء، وبنايات الـ «بام». هذه بلادي! الذهب الأولمبي، الانطلاقات والانتصارات. هذه بلادي! جوكوف وسوفوروف، الحصّادات والتوربيدات. هذه بلادي! الأوليغارخيون والشحاذون، العظمة والدمار، الـ «كا.جي.بي» والداخلية، والعِلم الكبير. هذه بلادي! بوشكين وتولستوي، دوستويفسكي وتشايكوفسكي، فروبل وشاليابين، شاغال وأيفازوفسكي، النفط والألماز والذهب والغاز، والأسطول والقوات البرية والبحرية والخاصة، والفودكا،



والكافيار، والإرميتاج والصواريخ، وأجمل نساء الأرض، والشطرنج والأوبرا، وأفضل الباليه. هذه بلادي! فقولوا لي أين يوجد ذلك الشيء الذي ليس لدينا منه؟ فحتى أوروبا التمَّت في اتّحاد. أجدادنا حاربوا في خندق واحد، ومعاً انتصروا في الحرب، ومعاً كنا أكبر بلاد الأرض. تخنقنا الحدود، فلا حركة دون سمة دخول، فكيف يمكنكم العيش دوننا؟ قولوا أيها الأصدقاء!

لو فكرنا بسؤال أغنية غازمانوف لوجدنا أن معظم (الأصدقاء-أخوة الأمس) لا يستطيعون فعلياً العيش من دون روسيا، كما لا تستطيع روسيا العيش من دونهم. فهناك ملايين كثيرة جاءت من الجمهوريات السوفياتية السابقة ووجدت لنفسها فرصاً للعمل في روسيا، أكثرها من الجمهوريات الإسلامية ومن أوكرانيا ومولدوفا. مقابل ذلك، فإن كثيراً من الروس تابعوا عيشهم في جمهوريات البلطيق الثلاث، رغم شروط العيش الجديدة وشروط اللغة. وهؤلاء، يشكّلون عامل ضغط انتخابي، ليس من زاوية عدد أصواتهم فقط، إنما من زاوية انعكاس طريقة التعاطي معهم على سياسة روسيا تجاه البلد المعني. ومقابل هؤلاء الوافدين إلى روسيا، هناك روس فضّلوا العيش والعمل في الجمهوريات السوفياتية السابقة. وقد يكون ذا دلالة أكبر عدد الروس في جورجيا، الجمهورية التي نشبت بينها وبين روسيا حرب، عام 2008.

يصل عدد الروس الذين يعيشون اليوم في جورجيا إلى حوالي 100 ألف. وهو عدد غير قليل، بالنظر إلى الحرب بين البلدين. علماً بأن العلاقات والأنشطة الثقافية بين البلدين لم تنقطع حتى في أثناء الحرب، وتعزَّزت بعدها. ولذلك يبدو صحيحاً ما قاله وزير الثقافة الروسي السابق ميخائيل شفيدكوي في أثناء مشاركته في المهرجان المسرحي الدولي الثالث في جورجيا بعد الحرب مباشرة: «الثقافة، هي الطريق الوحيد الذي لا يمكن لأية دولة أن تضع عليه حواجز». بالتوازي مع ذلك، يشير استبيان للرأي قامت به منظّمة «بيتنا الأرض» إلى أنّ 97 % من الجورجيين المستبانة آراؤهم يساندون «إحياء العلاقات الطيبة مع روسيا»، و80 % يؤيدون فكرة إغلاق «متحف الاحتلال السوفياتي» في غوري. على الرغم من أن 88 % من مواطني جورجيا يؤيِّدون انضمام بلادهم إلى الاتحاد الأوروبي.

وثمة مثال عابر للفضاء السوفياتي السابق نأخذه من أذربيجان، من أغنية راب ما زالت تتردَّد على ألسنة الشباب في مظاهرات المعارضة وخارجها.

تقوم فكرة الأغنية على عبارة «وأنت من تكون؟ هيا، مع السلامة!». وقد تم تصويرها في نوفمبر/تشرين الثاني 2011 في أثناء عرس في قرية تانغيرود، بمنطقة آستري في أذربيجان. الشريط يعرض مجموعتي راب تلعبان على عبارة «وأنت من تكون؟ هيا، مع السلامة!». فمن جهة، يقف مغنّو الراب القرويون: إنتغام واحترام روستاموف، ورضوان شيخ زاد، وحسين أستارينسكي. ومن الجهة المقابلة، مغنّو راب من العاصمة باكو: رشيد داغلي، وإيلشان خازار، وبرويز بلبل.

تَمَّ أداء أغنية الراب هذه بثلاث لغات: الروسية، والأذرية، والتاليشية. ووفقاً لقول الأخوين روستاموف، فإنهم ألّفوا الأغنية بعدما طُلب منهم في أحد أعراس القرية أداء أغنية ما بالروسية لأقارب العريس الموسكوفيين. الأغنية طويلة تقول في جزء منها: «أنت، من تكون؟ هيا مع السلامة. فحاذر، في بلدنا جمارك خاصة. وأعرفُ ماذا يعني بالروسية: هات، أو دعني، مع السلامة. وأنت من تكون؟ هيا مع السلامة. أنت ما زلت صغيراً، لدينا مهلبية، وأب، وأم. ما الذي تريدينه مني يا نتاشا؟ رحلتك إلى دبي، مع السلامة. وأنت من تكون؟ هيا مع السلامة! دعني، مع السلامة. شكراً، ها أنت تبدأ من جديد. لقد صرتَ ببغاء، مع السلامة! أنت ببغاء! سوف أغامر، وأفهمك الآن، تعال إليّ. سوف أقبّل الآن، أقبّل شفتيّ أنا، وأنت مع السلامة! لن نصبح أصدقاء، فأنت خدمت في ألمانيا، وقلت لهتلر هاي. إلى اللقاء!».

وهكذا، اكتسبت عبارة «وأنت من تكون؟ هيا، مع السلامة!» شعبية واسعة في أوساط الشباب في الفضاء السوفياتي السابق، وخاصة المعارض منهم. لعل ما سبق يلقي قليلاً من الضوء على محاولة الثقافة رفو ما تمزّقه السياسة. ولكن، هل يستطيع النسيج الثقافي أن يحمي أهله؟ وهل تقوى خيمة الثقافة على درء آثار هبوب العواصف السياسية والحروب؟

«ضمير»

حركة ما بعد الحراك

الرباط: عماد استيتو

ما الذي يمكنه أن يجمع صحافياً وناشطة شابة خرجت تدافع عن الديموقراطية خلال الحراك المغربي، وسياسياً في حزب مقرب من السلطة، وأستاذ فلسفة علماني، وممثلة مثيرة للجدل؟ هذا السؤال أجاب عنه مؤخَّراً كل هؤلاء وغيرهم من خلال تأسيس حركة مدنية أطلقوا عليها اسم «ضمير» تدافع عن «حرية المعتقد في المغرب، وعن الفصل بين الدين والسياسة، وعن الديموقراطية بمفهومها الشامل».

غير أن تأسيس هاته الحركة الوليدة لم يمرّ دون أن يثير جدلاً كبيراً في المغرب، حيث تركَّزت الانتقادات الموجَّهة إلى الحركة التي ضمَّت أسماء معروفة من قبيل صلاح الوديع العضو السابق في حزب الأصالة والمعاصرة، والناشط الأمازيغي أحمد عصيد، والأستاذ موليم العروسي، والممثِّلة لطيفة أحرار، على جمع الحركة لمتناقضات كثيرة، إذ جمعت في صفوفها أعضاء سابقين في أحزاب مقرّبة من السلطة وناشطين مستقلّين لطالما انتقدوا السلطة والدولة، خاصة أن نماذج لحركات مدنية مشابهة من قبيل «بيت الحكمة» و«اليقظة المواطنة» لم تحقِّق أي نجاح.

الانتقادات الموجَّهة إلى مؤسِّسي الحركة الجديدة، توزَّعت بين أقصى اليسار وبين «الإسلاميين»، فبينما رأى فيها «الإسلاميون» محاولة جديدة من قوى مناوئة لحزب العدالة والتنمية داخل القصر لمضايقة تجربته الحكومية، رأى فيها اليسار الراديكالي أنها تحصيل حاصل ما دامت لا تشير في أوراقها إلى استبداد السلطة، وتكتفي بمجابهة «الاستبداد الديني»، فضلاً عن مساهمتها في خلط الأوراق داخل المشهد السياسي والفكري المغربي.

موليم العروسي الباحث في الجماليات، وأحد أعضاء الحركة الجديدة قال في تصريحات لـ «الدوحة» إن الهدف من تأسيس حركة «ضمير» هو مجابهة ما سمّاها (حركة نكوصية) تتكوَّن داخل المجتمع المغربي في غفلة من المثقَّفين والمفكِّرين، وهي تيارات تهدف إلى إبقاء المغرب في الماضي.

في أوراق الحركة نقرأ «... الشرعية لا تأتي فقط من صناديق الاقتراع بل من مجمل الآليات والقيم المؤسِّسة للديموقراطية»، وهي إشارات واضحة إلى حزب العدالة والتنمية الإسلامي الذي يرأس أغلبية الحكومة الحالية.

الباحث سعيد لكحل أحد أعضاء الحركة أيضاً يشرح أن تأسيس الحركة يأتي في ظل ما وصفها بالمرحلة التاريخية الدقيقة التي يجتازها المغرب خاصة بعد الحراك السياسي والاجتماعي الذي قاده الشباب». ويضيف لكحل: «حركة «ضمير» تجعل من مهامها تعبئة الرأي العام الوطني من أجل الضغط على الحكومة حتى تحترم الأبعاد الإنسانية والحقوقية والاجتماعية في برامجها وتوجُّهاتها، وتجعل مبادئ وقيم المواطنة مناط ومحور سياساتها العمومية. ومن أهدافها كذلك أن تنيط بالشعب مسؤولية حماية مكتسباته، وتخرجه من دائرة الوصاية إلى فسحة المبادرة. فقد كشفت التجارب الجديدة المنبثقة عن الحراك عن توجُّهات ونزعات مضادّة لقيم الديموقراطية، ورغبة ملحّة في استعادة مساوئ الماضي.».

الناشط المدني والحقوقي خالد البكاري، لديه ملاحظات أخرى حول الحركة، يقول في حديثه لـ «الدوحة»: «عند قراءة الأوراق المتوافرة حتى الآن نحار في تحديد هويّة الحركة: هل هي حركة مطلبية احتجاجية ما دامت تتوسَّل بالعرائض والوقفات والاحتجاجات؟، أم هي حركة فكرية تنويرية هدفها نشر الفكر الحداثي والارتقاء بالوعي الجمعي؟، أم إنها حركة سياسية تروم المساهمة في تعزيز التوجُّه الديموقراطي الحداثي؟، أم إنّها كلّ هذا مجتمعاً؟ ومن ثَمَّ فهي ليست أدنى من حزب أو أعلى من جمعية كما صرَّح أحد المنخرطين فيها، بل هي فوق الجمعية والحزب والحركة الاحتجاجية، وإن كنت- شخصياً- لم أجد في الأوراق قيمة مضافة لما هو مطروح في الساحة من مشاريع، فما سطَرته حركة «ضمير» نجد أشباهاً ونظائر له في تنظيمات مماثلة منها ما قضى نحبه كحركة لكل الديموقراطيين ومنتدى بدائل ومنتدى الحوار اليساري، ومنها ما ينتظر كحركتيْ «يقظة»، و«بيت الحكمة!».





أبلَة فاهيتا
عيش وحرية

نهى محمود

تداولت، في الأيام الأخيرة، مواقع التواصل الاجتماعي: (فيسبوك، وتويتر، ويوتوب)حديثاً وتعليقات كثيرة عن «أبلَة فاهيتا»، التي تحوَّلت من شخصية فكاهية إلى ظاهرة اجتماعية، اشتهرت على موقع «يوتيوب»، وجاءت هذه الضجّة بعد ظهور إعلان الأبلَة بعنوان «شريحة المرحوم»، وهو إعلان لإحدى شركات المحمول، وكان الهدف منه الإعلان عن قدرة المستخدم على استخدام شريحته القيمة والحصول على ساعات مجّانية، حيث تتصل الشخصية الساخرة بشركة الاتصالات وتسأل عن طريقة تشغيل شريحة زوجها المتوفّى والاستفادة من المزايا المتوافرة فيها.. وتضمَّن الإعلان الكثير من الأجواء الاحتفالية ليناسب وقت عرضه في رأس السنة، الأمر الذي أثار حفيظة ناشط شاب، قَدَّم بلاغاً للنائب العام لشكّه في أن الإعلان شيفرة لمخاطبة الإرهابيين والقيام بعملية إرهابية، والتخطيط لاختطاف الرئيس الأسبق محمد مرسي، ودعوة الغرب للتدخُّل في الشأن الداخلي.

وتطوَّر الأمر ليس فقط باستدعاء الدمية الإسفنجية للتحقيق معها لدى النائب العام، بل بظهورها- أيضاً- للتعقيب على الموضوع على الفضائيات حيث حصلت مناظرة تليفونية بينها وبين أحمد سبايدر مقدِّم البلاغ حيث قال لها: «هسجنك هسجنك يا فاهيتا»، وردَّت هي عليه قائلة إن «الشباب تعبان يا سوسو»..

حيث ظهرت لعدّة أيام صور لها مكتوب عليها «أنا أرملة، وفيّا الطمع».

وعلّق البعض على التحقيق معها قائلاً: «أنت مخبّيّة الميكروجيب فين؟» مش بعيد بعد التحقيق مع أبلَة فاهيتا يطلع قانون بحبس اللي غنّت (طار في الهوا شاشي). رقّاصة الليلة الكبيرة خط أحمر يا جماعة. «كلنا أبلَة فاهيتا، ومتضامنون معاك يا أبلَة فاهيتا».

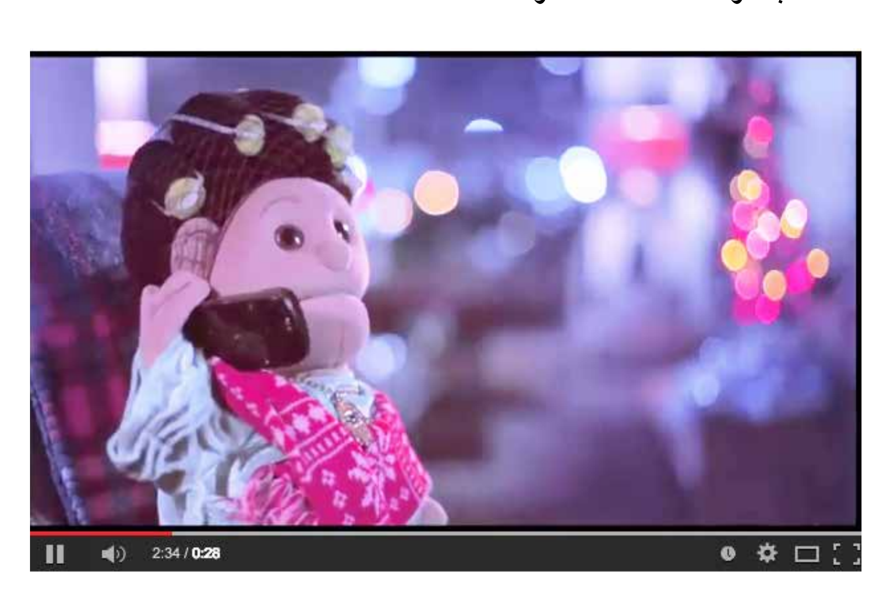
كما وضع المنيع الساخر باسم يوسف صوراً له مع أبلَة فاهيتا على حسابه على تويتر، وكتب معلّقاً «راجعين علشان نجيب حق أبلَة فاهيتا»، وكان باسم يوسف قد استضاف الشخصية الساخرة، نهاية السنة الماضية، في واحدة من حلقات برنامجه الشهيرة على قناة (سي. بي.سي).

ونشر نشطاء الفيسبوك صوراً مكتوباً عليها: «أبلَة فاهيتا مش إرهابية.. الحرية لأبلَة فاهيتا» و«سيبوا الورد يفتّح.. سيبوا حق فاهيتا مش هنسيبه» كما نشر بعض الناشطين آخر صورة تجمع «عم شكشك» و«بوجي» كُتِب عليها «ياواد يا بوجي، هيّ صحيح أبلَة فاهيتا طلعت جاسوسة؟»، كما دشّنوا عدة صفحات على «فيسبوك»، ومنها «كلنا أبلَة فاهيتا» و«فاهيتا خطّ أحمر».

واستمرَّ التهكُّم حول فاهيتا وعلاقتها بتوجيه الشيفرات أو الجاسوسية وغيرها عندما نشرت فاهيتا صورة لها وهي تحمل الكرة وبجوارها صديقها «كركور» مطوّقاً عنقه بسلسلة تحمل رقم (5)، ما فسَّره البعض من نشطاء «فيسبوك» بأنه إشارة إلى مباراة الزمالك وطلائع الجيش التي جرت في ذلك اليوم.

وجاءت الصورة داخل كعكة مكتوب عليها «شوشو»، وهنا ما فسَّره النشطاء بأنه تلميح إلى الاشتباك مع الشرطة و(ألتراس الزمالك).

وسائل الإعلام الأجنبية عَلّقت بدورها على اتّهام أبلَة فاهيتا بالتجسُّس؛ فوفقاً لتقرير نشرته وكالة الأنباء الألمانية (أسوشيتد برس) أن اتّهام الدمية «أبلَة فاهيتا» جعلها أول دمية في العالم تواجه تهمة التجسُّس والإرهاب.



السودان

شارات حمراء

أحمد يونس

بين تصريحات عميد الصحافيين السودانيين محجوب محمد صالح، وما قاله وزير الإعلام أحمد بلال عثمان تكمن معضلة الصحافة السودانية. حيث قال الحائز على «القلم النهبي» محجوب صالح، إن الصحافة تشهد تدهوراً وانهياراً غير مسبوقَيْن في تاريخ السودان، وأَقَرَّ وزير الإعلام بلال بـ «تدهور الأوضاع الصحافية» وبالتقييد الكبير على حرّيتها، وهو على كرسي وزارة مَعْنِيّة بالصحافة.

ولم يكتف الوزير بالإقرار، بل راح بعيداً يصف الأوضاع الصحافية بـ «غير المرضية»، لكنه لم يبادر بتغيير الحال، واكتفى بانتقاد «الرقابة»، وإيقاف الصحافيين، وتحميل «جهات مجهولة» المسؤولية عن «تدجين القطاع».

بين القولين تكمن المأساة، ففي «جهاز الأمن» تصنع الشارات الحمراء لتتوقّف الصحافة عندها، مستنداً إلى قانون الأمن الوطني الذي يرى كثيرون أنه مخالف للدستور.

تنصّ المادة (39) من الدستور السوداني على أن: «لكل مواطن حقّ لا يقيّد في حرّية التعبير، وتلقّي ونشر المعلومات والمطبوعات، والوصول إلى الصحافة دون مساس بالنظام والسلامة والأخلاق العامة وفقاً لما يحدّده القانون، وتكفل الدولة حرية الصحافة ووسائل الإعلام الأخرى وفقاً لما ينظّمه القانون في مجتمع ديموقراطي». فيما ينصّ الدستور ذاته في المادة (151) الفقرة (3)، وهي المادة التي تحدّد واجبات جهاز الأمن الوطني، على: «أن تكون خدمة الأمن الوطني خدمة مهنية تركّز في مهامها على جمع المعلومات، وتحليلها وتقديم المشورة للسلطات المعنيّة».

لكن الضغط يقع على الصحافة من قانون الأمن الوطني، إذ يأخذ بيده اليمنى ما أعطاه الدستور باليد الأخرى، وتتيح المادة (25) صلاحيات واسعة لأفراد الجهاز مثل الحق في طلب المعلومات والبيانات الوثائق من أي شخص، والاطلاع عليها أو الاحتفاظ بها، أو اتخاذ ما يراه ضرورياً أو لازماً بشأنها، واستدعاء الأشخاص واستجوابهم وأخذ أقوالهم والرقابة والتحرّي والتفتيش، وحجز الأموال، وقبض وحجز الأفراد وفقاً لما ورد في المادة (50)، وتعطيه سلطات حجز الأفراد لمدّة ثلاثة أشهر.

ليس الوزير وحده هو الذي أقرَّ بـ «سوء وضع الصحافة»، فالحزب الحاكم نفسه (المؤتمر الوطني) يقرّ بذلك ولو على استحياء، فقد نقلت عنه يومية «اليوم التالي» السودانية مؤخّراً، أنه اتّخذ تدابير وقرارات لـ «معالجة» واقع الإعلام والإعلاميين خلال المرحلة المقبلة، تشمل إتاحة «مساحة أوسع» للحرّية الصحافية، والسماح للصحف والأقلام الموقوفة بالعودة للصدور والكتابة.

واقع الحال يقول إن جهاز الأمن يضع الشارات الحمراء في درب الصحافة، وأوّلها الرسوم الباهظة المفروضة على مدخلات الطباعة والضرائب وقيود الإصدار، ما يجعل من إصدار صحيفة أمر غاية في الصعوبة.

بعد تجاوز شارة الصدور تتعثر الصحافة في الرقابة المشدَّدة التي يفرضها الجهاز نفسه، والرقابة حسب المصطلح المحلّي نوعان: «قَبْلية، وبعدية»، وتعني القَبْلية إطلاع الرقيب الأمني على ما يُنشر في الصحيفة قبل الطباعة، أما البعدية فهي أن يطّلع رجل الرقابة على الصحيفة بعد الطباعة، لمنع

توزيعها أو السماح به.

الرقيب يملك صلاحيات أكبر من صلاحيات رئيس التحرير، بل يقول البعض إنه لا يكتفي بحذف المواد، بل يقترح مواد للنشر. وعندما تنشر صحيفة مادة لا تتوافق مع توجُهات الحكم، فإنها تخضع لإحدى عقوبتين: إما أن تصادر النسخ المطبوعة، أو توقف عن الصدور بأوامر «شفوية» من الرقيب الأمني، لإلحاق أضرار مادية كبيرة بناشر الصحيفة ليمارس دور الرقيب الذاتي عبر رئيس التحرير.

وفي حال «تسرُّب» مادة صحافية غير مرغوب فيها غفلاً عن الرقابة، فإن «عقوبة انتقامية» تُتَّخذ ضدّها مقبل الأيام؛ كأن توقف عن الصدور مؤقّتاً، أو تصادر نسخ اليوم التالي.

ويترك للصحيفة في «الرقابة القَبْلية»، الخيار في تنفيذ أو رفض توجيهات الرقيب، لكن عليها دفع ثمن الرفض، ويكون في أبسط صورة مصادرة المطبوع من الصحيفة، وإلحاق خسائر مادية فادحة بناشرها، مالم تصدر أوامر بتعليق الصدور لأجَل معيَّن، أو لأجَل غير مسمّى.

وتُفرَض على الصحافة «مفردات محدَّدة» لوصف الأحداث، وتُمنَع مفردات أخرى، مثل منع وصف المتظاهرين أو المحتجّين بصفاتهم الحقيقة، وإطلاق صفات مثل «المخرّبين، العملاء، الخونة» عليهم.

وبحسب تقرير عن واقع الصحافة السودانية، أعدَّه الباحث في حقوق الإنسان عبد القادر محمد عبد القادر، فإن الصحف والصحافيين تعرَّضوا خلال العام الماضي إلى حزمة من الانتهاكات، وإلى أوامر بعدم الخوض في أخبار الحرب في دارفور، والمحكمة الجنائية الدولية، انتهاكات حقوق الإنسان، وفساد أجهزة السلطة، وتغطية أخبار النزاعات، والمظاهرات الشعبية.

وشاع وسط الصحافيين مصطلح «الخطوط الحمراء»، ويعني الموضوعات الممنوع التعاطي معها صحافياً، ما جعل «الرقابة الذاتية» لدى الصحافيين ورؤساء التحرير معيقاً مهمّاً للصحافة.



وسبق أن عزل جهاز الأمن رئيس تحرير جريدة «الصحافة» المستقلّة النور أحمد النور لاحتجاجاته المتكرِّرة على أوامر السلطات الأمنية، وأُبلِغ بأنه أُوقِف عن ممارسة مهامّه كرئيس لتحرير الصحيفة، في سابقة أولى من نوعها في تاريخ الصحافة السودانية.

وصادر جهاز الأمن 19 صحيفة يومية بعد طباعتها، بعضها صودر أكثر من مرة لمخالفتها للتعليمات الأمنية في أثناء التظاهرات الشعبية في سبتمبر/أيلول، وأكتوبر/تشرين الأول الماضيين، ومُنِع الصحافيون من تغطيتها، فقرَّرت صحف مثل «الجريدة، الأيام، القرار» التوقُّف عن الصدور احتجاجاً، ودخل صحافيون منتمون إلى «شبكة الصحافيين السودانيين» وهو تنظيم موازٍ لاتحاد الصحافيين السودانيين الحكومي في إضراب عن العمل.

وأغلقت في أثناء تلك الأحداث مكاتب فضائيات أجنبية في الخرطوم، «العربية، وسكاي نيوز عربي»، وسُمِح في وقت لاحق لقناة «سكاي نيوز» بمواصلة العمل، فيما لا يزال مكتب «فضائية العربية» مغلقاً.

وأوقف جهاز الأمن صحف «الميدان، التيار، رأي الشعب» عن الصدور نهائياً منذ أكثر من عام، ورفض السماح لها بمعاودة الصدور حتى الآن.

كما تعرَّض صحافيون كثر للاعتقال والاحتجاز والمحاكمات والتحقيقات المطوّلة، ومُنِع آخرون من ممارسة مهنتهم، ومنهم «حيدر المكاشفي، النور أحمد النور، خالد فضل، أمل هباني، فايز السليك، رشا عوض، محمد عبد الماجد، وأبوذر علي الأمين، شمائل النور، زهير السراج، عثمان شبونة»، وسمح لبعضهم بمزاولة الكتابة فيما لا يزال البعض الآخر ممنوعاً.

وتجدر الإشارة أن السودان يحتلّ المركز 170 في مؤشّر منظمة «مراسلون بلا حدود» المعنيّة بحرّية الإعلام في العالم، من أصل 179 دولة، وقد حافظ على موقعه في هذا التصنيف طوال عامَيْ 2012 و2013 على التوالي.



بعد الربيع العربي ..

الحكومات الإسلامية أسئلة ومسارات

ثلاث سنوات مَرَّت على فصول الربيع العربي. في تونس، ومصر، والمغرب- على وجه التحديد مسار التحول تشابك مع السؤال الدستوري. لكن مأزق الشرعية في مصر أخذ منحىً مغايراً لما هو عليه في تونس والمغرب؛ ففي الوقت الذي لم تستطع فيه الأقطاب السياسية المصرية تدبير حوار وطني على ضوء الشرعية الانتخابية التي تلت ثورة 25 يناير، نجد المجلس التأسيسي التونسي بقيادة حركة النهضة يستفيد من الدرس المصري، ويتوافق على الحوار الوطني. بينما في المغرب، وبعد النسخة الثانية من حكومة الائتلاف التي يتزعمها حزب العدالة والتنمية، لا يزال شعار الإصلاح في ظلّ الاستقرار هو اللازمة المتكرِّرة.

الرابط بين الدول الثلاثة هو بروز التيار الإسلامي بعد الاستحقاقات الانتخابية التي تلت الانتفاضات الشعبية، ويظهر أن إسقاط الشرعية الانتخابية في مصر التي نالها «الإسلاميون» قد شَكَّل فرصة للمراجعة وللنقد الذاتي عند باقي تلوينات الإسلام السياسي خارج مصر، على الرغم من التمايزات المرجعية والخصوصية الاجتماعية والسياسية لكل بلد.

من الصعب الحكم على تجربة حكم لم تكتمل؛ خاصة إذا كانت محاصرة بمعارضات قوية تبدو أحياناً خارج منطق المنافسة السياسية الحاسمة. ورغم قصرها والظرف الطارئ الذي جاءت فيه، تبقى تجربة الإخوان المسلمين في مصر أهم درس تاريخي وسياسي في عصرنا الراهن. كيف استُبعِدوا؟ وكيف استمرَّت حركة النهضة؟ وما هو مآل السيناريو المغربي؟ هذه الأسئلة وغيرها نطرحها في سياق استقراء مستجدّات الساحة وتحليلها.

يوماً بعد يوم تتشابك الأحداث وتتكاثف في بلدان الربيع العربي، وتتوزّع الأدوار من جديد وسط الخارطة السياسية، وتظهر إلى السطح قوى جديدة. هكذا هي اللعبة السياسية تفرض منطق المناورة في سبيل المحافظة على موقع داخل المشهد السياسي.. فهل ينطبق هذا التوصيف على ما يحدث للحركات الإسلامية في العالم العربي اليوم؟ وهل تنتهج هذه الحركات سياسة «خطوتان إلى الوراء وخطوة إلى الأمام» حتى لا تُنعَت بالفشل، وحتى لا تخسر موقعها نهائياً، وحتى تتكيَّف مع الأوضاع الجديدة والواقع المتحوِّل لبلدان مازال الوهج الثوري فيها مشتعلاً؟... وإلى أي مدى يمكن إن نسمّي الذي يحدث في الفترة الأخيرة في دول الربيع العربي بتراجع للحكومات الإسلامية الصاعدة حديثاً للحكم؟ وما الذي يحدث تحديداً في الخارطة السياسية التونسية؟ هل هو إعادة تموقع للحركة الإسلامية (حركة النهضة) بهدف تحيين خطابها الفكري والسياسي الإسلامي؟ أم هو التحالف مع الخصوم وتقديم تنازلات للمحافظة على مكانتها وموقعها؟

أسئلة عديدة يطرحها هذا الاستطلاع الذي شمل مجموعة من الباحثين والفاعلين والقياديين والمحلِّلين السياسيين المعروفين في الساحة التونسية.

خارطة الطّريق التونسية

التقاط الأنفاس بالحوار الوطني

تونس: عبد المجيد دقنيش



العجمي لوريمي،
قيادي في حركة النهضة:

«التوافقات هي إنجاز تاريخي للنخب السياسية الإسلامية ولحركة النهضة»

في البداية لابُدَّ من الإشارة إلى أن ثورات الربيع العربي قامت على المطالبة بالعدالة الاجتماعية، ولم تقم على العنصر الأيديولوجي، وحّدت الناس على ما يجمع، لا على ما يفرِّق، واجتمعت على مطلب الحرية، وكانت تلقائية، ثم -فيما بعد- أخذت المضمون السياسي والأيديولوجي. ومن دون شك تهيّأت الساحة العربية لهذا العنصر لكن ،ليس على المستوى نفسه، وذلك لاختلاف الخصوصيات الاجتماعية والسياسية والثقافية لهذه البلدان. في البداية كانت هذه الثورات محلّيّة ثم غدت عربية، وبعدها إنسانية، وأصبحت تتقاطع مع رهانات جيوسياسية؛ ولذلك أصبح هناك خوف من هذه الثورات على الخارطة العالمية. وبعد الزخم الأول التلقائي، جاءت المرحلة الثانية ولعبة إعادة الموازين والخارطة لكي لا تنتشر عدوى الثورات. وبالنسبة للإسلاميين فقد قامت السياسة العربية في العقود الأخيرة على إقصائهم من المشهد، ولكن الثورات أرجعتهم في قلب عملية المشاركة والحياة السياسية. هؤلاء الإسلاميون صعدوا عبر انتخابات ديموقراطية، ولم يأتوا على ظهر دبابة. ومن هنا فقد باءت كل محاولات سحب البساط من تحتهم بالفشل رغم اجتماع عدة



قوى لتعود بهم إلى السجون. ولأن ثقة المعارضة بالنجاح ضعيفة من خلال الانتخابات، فإنها سعت إلى الإطاحة بالإسلاميين بطرق شتى، وخاصة الانقلابية منها، وقطع الطريق أمامهم وأمام الانتخابات. وبالنسبة إلى الفشل: في اعتقادي أنه يجب أن نحدِّد مقياس هذا الفشل لكي نحدِّد أنهم تراجعوا أم فشلوا في مهمتهم. كثرة المطالب التي صحبت حكم الإسلاميين هي التي شتَّتت جهودهم وعرقلتهم، ومع ذلك نجحوا في جزء من المهمّة. أما خيار التوافق فهو خيار سلمي ديموقراطي اختارته حركة النهضة والحركات الإسلامية لكي لا تُسقِط البلاد في حالة من الفوضى والثورة المبالغ فيها ومن الإقصاء وتهميش الخصوم السياسيين. الإسلاميون اتَّعظوا من تجارب الإقصاء التي تعرَّضوا لها في فترات سابقة، واختاروا أن يكونوا قوى ديموقراطية، ولكنهم رغم ذلك لم ينجحوا في إشراك كل الأطراف، ولم ينزلقوا في الاستبداد، وضمنوا حق الاحتجاج وحق المعارضة وحق الإطاحة بالحكومة، ولم يسعوا إلى تصفية الخصوم، بل سعوا إلى إنهاء المشكل بالتوافقات والانتقال السلس إلى أوضاع مأمونة عوض الانفتاح على المجهول. وعموماً، منسوب الرضاء عن النفس مرتفع حسب رأيي. وبالنسبة لتونس أعتقد أن هناك أنموذجاً تونسياً بامتياز له خصوصياته دون مبالغة. ومن خلال مشاركاتي في عدة ملتقيات دولية وصفت الوضع التونسي والمصري أنه تتوافر فيهما ظروف النجاح نظراً لوجود بنية أساسية ومجتمع مدني وتقاليد سياسية وأساس متين لدولة حديثة. الانتكاسة المصرية ألقت بظلالها على المنطقة كلها، وخاصة على تونس، وأصبح هناك خشية في تونس من استنساخ السيناريو المصري رغم أن كل الملاحظين يقولون إن تونس ليست هي مصر. ومن خلال هذه المخاوف وقع بذل مجهود كبير للتوافق. وما يحدث اليوم هو تجديد للشرعية وليس تراجعاً. وقد -تَمَّ إلى حَدّ ما- إنقاذ الموقف وإنقاذ العملية السياسية حتى لا تسقط في السيناريو المصري وتأخذها التجاذبات. ورغم مرورنا بظروف صعبة، مضينا في هذا التوافق والحوار حتى نقطع مع الاستبداد ومع الماضي، ونمضي إلى إنجاح مرحلة الانتقال الديموقراطي، وكل الجهود يجب أن تنصبّ على الحوار والتضحية لأن المرحلة ليست مرحلة فرقة وتجاذبات أيديولوجية، بل مرحلة حلّ المشاكل بصيغ جديدة، وهذا ما نلمسه في القِيَم التي قام عليها الدستور.

النهضة هي حركة تونسية في تطلُّعاتها وفي هويَّتها، وهي تُكتَشَف في شعبها الذي يؤمن بها من أجل تحقيق مطالبه والذهاب به إلى مستقبل ديموقراطي مشرق. لا أحد يرى أن تكون تونس من دون نهضة وخارج المعادلة السياسية. وهذه التوافقات التاريخية هي إنجاز تاريخي للنخب السياسية الإسلامية ولحركة النهضة. ومن خلال هذه التضحية والنجاح في التوافقات تبقى النهضة وفيّة لمبادئها، ولكنها -أيضاً- وفيّة لدماء الشهداء. وهذا ما جعل النهضة -وهي تغادر الحكم- تحافظ على أنصارها وعلى موقعها في الخارطة السياسية. حينما وُجِدت توافقات وُجِدت ديموقراطية وربحنا التحدّي في مرحلة كاملة.



الباحثة رجاء بن سلامة:

«ضغط قوى المجتمع المدني هو الذي أحدث الفارق في تونس»

الوضع في تونس مختلف عن الوضع في بقيّة الأقطار العربيّة التي دخلت منعرج الانتفاضات الدّيموقراطيّة. فالعمليّة السيّاسيّة ظلّت قائمة رغم حصول أعمال عنف ودخول الإرهاب على الخطّ. نجحت حركة النّهضة الإسلاميّة في الانتخابات، لكنّ ميزان القوى لم يكن في صالحها بعد الانتخابات عندما بدأ الصّراع بين مشروعين مجتمعيّين مختلفين: مشروع حداثيّ مستلهَم من منظومة حقوق الإنسان، ومشروع محافظ مستلهم من الشّريعة، رغم أنّ حزب النّهضة قدّم برنامجاً انتخابيّاً مدنيّاً لا تظهر فيه مرجعيّة الشّريعة.

هذا الصّراع تجلّى في الحياة الثّقافيّة وفي الإعلام أساساً. فقد حاولت القوى المحافظة تكميم أفواه المبدعين والإعلاميّين. ولكنّها باءت بالفشل. وتجلّى هذا الصّراع أيضاً في النّقاشات حول الدّستور. وقد أدّى ضغط المجتمع المدنيّ إلى صياغة دستور ينصّ على مدنيّة الدّولة وعلى ضرورة تحييد المساجد عن السياسة، ويضمن الحرّيّات الأساسيّة بما في ذلك حرّيّة الرّأي والتّعبير وحرّيّة المعتقد والضّمير، كما يحفظ مكاسب المرأة.

فشل المشروع الإخواني للنّهضة، أو ربّما نجحت حركة النّهضة في تخطّي نفسها باعتبارها حركة ذات مرجعيّة إخوانيّة. وما نتمنّاه هو أن تتحوّل تدريجيّاً إلى حزب محافظ شبيه بالأحزاب اليمينيّة الأوروبّية. وفشلت النّهضة أيضاً في حكم البلاد، إلى جانب الحزبين الحليفين لأسباب منها أنّ الطّبقة السّياسيّة التي قدّمتها بعد الثّورة لقيادة البلاد لم تكن لها المؤهّلات الكافية أو الخبرة الكافية، ومنها أنّ النّهضة كانت تعتمد سياسة السّيطرة على أجهزة الدّولة والاستعداد للانتخابات القادمة. كان الفشل ذريعاً، والمخاطر المحدقة بالبلاد جمّة: مخاطر الإرهاب من ناحية ومخاطر الانهيار الاقتصاديّ من ناحية أخرى. وكان هناك حلّان: إخراج النّهضة بالقوّة من الحكم، كما حصل في مصر، وهذا أمر غير ممكن في تونس نظراً إلى أنّ الجيش التونسيّ يرفض التّدخّل في الحياة السّياسيّة، أو إخراجها بالتّوافق. لعب الاتّحاد العامّ التّونسيّ للشّغل مع ثلاث منظّمات أخرى دوراً هامّاً في إنجاز خارطة طريق لم تقبلها النهضة إلاّ بعد لأي. لكنّها قبلتها. وهكذا انتقلنا إلى مرحلة انتقاليّة أخرى أرجو أن تُخرج البلاد من الأزمة وأن تمهّد لانتخابات ديموقراطيّة.





د. قيس سعيد
رئيس مركز تونس للقانون الدستوري من أجل الديموقراطية:

«أغلبية إسلامية، لكنها لا تحكم وحدها!»

لا يمكن الحكم -بوجه عام- على كل هذه التجارب التي عرفتها بعض البلدان العربية في السنتين الأخيرتين. الوضع في مصر يختلف عن الوضع في تونس، يختلف عن الوضع في ليبيا وعن الوضع في المغرب. التجارب مختلفة ومآلاتها مختلفة, ففي مصر مثلاً يعرف الجميع ماذا حصل في شهر يوليو/ تموز الماضي، ولكن يعرف الجميع أيضاً ماذا يحصل اليوم في الشارع المصري. هزيمة أو تغيُّر في المواقع أدى إلى هذا الوضع المتفجرّ اليوم. وبالنسبة إلى الوضع في ليبيا، ربّما الوضع غير مستقرّ من الناحية الأمنية، ولذلك غير ممكن الحكم على التجربة الليبية الآن وماذا ستفرز الانتخابات القادمة. ربما الوضع أفضل من ناحية المشهد في تونس؛ أغلبية إسلامية ولكنها لا تحكم وحدها. هل فشلت التجارب الإسلامية في هذه الدول؟ ربّما هناك العديد من المؤشرات التي تدل على عدم نجاحها بالكامل. وبالنسبة للفشل، من السابق لأوانه الحكم على هذه التجارب المختلفة؛ فلكل تجربة خصائصها. ولكن -بكل وضوح- الوضع في تونس ومصر يدلّ على أن هذه التجارب لم تكن في مستوى الانتظارات. هذا -على الأقلّ- بوجه عام. ماذا سيحصل في بعض البلدان العربية الأخرى إن حصل فيها صعود الإسلاميين للحكم سواء عن طريق الانتخابات أو بغير الانتخابات؟ أعتقد أن المشهد تكتنفه الضبابية وعدم الوضوح. إذاً، الوضع -بشكل عام- لم يكن نجاحاً، ولم يكن أيضاً فشلاً. وربما أفشلته بعض القوى التي ترى في هذه الحركات الإسلامية خطراً عليها من بعض القوى النافذة التي تخاف أن تخسر موقعها وأماكنها داخل الدولة، وهي التي أعادت الوجوه القديمة إلى الحكم وهي التي تحاول الاستفادة من هذا الوضع المضطرب.

في تونس أعتقد أنه يجب التفريق بين فترتين: الفترة السابقة للانقلاب المصري، والفترة اللاحقة له. ويبدو أن قيادة الحركة الإسلامية في تونس، وهي النهضة، قد راجعت مواقفها، وعلمت أنه لا يمكن لها أن تحكم بالطريقة التي تتصوّرها في السابق. والطريقة الجديدة لابد أن تقبل بالتعايش مع الأطراف الأخرى. وهذه التنازلات والمواقف الجديدة -مقارنة مع المواقف السابقة- تدلّ على ضرورة التعايش مع المعارضة. والمشكلة الأخرى اليوم هي: هل تقبل الأطراف الأخرى التعايش مع الحركة الإسلامية والتنافس معها على الحكم عن طريق الانتخابات والتداول السلمي على السلطة؟ واضح جداً أن المواقف الحالية والسياسات المُتَّبعة من قِبَل الإسلاميين تدلّ على تنازلات كثيرة. فهل هي عن قناعة؟ لا أعتقد، ولكن -اضطراراً- هذا ما يبدو فعلاً. هل هي ترتيب لمرحلة قادمة؟ بالتأكيد لكل طرف ترتيباته وحساباته وتوازناته الحالية التي يبحث من خلالها وانطلاقاً منها عن تحقيق توازنات جديدة إثر الانتخابات القادمة، هذا إن نُظِّمَت هذه الانتخابات وقامت في مناخ ديموقراطي. وفضلاً عن الضغوطات الداخلية لا ينبغي أن ننكر الضغوطات الخارجية الإقليمية التي يمكن أن تكون قد مورست على النهضة، وجعلتها ترضخ، وتراجع مواقفها، وتبدي مرونة أكثر، وتقدِّم تنازلات أكثر حتى تقبل بها الأطراف الأخرى. وهنا أيضاً ترتيب للمستقبل حتى لا يُقال إن الحركة الإسلامية اليوم استأثرت بالحكم وحدها. سوف تقول إنها قد قبلت بكل التنازلات ولكن الطرف المقابل هو الذي لم يقبل بهذه التنازلات لأنه لا يقبل أصلاً بالتعايش معها. قد يكون هذا تصوُّرهم بالنسبة للمستقبل لأن هذه التنازلات التي قدّمتها النهضة أثارت الكثير من التحفُّظات والتوجُّس والخوف لدى قواعدها. وربما هذا التناقض الذي نلاحظه هذه الأيام من خلال البيانات والبيانات المضادة يُعَبِّر بوضوح عن رغبة جامحة من الحركة الإسلامية في المناورة التي تميَّزت، وكرَّست الخطاب المزدوج الذي طالما عرفت به مثل هذه الحركات الإسلامية، وهذا ما خلَّف اضطراباً وتململاً وعدم ثقة في قواعد حركة النهضة، وكذلك عند معارضيها. بقي سؤال: هل هذه التحوُّلات تعكس تغيُّراً جذرياً في خطاب الحركة الإسلامية أم هو مجرّد خطاب للتموقع من جديد في الخارطة السياسية التونسية؟ وهل يعبِّر هذا الخطاب -حقيقة- عن قناعاتها؟ أعتقد أن الممارسة وحدها هي الكفيلة بإبراز حقيقة الخطاب وحقيقة التفكير.



الكاتب صلاح الدين الجورشي:

«التنازلات والتوافقات هي فرصة لمراجعة المسلَّمات وتصحيح المسار»

لابُدَّ -في البداية- أن نشير إلى أن تونس ومصر تعتبران في مقدِّمة البلدان العربية التي شهدت حراكاً ثورياً، وقد صعد الإسلاميون فيهما إلى قيادة السلطة التنفيذية من خلال حركة النهضة في تونس والإخوان في مصر. لأنه في مقابل ذلك نجد في ليبيا أن الإسلاميين لم يتقدَّموا في نتائج الانتخابات في مقابل الكتلة الليبرالية، ولم يحصلوا على الأغلبية، ولكنهم مع ذلك هم شركاء في السلطة، وأما في اليمن فالإخوان هم جزء من التحالف الواسع، وهم لا يقودون العملية السياسية.

بناءً على هذا التفكير فإن خروج الإخوان في مصر عبر تدخُّل المؤسَّسة العسكرية ومغادرة حركة النهضة للحكومة عبر استقالة ذاتية - وإن كانت مدفوعة من قبل ضغوط المعارضة - فإنه في كلا الحالتين يمكن أن نتحدَّث عن إخفاق الإسلاميين وعدم تمكُّنهم من البقاء في السلطة لأخر لحظة حسب ما تفرضه قواعد اللعبة الديموقراطية والقوانين القائمة في البلدين. ومن ثَمَّ فإن هذا الاختطاف يعكس مشكلة مركَّبة جزء منها يتعلَّق بمسار هذه الحركات وإشكاليات ومطبّات وقعت فيها خلال هذه الفترة الوجيزة، وأما الجزء الثاني فهو يتعلَّق بالبيئة السياسية والاجتماعية التي يبدو أنها لم تكن مستعدّة للصبر كثيراً على الإسلاميين وتحمُّل أخطائهم.

وبالنسبة للحالة التونسية، ما حدث هو ناتج عن ثلاثة عوامل: الأول هو حرص حركة النهضة على البقاء في السلطة أطول وقت ممكن، ويكفي الإشارة في هذا السياق إلى أن الإسلاميين قد حاولوا التأكيد على أن بقاءهم في الحكم سيستمرّ طويلًا، وهم تحدَّثوا عن نصف قرن تقريباً، كما وصفوا أنفسهم بأنهم أقوى حكومة في تاريخ تونس. وهو ما يعكس امتلاء في النفس وثقة مبالغاً فيها دون مراعاة ظروفهم الداخلية وإمكاناتهم الحقيقية، وأيضاً دون مراعاة للواقع الموضوعي الاجتماعي للمجتمع التونسي. العامل الثاني: كشفت التجربة أن الإسلاميين «النهضة» قد تأثَّروا بمحيطهم التونسي أكثر مما أثَّروا فيه، ويتجلّى ذلك في مجموع التنازلات التي أقدموا عليها حتى الآن بصياغة الدستور بشكل توافقي وفي استقالتهم من الحكومة. والعامل الثالث أن هذه التنازلات الفكرية والسياسية لا تعني أنهم قد خسروا الجولة نهائياً ولكنهم -رغم خروجهم من الحكومة- لا يزالون يحتفظون بعنصر قوة داخل المجلس التأسيسي باعتبارهم الكتلة الأكبر. ثم من خلال توافر فرصة لكي يراجعوا حساباتهم، ويكتشفوا الأخطاء التي ارتكبوها؛ وهو ما يساعدهم على تصحيح مسارهم من أجل خوض الانتخابات القادمة. وفي كل الحالات فإن الإسلاميين أصبحوا جزءاً من الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي التونسي، ومن غير الوارد شطبهم كشريك في صناعة المرحلة القادمة.





د. سامي براهم، باحث في الحضارة ورئيس مركز الشيخ الفاضل بن عاشور للثقافة والفنون والتنوير:

«النهضة استسهلت الحكم»

لا أريد أن أقرأ النوايا، ولكن علّمنا التاريخ أن الذي يتنازل في قضايا استراتيجية فإن ذلك سيؤثّر في بنيته الفكرية، وسيضعه على أرضيّة تجعله لا يتمتّع بحرّية واسعة في مجال المناورة السياسية. بمعنى أخر: إن حركة النهضة تعيش تناقضات في داخلها، ويوجد ضمن مكوّناتها تيار سلفي قوي، ولكن ما تَمَّ تضمينه في الدستور التونسي من قضايا أساسية تتعلّق بطبيعة الدولة وحرّية الضمير وتحقيق التناصف بين النساء والرجال وتبنّي مبادئ حقوق الإنسان. كل هذه القضايا ستصبح ملزمة لحركة



النهضة وأنصارها الذين سيحاسَبون على أية مخالفة لهذه الأصول، وهو ما يشكّل عاملاً مهمّاً إما في تنميتها فكرياً أو في تعميق الانقسام في صفوفها.

بالمعنى السّوسيولوجي الثّورات ليست حدثاً فجئيّاً يأتي دفعة واحدة، ويحقّق أهدافه عند بدايته، بل هي مسار تراكمي ينطلق من خلال حدث نوعيّ هو تتويج لإرهاصات سابقة، وينفتح هذا المسار على انتظارات متعدّدة؛ منها الفشل أو الإجهاض أو حرفه عن مساره أو إفراغه من معناه. ومن الانتظارات كذلك النّجاح الذي لا يمكن أن يكون إلا متدرّجاً ضمن هذا التصوّر. ونعتبر أنّ النخب السياسيّة التي كانت شريكة في مقاومة الاستبداد وفي إنجاز الحراك الثّوري -مهما كانت خلفيّاتها- لم يكن لها الأهليّة والدّربة لقيادة بلدان ورثت تركة من الفساد والاستبداد. ضمن هذا السّياق نُنزّل تجربة الإسلاميين في الحكم في دول الربيع العربي حيث اختارهم الشّعب تقديراً لنضالاتهم ولتأثير العامل الدّيني، وكان يُفترض أن يختاروا النّهج التّشاركي الواسع لتقاسُم الأعباء، لكن الأغلبيّة الانتخابيّة كانت مغرية وموهمة بإمكانيّة الانفراد بالإصلاح والبناء والتّأسيس؛ ممّا ألَّبَ عليهم الخصوم الأيديولوجيين والشّباب الفاعل في الحراك الثّوري، وممّا تسبّب في مناخ سياسيّ متأزّم عطّل كلّ إمكانيّات الإصلاح، ووفّر ثغرات لعودة المنظومة القديمة من جديد.

لذلك، يمكن الحديث أوّلاً عن تكسّر التصوّرات الطّوباويّة والشّعارات العقائديّة الشّموليّة «الإسلام هو الحلّ» على صخور الواقع المعقّد، وثانياً عن تراجع الرّبيع العربي تحت وقع التّجاذبات الأيديولوجية وعودة المنظومة القديمة.

وعلى المستوى التونسي: النّهضة استسهلت الحكم، وتصوّرت أن الانفتاح الجزئي على بعض مكوّنات الساحة السياسيّة ضمن محاصصة أغلبيّة قادرة على حمايتها وتحصينها أمام تحدّيات الحكم لكن تلك الحسابات السياسيّة لم تكن دقيقة.

إنّ ما أفضى إليه الحوار الوطني من استجابة النهضة لخارطة الطّريق التي تقتضي استقالة حكومتها، و-أساساً- خروجها من منظومة الحكم وبقاء شريكيها «رئاسة المجلس التأسيسي، ورئاسة الجمهوريّة»، هو بمثابة خروج من الحكم لالتقاط الأنفاس والتحرّر من إكراهات السلطة واستعادة الطّاقات البشريّة التي استهلكها الحكم.

حركة النّهضة وفق عديد من المراقبين جسم متنوّع يضمّ فئات متنوّعة تختلف من حيث تجاربها وأجيالها، انتماءاتها الجهويّة، تكوينها المعرفي، فضلاً عن البعد الدّيني الأخلاقي ممّا يجعله جسماً حيّاً قادراً على الاختلاف والنقد الجذري وفي الوقت نفسه امتصاص الاحتقان والمحافظة على الوحدة العضويّة، لذلك فهي مهيّأة موضوعيّاً للقيام بنقلة نوعيّة في الوعي السياسي رغم وجود قوى محافظة. وقد كان خروجها من الحكم نقطة لحساب التيّار الذي يغلب عليه التوجّه السياسي الواقعي النّقدي.

القاهرة: نبيل عبد الفتاح

يبدو أن المفاجأة شَكَّلت سمة العملية الثورية في 25 يناير 2011، وأثّرت في كافة الفاعلين السياسيين، وعلى رأسهم المجموعات الشبابية التي دعت للحشد والتعبئة السياسية في المجال العام السياسي الافتراضي للخروج والتظاهر احتجاجاً على ممارسات الأجهزة الأمنية القمعية، ومن ثم المطالبة ببعض المطالب الجزئية، ومنها إقالة وزير الداخلية ومحاسبة المسؤولين عن الانتهاكات التي مَسَّت حقوق وحرّيات المواطنين، لاسيما بعد حادثة مقتل خالد سعيد. ثم أدَّت المفاجأة وطريقة التعامل التقليدية لأجهزة الأمن معها إلى تحوُّل التظاهر إلى اعتصام في ميدان التحرير.

الحكم القصير

رغم بعض التغيُّر في موقف الجماعة من تطوُّر المطالب السياسية للحشود المتظاهرة ومطالبها - ومعها الجماعة - بتغيير النظام ورحيل الرئيس الأسبق حسني مبارك عن السلطة، إلا أن موقف الإخوان في البداية يعود إلى مألوف سياستهم وإرث تعاملهم مع أجهزة الدولة -لاسيَّما الأمنية- ورغبتهم المستمرّة في عدم المواجهة معها، حتى لا يؤدي ذلك إلى مواجهة صدامية، تقود إلى القبض على عديد من قادتهم وكوادرهم حال فشل التظاهرات والاعتصام، ويتمّ تحميلهم المسئولية السياسية والجنائية عما تَمّ.

لا شكَّ أن سياسة الجماعة إزاء الانتفاضة الثورية، والسلطة السياسية الحاكمة اتَّسمت بالبراغماتية التي وسمت رأسمالها التنظيمي في التعامل مع النخبة الحاكمة، وأجهزة الدولة منذ نشأتها. ومن هنا كان هدفها الرئيس توظيف فائض العملية الثورية وديناميَّتها في اللعبة السياسية بهدف الاعتراف السياسي والقانوني بها، والانتقال من مرحلة الدمج الجزئي لها في بعض المؤسَّسات السياسية -البرلمان- إلى الدمج الكلّي لها، وإعطاءها حقّ تأسيس حزب سياسي لها. وهذا النمط من المناورة مشروع في إطار لعبة سياسية راسخة وذات قواعد وتفاهمات وإجماع، ولو عند الحدود الدنيا لها، ومن ثَمَّ تغدو المساومات السياسية جزءاً من هذه اللعبة التي تحظى بالتوافق حولها. إلا أن هذا النمط من السلوك السياسي، بدا مثيراً للشكوك والقلق والانقسام بين اللاعبين السياسيين في ظل «انتفاضة ثورية» لم تستكمل معالمها ونتائجها السياسية، ويغدو مثل هذا السلوك منتجاً للخلافات والاحتقانات، خاصة أن أغلب الفاعلين قادمون من ظاهرة موت السياسة، أو اللاتسييس الذي وسم النظام المصري منذ 23 يوليو 1952. ومن ثَمَّ أدّى هذا الوضع إلى فشل معظم اتّفاقات الجماعة مع القوى السياسية المسمّاة بالمدنية، والليبرالية واليسارية، والقومية. من هنا يمكن تفسير: لماذا كانت رغبة الاعتراف الكلّي بها يمثِّل هدفاً مركزياً لها؟ ومن ثَمَّ برزت شكوك بعض الجماعات الثورية الشابة، في إطار سياسة الميادين، ومعهم بعض الأحزاب التقليدية القديمة، وبعض الجديدة - «الليبرالية» والقومية- والأقباط إزاء الثقة في جماعة الإخوان، حتى بعض الذين دافعوا عن الجماعة نسبياً في ظل نظام مبارك وحقّها في الخروج من دائرة نظام الحجب عن الشرعية القانونية والسياسية. تأكَّد هذا الموقف، وازداد توتُّراً ثم صراعاً في ظل استخدام الجماعة سياسة الميادين -أو سياسة الشارع- من خلال الحشد والتظاهر والاعتصامات من أجل الضغط على المؤسسة العسكرية وأجهزة الدولة، وتمثَّلت هذه الضغوط فيما يلي:

1- الحشود الإخوانية والسلفية، أو التلويح بها، لفرض خارطة الطرق وأولوياتها- التعديلات الدستورية ثم الانتخابات البرلمانية ثم الرئاسية- مع وعودهم بعدم اتّباع سياسة الغلبة في الانتخابات البرلمانية،



وعدم ترشيح الجماعة لأحد قادتها للانتخابات الرئاسية. وذلك بهدف تجاوز مطلب البدء بإعداد دستور جديد للبلاد، ثم الانتخابات الرئاسية، وتعقبها البرلمانية.

2- ممارسة الضغوط على هندسة تكوين اللجنة التي شكّلها المجلس العسكري التي أعدَّت التعديلات الدستورية الجزئية على دستور 1971 المعطّل، وذلك من خلال رئاسة المستشار طارق البشري لها، وفرض أعضاء من الجماعة وآخرين من بعض أساتذة القانون الدستوري، وهو ما أدّى إلى تعديلات أقرب إلى وجهة نظر الجماعة، وتَمَّ الاستفتاء عليها.

3- أسلمة وتديين الخلاف السياسي على حساب أولويات بعض بنود خارطة الطريق. ثم الاستفتاء على التعديلات فيما أطلق عليه بعض مشايخ السلفية «غزوة الصناديق»، وهذا النمط من شعارات التعبئة، كانت له آثار انقسامية على بنية الاندماج الوطني، وساعدت على عدم تهيئة الأجواء السياسية لحدٍّ أدنى من الوفاق الوطني، ولو عند حدوده الدنيا، مع العلم أن التصويت على الهوية والشريعة لم يكن موضوعاً للخلاف الدستوري أو السياسي بين غالبية الفاعلين السياسيين.

د- السعي إلى ممارسة الضغوط الرمزية والأساليب التقليدية للثقافة الانتخابية المصرية السائدة منذ المرحلة شبه الليبرالية، وطيلة النظام الجمهوري لحسم المعركة الانتخابية؛ من توظيف احتياجات الفئات الأكثر فقراً والمُعْسِرة، وتقديم بعض الاحتياجات العينية أو المالية لهم، مما شكّل شرخاً في الخطاب الأخلاقي/ الديني للجماعة، وبدا كأنه اجترار للممارسة الانتخابية للقوى السياسية الأخرى نفسها، بعض أتباع الحزب الوطني والوفد والجمعيات المحلية في الأرياف، ورجال المال والأعمال، وهذا شكّل عودة وتجديداً واستمرارية لثقافة انتخابية تقليدية تنحسر فيها السياسة والقيم الأخلاقية الإسلامية المرفوعة.

غير أن غياب رؤية دستورية وقانونية تتجاوز النظرة الآداتية والشكلانية للتشريع وصناعته، أثّر سلباً على أداء الجماعة وأعضائها، ومعهم السلفيون، وشباب الثورة وبعض ممثّلي الأحزاب المدنية- في التعامل مع فلسفة النظام القانوني، وسياساته، علماً بأن القوانين هي تعبير عن توازنات في المصالح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية لاسيَّما في ظلّ حالات الانتقال السياسي من نظام إلى آخر، وأن منطق الهيمنة القانونية يؤدّي إلى تعثّر العمليات الانتقالية، ويؤدّي إلى تكالب الأزمات وتعقُّدها. ومن ثَمَّ عدم توافق السلوك البرلماني (التشريعي والرقابي) مع متطلّبات وضغوط وتحدّيات وأزمات مراحل الانتقال وسياساتها. ويبدو أن ما شجَّع قادة الجماعة وصنّاع القرار داخلها على سياسة الهيمنة السياسية هو ميراث الرأسمال التنظيمي والقدرات المتولّدة عنه والقدرة على التعبئة والحشد في إطار مفهوم الطاعة،

والانضباط التنظيمي من ناحية، وضعف وهشاشة القوى السياسية الأخرى: شبه الليبرالية، والماركسية، والناصرية، وغياب شبكة تنظيمية صارمة لها، بالإضافة إلى ضعف قواعدها التنظيمية الاجتماعية سواء على مستوى الخريطة الجيو -انتخابية، والجيو- اجتماعية في المحافظات المختلفة من ناحية أخرى.

ثمّة خلط بدا واضحاً في أداء الجماعة بين الرأسمال الخبراتي للعمل السرّي وثقافته التنظيمية، والأدائية وفق مفهوم الطاعة، وقواعد التنشئة العقدية والأيديولوجية لأدبيات الأستاذ حسن البنا، المرشد العام المؤسِّس، وبعض كتابات الجيل الأول التي تركّزت على نسق من القيم الدينية والسياسية العامة لتنظيم يعمل خارج مفهوم الدولة / الأمة الحديثة والمعاصرة، وتركّز سرديّاته المؤسّسة على الدعوة، وبين العمل وفق منطق وثقافة وخبرات الدولة ومن داخلها. ويبدو أن ما ساعد على عدم تطوُّر العقل السياسي للجماعة وقادتها من الأجيال التالية، هو منطق السرية، والعمل ضمن أُطره لمواجهة ضربات الدولة الأمنية العاتية طيلة معظم تاريخ الجماعة منذ تأسيسها. مع أنه ثمة بعض من المهارات التي تشكّلت لدى بعض كوادر الجماعة في نطاق الخبرة البرلمانية إلا أن هذه الخبرة كانت في ظل تعدُّدية شكلانية مقيَّدة، وفي نطاق ثقافة اللاتسييس. من ناحية أخرى هذه الخبرات المحدودة نسبياً كانت تتمّ في إطار مبدأ الطاعة التنظيمي الصارم، ومفهوم البيعة ذي الظل والسند الدينيين. من هنا كان الرأسمال التنظيمي ومحمولاته من الخبرات، هو أثمن ما لدى الجماعة، حافظ عليه عديد الأجيال من قادتها، ولكن يبدو أن ثمة فارقاً بين هذه الخبرة، وبين خبرة ثقافة الدولة / الأمة المصرية بكل تعقيداتها وابتساراتها التكوينية، ومشاكلها الهيكلية، وأعطابها. والأخطر هي المشاكل المعقَّدة والمتفاقمة للمجتمع المصري بكل فئاته الاجتماعية.

إن ما يسوِّغ الملاحظة السابقة هو القدرات الكبيرة للجماعة على التعبئة والحشد السياسي لكوادرها والدوائر العاطفة لها، وهو ما يعود إلى الثراء التنظيمي في الخبرات، والتمويل، والعمل اللوجيستي، في نقل الأعضاء والمؤيّدين، والسرعة الاتِّصالية التقليدية، أو الرقمية... هذا الميراث التنظيمي والخبراتي، لا يزال يبدو واضحاً في المرحلة الانتقالية الثالثة بعد رحيل الرئيس السابق محمد مرسي عن السلطة.

إن بروز ازدواجية في مراكز صنع القرار السياسي في البلاد، بين الرئيس المنتخب، والبرلمان المنحل وقيادة الأغلبية داخله، وبين مكتب الإرشاد -وتحديداً- مراكز القوة والثقل داخله، أدى إلى شيوع تصوُّر بأن هناك بعض الخلط بين الجماعة والدولة، وحزبها السياسي «الحرية والعدالة»، وأن مركز السياسات وكذلك القرارات هما داخل دائرة قلّة في الجماعة. من ثم بدا أن مفهوم الدولة الحديثة واستقلالية سلطاتها عن الجماعات والأحزاب السياسية المتنافسة شاحباً أو غامضاً. وأن الدولة -ككيان كلّي يتجاوز حزب الأغلبية، أو أي ائتلاف يسيطر على البرلمان- بعيدة عن العقل السياسي للجماعة وقادتها. من ناحية أخرى الدولة أكبر من الرئيس المنتخب ومن جماعته ومن حزبه السياسي، بل تتجاوزهم، إلا أن هذا الإدراك للدولة يبدو أنه كان غائباً...

لا شك أن هذا الإدراك السياسي المرتبك أو المشوَّش هو ما أدّى إلى عدم قدرة الجماعة على بناء تحالفات سياسية خارج التيار الإسلامي - السلفيين والجماعات الإسلامية الأخرى- لخلق حوار وتوافق يؤدّيان إلى إنتاج سياسات واستراتيجيات لإعادة بناء مؤسسات الدولة.ما سبق من ملاحظات، وأخرى لم نُشِر إليها، تشير إلى الأسباب التي أدَّت إلى بروز طاقة احتجاجية وشعبية واسعة النطاق، قادت إلى تزايد معدَّلات العمليات الاحتجاجية، على نحو ما ظهر في 30 يونيو 2013 وما بعد ذلك، من نتائج سياسية. من ناحية أخرى تشير تدافعات العملية السياسية إلى بروز تقديرات غير دقيقة للواقع السياسي المضطرب، وكيفية التعامل مع مؤسَّسات الدولة وأجهزتها، ومع الفاعلين السياسيين الآخرين، مما أدّى إلى تشكيل ظهير سياسي شعبي قاد إلى عزل الرئيس السابق، خاصة في ظلّ تراجع النزعة البراغماتية لدى الجماعة، ورفضها تعيين حكومة وفاق وطني.

إن تجربة الجماعة في الحكم بدت جديدة تماماً واستثنائية، ولم تكن قد أعدَّت نفسها لها، ويبدو أن التمكُّن من الحكم والسلطة، دون مراعاة تعقيدات هذا التمكُّن... كان وراء هذا الإخفاق في سياق انتقالي، سياسي، اجتماعي، وإقليمي مضطرب، كما يبدو أن المثال السوداني كان في الخلفية الفكرية للجماعة مع نكرانها له باعتبارها الجماعة الأم. وقد تناسلت الأخطاء حتى وصلنا إلى مرحلة الخروج من السلطة والعودة مجدَّداً إلى نظام الحظر عن الشرعية.

أيّاً كان الأمر، فلا تزال الجماعة جزءاً من التكوين السياسي التاريخي لمصر، وتحتفظ بطاقة حضور تنظيمي وسياسي وديني لا يمكن نكرانه أو استبعاده على نحو ما يحاول بعضهم، ولكن ذلك رهن بمدى قدرة الجماعة على إجراء مراجعات صارمة، واجتهادات ونقد -في العمق- لتاريخها وتجاربها، وسلبياتها وأخطائها، لسردياتها المؤسِّسة، بل وتجربتها الاستثنائية في الحكم والخروج منه.

ما بعد الربيع

سمير الحجاوي

في جميع الحالات لم يكن الربيع العربي فعلاً نخبوياً أو ثقافياً، فلا مثقّفين مهّدوا للثورات، ولا كتابات ثورية ولا أحزاب أو قوى تقليدية أو هيئات عمالية ونقابية، ولا أحزاب يمينية أو يسارية أو إسلامية، لأنها جميعها كانت في شغل عن الثورة والناس والتغيير الحقيقي، وارتضت أن تكون ملاحق للأنظمة القائمة، وأن تلعب داخل الإطار المرسوم والذي يرتضيه النظام، وهذا ما أفقدها القدرة على التاثير أو تسيير الثورات التي كانت شعبية بالكامل، وقودها الشباب الراغبون بمستقبل أفضل، ولم تكن المطالب في البداية «إسقاط النظام» بل كانت «إصلاح النظام»، لكن الأنظمة -للأسف- ذهبت في الاتجاه الآخر، ألا وهو حَلّ المشكلة أمنياً بدلاً من التعامل الجدّي السلمي مع المطالب الشعبية.

من ضمن القوى التي لعبت دوراً هامشياً في اندلاع الثورات، التيارات الإسلامية المختلفة، فهذه التيارات لم تنفذ فعلاً ثورياً لإطلاق الثورات، على الرغم من خوضها معارك مع بعض الأنظمة العربية في ثمانينيات القرن الماضي، خاصة في مصر والجزائر، ولكن ما جرى في تلك المرحلة لم يكن حراكاً ثورياً إسلامياً شعبياً، بقدر ما كان صراعاً نخبوياً بين الأنظمة وتيارات إسلامية جهادية رأت في الأنظمة الموجودة «أنظمة كافرة لا بُدَّ من الإطاحة بها» وقد أدّى هذا الصراع الذي استمرَّ عقداً من الزمان إلى إزهاق أرواح عشرات الألوف من الأرواح في مصر والجزائر، وعمدت الأنظمة في البلدين إلى شَنّ حرب لا هوادة فيها على الإسلاميين الجهاديين خلقت حالة التشظّي المجتمعي وعدم الاستقرار السياسي.

ولكن مع انطلاق الثورة في السابع عشر من ديسمبر \ كانون الأول2010 في منطقة سيدي بوزيد النائية في تونس، ظهر أن التيارات الإسلامية كانت أبعد ما يكون عن التأثير في مجريات الأحداث، فالنظام التونسي عمل على تجفيف كل منابع القوى لدى التيار الإسلامي، خاصة حركة النهضة، وشَدَّد الرقابة على المساجد، واعتقل آلاف الشباب وأحكم سيطرته على الجامعات والنقابات والاتّحادات، مع بعض الاستثناءات القليلة، وضمن ولاء المؤسَّسة العسكرية والمؤسَّسات الأمنية الأخرى، مما نزع كل أدوات القوة من أيدي الإسلاميين، والقوى الاخرى المعارضة بالطبع، وحَوَّل التيار الإسلامي في تونس إلى مراقب للأحداث في الأيام الأولى من الثورة، إلا أن الأمور تغيَّرت بعد ذلك، ودفع الإسلاميون بشبابهم إلى الشوارع للمشاركة المتأخرة فيما يجري، وكذلك الأمر في مصر حيث تردَّدت قيادة الاخوان المسلمين المشاركة في ثورة يناير بشكل جماعي، لكن بدا واضحاً أن الشباب المتظاهرين في الشوارع والميادين أعصى من أن يُقادوا من قبل أحزاب سياسية مهترئة وعاجزة، الأمر الذي دفع بعض عناصر الأخوان إلى المشاركة في المظاهرات «على مسؤوليتهم الخاصة» وبدون إذن من الجماعة، إلا أن الأمر تغيَّر بعد أن شاهد الأخوان قوة المدّ الشعبي في الشوراع، فقرَّروا المشاركة في الثورة من أوسع أبوابها، مما منحها زخماً كبيراً. وبعد انتصار الثورة وسقوط حسني مبارك نجح الإسلاميون (الأخوان المسلمون والسلفيون) في الفوز بالانتخابات، كونهم الأكثر تنظيماً والتصاقاً بالشارع عبر الجمعيات الخيرية، وحصدوا قرابة 73 في المئة من الأصوات في الانتخابات التشريعية، 48 في المئة للأخوان المسلمين و25 في المئة للسلفيين، وصَوَّت 52 في المئة من المصريين لصالح الدكتور محمد مرسي، ليصبح أول رئيس مدني منتخَب في تاريخ مصر، وأول رئيس مصري ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين، إلا أن مساعي الرئيس مرسي لم تستطع المضيّ قُدُماً لتطبيق برنامجه الانتخابي، مع وقوع العديد من الأخطاء منحت خصومه فرصاً لانتقاده.

لا يمكن وضع الإسلاميين في دول الربيع العربي في سَلّة واحدة، فإسلاميّو حركة النهضة التونسية بقيادة الشيخ راشد الغنوشي رجَّحوا تقديم التنازلات للالتقاء مع القوى السياسية الأخرى، ونجحوا في تكوين شراكة استراتيجية مع بعض القوى العلمانية مكنتهم من تشكيل حكومة ائتلافية، ومن الاتفاق على دستور تقبله غالبية القوى، وفي ليبيا خسر الإسلاميون في أول انتخابات جرت بعد الثورة، وفازت القوى التقليدية، مما أبعدهم عن إدارة حياة الناس والتصادم مع المطالب اليومية للشعب.

البعض يرى أن الإسلاميين فشلوا في الحكم عندما وصلوا إلى السلطة، والبعض الآخر يقول إن الإسلاميين لم يُمنَحوا الفرصة لإثبات أن لديهم ما يحكمون به الناس، وآخرون يرون أن الحالة العامة في دول الربيع العربي لا تسمح بنجاح أي نظام حكم -مهما كانت صيغته أو صبغته- بسبب الاستقطاب الحادّ والصعوبات المعيشية والإرث المتراكم من الفساد الذي تركته الأنظمة السابقة.. صحيح أن الإسلاميين وقعوا في أخطاء حقيقية، لكن الصحيح أيضاً أنهم تعرَّضوا لحرب استنزفتهم بهدف بعثرة جهودهم لإفشالهم وإقصائهم عن السلطة، ولم تتصرَّف القوى الأخرى كما تتصرَّف الأحزاب في الديموقراطيات العريقة عندما تساعد المعارضة مَنْ يحكم على تصحيح الأخطاء وتعديل المسار وليس دفعه إلى الحفرة.

الخط الثالث في المغرب

الإصلاح مقابل الاستقرار

الرباط: منير أولاد الجيلالي

إذا كان نجاح «ثورات» الربيع العربي في الإطاحة بالأنظمة القائمة في كل من تونس، ومصر، وليبيا، قد باغتَ- من جهة- حقول البحث الاجتماعي التي وضعت -باستمرار- العالم العربي في خانة «الاستثناء» داخل صيرورة التطوُّرات السياسية التي عرفها العالم الحديث في محطّات تاريخية قوية، أبرزها سنة 1968عندما انلعت الثورة في فرنسا لتعم كل أوروبا، وكذلك عندما اجتاحت مظاهرات اليسار التحرُّري لتشمل جُلّ من العالم سنة 1968، وفي انتفاضة ألمانيا الشرقية سنة 1989 التي ألهبت أوروبا الشرقية مما عَجَّل بإسقاط الحكم السوفياتي، فإنه من جهة أخرى، ورغم حجم الفوضى والاختلالات السياسية والاقتصادية والأمنية التي لازالت مستمرّة بعد أكثر من ثلاث سنوات من موجة التغيير التي اجتاحت المنطقة، قد أعاد إلى الواجهة الجدل بشأن حركات الإسلام السياسي، سواء فيما يتعلَّق بقدرتها على التأقلم مع المناخ السياسي لما بعد الربيع العربي، أو فيما يتعلق مستقبلها السياسي والتنظيمي، لاسيّما أن هذه الحركات، وإن كانت تشترك إلى حدود كبيرة من حيث المرجعيات والاستراتيجيات، فهي تختلف- من حيث الأداء- من دولة إلى أخرى.

منذ أزيد من سنتين، وبالضبط في يوم 3 يناير/كانون الثاني سنة 2012 تَمّ تنصيب أوّل حكومة إسلامية تنفيذية في مغرب ما بعد الاستقلال، وذلك بعد فوز حزب «العدالة والتنمية» في الانتخابات التشريعية لسنة2011 التي عقبت تعديل دستوري مهمّ تَمَّ الاستفتاء عليه شعبياً في يوليو/تموز من السنة ذاتها. الحكومة التي قادها آنذاك الحزب ذو المرجعية الإسلامية، اعتبر كثير من المراقبين وصولها إلى السلطة نتيجة طبيعية لثنائية الاحتجاج الشعبي والتصويت العقابي ضد الأحزاب التاريخية، وبأنها لن تلعب أكثر من وظيفة «الإطفاء الاجتماعي»، لضمان الاستقرار وتجنيب المغرب هَزّات سياسية. كما أنها لن تتجاوز الحدود التي تسمح بها لعبة «الحدود» مع النظام، داخل سقف اقتصادي واجتماعي له خطوطه الحمراء. غير أن جهات أخرى اعتبرت أن ما حقَّقه «حزب العدالة والتنمية» كان نتيجة موضوعية لنضجه التنظيمي وقوّته الجماهيرية التي جعلت منه- بالنظر إلى التحولات الوطنية والإقليمية- البديل الحزبي الأكثر أهليّة لقيادة الإصلاح ومحاربة الفساد وفتح آفاق التقدُّم والنماء والعدالة الاجتماعية.

قبل أن يتأسَّس كحزب كانت بداية «حزب العدالة والتنمية» كجمعية دعوية رفضت الدولة الترخيص لأعضائها بتأسيس حزب سياسي اعتباراً لخلفيّته الدينية التي تتناقض مع مقتضيات الدستور المغربي الذي يمنع قيام الأحزاب على أسس دينية أو عرقية، لكن قياديّي الحزب سرعان ما وجدوا في حزب الحركة الشعبية الدستورية الديموقراطية المنشقّ عن حزب الحركة الشعبية غطاءً سياسياً لأعضاء حركة التوحيد والإصلاح الدعوية الذين التحقوا بالحزب إلى جانب أعضاء رابطة المستقبل الإسلامي سنة 1996 قبل أن يتمّ في سنة 1998 تغيير اسم الحزب ليصبح رسمياً باسم «العدالة والتنمية». وقبل فوزه الكاسح في الانتخابات التشريعية لسنة 2011، مَرَّ الحزب بصراعات مريرة مع الأجهزة الأمنية التي حاولت استئصاله مباشرة عقب «تفجيرات 16 مايو الإرهابية» بعدما حمَّلته مسؤوليَّتها المعنوية. لكنه لم يكن يتوقَّع أن انتفاضة الشارع العربي والمغربي الذي قادته حركة 20 فبراير الشعبية، ستعيد قلب الموازين لصالحه، بعدما أقام تسوية ضمنية مع النظام بناء على خطّة مدروسة التزم فيها الحزب مسبقاً بعدم مشاركته تنظيمياً في مسيرات الحركة الاحتجاجية، وتأييد التصويت الإيجابي لصالح دستور يوليو كما ذهبت إلى ذلك الكثير من التحليلات.

وفي قراءة أوَّلية لتحوُّلات الوضع محليّاً وإقليميّاً، وبعد الأزمات التي عرفتها بلدان الربيع العربي، يمكن القول إن التجربة المغربية ما تزال على المستوى الرسمي للدولة تشكِّل أنموذجاً للتغيير المتّسم بالهدوء والتدرُّج الذي استفاد- بحسب الكثير من المحلّلين السياسيين- من الإصلاحات الاستباقية ذات التدخُّل الهيكلي، التي قام بها عاهل البلاد. أما على المستوى السياسي فقد وجدت الحكومة الإسلامية- على عكس حكومة التناوب الأولى- شروطاً سياسية مريحة لاشتغالها، لاسيَّما مع التأييد الشعبي الواسع والصلاحيات المهمّة التي يمنحها لها الدستور الجديد.

غير أنها وبرغم ردود الأفعال الإيجابية المواكبة لتنفيذ حصيلتها البرنامجية الأولية التي حاولت من خلالها مواجهة الاختلالات الاجتماعية البنيوية، ومعالجة الفوارق المجالية والفئوية، وتقويم التوازنات الاقتصادية الكبرى وتطبيق مقتضيات الشفافية



والحكامة الجيدة، والتي اعتبرها العديد من المتتبعين دينامية قوية، استطاعت- بالفعل- إنتاج تحوُّلات قوية في تدبير الشأن العام، وتعزيز شروط الاستقرار والثقة بالأنموذج المغربي، فإن الحكومة الإسلامية قد وجدت نفسها عرضة لسيل من الانتقادات التي ارتبطت أساساً بالبطء الشديد في تفعيل وعود الإصلاح الاجتماعية والاقتصادية ذات التدخل الاستعجالي التي التزمت بها، بالإضافة إلى الوضع المالي غير المستقرّ للمملكة بسبب عجز الموازنة الذي لم يعد مطمئناً مقارنة بالناتج الإجمالي. وهو ما رَدَّه بعض المختصِّين إلى غياب المهنية والدقّة في الأداء الحكومي، والتي لن تؤدِّي إلا إلى معاودة إنتاج مزيد من التبعية للرأسمال العالمي الذي يرهن مستقبل البلد بالمديونية، ويُجهز على القدرة الشرائية للمواطنين. هذا في الوقت الذي ارتفعت فيه أصوات قيادية في «اليسار الجديد» داعية إلى ضرورة التفاف الجماهير الشعبية لتحريك اليسار الثقافي والنسائي والأمازيغي، والقيام بثورة ثقافية تنويرية، لفصل السياسة عن مجال القداسة من أجل بلورة مشروع ديموقراطي منسجم مع القيم الكونية الحداثية.

وفي الوقت الراهن، فإن عودة الاحتجاجات الاجتماعية إلى الشارع، والانتقادات اللاذعة لأحزاب المعارضة فرضت على حكومة حزب العدالة والتنمية ظروفاً سياسية صعبة، لا سيما بعدما فقد الحزب أغلبيَّته الحكومية على إثر استقالة وزراء «حزب الاستقلال المحافظ» غداة انتخاب أمين عام جديد لحزبهم. غير أن تشكيل النسخة الثانية من عمر هذه الحكومة بتحالف مع «حزب الأحرار» الليبرالي بعث برسالة قوية إلى السلطات العليا، التي أعربت- في مناسبات متفرقة- عن عدم الرضا عن أدائها الحكومي، بأن إسلاميّي المغرب قادرون على تجاوز الصعوبات الإقليمية التي يتخبَّط فيها النظام السياسي العربي، وترسيخ مزيد من الثقة للرأي العام العربي والرأي العام الدولي بخصوص التجربة الإسلامية المغربية.

لكن، على الرغم من ذلك، فقد أجمع الكثير من المتتبعين، على أن ما قَدَّمه الحزب الإسلامي الحاكم في المغرب لا يضمن له النجاح المطلق أو المستقبلي، لأن الانتصارات الحقيقية التي يمكن أن تؤشّر بقوة إلى صلابة يد الإسلاميين المعتدلين في المغرب تبقى مرهونة إلى حدود كبيرة بجملة من الشروط المركبة، والمتعلّقة أساساً بجودة الأداءين السياسي، والاقتصادي وتحقيق إنجازات استعجالية قادرة على الاستجابة إلى تطلُّعات المواطنين، وهو ما بات واضحاً لديهم، كما عَبَّرَ عن ذلك الباحث في الحركات الإسلامية محمد الطوزي، بأن «ما يكتشفه الإسلاميون يوماً بعد آخر هو أن الشعب متقلِّب الأحوال. فحتى لو أقنعناه ببرنامج انتخابي على أساس ديني، يمكن للظروف الاجتماعية اليومية أن تغيّر رأيه بسرعة في اتجاه تبنِّي خطاب آخر». لاسيَّما مع استمرار المشاكل الاجتماعية نفسها التي كانت وراء اندلاع احتجاجات حركة 20 فبراير.

إذا كانت القوانين التنظيمية تلي نَصّ الدستور، من حيث القوة القانونية، باعتبارها مُفسِّرة ومُكمِّلة لنصوصه، فإن بعض المراقبين قد حذَّروا من لعبة تحويل هذه القوانين إلى مجرّد نصوص صورية، كما حدث مع القانون التنظيمي للاضطراب، مطالبين، في السياق ذاته، بضرورة إعمال منهجية الحوار والتشاور بين جميع المتدخِّلين خلال التفكير في وضع القوانين التنظيمية. معتبرين أن مهمّة الحكومة الأساسية مرحليّاً، وبالنظر للسياق المتماهي مع الرهانات الاستراتيجية التي تعرفها الدولة، هي إعطاء معنى تأسيسي للدستور الجديد خلافاً للتأويلات التي ترسَّبت عن دستور 1996.

من أصل 52 قانوناً، لم تتمكَّن الحكومة من إصدار سوى بعض القوانين التنظيمية، والتي كان أهمّها القانون المتعلِّق بالتعيين في المناصب العليا، والقانون التنظيمي للمجلس الاقتصادي الاجتماعي والبيئي. بالإضافة إلى مقترح القانون المنظِّم للمجلس الأعلى للتربية والتكوين والبحث العلمي، الذي جاء بعد انتقادات الملك لسياسة الحكومة في مجال التربية والتكوين.

بطء الحكومة في إصدار القوانين التنظيمية قد يعكس- من جهة- ضعف الانسجام داخل الائتلاف الحكومي، لكنه كذلك، قد يخلّ بخاصية الاستقرار، التي تبقى أساسية داخل المتن القانوني الذي تحتكم إليه المحكمة الدستورية في مطابقة دستورية القوانين، كما أنه قد يشكِّل عرقلة لمسار استكمال بناء دولة المؤسسات الديموقراطية، من خلال تعطيل الآليات القانونية والمؤسَّساتية المُعَدَّة لذلك.

التجربة الجزائرية
جدل الصعود والسقوط

محمد بن زيان

الحديث عن مسار التيار الإسلامي لا يمكن أن يستوي بدون وضعه في سياق التشكُّل والتبلوُر. السياقات تختلف في ما يخصّ مسارات الحركات الإسلامية، من ثَمَّ فإشكاليات المسار في الجزائر وفي البلدان المغاربية تختلف عن المشرق، وبقدر ما توجد تقاطعات هناك فوارق مرتبطة بسياقات التشكُّل وبالخصوصيات الأنثروبولوجية. وفي الحالة الجزائرية اقترن مسار التيارات المختلفة، ومنها الإسلامي، بملابسات اكتنفت عقود مواجهة استعمار استيطاني اعتمد على استئصال هوية الجزائريين وفصلهم عن مرجعيَّتهم، وفي الوقت ذاته عزلهم عن مناخات الحداثة بتصريفاتها الحقيقية المتصلة بالأنوار. كما اقترن هذا المسار بالتحوُّل بين زمنين: زمن الكفاح الوطني، وزمن بناء الدولة الوطنية، ثم ما عرفه الزمن الأخير من متغيِّرات متتابعة.

في عشرينيات القرن الماضي بدأ ميلاد تيارات الحركة الوطنية في الجزائر باتجاهاتها المختلفة، ومنها جمعية العلماء التي كانت إطاراً مستوعباً، بدوره، لنزعات مختلفة، وكان الشيخ ابن باديس أنموذج التميّز بأطروحاته التي جعلته يعارض دعاة الخلافة، ويكتب عن أتاتورك منوِّهاً، ويركِّز على المرجعية الثقافية الوطنية فكان توقيعه بـ (الصنهاجي) للدلالة على اعتزازه بأصوله الأمازيغية، ورَدَّ على من اتَّهموا الجمعية بالانتساب إلى تيارات أخرى فكتب مقالاً مُعَنْوَن بـ(«عباويّون» ثم «وهابيّون»ثم ماذا ؟ لا ندري. والله) نشره في العدد الثالث من جريدة (الشهاب)، الاثنين 29 ذي الحجة 1351.

بعض أعضاء الجمعية كانوا مرجعيّات لتيّارات الإسلاميين في ما بعد، وكانت منهم من مَثَّلوا الوجهة السلفية، كما كان لبعضهم كالفضيل الورتيلاني صلات بالحركة الإخوانية... وبعد استرجاع الاستقلال صار من شيوخ التيار الإسلامي، وبعض شيوخ الجمعية كأحمد سحنون، وعبد اللطيف سلطاني، ومصباح حويذق... في حين اشتغل آخرون في إطار المؤسَّسة الرسمية كالشيخ أحمد حماني الذي يعيد البعض اكتشافه اليوم بعد رحيله منذ سنوات كقامة فقهية كبيرة، ويستثمر بعض السلفيين فتاويه في حملاتهم.

بعد استرجاع الاستقلال الوطني وقع الصدام الذي أخذ أبعاداً مختلفة، وكان النظام القائم مركَّباً بكل التناقضات بين مكوِّناته، وكان -أيديولوجياً- عبارة عن مزيج بين أقصى اليسار وأقصى اليمين، وكان من ضمن مستشاريه جناح من النظام الإخواني وهو توفيق الشاوي، ومن ثَمَّ -من البداية- كان للتيار الإسلامي حضوره كتمثُّل ومقاربة. وكان بيان الشيخ البشير الإبراهيمي؛ المانفيستو المؤسِّس للمواجهة مع سلطة الدولة الوطنية، قد صدر في نيسان / أبريل وعلى إثره وُضِع الشيخ تحت الإقامة الجبرية حتى وفاته. وتعتبر جمعية القيم أول إطار تنظيمي مَثَّلَ النزعة الإسلامية، وهي جمعية تشكَّلت بتاريخ 8 فبراير 1963، ويقول رئيسها الهاشمي تيجاني: «لم تبرز للوجود لملء الفراغ الذي تركته (جمعية العلماء) كما يظنّ الكثير، بل لتحقيق رغبة مؤسّسيها في القيام بواجبهم الديني الذي يفرض عليهم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، في تنوير العوام بأركان دينهم، وجلال أعمال سابقيهم، وبإيقاظ المثقفين من أبناء مِلَّتنا على حقيقة غاية الحياة التي لا تنحصر في الحصول على العيش، وعلى الوسائل التي تضمنه مهما كانت صالحة ومشروعة ومباحة وحلالاً.». ولقد تَمَّ حلّها بعد مراسلتها للرئيس جمال عبد الناصر بغية العفو عن سيد قطب.

في الستينيات نظّم مالك بن نبي ندوات في بيته، استوعبت أسماء متعددة كانت لها مسارات مختلفة، ومن بينها نور الدين بوكروح الذي أسَّس حزباً في مرحلة التعدُّدية، وتقلَّد منصباً وزارياً، ومَثَّلَ قبل ذلك أحد الأصوات المعبِّرة عن الليبرالية، وكان هناك عبد الوهاب بن حمودة، والإخواني محفوظ نحناح، ورشيد بن عيسى الذي يشار إليه كأحد رموز التقارب مع التشيُّع. وكانت فكرة ملتقيات الفكر الإسلامي التي كانت تُعقَد سنوياً منذ أواخر الستينيات إلى أواخر الثمانينيات من أفكار بن نبي، ثم احتضنتها السلطة بإشراف وزارة الشؤون الدينية في عهد الوزير العربي سعدوني ليَّتسع بُعْدُ الملتقيات في عهد وزارة مولود قاسم، وهي الملتقيات التي كان يحضرها علماء من مختلف المذاهب ومفكِّرون وكتاب ومؤرِّخون حتى من غير المسلمين طيلة السبعينيات لتنحصر، بعد ذهاب مولود قاسم، في الدائرة الإسلامية في عهد باقي بوعلام،



وعبد الرحمن شيبان، وكان هناك أيضاً التعليم الأصلي الذي تَمَّ إلغاؤه بقرار توحيد التعليم في أواخر عهد بومدين.

و لا يمكن أيضاً استبعاد عامل البعثات التعليمية التي حملت معها الدعوات الحركية الإخوانية وغيرها.

في العقود الثلاثة الأولى بعد استرجاع الاستقلال كان المَدّ الإخواني والتبليغي هو الأكبر، لكن معطيات الوضع تغيَّرت إثر إرساء التعدُّدية بدستور فبراير1989 وقد تَبَلْوَرَ التغيُّر بتمدُّد السلفية بكل أنواعها وأصنافها بعد تشريعيات 26 ديسمبر-كانون الأول 1991 التي تم إلغاؤها في يناير/ كانون الثاني 1992 ثم انتشرت السلفية الجهادية، وتنامت ما تُسَمَّى بالسلفية العلمية بتشعباتها المختلفة من مدخلية وغيرها، واقترن تمدُّدها بتكريس أنماط سلوكية تنزع نحو انشطارية في المجتمع بدعوات وفتاوى يتمّ الترويج لها لرموز كالشيخ فركوس الذي يعتبره أتباعه مفتي الديار، نزعة تتفاقم مع عودة تيار السلفية الحركية عبر بعض رموزها كحمداش الذي يباشر حملات تستنسخ ما سبق كدعوته لحرق كتب أدونيس.

كان الصعود مُتَّصلاً بأزمة الدولة الوطنية وانسداد مسار الشعبوية... وكان صعوداً مستثمراً لمحوريّة العامل الديني مجتمعياً، ولعامل نفسي مُتَّصل بأحاسيس الخيبة والبحث عن الذات، لكنه افتقد تفعيل تلك الأحاسيس بتحويلها إلى طاقة توليد لديناميكية التاريخ بسبب تغييب العقل النقدي وهيمنة وثنية النسق المفارق لخصوصيات المرجعية الوطنية والمنفصل عن مواكبة تكيفية مع المستجدات فحمل الصعود في رحمه السقوط، السقوط الناتج عن تصادم النسق مع السياق وعن التمثُّلات التي حملت المفارقات التي تجلَّت حين دخل الإسلاميون المشهد كفاعلين مشاركين في اللعبة السياسية، أو كمعارضين راديكاليين.

بعد إرساء التعدُّدية كان المَدّ لتيار المغالبة الممثَّل في جبهة الإنقاذ المُحَلّة بأدبياته التي منها نصوص علي بلحاج كنصه: «الدمغة القوية لنسف عقيدة الديموقراطية». وخدمت ظروف حلّ الإنقاذ تيارات أخرى لها مرجعية إخوانية أساساً، وهي تيارات استوعبت بعض ممثّلي ما يوصف بالطبقة الوسطى التي تعرَّضت للهزّات وللتبدُّد، وشاركت تلك التيارات في اللعبة الانتخابية، واقتربت من دوائر تقسيم الريع، وتهيكلت ضمن أطر شبكات العلاقات الزبائنية، فحملت أثر ذلك بعد سنين من المشاركة التي تَمَّ تبريرها بإنقاذ الدولة، وتَمَّ التنصُّل من التبعات برفع شعار: «نحن في الحكومة وليس في الحكم».

هناك تمايزات بين التيارات المنتمية لما يسمّى بالحركة الإسلامية، تمايزات في التمثُّل والتمثيل، ولكن هناك المشترك الذي مَثَّل مأزق التيار الإسلامي، وهذا المشترك هو تدافع وتصادم بين وهم التأصيل والتعالي وبين واقع يجرف بسبب هشاشة البناء الفكري والهشاشة الأخلاقية في حالات، نحو انغماس في مفاسد غالباً ما تنتقدها الأدبيات الإسلامية.

و في الحالة الجزائرية أشار الدكتور بومدين بوزيد إلى عامل له اعتباره في هذا السياق وهو «أن جبهة التحرير تبنت الإسلام منذ البداية. وهنا لا يوجد في تونس ولا يوجد مثلاً في مصر في الأحزاب السابقة التي كانت تحكم، فالجزائر -في الحالة- أصبحت جبهة التحرير أو الأحزاب التي توجد في السلطة تتبنى الإسلام بشكل واضح الأحكام الشرعية منذ الثمانينات هي أحكام الأسرة أو الأحوال الشخصية مستمدّة من الشريعة الإسلامية، وهذا جزء من العوامل التي تجعل الحركة الإسلامية لا تشكّل قوة خطر حقيقي بالنسبة للنظام أو في تغيير النظام».

بعد الحراك العربي وتوهُّج الأنموذج التركي راهنت التيارات الإسلامية على ما طرأ من مستجدّات، لكن ذلك لم يدم طويلاً، وتوالت الخيبات. حتى نكون أكثر دقّة: هناك أصنام نسقية مهيمنة على كل التيارات بمختلف اتجاهاتها إسلامية، وعلمانية، قومية، ويسارية، وليبرالية. هيمنة أفقدت العقل السياسي العربي القدرة على صياغة معقوليّة -بتعبير فتحي التريكي- معقوليّة متحرِّرة من التصنيم ومن الكهف الذي يبقينا رهائن الأطياف والأصداء. والسقوط يكمن في دعوات التأصيل، دعوات مرتبطة بالانفصال في التمثُّل؛ لأن هناك -كما كتب محمد أركون- «استحالة التأصيل».



المكتبة
فردوسنا المفقود

هائلة ضخمة أو صغيرة منمنمة أو بين بين، شخصيّة أوعامّة أو بين بين، تُخزّن الكتب أو تبيعها أو بين بين، قديمة أو حديثة أو بين بين، تبقى المكتبة جغرافيا للحضارة والمعرفة، تدلّ وفقاً لتوبي فاروورد على درجة التمدن، فـ«الأمم المتحضّرة تبني المكتبات، أمّا الدول التي فقدت روحها، فتغلقها». وليس التقدّم التكنولوجي الهائل هو الذي يهدّد وجودها كما يُخيّل للوهلة الأولى، ولا السلسلة الطويلة لحوادث حرقها واندثارها وضياعها فحسب، بل تهدّدها- بالضبط - تلك النظرة التي ترى فيها أمراً زائداً، فتبشّر مثلاً بتراجع الورقي حيال الإلكتروني ضمن مفاضلة غير ذات صلة ولا جدوى منها، إذ لا تعرف ما معنى المكتبة وما واقعها اليوم، وكيف أن الازدواج الورقي والإلكتروني يؤلّفان معاً هذا المكان الخاصّ الذي لطالما فتن كبار الأدباء والمفكرين والقرّاء على مرّ العصور. ولعلّ صفتها الأولى هي تقديم المعرفة لكلّ طالبيها بكرم لا حدّ له، وبثمن يبقى بسيطاً ولا يقارن البتة بثمن الجهل صِنو غيابها. ويبدو أنها الشيء الوحيد الذي أوصى ألبيرت أينشتاين بضرورة معرفة موقعه في مدينة ما. وأنها كذلك الوحيدة التي امتزجت بالطبيعة، فتخيّلها بورخيس فردوساً، وآخى أحد أعظم فلاسفة روما القديمة ماركوس شيشيرو بينها وبين الحديقة، إذ عدّها مع الحديقة كلّ ما يلزم المرء. أمّا نحن- أصحاب أمّة «إقرأ»- فسنحمل اسمنا جيداً في كلّ مرة نحتفي بالمكتبة، ونرى فيها مكاناً لشفاء الروح، ومرتبةً رفيعةً لكلّ مَنْ أسَّس مكتبة، أو قرأ فيها، أو زوَّدها، أو استعار منها، أو زارها، منسجمين بذلك مع الآية الكريمة: «يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات».

خالد عزب

وُلِدت المعرفة في مصر وفي بلاد الرافدين، ومنهما انتشرت في العالم، وظلّ الوطن العربي منتجاً للمعرفة حتى في الحقبة اليونانية الرومانية عبر مكتبة الإسكندرية القديمة، لتنطلق شعلة المعرفة مرة أخرى بعد سنوات من الكمون مع بزوغ الحضارة العربية الإسلامية، التي تعدَّدت مراكزها.

تشير العديد من النصوص إلى وجود مكتبات في مصر منذ الدولة القديمة، وقد اتخذت مسمَّيات مختلفة مثل (دار الكتب - دار لفافات الكتب - بيت البرديات - دار الكتب المقدَّسة وغيرها). ومن أبرز النصوص التي تشير إلى وجود المكتبات في مصر القديمة سجلّ حجر بالرمو، وأقوال منثورة في البرديات.

ثمَّة خزائن للكتب في المعابد

كانت البدايات الأولى للمكتبات في مصر القديمة عبارة عن تلك المجموعات من الكتب التي احتفظ بها الملوك والأمراء في قصورهم، حيث كان هناك تخصّص في القصر غرفٌ لحفظ السجلّات والمخطوطات الرسمية، وسجلّات الحكومة ووثائقها. بالإضافة إلى هنا كانت القصور الملكية- منذ بداية الدولة القديمة وحتى نهاية العصر المتأخِّر- مقرّاً لتربية أبناء الأمراء وتعليمهم وتثقيفهم، ومن أبرز المكتبات في مصر القديمة مكتبة قصر أسيسي جدّ كارع، أحد ملوك الأسرة الخامسة، ومكتبة معبد الأشمونيين، بالإضافة إلى العديد من المكتبات سواء الخاصة بالقصور الملكية أو الملحقة بالمعابد، وقد استمرّ تقليد إنشاء المكتبات وإلحاقها بالمعابد المصرية حتى بداية العصر الروماني، ففي عهد بطليموس الأول أمِر بإنشاء مكتبة الإسكندرية التي ظلت تحمل شعلة العلم والمعرفة قروناً طويلة قبل أن تصبح أثراً بعد عين.

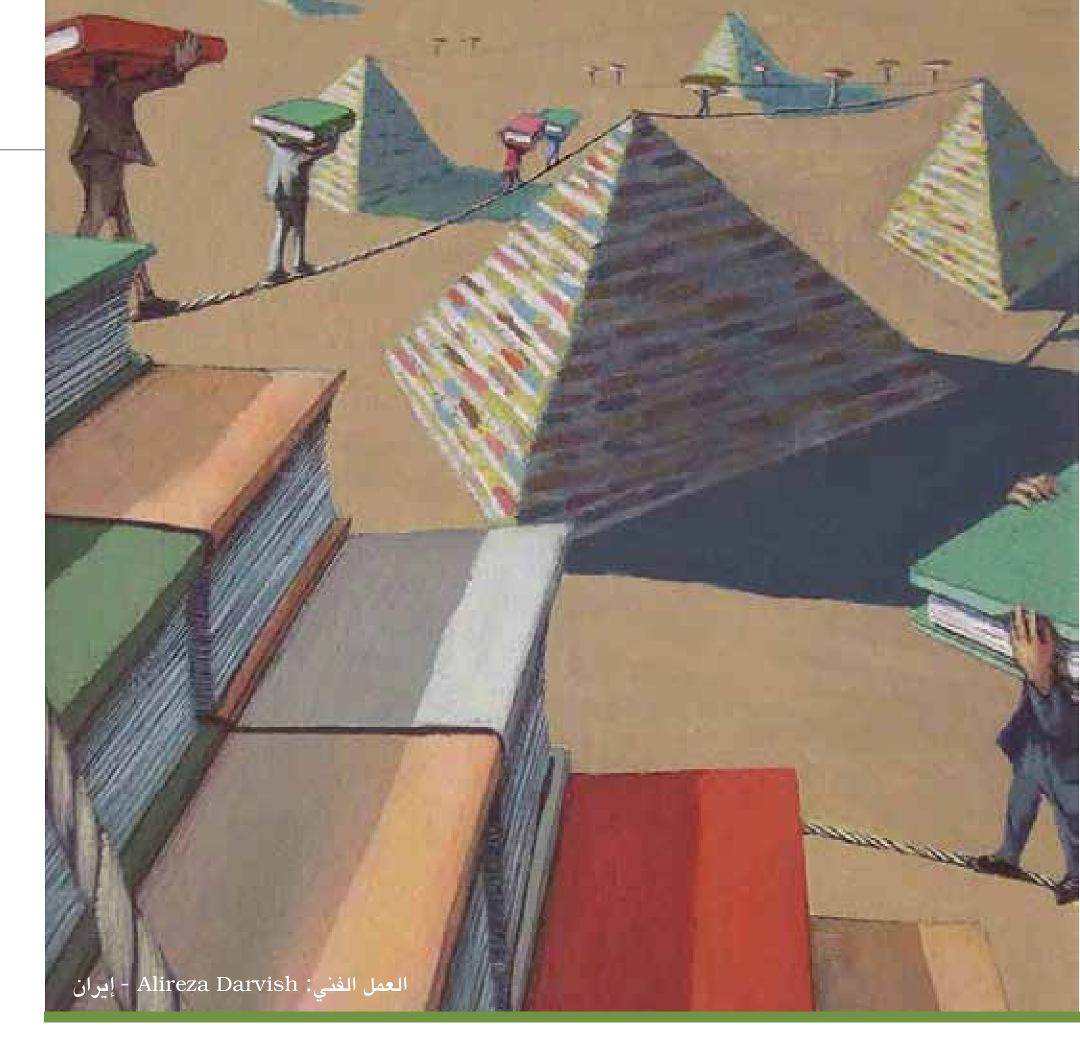
تعدّ مكتبة الإسكندرية القديمة أشهر مكتبات العالم القديم والعصور الوسطى قاطبة، فهي لم تكن أكبر المكتبات الحاوية للكتب في ذلك الوقت فحسب، ولكنها- أيضاً- اقترنت بالأبحاث العلمية، اختلف عليها العلماء من جميع أنحاء حوض البحر المتوسط. حتى بعد اندثارها منذ أكثر من 1600 عام، ظلت مكتبة الإسكندرية حَيّة في أذهان العلماء. فقد كانت مكتبة الإسكندرية القديمة مجمعاً ثقافياً وفكرياً فنّاً، إذ شجَّعت على المعرفة وعلى الانفتاح على الآخر، كما حملت راية العلم والمعرفة إلى العالم أجمع لفترة تربو على سبعة قرون.

بعد وفاة الإسكندر المفاجئة انقسمت إمبراطوريته الشاسعة بين قادته المميّزين، وكانت مصر من نصيب البطالمة (بطليموس الأول/ سوتر). وقد نشأ بين الممالك المستقلّة الجديدة نوع من المنافسة المحمودة؛ حيث أراد كل حاكم أن يجعل من بلاده مركزاً ثقافياً وعلمياً ليس له نظير بين ممالك العالم أجمع.

عقد الملوك البطالمة العزم على أن يكون لمملكتهم في مصر الصدارة بين ممالك العصر الهلينستي، وعلى ذلك أصبحت الإسكندرية منارة للعلوم والفنون والآداب وكل مظاهر الحضارة. فقرَّر البطالمة تأسيس الموسيون (معبد ربّات الفنون التسع) والمكتبة الملحقة به، تحقيقاً للهدف المنشود من جعل عاصمة البلاد (الإسكندرية) صرحاً من صروح الثقافة العالمية في ذلك الوقت.

وقد تعدّدت الروايات التاريخية التي وصلتنا بشأن تأسيس الموسيون والمكتبة، بعض هذه الروايات تنسب هذا العمل إلى بطليموس الثاني فيلادلفيوس، ورواية أخرى تنسبه إلى بطليموس الأول/ سوتر. إلا أن معظم الدارسين حديثاً أصبحوا أكثر ميلاً لأن يرجعوا الفضل في تأسيس الموسيون والمكتبة إلى بطليموس الأول وفقاً لبعض الشواهد والأدلّة التاريخية الموجودة لدينا.

يُعَدّ ديميتريوس الفاليري (رجل الدولة والفيلسوف الأثيني ومستشار بطليموس الأول/ سوتر منذ حوالي 297 ق.م.) صاحب فكرة إنشاء مركز بحثي كبير في الإسكندرية (وهو ما عرف بالموسيون) وأن تلحق به مكتبة كبرى. وحتى الآن لم يتمّ تحديد



العمل الفني: Alireza Darvish - إيران

تاريخ إنشاء هاتين المؤسَّستين، لكن من المرجَّح أن سوتر هو أول من اتَّخذ الإجراءات بشأن إنشائهما في حوالي 290 ق.م. ثم استكملهما من بعده بطليموس فيلادلفيوس، حيث من المعروف أنهما قد ازدهرتا إبان حكم فيلادلفيوس.

تَمَّ تأسيس الموسيون، وجاء تخطيطه مُتَّفِقاً مع التخطيط الأساسي للمدرستين الفلسفيتين الشهيرتين (أكاديمية أفلاطون ومدرسة أرسطو «اللقيون») في أثينا، وذلك اعتماداً على ما ورد ذكره في المصادر التاريخية المتوافرة لدينا؛ إذ حاول ديميتريوس الفاليري محاكاة المدارس الفلسفية في أثينا، إذ كان أحد تلامذة اللقيون. بالإضافة إلى أن إطلاق لفظة «الموسيون» على المجمع العلمي الثقافي الجديد في الإسكندرية لم يكن من قبيل المصادفة، بل هو تقليد يوناني. فقد كان الموسيون أو (معبد ربات الفنون التسع) ظاهرة مألوفة في المدارس الفلسفية الأثينية.

استمرّ تقليد إلحاق المكتبات بالمعابد المصرية قائماً وملحوظاً في العصرين الهلينستي والروماني. ولذلك أُلحق الموسيون بمكتبة كبرى قُدِّر لها أن تحمل لواء الثقافة والمعرفة قروناً طويلة، وأن تكون مركزاً لاجتذاب العلماء والمثقفين على مَرّ العصور الهلينستية والرومانية في مصر.

لم تكن مكتبة الإسكندرية مُجَرَّد مستودع للكتب، بل كانت مؤسَّسة علمية ومركزاً للبحث العلمي تقوم على نسخ الكتب وترجمتها، فقد وفرت حشداً كبيراً من الناسخين للعمل المتواصل مما أدّى إلى مضاعفة أعداد الكتب ونسخها. فقد عمل البطالمة على استقدام الكُتّاب والشعراء والفنانين والعلماء إلى الإسكندرية من جميع أنحاء العالم القديم، وذلك إثراءً لهاتين المؤسَّستين «الموسيون، والمكتبة». فكان الموسيون أول معهد علمي وأعظم جامعة في العصور القديمة، أما المكتبة فكانت أول مكتبة عالمية.

برغم التناقض الجوهري بين الدراسات المختلفة التي تناولت مصير مكتبة الإسكندرية، إلا أنه من الممكن تتبُّع تاريخ اندثارها على مدار ما يقرب من 450 عاماً. فقد نشب أول حريق عام 48 ق.م. إبان حرب الإسكندرية والتي تدخَّل فيها يوليوس قيصر لمساعدة كليوباترا ضد أخيها بطليموس الثالث عشر. وتذكر بعض المصادر أنه في عام 48 ق.م. احترق ما يقرب من 40 ألف كتاب، وتؤكِّد روايات أخرى أن عدد الكتب آنذاك كان 400 ألف كتاب. ولقد أهدى مارك أنطوني حوالي 200 ألف لفافة للملكة كليوباترا من برجاما. وفي القرن الثالث الميلادي، تَمَّ تدمير الموسيون والحيّ الملكي إبان الاضطرابات والصراعات على السلطة التي هزَّت أرجاء الإمبراطورية الرومانية في ذلك الوقت. أما المكتبة الصغرى فقد ظلَّت تقوم بدورها حتى نهاية القرن الرابع.

وحينما أُعلِنت المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية أصدر الإمبراطور ثيودوسيوس مرسوماً في سنة 391 ميلادية يقضي بهدم كل المعابد الوثنية في الإسكندرية. ومن ثَمَّ اضطلع الأسقُف ثيولوس (أسقُف الإسكندرية من 385 وحتى 412 ميلادية) بتلك المهمّة، فقام بهدم السرابيوم والمكتبة الملحقة به بصفتهما معقلين للوثنية. وتردَّد جيل آخر من العلماء على المدينة حتى مقتل هيباتيا في 415 ميلادية، والذي كان يمثِّل نهاية الحركة العلمية في الإسكندرية. وفي عام 415 ميلادية، زار المؤرِّخ المسيحي أوروسيوس مدينة الإسكندرية، وسُجِّلت مقولته: «كانت هناك خزائن للكتب في معابد كنا قد رأيناها، ويقولون إن رجالاً منا قاموا بإفراغها من محتوياتها، وهذه حقيقة لا تقبل الشك». تلك المقولة التي تُعَدّ تأكيداً على أن المكتبة لم يعد لها وجود منذ أوائل القرن الخامس الميلادي، وذلك قبل الفتح العربي لمصر عام 642م بما يربو على قرنين من الزمان.

وعلى الرغم من النهاية المؤسفة لمكتبة الإسكندرية إلا أنها أَثْرت العالم بحشد من العلماء أضافوا إلى شتّى ضروب العلم والمعرفة الكثير؛ حيث كان الهدف الأساسي من إنشاء المكتبة القديمة أن تكون أكاديمية علمية تجتذب كبار العلماء والمفكِّرين.

نورة محمّد فرج

يقول أمبرتو إيكو إن روايته الشهيرة «اسم الوردة» التي صدرت في 1980، كانت قد انبثقت من فكرة/ نواة أوّليّة، هي أنه أراد تسميم راهب! من هذه الرغبة بنى روايته التي تحوّلت لاحقاً إلى ما يمكن اعتباره «الكلاسيكيات المعاصرة».

المكتبة المتاهة، مكتبة الشرور

تقوم الرواية على قصة أدسو دي مالك، الذي جاء الدير في مراهقته مرافقاً الراهب الفرانسيسكاني غوليالمو باسكر فيل، للتحقيق في حوادث قتل تحصل واحدة تلو الأخرى. وتدور النقاشات الفلسفية المسيحية الكثيرة خلال أحداث الرواية. كما يتعرّض أدسو لغواية الحبّ، وتنكشف الكثير من الفضائح الأخلاقية عند الرهبان، وتأتي إحدى محاكم التفتيش لتحكم بحرق أحد الهراطقة. تدور أحداث الرواية في سبعة أيام، نكتشف- في اليوم الأخير- القاتل في المكتبة، الذي كان يقتل الرهبان بواسطة كتاب مسموم، ويتسبّب في النهاية باحتراق المكتبة، ومن بعدها الدير كلّه.

تمتاز الرواية بالحشد السيميائي، الذي تخصّص فيه أمبرتو إيكو، لذا فإن تتبُّع القاتل، يقوم جزء كبير منه على تتبّع الرموز بطبيعة الحال، لكن البناء المعماري للدير، وللمكتبة على وجه الخصوص، هو بناء سيميائي أيضاً.

تمثّل المكتبة مركز الرواية، فوفقاً للبناء السردي البوليسي، هي المكان الذي تحدث فيه جميع حوادث القتل، والقتل يحتاج إلى قاتل وإلى دافع، وبذلك فإننا بحاجة إلى معرفة سبب القتل، الذي لا شكّ أنه مرتبط بالمكتبة، والقاتل القابع فيها، ويزيد من الغموض أن المكتبة ممنوع الدخول إليها، فلا يدخلها إلا القائم عليها ومساعده، لكن المحقّق الذي يفترض أنه جاء لاكتشاف القاتل ولتحقيق العدالة، سيضطر بدافع الحقيقة، وبدافع الفضول أيضاً، إلى خرق القانون ودخول المكتبة في الظلام.

أصل يوناني

تظهر فكرة المتاهة أو (قصر التيه Labyrinth) في الأساطير اليونانية؛ إذ صمّم المهندس دايدالوس لمينوس ملك كريت قصراً كي يحتجز فيه المينانور -الوحش الذي نصّفه ثور ونصفه إنسان-، وكان على الشعب أن يضحّي بسبعة شبان وسبع عذارى بإلقائهم في المتاهة التي لا يخرج منها أحد، لكن ثيسيوس قرّر أن يخلّص الناس من هذا الظلم، وبمساعدة أريادني ابنة الملك ماينوس التي أعطته سيفاً وكرة من الخيطان، كي يستدل بها على طريق الرجوع، وهكذا تمكّن من الخروج من المتاهة بعد قتل الوحش.

تقوم المتاهة في الأسطورة اليونانية على الموت الحتمي الذي يلاقيه كلّ مَنْ دَخَلها، كذلك فإن الرهبان يلاقون حتفهم في المكتبة، أو بعد خروجهم منها فوراً. وكما في الأسطورة فإن المتاهة مكان مُحَرَّم، مغو غامض ومميت، ومثلها- بالضبط- كانت المكتبة، فكلّ الرهبان الذي تجرؤوا على دخول المكتبة كان ينتهكون محرّماً؛ المحرّم الأوّل هو الدخول في حدّ ذاته، وهو ما تُعاقِب عليه سلطة الدير، والمحرّم الثاني هو الكتاب القاتل، أو الكتاب (الأداة) التي تمّ بواسطتها القتل. كما أن مبرّر القتل مبرّر فلسفي خالص، والأداة/ الكتاب كانت أيضاً أداة يونانية (كتاب أرسطو)، فيما بورجس القاتل هو الشرّ المقيم، أو المينانور، في المتاهة التي تنطلق منها كلّ شرور العالم.

هندسة العالم

يقول إمبرتو إيكو في كتابه «حاشية على اسم الوردة» إن التعرّف إلى هندسة المتاهة، كان أمراً ممتعاً بالنسبة له. غير أن كل المتاهات التي عرفها كانت شديدة التعقيد، ولكن


العمل الفني: John Walker -المملكة المتحدة

سماءها مفتوحة، بينما يحتاج هو إلى متاهة مغلقة، فلا يعقل أن توجد مكتبة بسقف مفتوح على سماء مفتوحة! واختار أن تكون مكتبته في شكل متاهة بممرّات وقاعات داخلية، ولكنه كان بحاجة إلى تهوية جيدة حتى يمكن للنار أن تشتعل في المبنى كله، فعمد إلى إضافة بعض الكوات لبنائها.

تشبه فكرة الضياع في المكتبة فكرة أخرى لإيكو جاءت في كتابه «6 نزهات في غابة السرد»، الذي كان عبارة عن محاضرات ألقاها سنة 1993 في برنامج نظّمته جامعة هارفارد مع دار النشر «نورتون»، وفيها مثّل للنص السردي بالغابة، يقول: «هناك طريقتان للتجوُّل في الغابة: إما أن نسلك طريقاً أو طرقاً متعدّدة (للخروج بسرعة من الغابة أو اكتشاف منزل جدة ذات القبعة الحمراء أو جدة البوسي الصغير، أو هانسل وغريتال)، وإما أن نتسكّع داخلها لمعرفة كيف تتكوَّن الغابة، ولماذا يُسمح لنا بسلك بعض السبل وتُسَدّ في وجوهنا سبل أخرى. وبالمثل هناك طريقتان لتصفُّح نصٍ سردي».

خيارات القراءة هي خيارات المتاهة/ المكتبة، هل تبحث عن مخرج فحسب وسط تعدّد الممرّات والقاعات والاحتمالات؟ أم تتحرَّك بين شعور الخوف والقلق من الوقت ومشاعر الرغبة في اكتشاف الكنوز/ الكتب؟ لقد عاش أدسو وغوليالمو هذا الشعور بالضبط، فغوليالمو الذي كان يُفترض به أن يركِّز على الهدف، وهو القاتل والكتاب القاتل، كان ينبهر كلّما وجد كتاباً ظنّ أنه مفقود أو أنه يعرفه، أما أدسو، حديث العهد بفتنة الحبّ، فقد انجرّ إلى كتب العرب الطبّيّة التي تصف مرض الحبّ وطريقة العلاج منه.

من جهة أخرى، إن المكتبة هي إعادة تشكيل العالم المعروف حينها، ولكن بحسب رؤية المسؤولين عن المكتبة، يسأل أدسو: «إذاً، ينقل رسم المكتبة خارطة العالم والكون؟»، فيردّ عليه غوليالمو: «ربما. والكتب مرتبة بحسب البلدان الآتية منها، أو بحسب المكان الذي وُلد فيه كاتبها أو، كما هو الحال هنا، بحسب المكان الذي كان ينبغي أن يولد فيه. لقد رأى أمناء المكتبة أن فريجيليو النحوي وُلد خطأً في تولوز، وكان ينبغي أن يولد في الجزر الغربية. لقد صوَّبوا أخطاء الطبيعة»!.

نماذج المتاهات الثلاثة

يربط إيكو ما بين المزاج والمتعة القرائية وفكرة المتاهة، هذا بِغَضّ النظر عن استخدامه المتاهة مكاناً فيزيقياً لروايته. يقول إيكو إن عالم الافتراض المجرّد لهو المتاهة نفسها، وللأخيرة ثلاثة أشكال: الأوّل هو الإغريقي، وهو متاهة ثيسيوس، وهو نمط يسمح لأيّ كان بالضياع، فما إن يدخلها أحد حتى يبلغ مركزها، ومن ثَمَّ يصل إلى مخرجها- افتراضياً لأن الميناتور يكون في انتظاره في المركز.

والشكل الثاني هي ما اعتبرها تنتمي إلى «مدرسة الصنعة»، المتاهة المتأنقة، وهي التي تبدو على شكل شجرة، وممرّاتها تكون مسدودة، ولها مخرج واحد فقط، لكن من يدخلها يمرّ بمحاولات عديدة للوصول إليه، وقد يخطئ كثيراً. أمّا الشكل الثالث فهو متاهة الشبكة، وفيها كلّ ممرّ يتّصل بالممرّ الآخر، وليس لها مركز ولا أطراف، ولا مخرج حتّى، لأن الممرّات يجب أن تكون لا نهائية.

إيكو اعتبر متاهته/ مكتبته من نمط مدرسة الصنعة والتأنُّق، لكنه



مشهد من وراء كواليس فيلم "اسم الوردة" للمخرج جان جاك آنو المقتبس عن رواية أمبرتو إيكو

أيضاً اعتبر العالم الذي يعيش فيه غيو عالماً شبيهاً بالنمط الثالث، ولكنه قابل للبناء المستمرّ، بيد أنه لم يصل بعد إلى بنيته النهائية.

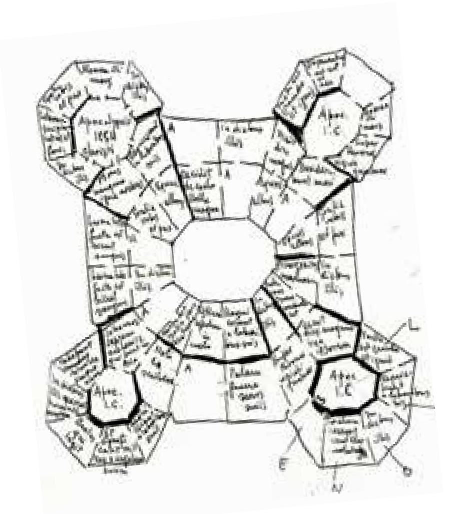
مكتبة الخداع البصري

فيلم «اسم الوردة» الذي أُنتِج عام 1986 وقام ببطولته شون كونري، وكريستيان سلاتير، هو نسخة سينمائية من الرواية لكن مع بعض التعديلات، في الأحداث والمغزى، وفي بناء المكتبة أيضاً. استخدم المنتج والمصمِّم دانتي فيريتي أنموذجاً مختلفاً عن الأنموذج الذي استخدمه إيكو، والذي أرفقه في روايته، كان الأنموذج أقرب إلى تصاميم مكتبات الخدع البصرية، حيث تظهر فيه السلالم والممرّات المظلمة ذات النمط القروسطي المخيف، لدرجة تغيب فيها الكتب عن الصورة، كما أن المكتبة تبتعد عن الأنموذج المسطّح الذي يعتمد التمدّد الأفقي، إذ تأخذ المتاهة شكل الأجزاء المتّصلة بالسلالم وبالطبقات العلوية والسفلية، كما أن الضياع والتيه ضروريّان في المكتبة، وذلك لاستثمار المعنى الرمزي من المتاهة.

لا يلج المحقّق المكتبة في الفيلم سوى مرة واحدة، على عكس الرواية حيث يدخل مرّة مصادفةً، ثم مرّة ثانية مع أدسو، ويلاحق انبهارهما بالكتب التي يرونها، لكنهما لا يصلان القاعة/ السرّ إلا في آخر الليلة السادسة مع بدء اليوم السابع. الظلمة التي تسود المكتبة في الفيلم هي نفسها ظلمة الليل، فالمكتبة على امتداد الرواية لا يدخلها المحقّقان إلا في الليل بعد صلاة النوم، وكأن الليل فرصة الاكتشاف المحرَّم.

حريق العالم ويوم الدينونة

كان الممرّ الذي كان القاتل يسلكه إلى المكتبة مزيناً بالجماجم، أو ما سمي بـ «المعظّمة»، نسبة إلى العظام، وهي غرف الدفن في الكنائس والأديرة، ولو أنه كان دفناً



نسبياً، أقرب إلى العرض منه إلى الدفن، فالجماجم والعظام ظاهرة وملموسة للعيان والأيدي، لذا كانت الجماجم عون القاتل الأعمى في طريقه. تمشي العدالة الملتوية وفق مسارات الدمّ وتدلّ عليها، لقد كان يحاسب كلّ من اجترأ على انتهاك المحرَّم، وهو السعي خلف الفضول، لكنه لم يكن يراه كذلك، كان الأمر بالنسبة له خطراً على صبغة القداسة التي ينبغي أن تكون للمسيحية، لذا فقد كان يقتل بدافع حماية الأفكار وحماية الدين، وبدافع المحاسبة والمعاقبة.

لطالما تعرّضت المكتبات للحرائق في العصور الوسطى. يقول إيكو إن قصة تدور أحداثها في العصور الوسطى بلا حريق، تشبه فيلماً عن الحرب في المحيط الهادي من دون مشهد طائرة تتعرَّض للقصف، وتسقط في الماء!

يظل الفيلم ناقصاً وغير مثير. يمكن القول إن لحظة احتراق المكتبة هي لحظة انهدام المعرفة، فمن حريق المكتبة يحترق الدير بأكمله، في لحظة فناء تامة، كما إنها تشبه القيامة، أو يوم الحساب، فهي العقاب لكلّ مقترفي الشر، وهي اللحظة التي يسقط فيها العالم المعروف.

علينا أن نتذكّر أن من أشعل النار كان القاتل الأعمى، سيِّد الدير الفعلي الذي عبث بأقدار رهبانها، والذي نصَّبَ نفسه سيِّد المعرفة والقائم عليها أيضاً.



إيزابيللا كاميرا

مكتبة الشرق

يُقال إن بعض الأماكن تظلّ إلى الأبد في ذاكرتنا لا تبرحها، حتّى تصبح في نهاية المطاف مكاناً في العقل لا مكاناً فعلياً. كما يُقال أيضاً إن بعض الروائح تبقى ثابتةً إلى الأبد في ذاكرتنا، كأنها نوافذ نطلّ منها على ماضينا: تكفي لحظة، وها هي تستدعي تاريخنا البعيد كلّه، بمشاعره وأماكنه وروائحه وأشخاصه.

بالنسبة لي، المكتبة واحدة من هذه الأماكن حيث تطغى رائحة الورق، ورق الكتب القديمة، ربما الأثرية أيضاً. وفي بعض الأحيان رائحة الغبار المتراكم على الرفوف، أو حتّى رائحة الكتب الطازجة التي خرجت لتوّها من المطبعة. كلّ هذه الروائح هي لذّة حقيقية تمنحني سيلاً من العواطف والذكريات، يعلم الله أين اختبأت.

عادةً ما يكون دخول المكتبة على أطراف الأصابع، في صمت طبعاً، بالخوف الواجب والتبجيل المقدّر الذي تفرضه أماكن معينة، أو تتطلّبه هذه الأماكن، ويعتاد عليه الجميع في وقت قصير، فيدركون قواعد السلوك القويم فيها من دون كثير من الشرح.

ومن دون التفكير بالضرورة، التفكير في المكتبات التاريخية والأثرية الشهيرة الموجودة حول العالم، يمكننا أن نذكر أماكن تخصّ حياتنا نحن وحدنا، تحوّلت فيها هذه المعابد الثقافية شاهداً على ماضينا الشخصي. على سبيل المثال؛ مكتبات المدارس والجامعات التي درسنا فيها، حيث قضينا ساعات كثيرة في القراءة والتفكير، وتجميع الأفكار في عزلةٍ ليست حقيقية، مقارنةً بعزلتنا اليوم ونحن نعمل أمام هذه الشاشة الباردة، أمام الكمبيوتر في مكتبٍ مغلق. وحدنا مع أفكارنا، حتّى ولو كنّا أفضل اتّصالاً بالعالم، أو بالأحرى لدينا «فرط اتّصال» بالعالم الخارجي، بفضل شبكات التواصل الاجتماعي. لم نكن وحدنا، عندما كنّا نتجوّل بين الرفوف المغبرة التي تحمل عبق الخشب القديم في المكتبات، فكنّا نعرف الجميع ويعرفنا الجميع: الطالب الدؤوب، والباحث الحريص على بحثه، وعن مراجع جديدة أو متميّزة لدراسته، والأستاذ البارز الذي يفتّش في الكتب باحثاً عن نقطة أصيلة ينطلق منها في دراساته الجديدة، أو ببساطة عن مزيد من المراجع والمصادر التي تؤيّد نظريته الحديثة.

لم نكن وحدنا، حتّى عندما تكون المكتبة فارغة. فقد تكفي نظرة بسيطة، حتّى ندرك أننا بصحبة عظماء الماضي الذين أصبحوا أحياء من خلال كتبهم التي تمّ جمعها بعناية، وصنّفها أمين مكتبةٍ بارع ومتواضع. وعلاوة على ذلك، لم تكن المكتبة مجرّد مكانٍ لتجميع الأفكار، بل كانت مكاناً تولد فيه الأفكار، ويُحَفَّز فيه العقل لكي يرى عظمة الحكمة البشرية. كانت الكتب بالأمس، كما هي اليوم، جسراً رائعاً نخطو فوقه حتّى نصل إلى الماضي، إلى من كانوا موجودين قبلنا، يروون لنا ما رأوا، وما عاشوا، وما فكروا فيه. الكتب هي ذاكرة الماضي، ونحتاج إليها بشدّة حتّى نُحسن فهم الحاضر، ونواجه المستقبل.

بعض المكتبات يُصعب وصف جمالياتها، منها مكتبة كلّيّة ترينيتي في دبلن، وهي معبد علماني استثنائي، وأيضاً مكتبة كاساناتينسي الشهيرة في روما، حيث تتداخل صرامة المظهر، مع مشاعر الألفة والتواصل مع الأجيال السابقة التي كانت تقضي وقتاً طويلاً في تلك الأماكن. لكن بالنسبة لي، هناك مكتبة أخرى لها نكهة خاصة؛ هي مكتبة صغيرة غير معروفة لمعظم الناس، وأقصد بها مكتبة معهد الشرق في روما، التي تأسّست في عام 1921 على يد المستشرق الشهير كارلو ألفونسو نالينو (البروفسور الإيطالي الذي ذكره طه حسين، وكان تلميذاً له).

قاعة المكتبة صغيرة، ولكنك حتّى تصل إليها تجتاز ممرّاً، تطلّ عليه بعض الغرف التي يعمل فيها عدد قليل من الموظفين. كنتُ أرتاد هذه المكتبة حتّى قبل تخرُّجي في قسم اللغة العربية وآدابها. بدأتُ أرتادها عندما حاولتُ أن أعرف أكثر عن التاريخ العربي وعن الثقافة العربية، من أجل فهم أفضل للعالم العربي، الذي بدأ ،منذ ذلك الوقت، يفتنني بسحرٍ خاصّ. لم أكن أعرف، إذاً، أن هذا الاهتمام سوف يصبح لاحقاً هدفاً كرّست له حياتي كلّها. ثم تابعتُ ارتيادي لها من دون أن أحسّ، في يوم من الأيام، بالشبع مما كنت ألتهمه بنهم من قراءةٍ وتعلّم. فُتنتُ بهذه المكتبة، كنتُ أبقى فيها ساعات. ومع الوقت، أصبحتُ خبيرة مزمنة، أساعد الآخرين من الدارسين إذا أرادوا الحصول على معلومات عن أي كتاب. بدا لي أنني أعرف كل شيء. من دون أن أدرك، بدأتُ أصبح جزءاً من ذلك المكان، أنتمي إلى هؤلاء الناس الذين كانوا يعملون هناك، ويعتبرونني ابنةً لهم، داخل أسرة متماسكة جداً، قبلت بي فرداً من أفرادها. أخذتُ أساعد أمينة المكتبة، ولاقت مساعداتي كثيراً من التقدير، حتى وجدتُ نفسي أعمل أمينةً للمكتبة، أو في الواقع، مساعدة أمينة المكتبة. كنت أكسبُ قليلاً من هذا العمل، لكنني كنت سعيدة، كأنني سنبلةٌ تُنبت كثيراً من السنابل. ولو كان الأمر بيدي، لأمضيتُ عمري كلّه بين جنباتها. لكن مواصلتي لعملي الجامعي، أبعدتني عن هذا المكان الساحر، لكن ليس بعيداً أكثر من اللازم. وبطبيعة الحال، وعلى مرّ السنين كنتُ أعود إليها كثيراً لأسباب تتعلّق بالدراسة، وكنتُ أجد الألفة نفسها دائماً.

بين ردهاتها يمكن تنوّق طعم ثقافة الآخرين، ثقافة العرب، وثقافة المسلمين، الذين تدين لهم البشرية كلّها، ولكن ذاكرة الغرب الضعيفة نسيت كلّ ذلك اليوم.



لا يمكن الحديث عن المكتبة مطلقاً من غير الحديث عن قارئها وكاتبها الأشهر، الأرجنتيني ألبيرتو مانغويل، الذي سحر العالم وقرّاء العربية بكتبٍ كثيرة تدور جلّها في فلك من كلماتٍ وورقٍ، تبحر فينا حين تنمدج معاً بين «دفتيّن» إلى سفينة الكتب، إلى المكتبة.

حوار - فيديل سبيتي

ألبيرتو مانغويل: قطعة من القلب

صاحب «تاريخ القراءة» و«المكتبة في الليل»، هو ضيف ملف مجلة «الدوحة» الخاص والمميَّز. من بين أهمّ كتب مانغويل الأخيرة، روايته «مع بورخيس» التي استلهمها من تجربته مع الكاتب الشهير خورخي لويس بورخيس بعد أن فقد بصره، إذ صار ألبرتو قارئاً مساعداً له. وكانت هذه التجربة غنية بكلّ وجوهها: من تجربة القراءة على مسمع أديبٍ رفيع المستوى، ومن التعلّم من ملاحظاته ونقده المباشرين، ومن تجربة القراءة نفسها التي جعلته يسمعُ ما يقرؤه بصوت مرتفع.

في 21 نوفمبر/تشرين الثاني لبّى ألبرتو مانغويل دعوة «مركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي» التابع لأرامكو السعودية، لإلقاء محاضرة في إطار فعاليات «إثراء المعرفة» التي أقيمت على مدى شهر ونصف في مدينة الظهران. وألقى محاضرة بعنوان «بهجة القراءة» أمام جمهور غفير. وقد روت هذه المحاضرة غليل جمهورٍ متعطّشٍ لكلّ جديدٍ وصائب، وهو ما ساهم في خلق نقاش بين المحاضِر والجمهور نتج عنه تبادل للأفكار وتواصل أبدى الكاتب غبطة تجاهها.

«بهجة القراءة» هي نصيبنا نحن من خلال هذا الحوار.

قد يعتقد المتابع أنك قارئ أكثر من كونك كاتباً. هذا ما بدا عليه الأمر في كتبك: «تاريخ القراءة» و«المكتبة

في الليل» و«مع بورخيس». كيف تختار الكتب التي تقرؤها؟ لماذا هي دون غيرها؟

- كيف أختار الكتب التي أقرؤها؟ لنقل إنه أمرٌ شبيه بكيفية اختيار الأصدقاء. فكلّ موقف في الحياة، يقدّم لنا مجموعة خيارات، ونحن نختار بحسب الحدس أو شيء ما يشدّنا إلى هذا الخيار دون غيره. لكنني أملك حظ الاختيار الجيّد. وعادةً ما أقرأ كتاباً اقترحه عليّ أحدهم، أو كتاباً أعجبني غلافه، أو كتاباً وجدت في هوامشه ما يشير إلى كتاب آخر، فأبحث عن هذا الكتاب الآخر.

حين نكبر في السن نعود كما الأطفال الصغار، نريد أن نسمع القصّة ذاتها عشرات المرات، فأنتَ إذا غيّرت للأطفال في أحداث القصّة، فإنهم يصحّحون لك، لأنهم يريدون الاستماع الى القصّة نفسها. على عكس ما تكون عليه في عمر الشباب، حيث تشعر أنه عليك أن تقتحم لا نهائية أعداد الكتب في المكتبات.

الآن، في سنّي هنا، أعود إلى الكتب التي كنت قد قرأتها عشرات المرات. ففي كلّ قراءة أتعلم شيئاً جديداً من دون حاجة إلى مقدّمات أو إلى (حِشْرِيّة) لمعرفة ماذا يحوي الكتاب الجديد. العودة إلى كتاب قديم، تشبه الحديث إلى صديق قديم، أنتَ لا تحتاج إلى مقدّمات لكي تتعرَّف إليه مرّة ثانية.

يظنّ بعض الناس أن القراءة ستؤدّي بهم إلى الكتابة في النهاية. هل هذا صحيح؟

- لا، ليس على القارىء أن يكتب. القراءة تعطي القارىء عدّة إمكانيات: أوّلها معرفته بنفسه، وثانيها اكتشاف العالم الذي يحيط به، وفهمه عبر طرح الأسئلة. والقراءة تضعُ كل القرّاء على قدَم المساواة في المعرفة، فتلغي الجنسيات والانتماءات، ليصبح القارىء المتابع هنا، كما القارىء المتابع في أيّة دولة أخرى في العالم. لأن القراءة تخلق المشترك بين البشر.

المهمّة الأساسية للقارىء هي أن يجد المتعة. القراءة شأنها شأن أي شيء آخر، إن لم نجد فيها بهجة فإنها جهدٌ لا يستحقّ التعب؛ إذ من دون المتعة وإطلاق العنان لنفسك للإبحار في صفحة الكتاب، لا معنى للقراءة.

نحن نولد ومعنا دافعٌ لفكّ ألغاز هذا العالم. ننظر إلى كل شيء حولنا، كما لو كان قصّةً نحن من نخطّ مكوّناتها. من مثل هذه الدافع تنبع الاستعارة القديمة التي تقول إن العالم مثل كتاب، كتاب أقدارُنا مكتوبة فيه.

لكن إلى أين تأخذ رحلةُ القراءة القارىء؟

- يظلّ القارىء، عبر رحلة القراءة، مَنْ يحدّد أيّاً من الكتب ستعيش، وأيّاً منها سوف تُنسى. القارىء هو المنقذ الوحيد للكتاب، وهو الذي يختار مساره الخاص. لا أحد غير القارىء يمكنه تقرير مصير الكتاب. إذاً، المهمّة الأولى للقارىء هي إنقاذ ذاكرة الأدب من الانقراض.

لربّما نجد بعض القرّاء منسجمين مع المناظر المدهشة والخصبة عند غابرييل غارسيا ماركيز، أو عند مارغريت يورسنار. قرّاء آخرون، قد يشعرون بالألفة مع المطبخ أو غرف النوم، والجلوس عند أليس مونرو ونجيب محفوظ. ثمة آخرون يلائمهم عالم الحيوان، كما في روديارد كيبلينغ أو حكايات إيسوب. وهناك من ينجرف إلى الأدب الكلاسيكي المحافظ لدى صادق هدايات، أو تشارلز ديكنز. أمّا القرّاء المحظوظون، فهم من يستوطنون كلّ هذه العوالم، ويتآلفون معها، ويرون أن كل هؤلاء الكُتّاب العظماء، بدرجة أكبر أو أَقَلّ، يسحرون الألباب.

ماذا عن مكتبتك؟

- مكتبتي تمنحني المتعة؛ لأنها مكتبتي ولأنني أنا. رغم أنها ليست كبيرة كما يتخيّل البعض، لكنها قطعة من القلب، وأعتقد أن فيها خمسين كتاباً أشعر من دونها بأنني خاوٍ جسدياً وروحياً.

يظّن بعض الناس أن ثمة أشياء مفيدة أكثر من القراءة، مثل العمل على تحسين الاقتصاد، والفوز في الحروب، واكتشاف كواكب جديدة، واستغلال موارد الأرض الطبيعية حتّى الموت، واستدامة السلطات والممالك السياسية. لكن كلّ ذلك لن يقنعنا، في أعماقنا، وعلى المدى الطويل، لن يقنعنا إلا بأن القراءة شيءٌ آخر ومختلف عن كلّ ما عداها.

بالتأكيد أنت تعلم أنك تلقي محاضرتك عن القراءة في عالم عربي تبلغ نسبة الأمّيّة فيه أرقاماً مُخيفة. كيف تنظر إلى الأمر؟

- الأمّيّة ما زالت موجودة في العالم أجمع بنسب مختلفة. لكن حين تقول أمّيّة، عليك أن تحدّد ماذا تعنيه. قد يكون الأمّيّ من لا يعرف كيف يكتب اسمه، ولكن في السويد الأمي هو من لا يستطيع قراءة نصّ أدبي وفهمه. الأمية أمرٌ نسبي. المهمّ في الأمر هو أنك تستطيع أن تعلّم الأمّيّ كيفية كتابة اسمه، وربما كتابة الأرقام، ولكن من الصعب جداً تحويله إلى قارىء فعلي. وهنا تكمن المشكلة.

أعتقد أن الأمّيّة- على المستوى الإنساني- لم تعد مشكلة ثقافية واجتماعية. لقد أدار العالم ظهره لها عبر تحويل أفراد المجتمع إلى مستهلكين، أي إلى مشترين للأشياء التي لا يحتاجونها بالضرورة لعيش يومي طبيعي. ما يحدّد قيمتك الاجتماعية في هذا العصر ليس ما تقرؤه أو كميّة ما تقرؤه، بل ما تشتريه وتستهلكه، وكذلك كميّته.



مكتبة قطر: أحلام مُلِحّة

حبيب سروري

الثقافة مرتكز حضارات الأمم المتطوّرة وضمان حمايتها وديمومتها. والمكتبات القومية الكبرى، ذات التأثير التنويري الفعّال القادر على نشر المعارف الحديثة وتعليم صناعتها محلّياً رافدٌ جوهريٌّ لثقافات تلك الحضارات المزدهرة.

للمكتبات القومية الحديثة المثلى في الزمن الرقمي الجديد بنيةٌ هرمية من ثلاثة مستويات:

طابقها القاعدي: المكتبة الورقية التقليدية المدجّجة بأحدث التقنيات، من حواسيب وبرمجيات متخصّصة وروبوتات متحرّكة، تخزّن وتؤرشف وترتّب الكتب والوثائق، تعرضها محرّكات البحث على الشاشة، عند أدنى طلب من القارئ، وتهرع روبوتاتها للبحث عنها في الرفوف وحملِها إلى القارئ مباشرة.

طابقها الثاني: المكتبة الرقمية الحديثة التي تنسخ نصوص الطابق الأول على الحاسوب، وشبكة إنترنت (كصورٍ من ناحية، وكنصوص رقمية من ناحية أخرى)، وتضيف إليها بنكاً هائلاً من النصوص الأخرى متعدّدة الوسائط (صور، فيديو، أفلام...) تربطها جميعاً، بشكل عضوي، بواسطة البروتوكولات الحاسوبية الحديثة، بالمكتبات الكونية بطريقةٍ تسمح بمعالجتها جميعاً والبحث فيها أتوماتيكياً من قبل الحواسيب مباشرة.

-طابقها الثالث: مجموع التقنيات والوسائل الحديثة التي تسمح لهذه



النصوص باستحواذ اهتمام المجتمع وتوعيته وتنويره وجعله مجتمعاً يصنع المعرفة. من دون هذه النتيجة الاستراتيجية (أي: صناعة المعرفة محليّاً) تكون المكتبة أشبه بديكورٍ جميل لا يُسمن أو يغني من جهل!...

الطابق الأول لا يختلف جوهرياً عن المكتبة التقليدية، منذ الإسكندرية قبل الميلاد حتّى مكتبات النصف الأول من القرن العشرين مروراً بمكتبة فلورانسا في عصر النهضة الأوروبية، اللهم إلا بأمرين: الأول؛ بدخول الحاسوب كوسيلة لرصد الكتب، وتنظيم توزيعها عبر قاعدة بيانات ومحرِّكات بحث تسمح للقارئ بمعرفة كلّ مواد المكتبة وقراءة ومشاهدة صور عددٍ هائل منها على شاشة الحاسوب. والثاني؛ بدخول الروبوتات الآلية (كما هو الحال اليوم في بعض مدن الغرب، كشيكاغو) التي تضع الكتب في رفوفها وتذهب لِحملها مباشرة إلى لقارئ في صالة القراءة.

يتمّ ذلك باستخدام تكنولوجيا RFID، أي: «التشخيص بتردّدات الموجات الإذاعية»، التي تنبعث من شريحة رقيقة تلتصق بالرفّ أو بالكتاب، ويمكن للروبوت التفاعل معها والكتابة فيها عن بعد.

مكتبة قطَر المزمع فتحها في عام 2015 مهيَّأة لتكون مدجّجةً بأحدث هذه التقنيات، في تحفة معمارية مهيبة.

سأسلّط الضوء هنا على الطابقين المتوسط والأعلى اللذين يتمّ الانتقال بفضلهما من الطابق الأرضي (الذي لا يختلف عن مكتبة «العصر الحجري» في الجوهر!) إلى مكتبة العصر الحديث والمستقبل.

يلزم لذلك أوّلاً تعريف النصّ الرقمي متعدّد الوسائط: هو النصّ المكتوب على الكمبيوتر (كتب، محاضرات، مقالات، براءات اختراع، مدوّنات، تقارير خبراء، حوارات ونقاشات في الشبكات الاجتماعية... أكان نصّاً مطبوباً، مسموعاً، أم مرئيّاً). لهُ خصائص مدهشة تجعل منه أرقى ما أبدعه الإنسان من فجر التاريخ: هو «هوائي» التواجد (يمكن أن يتناثر على «حواسيب سُحبيّة» متباعدة، وأن نصل إليه من أجهزة إلكترونية مختلفة، من أي مكان). يمكن ربطه بأي نصّ رقمي آخر في أي مكان في العالم عبر «روابط النصوص المفرَّعة، hypertext». لا وزن له: يمكن وضع كل مكتبة قطَر في بضعة مفاتيح U.S.B خفيفة كقطعةٍ نقدية من دون أن يتغيّر وزن المفاتيح. يمكن تغيير كلماتٍ أو فقراتٍ منه من دون إعادة طباعته من جديد، كالنصّ الورقي!...

يستطيع الحاسوب أن يتعامل مع النصّ الرقمي المكتوب: يُنطقه، يُفهرس كلماته لمحرّكات الأبحاث (ليس فصوله فقط!)، يُترجمه (من دون أن يعرف مدلوله!).

ومن المهم جداً هنا، التمييز بين النصّ المطبوع على الحاسوب من ناحية، والصورة المرقمنة لِنصّ مطبوع على ورق من ناحية ثانيةً: الثاني مجرّد «شخاطيط» في أعين الحاسوب (يراه مثل قطة تشاهد صفحة من «رسالة الغفران»)، لا يستطيع معالجته أو فهرسته بالطبع.

لذلك تمتلك كل لغة مهمّة (عدا العربية حتّى الآن!) «متعرّف ضوئي على الأحرف» (OCR) يحوِّل الصورة المرقمنة إلى نصّ رقمي.

ولذلك تمتلك المكتبات الكبرى، روبوتات تشتغل ليل نهار لرقمنة الكتب المطبوعة: تفتح هذه الروبوتات الكتاب صفحةً صفحة بشكل آلي، تُصوِّر كل صفحة لتُقرأ في الحاسوب كصورة، ثم (وهنا المرحلة النوعية البالغة الأهمية): تُحوِّل الصفحة إلى نصٍّ رقمي بعد التعرّف الآلي إلى كل حرفٍ من أحرفه وطبعه من جديد.

منذ العقد الماضي، وإثر مشروع غوغل العملاق لبناء مكتبته الرقمية الكونية (أُذكِّرُ هنا: لم تكن شركة غوغل في البدء غير مكتبة رقميةٍ في ستانفورد)، توالت المشاريع الأممية العملاقة في الدول المتطوّرة، وتمّت رقمنة ملايين الكتب، بكلّ اللغات،

بهذه الطريقة.

يمكن رؤية فيديوهات تصوّر الريبوتات وهي تُرقمن الكتب في بعض المواقع الإلكترونية للمكتبات الدولية كموقع المكتبة الرقمية جاليكا (التابعة للمكتبة الوطنية الفرنسية).

يكفي مثلاً فتح كتاب «الكوميديا الإلهية» لدانتي من موقع هذه المكتبة، كصورة أو كنص رقمي. في الحالة الأخيرة سنجدُ هامشاً يقول: «يمكن أن توجد هنا أخطاء لأنه تمّ إنشاء هذا النص بالمتعرّف الضوئي للأحرف (OCR) بنسبة تعرُّفٍ تساوي 99/96 ٪».

يتوازى هذا التعرّف إلى صور النصوص مع مشاريع بعيدة الأمدالتعرّف الآلي بالمخطوطات اليدوية، لاسيما مخطوطات التراث، ورقمنتها. كمثل: المكتبات الوطنية الدولية الأوربية،و مشاريع أبحاث كثيرة تهدف إلى رقمنة مخطوطاتها العتيقة، الموجودة في المتاحف والمكتبات القديمة.

لا أعرف شخصيّاً كتاباً عربيّاً ورقيّاً واحداً تمّ إنشاؤه بمتعرّف ضوئي على الأحرف، لأن نسبة التعرّف في المتعرّفات الضوئية باللغة العربية ما زالت ضعيفةً تقارب الستين بالمئة، أي غير صالحة للاستعمال.

ولعلّ أهمّ تحديات مكتبة قطر حلّ هذه المشكلة «القومية» الرئيسة المتخثّرة. أي: رقمنة كلّ الكتب العربية الورقية المطبوعة بآلات الكتابة القديمة (من دون الاكتفاء بتحويلها إلى صور مرقمنة كما يحصل حالياً في مكتباتنا العربية الأخرى، وليس لها أية أهميّة من وجهة نظر رقمية)، وإدخال اللغة العربية هكذاً في عصر الرقمنة مثل سائر اللغات الكبرى التي رقمنت ملايين الكتب حتّى الآن، وبدأت عصر الخوض الآلي في دلالات النصوص!..

من أجل المعالجة الآلية لدلالات النصوص، يلزم الحديث أوّلاً عن مفهوم «أنتولوجيا المعرفة»: وهي نمنجة حاسوبية للمفاهيم المعرفية وعلاقاتها وخصائصها، في أي مجال أو موضوع، ببُنيةٍ تُعطيها معنىً دقيقاً يمكن أن يتعامل معه الحاسوب، وبلغةٍ معيارية تستخدمها جميع الأنظمة: RDF وأخواتها.

هدفها الجبار: استيعاب الحاسوب لمحتوى الأنتولوجيا، لفهم النصوص بواسطتها ومعالجتها آليّاً!

مثال: أنتولوجيا معارف موسوعة ويكيبيديا الرقمية، دِيبيبيديا، التي ترتبط عضويّاً بعددٍ هائل من المواقع المعرفية على إنترنت. يستخدم الحاسوبُ دِيبيبيديا كبوابة لمعالجة المعارف الويكيبيدية آليّاً. تنمو هذه المعارف الموسوعية الرقمية يوميّاً وبكل اللغات، بشكل يجعل الموسوعات الورقية التقليدية تبدو كائنات من زمنٍ غابر.

بدأت المكتبات الوطنية في السنين الأخيرة (وأشارت لذلك بعضُها بشكلٍ واعد، في مواقعها الإلكترونية قبيلَ أسابيع فقط) مرحلة بناء أنتولوجيا كُتبها ووثائقها لربطها العضوي ببقيّة مواد مكاتب العالم، وللسماح لقارئ المستقبل بتوجيه أسئلةٍ للحاسوب حول مدلول نصوص الكتب (نعم، حول مدلولها!)، وليس فقط حول وجود هذا الكتاب أو ذاك، أو الاستفسار حول موضوعه ونوعه وكاتبه.

لعلّ ذلك يقع أيضاً في مقدّمة مهام مكتبة قطر (بعد مهمّة الرقمنة) لأن النصّ الرقمي اليوم كنزُ البشرية، ذهبُها الأسود. الهدف من صناعته وأرشفته استخلاص المعارف والمعلومات منه بشكل آلي من قبل الحاسوب نفسه، لأن من يسيطر عليهما سيسيطر على المستقبل!...

المكتبات الوطنية (في هذا العقد من القرن) تعمل في وسطٍ بشري، صار النشاط الثقافي الرقمي فيه أوسع بكثير من النشاط الثقافي الورقي، لاسيما لدى الشباب والصغار. وقلّ فيه التردّدُ على المدوّنات والمواقع الشخصية الإلكترونية، كما كان الحال قبل سنوات، لصالح الولهِ الكثيف بشبكات التواصل الاجتماعي، لاسيما فيسبوك، يوتيوب، والمنتديات والوسائط التفاعلية الأخرى.

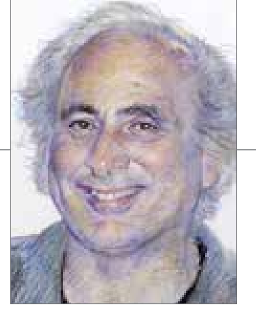
تتعوشب في ربوع هذا الوسط كميّاتٌ هائلة متصاعدة من المواد الرقمية المتنوّعة التي تتكاثرُ بشكلٍ أسّيٍّ كل سنتين، تستحوذ على وقت الإنسان وتجذبه لِخضمّ إغراءاتها وتلاطماتها في كلّ الاتجاهات.

كيف يمكن موضعة الحقل المعرفي في قلب هذه المعمعة الرقمية؟ كيف يمكن جذب الإنسان فيها نحو القراءة والتأمُّل والتفكير وصناعة المعرفة؟ كيف يمكن للمكتبات الحديثة تحسين نتائج مردودات بثّها المعرفي، بالاشتراك مع المدارس والجامعات والهيئات الثقافية والرقمية الأخرى؟.

تفجّرت هذه الأسئلة الطازجة اليوم، بغية البحث عن آليات الاستحواذ والاهتمام المعرفي الرقمي، واكتشاف وصناعة وسائل حديثة تنسجم مع مزاج كلّ إنسان وتطلعاته الشخصيّة، لاستقطابه نحو عالم القراءة والمعرفة الرقمية، لِكسب معركة التنافس مع العروض والعوالم الرقميّة الأخرى التي تبحث، هي أيضاً، عن استهلاك وقته. لا سيّما أن نواقص وعيوب كثيرة تعتور القراءة الرقمية اليوم: قراءة الكتاب على الشاشة، من شبكة إنترنت، ممارسة مرهقة للعين، هشّة التركيز، تدخل على خطّها «طفيليات» رقمية دائمة: إشعارات، إعلانات، رسائل..

برز هكذا مفهوم «اقتصاد استحواذ الاهتمام» الذي يسعى لِخلق فضاءات رقميّة فنيّة تفاعلية تعاضدية جذّابة مثمرة للقراءة، يساهم في صناعتها الفنّانون والمهندسون وعلماء النفس والدماغ، لتوريط القارئ وجرِّهِ إلى لُجّ الثقافة الرقمية المنتِجة للمعارف والإبداعات الخلاقة.

لتكنْ مكتبة قطَر في هذا الطابقِ العلوي شديدةَ الحضور أيضاً. ولتكنْ، أتمنّى، بمستوى المشاريع النوعيّة والأحلام السامية الهائجة التي أرميها على عاتقها بحبٍّ وضراوة!.



ستفانو بيني

مجنون الكتب

هناك قصة قصيرة غاية في الجمال للكاتب الفرنسي تشارل نودييه، وهو كاتب غريب من القرن التاسع عشر.

القصة بعنوان «مجنون المكتبات» وتحكي عن النهاية التراجيكوميدية لثيودور، الذي لم يكن في حياته سوى عشق واحد وحيد: الكتب، وخاصة القديمة. كان يبحث عنها ويعرفها واحداً واحداً، ويحفظ كلّ تفاصيلها عن ظهر قلب، حتى الأخطاء التي تحدث في توضيبها، والأخطاء المطبعية التي تتخلّلها.

كلّ ما حدث في التاريخ، وكلّ حرب وقعت، لم تكن تهمه في شيء، قدر ما تساهم فيه من رفع في سعر الجلود الخاصة بالتجليد، أو مخافة تحطيم مكتبة ثمينة. عندئذ يصاب بحمى «تيفوئيد المكتبات»، وهو مرضٌ يحوّل المريض به إلى عبدٍ لما يحبّ. يميّز نودييه بين «محبّ الكتب»، وهو من يقدّر قيمة ما تقوله هذه الكتب للعالم، و«مجنون المكتبات» وهو من يكدّس الكتب بشكل هوسي، ويعاملها كأشياء مجرّدة من دون أن يدرك قيمتها الثقافية.

كان ثيودور وسطاً بين الاثنين. فهو بعد أن قطع باريس كلّها، وهو يشير لصديقٍ له إلى مدى ضحالة الكتب الجديدة وفقدان الجودة في المكتبات ودور النشر (وهي شكوى كأنها كُتبت لتعبّر عن واقع الحال اليوم)، إذا به يكتشف كتاباً من عام 1676 لفيرجيل، له ميزة خاصة: كان أطول بثلث سطر من نسخةٍ كانت لديه. أصابه الاكتشاف بالاضطراب، الذي حوّله من عاشق للمكتبات إلى مجنون ببارانويا المكتبات، ومات وهو يهلوس لأنه لم يستطع أن يمتلك جميع الكتب الثمينة والفريدة التي كان يريد امتلاكها. ربما لأنه كان يفهم أن عشقه المؤلم قد تجاوز حلم الورق، بل تحوّل شيئاً فشيئاً إلى مشكلة لها طابع تجاري.

عندما نقرأ المغامرة الغريبة لثيودور يخطر في بالنا أن «جنون المكتبات» لا يزال موجوداً، ولكن ربما انتقلت اللعنة إلى مكان آخر. ربما كان جامعو الكتب ومحبّو المكتبات أكثر جنوناً في عشقهم، لكنهم يحتفظون بحبّ صافٍ للأدب. ينتمون إلى شريحة من البشر بها مسّ من الجنون، ولكنها غير مؤذية، ومحبّة للمعرفة.

أما «التيفوئيد» فقد انتقل الآن إلى شبكة الإنترنت. إذ أصبحت مكاناً للثقافة ونشر المعرفة، لكن أسوأ ما فيها هو الفخّ. الفخّ الذي يقع فيه «مجانين السايبر»، أمراض جنون الكومبيوتر، التي تصيب أولئك الأشخاص الذين يقضون ساعات وساعات على شبكات التواصل الاجتماعي، والمواقع العنيفة وغير القانونية، وهي أمراض جديدة وخدعٌ جديدة ونزعة استعراضية جديدة. عن طريق الويب يمكنك التشهير والاحتيال، وعرض الحياة الخاصّة على قارعة الطريق. في فضاء السايبر تحلّق الفيروسات وتتطاير الشتائم والسباب والأخبار الحقيقية والمعلومات المضلّلة التي يتمّ بثّها في الوقت نفسه. عالمٌ أكثر خطورة وأكثر فصاماً من عالم مجانين المكتبات.

حبّك للكتب يمكن استهجانه وتجاهله، لكن لا أحد، وهو يدخل إلى مكتبة، يمكن أن يشعر بالخوف، بل يمكن على الغالب أن يحسّ بالضياع أو بالملل، ومعهما يحسّ أيضاً بالاحترام والرهبة. لكنه سوف يُصاب بالمرض إذا وجد نفسه في مواجهة آلاف المعلومات والإغراءات في موقع ويب، وقد يصل المرض إلى الجنون.

عالم الإنترنت فيه الكثير والكثير من الجديد ومن الفائدة، لكنه حتى الآن لم يستطع تكوين تاريخ أو شيفرة أخلاقية خاصة به. لا يزال يبحث عنها وربما يعثر عليها، تنمو المكتبة/السايبر يوماً بعد يوم، لكن- كما هو الحال في هواجس بورخيس- تمتلئ هذه المكتبة بالغرف المظلمة، وبالسلالم التي تنهار، وبالممرّات المعتمة، ولهذا يمكن أن تصبح سامّة ومهووسة وزائفة. وينبغي أن يجعلنا هنا نفكّر ونتأمّل، وأن يدفعنا إلى المحافظة على المكتبات الورقية القديمة، التي بدونها لم تكن شبكة الإنترنت قد رأت النور.

ما يزال الكتاب، مع بعض الاستثناءات، مرضاً حميداً. تنمو المعرفة الكبرى في المكتبة/السايبر، وتتضاعف على نحو مفزع، لكننا لا بدّ أن نجتاز ممرّاتها بالانتباه والاحترام أنفسهما اللذين اجتزنا بهما قروناً عديدة مع الكتب.


العمل الفني: gunther gerzso -المكسيك

قبل المكتبة كان الكتاب: حامل المعرفة الصغير الذي نشأ أول ما نشأ في حضارات الرافدين في الألفية الرابعة قبل الميلاد مع نشوء الكتابة المسمارية. ألواح من الطين المجفَّف أو الفخّار تُحفَر النصوص على سطحها، وتتوالى الألواح كي تغطّي نصوصاً أطول وأطول حتى وصلنا إلى الملحمة، وأشهرها في العصور الرافدية ملحمة جلجامش الشعرية التي ملأت أحد عشر لوحاً فخارياً، ووُجدت في مكتبة آشور بانيبال تحت أنقاض القصر الملكي بالعاصمة نينوى.

ناصر الرباط*

عمارة المكتبة بين الماضي والحاضر

هذه الكتب الكبيرة وثقيلة الوزن والقيّمة استلزمت فراغات لحفظها. ومن هنا- على الأغلب- نشأت المكتبة: غرفٌ جيدة التهوية، ومحميّة في متاهات القصور الملكية أو المعابد حصراً. فالكتابة والقراءة وحفظ النصوص مِهَنٌ فيها من الخطر والسرّيّة والقداسة الكثير. وحامل المعرفة بالنسبة لأساطير القدماء إمّا إنسان يحفظ أسرار الآلهة أو آخَر يحاول كشفها، والأوّل كاهن على الأغلب، والثاني مغامرٌ أسطوري مثل جلجامش نفسه أو مثل بروموثيوث في الثقافة الإغريقية. وعليه فقد كان للمكتبات حرمتها وسَدَنَتها، وكانت الكتابة والقراءة حصراً على المتسلّطين في المجتمع من نبلاء وكهنة. على حين نظر الناس العاديّون إلى النصوص المكتوبة نظرتهم إلى طلاسم لا يفهمونها، ولكنهم يحترمونها

ويرهبونها. وشجّع الكتّاب والقرّاء مشاعر الرهبة هذه، وادّعوا للكتابة والنصوص قوىً غامضة حفاظاً على امتيازاتهم ودرءاً لأيّ تساؤل عن أحقّيتهم بها أو أحقّية الآلهة التي يمثّلون بامتيازاتها. وهكذا نشأت المكتبات الكبرى في العصور الكلاسيكية كمكتبة بيرجاموم، ومكتبة إيفسوس في الأناضول، أو مكتبة الإسكندرية الأكثر شهرة: بيوت للمعرفة مقصورة على المختارين وبعيدة عن العامة الذين لم يعرفوا الكثير عنها وعن محتوياتها. أو على الأقل هكذا أوّلَ المؤرّخون نشأة الكتب والمكتبات والقراءة والكتابة.

لم تفقد الكتابة والكتب وهرتها وقدسيّتها بعد ظهور الديانات السماوية، بل إن المؤمنين بهذه الديانات تميّزوا بأنهم أهل الكتاب، أي أولئك المخصوصين بكتاب سماوي يحوي بين دفتيه علامات اتّصالهم بالله الواحد الأحد. وصار الكتاب بذاته وبمحتواه مقدّساً في اليهودية وفي المسيحية، وبشكل خاص في الإسلام. وصارت المكتبات مأوى للقداسة المكتوبة والمقروءة والمُؤوَّلة. وعليه فحين نتكلّم على المكتبات في ظلّ الديانات السماوية، فإننا بشكل عام نتكلّم على فراغات منزّهة، شبه مقدّسة، لأنها تؤوي الكتب المقدّسة وشروحاتها والتعليقات عليها والحواشي التي أضافها علماء المؤمنين عليها بتوالي العصور. ولكننا مع ذلك لا نجد لهذه المكتبات أيّة صفة معمارية تُضفي عليها القداسة إلا عبر إلحاقها ببيوت العبادة، تماماً كما كانت الحال عليه في عصور ما قبل الديانات السماوية. وتبقى القداسة فيها إطاراً للكتب وللنصوص ذاتها، كما في حالتي التوراة والقرآن، اللذين اعتنى أتباعهما بتجميل كتابتهما، ومنه تطوُّر فنّ الكتابة في الثقافتين اليهودية والإسلامية، وحفظهما وتغليفهما بأفخم الحرير أو الجلود المدبوغة، ومنه ظهور فنون التجليد والتغليف وزخرفة الغلافات في الثقافتين الدينيتين أنفسهما. ولكننا لا نعرف الكثير عن أماكن حفظ هذه الكتب داخل المساجد أو الكنس، التي ربما كانت على شكل رفوف أو صناديق، أو بقربها حتى القرن العاشر للميلاد. ففي ذلك التاريخ ظهرت مؤسّسة المدرسة في العالم الإسلامي والتي توسَّعَ في استخدامها كوسيلة سياسية وعقائدية الوزير السلجوقي واسع الدهاء نظام الملك الذي أسَّس حوالي عشرين مدرسة في مدن السلطنة السلجوقية المختلفة، وعلى رأسها بغداد، وأصفهان، ونيسابور، عُرفت كل منها بالمدرسة النظامية. أصبحت المكتبات جزءاً من المدارس التي خرّجت أجيالاً جديدة من الفقهاء والعلماء والخطباء الذين احتاجتهم الدولة لملء الوظائف الدينية والقضائية والتعليمية في ديارها. وأصبح العلم جزءاً من مسؤولية الدولة وحامياً ومعززاً لسلطتها، وأصبح العلماء جزءاً من هيكل الدولة وإن كانوا -على الغالب والأعمّ- مسلوبي السلطة الحقيقية. ولكن المكتبة التي أصبحت الآن جزءاً من المدرسة لم تحصل على فراغها الخاص، وبقيت -كما كان الحال على الغالب في المساجد سابقاً -مرصوصة على رفوف منتشرة في أرجاء قاعات المدرسة وإيواناتها. ولكنها ربما فقدت بعضاً من قدسيّتها التي منحتها إياها المساجد كأماكن عبادة بالمقام الأول، بما أن المدارس كانت أماكن تعليم وإقامة أساساً، وإن ألحقت بها المساجد في غالب الأحوال.

بقي التلازم بين المدرسة والجامع والمكتبة قائماً في العالم الإسلامي حتى القرن السابع عشر الميلادي، حين ظهرت المكتبة بمعناها المعاصر بعد أكثر من قرنين من ظهورها في أوروبا عصر النهضة، وعلى الغالب من دون أي تأثير أوروبي مباشر، ولو أن هذا الموضوع مازال بحاجة للبحث والاستقصاء.

ظهرت أول المكتبات في عاصمة الخلافة العثمانية إسطنبول وكانت في بداياتها مكتبات سلطانية. من أوائل هذه المكتبات مكتبة السلطان أحمد الثالث التي أقيمت عام 1719 داخل الباب المؤدّي إلى الباحة الثالثة من قصر السلطنة طوبقابي في إسطنبول، والتي احتوت نفائس الكتب التي جمعها السلاطين العثمانيون على مدى قرون. هذه المكتبة مهيبة المظهر ذات مخطّط متصالب على ثلاثة طوابق مكسوّة بالرخام الرمادي ومغطّاة بقباب مسطّحة أو بجَمالونات طغى عليه اللون الرمادي أيضاً، ومزوّدة بعدد كبير من النوافذ المُسَيَّجة. وفي المكتبة بعض الكوى والزوايا التي يبدو أنها خُصّصت لجلوس السلطان أو بعض من كبار مقرَّبيه للقراءة. وقد صُفّت الكتب داخلها على أرفف خزائن خشبية مبنيّة على الجدران ومحاطة بأروع لوحات قاشاني القرن الثامن عشر التي عُرفت بتنوُّع زخارفها المورَّدة والمزهَّرة بتأثير ذوق السلطان أحمد الثالث السائد آنئذٍ والذي عُرف عصره بعصر التوليب لولعه الشديد بزهور التوليب. هذه المكتبة السلطانية كانت المدخل إلى ظهور مكتبات خاصة في عاصمة السلطنة وبعض مدنها الكبرى، أسّسها بعضٌ من أهمّ العلماء والحكام والإداريين الذين- على ما يبدو- رأوا في تأسيس المكتبات إشارات إلى اهتمامهم بالعلم وحفظه، وتعديلاً على صورة نمطيّة بأن العلم ملحقٌ بالدين عن طريق إلحاق مخازن الكتب بالمساجد والمدارس. وقد شهد القرن الثامن عشر قيام أكثر من عشرين مكتبة خاصة في إسطنبول، ومانيسا، وإزمير، وأنطاليا، وغيرها، زُوِّدت بمجموعات كتب منشئيها، وفُتحَت للقرّاء المختارين، وجُهِّزَت بأوقاف كافية لتأمين دوام خدمتها وصيانتها. ولو أن هذه المكتبات نفسها لم تتمكّن من الانعتاق تماماً

مـن إطارهـا الدينـي، فبقيـت قريبـة الموقـع مـن مدرسـة أو مسـجد أو خانقـاه ومـن ملحقاتـه، وإن كانـت منفصلـة فراغيـاً عنـه، وطغـت علـى محتوياتهـا- كمـا هـو متوقَّـع- الكتـب الدينيـة.

نزلـت المكتبة مـن عليائها الدينية أو الأميريـة مـع دخـول الحداثـة مـن أوروبـا ونشـوء الدولـة الوطنيـة فـي النصـف الثانـي مـن القـرن التاسـع عشـر. وقـد كان للرغبـة بالتشـبّه بالحداثـة الغربيـة الأثـر الأكبـر فـي نشـوء المكتبـات العامّـة فـي البلـدان العربيـة التابعـة للدولـة العثمانيـة كسـورية والعـراق، كمثـل المكتبـة الظاهريـة فـي دمشـق، والمكتبـة الخالديـة فـي القـدس اللتيـن احتلّتـا مدافـن مملوكيـة، وأقيمـت فيهمـا رفـوف الكتـب وطـاولات المراجعـة والقـراءة، لاسـتيعاب وظائفهمـا الجديـدة والحديثـة، أو تلـك التـي واجهـت الحداثـة كـدول شـبه مسـتقلة مثـل مصـر حيـث أنشـأ الخديـوي إسـماعيل بمبـادرة مـن ناظـر معارفـه المجدِّد علـي باشـا مبارك عـام 1870 داراً للكتـب عُرِفَـت باسـم (الكتـب خانـة المصريـة الخديويـة) فـي قصـر شـقيقه مصطفـى فاضـل باشـا الـذي بنـاه علـى الطـراز المملوكـي الجديـد. وقـد جمـع علـي باشـا مبـارك الكثيـر مـن المخطوطـات والكتـب النفيسـة التـي أوقفهـا السـلاطين والأمـراء والنبـلاء علـى المـدارس والمسـاجد وغيرهـا، التـي كانـت تختفـي بسـرعة غريبـة نظـراً لإقبـال تجّـار الكتـب وهـواة تجميعهـا- مـن المستشـرقين خصوصـاً- علـى شـرائها وشـحنها إلـى المكتبـات العامـة فـي أوروبـا. ثـم تحوَّلـت دار الكتـب عـام 1903 إلـى المبنـى المهيـب والجديـد الـذي أقيـم فـي عهـد الخديـوي عبـاس حلمـي الثانـي، وصمَّمها المعمـاري الإيطالـي ألفونسـو مانيسـكالو علـى الطـراز المملوكـي الجديـد مـع تركيـز واضـح علـى التـوازن البصـري والتشـكيلي والاعتنـاء بالتفاصيـل المعماريـة مـن نوافـذ مقوّسـة مزدوجـة، وأعمـدة رشـيقة ملتصقـة بحـوافّ النوافـذ وشـرفات مُسَـيَّجة بالنقوش الهندسـية المفرّغـة ذات اللمحـات المملوكيـة والنسـب والجماليـات الحداثيـة المتأثِّـرة بما كان يتطـوَّر فـي أوروبـا مـن «الفـن الجديـد- Art Nouveau». هـذا المبنى ذو الطوابـق الثلاثـة صُمِّم ليسـتوعب مؤسَّسـتين معـاً: متحـف الفـن العربـي (الإسـلامي لاحقـاً)، والمكتبـة المصريـة التـي احتلّـت الطابـق الأرضـي وبعضـاً مـن القبـو فيـه كمسـتودعات للكتب والمخطوطات الثمينـة التي تـمّ تجميعها من مختلـف المـدارس والجوامـع ومجموعـات الأعيـان والنبـلاء المصرييـن. وقـد جـرى تحديـث دار الكتـب وتطويرهـا، فـي بدايـة القـرن الواحـد والعشـرين بتصميـم المعمـاري أحمـد ميتـو الـذي حافظ علـى الإطار الخارجي للمبنى، وزرع داخلـه هيـاكل معدنيـة ملتويـة الأشـكال لاحتـواء وتقديـم الوظائـف الجديـدة التـي أصبحـت الـدار بحاجـة للاضطـلاع بهـا مـن المكتبيـات الرقميـة والعـروض التراثيـة لمقتنياتهـا الفريـدة مـن الكتـب.

تلـك كانـت البدايـة فـي العالـم العربي من حيث الالتفات إلى التـراث المكتبـي ومحاولـة صيانتـه وحفظـه وإتاحتـه للدارسـين والباحثيـن، تلتهـا محـاولات عـدّة متعثّـرة لحفظ التـراث العلمـي فـي مختلـف بلـدان العالـم العربـي، حيـث أنشـأت العديـد مـن الـدول العربيـة المسـتقلّة حديثـاً دور كتـب وطنيـة كدليـل علـى اسـتقلالها وعلـى عمـق تراثهـا الفكـري، ولكـن الكثيـر منهـا ركَّـز علـى الأبَّهـة المعماريـة أكثـر مـن تركيـزه علـى توفيـر الفراغـات والخدمـات الملائمـة للدراسـة والمطالعـة والبحـث وحفـظ الكتـب، كمـا لـو أن المقصـود منهـا إظهـار إرادة التطويـر لا تحقيـق الهـدف المعرفـي والاجتماعـي مـن بنـاء المكتبـات. وقـد تخلَّـل هـذه الحركـة العمرانيـة التـي أدّت إلـى ظهـور عشـرات دور الكتـب الوطنيـة وأكثـر منهـا دور كتـب خاصـة- وبشـكل خـاص مؤخَّـراً فـي بعض دول الخليج الغنيـة- جرائـم مختلفـة فـي العديـد مـن تلـك البلـدان لمحـو بعـض مـن هـذا التـراث أو طمسـه بحجـج مختلفـة أهمّهـا عـدم توافقهـا مـع الأيديولوجيا الدينيـة السـائدة اليـوم، كمـا حصـل مؤخَّـراً فـي تمبكتـو عاصمـة الثقافـة الإسـلامية الصحراويـة فـي إفريقيـا، حيـث دُمِّـرت مجموعـات متكاملـة مـن المخطوطـات التراثيـة التـي لاتتوافـق مـع الفكـر التكفيـري المتزمِّـت الـذي بـدأ بالانتشـار والنمو فـي السـنوات العشـرين الماضيـة. لكـن ثقافـة المكتبـة بحـدّ ذاتهـا، كمؤسَّسـة لحفـظ المعرفـة ولإتاحتهـا أمـام الراغبيـن بهـا، لـم تنتشـر بشـكل كاف فـي العالـم العربـي، علـى الرغـم مـن عمـق التـراث المكتبـي فيـه. ولعـل أهـمّ أسـباب عـدم انتشـار المكتبـات فـي مختلـف المـدن والقـرى العربيـة ، هـو ضعـف سياسـات التعليـم والثقافـة فـي هـذه الـدول وعـزوف الطبقـات المسـيطرة مـن سياسـية وعسـكرية ودينيـة محافظـة، عـن الاهتمام بنشر الفكر الحرّ خوفاً منه ومـن تأثيره علـى المحكوميـن وعلى الحاكميـن في نهاية الأمـر. فالمكتبة- بالحقيقـة- لا يمكـن أن تكـون مكانـاً مقدّسـاً أو مرهوبـاً، مهما كانت مكانة مقتنياتها. بـل يجـب أن تكـون فراغـاً عامّـاً مسـتقبِلاً ومفتوحـاً ومتاحـاً لـكلّ راغـب بالمعرفـة. بـل ويجـب أن تُجهَّـز المكتبـات بكافـة وسـائل التعلّـم والمعرفـة مـن كتـب ودوريّـات مطبوعـة، وأرشـيفات ومخطوطـات قديمـة لـم يُتَـح نشـرها، وطبعـاً كل وسـائل التواصـل المعاصـرة مـن إنترنـت وغيرهـا، ويجـب أن يشـجّع النـاس علـى ارتيادهـا والإحسـاس بأنهـا لهـم، وأنها مرحّبـة بهم فراغيـاً ووظيفيـاً وبصريـاً مهمـا كان توجُّههـم أو كانـت خلفيّاتهم. أو على الأقل هـذا ما أظن أن كلّ راغب في نهضة عربية سيشـاركني الـرأي فيـه، فنحـن اليـوم بحاجـة للتسـاؤل وإعـادة النظـر فـي المسـلّمات الموروثـة والتفكيـر والنقـد أكثـر مـن حاجتنـا للرهبـة والقداسـة واحتـرام الماضـي لأنـه مـاضٍ، مهمـا كانـت عظمتـه.

*أستاذ كرسي الآغاخان في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا

عطر مكتبة

عبده وازن

أعترف بأنني لست قارئاً عادياً، عنما ينتهي من الكتاب الذي بين يديه يغلقه ويرميه على الرفّ، أو يهديه إلى صديق أو صديقة. لا. إنني أقرأ بشغفِ الكاتب الذي يكتب. هكذا أصبحت مع الوقت. وكم تحسّرت على كتب قرأتها في مكتبات عامّة لم أستطع أن أجلبها معي وأحتفظ بها. فما كنت أدوّنه على الدفاتر لم يكن ليروي ظمأي الشديد. في أحيان ألقي نظرة أليمة على الدفاتر المكدّسة والحافلة بجمل ومقاطع كنت أدأب على نسخها من كتب قرأتها! نظرة محفوفة بألم وعبث، أجل. فالدفاتر لا أثر لها. إنني أسعى دوماً إلى الاحتفاظ بالكتب التي أحبها. وأصلاً لا أحتفظ إلا بتلك التي أحبها. أنظر الى الدفاتر المكدّسة في ركن من مكتبتي، أضحك في السرّ، وربّما أبكي. أحسّ أنّها تغريني كما لو أنّها ذكرى كتب. إنني دوماً أعود إليها لأكتشف كتباً عبرت وكأنني لم أقرأها. كتباً لم يبق منها إلا تلك الجمل والمقاطع. هذه عادتي في القراءة. أن أسطّر، أن أضع أزياحاً تحت الجمل التي تلفتني. مرّة اكتشفت قصة بديعة للكاتب الألماني باتريك زوسكيند صاحب «العطر» و«الحمامة» عنوانها «أمنيزيا أدبية» وموضوعها فقدان الذاكرة الأدبية أو لنقل ذاكرة الكتب. وأكثر ما لفتني في هذه القصّة أنّ الراوي الذي يعود مرّة إلى مكتبته ويتناول كتاباً كان



العمل الفني : Carl spitzweg - المانيا



قرأه سابقاً، يخطر له أنّ الجمل التي سطّر تحتها إنّما سطرها قارئ آخر، وهي نفسها الجمل التي كان سيختارها ليسطر تحتها. لكنه لم يلبث أن تذكّر أنّ القارئ السابق لم يكن إلا هو نفسه، وكأنّ عينه التي تنبش الجمل بنَهَم ما برحت هي نفسها أيضاً. لكنّ القصّة لن تقتصر على هذا الأمر. فالراوي الذي أمضى ألوف الساعات منذ طفولته حتى الآن يقرأ ويقرأ يكتشف فجأة أنّ ما من شيء بقي في ذاكرته من تلك الكتب. بقيت أسماء المؤلّفين وعناوين الكتب فقط. لا شيء، لا شيء، يردّد.

أكثر ما استوقفني في قصة باتريك سوزكيند ليس سوى تلك الأزياح التي كان يسطّرها الراوي تحت الجمل والتي نسي أنّ قلمه هو الذي سطّرها.

شخصياً لم أكن مرّة قادراً على أن أقرأ كتاباً سطّر صاحبه أو قارئه السابق تحت جمل ما أو مقاطع. أشعر أنّ هذا الكتاب هو ملك صاحبه فقط. الجمل هي جمله ولو لم يكن هو مؤلّف الكتاب. ما أقبح أن تقرأ كتاباً مرّ عليه قلم غير قلمك، قلم يفرض عليك نائقة غير نائقتك، وإن كنت توافقه أحياناً على بعض تلك الجمل التي استوقفته! لم أكن يوماً قادراً على قراءة كتاب «مستعمَل»- كما يقال- إذا كانت سطوره مزيّحة بقلم ليس قلمي. وعلى رغم هذا الشعور كنت أشتري في أحيان كتباً مستعملة وقد سطّر أصحابها تحت الجمل. وكنت في لحظات أتخيّل ذلك القارئ، وكيف أنّه يقرأ، وماذا يحسّ. من تراه يكون؟ لماذا استهواه هذا المقطع دون سواه! هو وأنا الآن قارئان: قارئ أول، وقارئ ثانٍ. آثاري على الكتاب ستصبح مجهولة مثل آثاره، ولن يعرف أحد من أكون مثلما أجهل الآن من يكون هو. فمن عادتي ألا أكتب اسمي على الصفحات البيض الأولى من الكتاب الذي أشتريه. فهو لي وليس لي، وإن كنت حرّاً في قراءته كما أشاء، وأن أرميه إن لم يستأثر بي. كم من كتب تخلّصت منها لأنني لم أستطع أن أقرأها! لقد أخذت بوصيّة بورخيس الكاتب الذي تخيّل الفردوس مكتبة في «كتاب الرمل». كان بورخيس يقول: إن لم تعجبك الصفحات الأولى من الكتاب الذي بين يديك فارمِه على الفور، ولا تنتظر المزيد من الصفحات. إمّا أن يسرقك الكتاب منذ اللحظة الأولى أو لا. وكنت أؤمن مثله تماماً أنّ هناك كتباً وضعت لقرّاء لا يستطيع سواهم أن يقرؤوها. كلّ قارئ له كتابه مثلما كلّ كتاب له مؤلّفه!

عندما أنظر إلى كتبي المتراكمة على الرفوف أو على الطاولات وفي بعض الزوايا أسأل نفسي: لمن هذه الكتب؟ إنّها لي طبعاً. كنت وما برحت حتى الآن أهوى جمع الكتب. لم يكن يكفيني أن أقرأ الكتاب بل أريد أن أمتلكه. فكرة المكتبات العامّة كانت تستهويني مراهقاً، وكم أمضيت فيها من ساعات طوال! ولكن فيما بعد لم أكن ألجأ إليها إلا بحثاً عن كتب لا أجدها. في تلك الأيام الأولى كنت أقرأ كلّ ما يتوافر لي من كتب صالحة للقراءة. فهناك لا شك كتب غير صالحة للقراءة، وهي كثيرة جداً.

أنظر إلى كتبي الكثيرة وأسأل نفسي مرّة أخرى: ماذا عليّ أن أصنع بها؟ لقد دفعت ثمنها كلّها ما عدا بضعة كتب استعرتُها من أصدقاء ومن مكتبات عامة، ولم أردّها رغبة في الاحتفاظ بها وإبقائها لديّ، علاوة على كتب أخرى كنت سرقتها قبل نحو عشرين سنة وأكثر، عندما حاولت أن أقلّد بعض الأصدقاء الذين كانوا يهوون سرقة الكتب. وأذكر كيف أنّ صديقاً لي كان لصّ كتب بامتياز، أصيب بحال من الإغماء عندما انطلق رنين عند باب إحدى المكتبات في باريس مؤذناً بحصول سرقة ما. انتاب الخوف صديقي بشدّة، واصفرّ وجهه، وسقط أرضاً بينما كان يحاول الاتّكاء على الباب. لكنّ الموظفين في المكتبة كانوا لطفاء جداً في تلك اللحظة، جلبوا له الماء وتحدّثوا معه بهدوء، وعندما ارتاح ونهض قدّموا له الكتاب الذي سرقه مجّاناً، ولم يتّصلوا بالشرطة كما يحصل في أحيان. كنت أنا قد خرجت قبله هرباً من الفضيحة. وكان هو يصرّ على سرقة الكتاب، وكان مجلداً يضمّ الأعمال الكاملة للشاعر رينه شار في طبعة «لابلياد» الشهيرة. قال لي إنّه انتزع قطعة المعدن الصغيرة من داخله ودسّه في الجيب الداخلي من معطفه. حينذاك كانت مكتبات باريس في معظمها اتبعت طريقة «سحريّة» للحدّ من السرقة تقضي بوضع قطع معدن في الكتب تحدث رنيناً إذا سُرِق أيّ كتاب. وكانت الكتب التي يتمّ شراؤها يلغى منها فعل تلك القطعة بعد دفع ثمنها. فشل صديقي في سرقته تلك فشلاً ذريعاً، وهي كانت فعلته الأخيرة. كان صديقي هنا على حقّ عندما كان يقول لي: كلّ كتاب تقرؤه تخلّصْ منه، اهدِه إلى مَن يقرؤه بدوره، أو أرسله إلى مكتبة عامة، أياً تكن. المكتبة هي في الرأس، كان يقول. لكنني لم أقتنع مرّة بمثل هذه الأقوال. إنّني أحب الكتاب بذاته، أقرؤه، ثم أعود إليه وإن لأتصفحه بسرعة. ثمّ إنني أحبّ رائحة الكتب، وأميّز بين ورق كتاب وآخر من خلال الرائحة. إنني أجد متعة كبيرة في رائحة الكتاب، الرائحة المشبعة بالدفء والعذوبة. كلّ كتاب لم أكن أحبّ رائحته كنت أكرهه. رائحة الكتاب هي الكتاب نفسه. وأعترف أنني قرأت كتباً

عدّة من غير أن أشمّها لأنني لم أكن أحبّ رائحتها. كنت أبعدها قليلاً لئلّا تهبّ عليّ رائحة ورقها الأصمّ، الحادّ الرائحة. بينما كنت ألقي كتاباً على وجهي لأظلّ أتنسّم رائحته. قد تكون سانجة هذه الفكرة، لكنها حقيقية. ولا أدري من أين وردتني. الكتاب يجب أن تحبّه كلّه. أما أغرب ما في مثل هذا الأمر فهو أن تظل تشمّ رائحة مكتبة في قلب كتاب. هذا ما كان يحصل عندما كنت أشتري كتاباً من مكتبة أحبّها، وكنت واحداً من زبائنها الأوفياء. عندما تدخل هذه المكتبة تتنسّم- للحين- رائحتها، أجل، رائحتها التي ليست إلا مزيجاً من رائحة الكتب والخزائن وسواها ربّما. هذه الرائحة كانت تبقى لفترة داخل الكتب نفسها التي كنت أجلبها منها. أجل، مثلما للكتب رائحتها للمكتبات رائحتها أيضاً. وكم كنت أحب رائحة المكتبات العامة التي كنت أقصدها، لا سيّما المكتبات القديمة التي تبلغ أعمار كتبها سنوات طوالاً! ما زلت أذكر جيداً تلك المكتبة التي كنت أقصدها كلّ صيف يومياً، أقضي فيها قرابة أربع ساعات قبل أن تغلق أبوابها في الثانية بعد الظهر، موعد الإقفال الصيفي. كانت تُسمّى «دار الكتب» أو «المكتبة الوطنية»، على ما أذكر، وكانت ملاصقة للمجلس النيابي وكأنّها جزء منه أو طرف من مبناه الأثري الجميل. وحتى الآن لا أعلم لماذا أقيمت هناك، في قلب من هذا المبنى، فهي لا علاقة لها به ولا بأولئك الذين نسمّيهم «نوّاباً» وممثّلين للشعب. لم يكن بابها كبيراً، ولكن منذ أن تدخله يفاجئك عالم واسع. بهوٌ رحب تملؤه الطاولات والكراسي، جدرانه تعلوها رفوف صُفّت عليها كتب لا تحصى: بعضها مُجلّد، بعضها قديم، بعضها حديث العهد... كانت تلك المكتبة كأي مكتبة عامّة، بنظامها وأثاثها وصناديق البطاقات الصغيرة التي تُدَوّن عليها أسماء الكتب وأرقامها... كنت أقضي ساعات هناك، جالساً إلى الطاولة، بصمت وهدوء، مثلي كمثل أولئك القراء الذين أجهلهم. كان الصمت والهدوء إلزاميين في مكان كهذا، على خلاف الأمكنة العامّة،

وكنت أجد نفسي مُلزَماً بقراءة كتاب طلبته فأحضره لي أحد الموظّفين. ولم أكن أطلب إلا كتاباً واحداً، خجلاً من الموظف، فيما كنت أرى بعض القراء يطلبون كتباً عدّة، يفرشونها أمامهم، ويمضون في تصفّحها، ببطء حيناً وبسرعة حيناً. وكان يخالجني في تلك الساعات شعور بالرهبة، كأنني هنا في صَفّ مدرسيّ أو في حضرة الكاهن الذي كان يَعِظُنا مثيراً فينا الخوف من النار الأبدية. كنت كلّ يوم أطلب كتاباً أقرؤه كلّه أو مقاطع منه وكنت أنكبّ على نسخ الجمل التي تستوقفني لفصاحتها وجمالها ورقّتها. وعندما اندلعت الحرب وسط بيروت، وكانت المكتبة تربض في إحدى ساحاتها انقطعت عن عادتي تلك مثلما كنت أنقطع عنها في الشتاء، أيام المدرسة. وغابت عني المكتبة تلك نهائياً، وأضحت ذكرى في الرأس والعينين. وعندما انتهت الحرب بعد نحو عشرين سنة وربّما أقل أو أكثر، إذ لا يمكن حصر الحرب اللبنانية زمنياً بدقة، قصدت ساحة «البرلمان» وكلّي لهفة لرؤية المكتبة، لكنني صُدِمت بشدّة عندما لم أجد أثراً للكتب وسائر المحتويات. كان الباب الحديد مقتلَعاً والبهو الكبير شبه محروق وتعمّه فوضى رهيبة، وعلى أرضه الرحبة بقايا أغلفة وبقايا مواقد وأثاث والرائحة مقزّزة... قيل حينذاك إن المكتبة تعرّضت للنهب والحريق، لكنّ بعض المسؤولين استطاعوا إنقاذ الكثير من الكتب واللوحات التشكيلية التي كانت تزيّن جدران الطبقة العلوية من المكتبة. منذ تلك الزيارة لم أتوجّه إلى تلك الناحية، ولم أشأ أن أعلم أي أمر في شأنها. وعندما أعيد إعمار بيروت على أنقاض المدينة القديمة اختفت المكتبة نهائياً ولا أدري كيف، فقد هُدِمت- على ما أظن-، وقام محلّها موقف للسيارات، سيارات النواب حتماً... لا أتذكّر هذه المكتبة إلا لأنّها كانت محطة في حياتي، كما يقال، لأنها كانت حدثاً في مراهقتي، وما زالت رائحتها في أنفي حتى الآن. ومنظرها لا يغيب عن عينيّ كلما أغمضتهما وسرحت في الماضي

الذي كان غريباً، غريباً حقاً. غير أنني عرفت مكتبات عامّة كثيرة في بيروت وبعض المناطق وفي باريس أيضاً. وأذكر جيداً المكتبة الشرقية التي يشرف عليها الآباء اليسوعيون وهي ما برحت قائمة مثلما كانت من قبل، على رغم معاناتها الشديدة التي عاشتها طوال الحرب، فهي تقع على مقربة من خطّ التماس الذي كان يفصل بيروت الشرقية عن الغربية. في هذه المكتبة أمضيت أيضاً أوقاتاً طويلة، مثل الأوقات التي أمضيتها في بعض مكتبات الأديار أو في مكتبة المركز الثقافي الفرنسي. ولا يسعني إلا أن أذكر مكتبة المدرسة التي كنت أقرأ كلّ كتبها خلال الشهرين الأوّلين من السنة. لكنّها كانت مكتبة صغيرة، وكانت كتبها تزداد سنة تلو أخرى. والطريف في تلك السنوات أن التلامذة كانوا يلجأون إليّ لوضع ملخّصات للروايات التي كانوا مجبرين على قراءتها وتلخيصها. وكنت أكتب في الأسبوع نحو عشرين ملخّصاً أوزّعها على رفاقي. ولم يتردّد المدير في تسميتي حينذاك بـ «فأر المكتبة» وهي عبارة فرنسية شهيرة. وكان يضرب المثل بي أمام التلامذة من غير أن يدري أنّ هذا الشغف الذي عرفته باكراً لن يغادرني البتة. في تلك المكتبات العامّة كنت أشعر سرّاً بأنني متطفّل على هذا العالم، علماً أنني كنت أكثر الزوار نهماً للقراءة وأشدّهم معرفة بشؤون تلك المكتبات. فمعظم الزائرين كانوا إمّا طلاباً يتابعون بعض الدراسات أو أساتذة أو باحثين أو مؤلّفين... كنت أشعر بأنني قارئ فقط، مجرّد كائن يهوى القراءة، ويعيش الكتب، إنسان فضوليّ يقرأ ليقرأ، يقرأ حبّاً بالقراءة فقط، وليس طمعاً في أن يصبح يوماً ما كاتباً أو مؤلّفاً لكتب تماثل هذه التي يقرؤها.

أغمض عينيّ الآن لأتذكّر تلك الأوقات الساحرة التي قضيتها في تلك الأمكنة الحميمة، ولا أتذكّرها جيداً إلا عندما أستعيد رائحتها من عمق بقعة الشمّ الكامنة في الرأس، من الذاكرة «الشمّيّة»- كما يقال- حيث ترقد الروائح أو العطور.

السُّلطة الناعمة، إذ تقتني

هند جعفر

تقول المصادر القديمة إن بطليموس الثالث (يوريجيتس، أو المُحسن كما يعني لقبه) أصابه ما أصاب أباه وسلفه بطليموس الثاني (فلادلفيوس) من جنون اقتناء الكتب لتنمية مكتبتهما الوليدة وقتها -مكتبة الإسكندرية القديمة-، فسعى في كلّ الطرق وبكلّ الوسائل- سواء أكانت شريفة أم كانت ملتوية- لجلب الكثير من المخطوطات الأصلية والكتب النادرة إلى حاضرته البطلمية الإسكندرية. ومن أشهر القصص التي توضح لنا مدى ما ذهب إليه البطالمة بُغية الحصول على الكتب، قصّة الحصول على مؤلفات أعمال كبار شعراء التراجيديا: إيسخيلوس، ويوريبيدس، وسوفوكليس؛ حيث كانت أعمالهم في خزائن محفوظات الدولة في أثينا، ولم يكن يُسمَح بإعارتها، لكن بطليموس الثالث استطاع إقناع حكام أثينا باستعارتها، رغبةً في دراستها ونسخها والاحتفاظ بنسخة منها، وقدّم لهم في سبيل ذلك خمسة عشر تالنتاً من الفضة تودَع في أثينا لضمان إعادة المؤلّفات، وهو ما لم يحدث، حيث بعث بطليموس بعد ذلك بما نسخه، وترك للأثينيين النقود، واستولى، أو سطا- إن جاز التعبير- على أصول الأعمال!

اختلف العصر، واختلفت الطرق، ولكن، مازال جنون اقتناء الكتب يسيطر على كُبريات مكتبات العالم. وأكبر مكتبة على وجه البسيطة حالياً تضمّ ملايين الكتب والخرائط والمخطوطات والتسجيلات، هي مكتبة الكونغرس الأميركي التي وُلدت كبديل لمكتبة أخرى كانت تشغل مبنى الكابيتول، وأُحْرِقت على أيدي القوات البريطانية عام 1814 م.

المكتبة التي بدأت بحوالي 6487 كتاباً، وصلت الآن حصيلة ما يدخلها يومياً إلى حوالي 22 ألف مادة، تضيف منها يومياً إلى مقتنياتها حوالي عشرة آلاف مادة ما بين كتب وأقراص مضغوطة وخرائط وغير ذلك. وقد جعلت هذه الحصيلة من المكتبة الأميركية أهمّ مستودع للتراث الإنساني في العصر الحديث، خاصّة بعد نهج المكتبة في اعتماد مشروع المجموعات الرقمية بالشراكة مع كبرى شركات الاتّصال التي سهّلت تنظيم ملايين الأوعية وتخزينها، بعد تحويلها إلى مجموعات رقمية، وهو المشروع ذاته الذي تعمل الآن بعض المكتبات العربية على تبنّيه بالشراكة مع مكتبة الكونغرس.

يتمّ اقتناء الحصيلة الكبرى من المواد الورقية والفيلمية لمكتبة الكونغرس، عن طريق وسائل عديدة أهمّها: عملية تسجيل حقوق الطبع؛ إذ إن تسجيل حقوق الطبع والنشر والملكيّة تتمّ في داخلها. ويتمّ اقتناء المواد أيضاً عن طريق الشراء أو التبادل أو الإهداءات مع المكتبات الأخرى في داخل الولايات المتحدة أو خارجها، وكذلك مع المؤسَّسات الثقافية والأفراد. لكن، تظلّ هناك طرق انتهجتها المكتبة لاقتناء الكثير من الكتب النادرة والمخطوطات القديمة التي لا يُسمَح بعرض كثير منها، أهمّها المكاتب المنتشرة حول العالم في أماكن معيَّنة تُختار بعناية كمراكز جغرافية تتوسّط المناطق المهمّة في المعمورة، وحيث تكون ظيفتها، فقط، الحصول على كلّ ما يُنتَج من تراث إنساني، وتحويله إلى المكتبة الأمّ. من هذه المكاتب مكتب الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، الذي يقع في العاصمة المصرية القاهرة، وهو واحد من ستة مكاتب حول العالم، تتوزَّع ما بين ريو دي جانيرو، ونيودلهي، وجاكرتا، ونيروبي، وإسلام آباد، وقد تمّ إنشاؤه عام 1963 ليغطّي دول الشرق الأوسط والشمال الإفريقي بالإضافة إلى تركيا.

تأتي اللغة العربية كلغة رئيسية لأغلب المواد التي يحصل عليها مكتب القاهرة، تليها اللغات التركية، والكردية، والأرمينية، والفرنسية،

والإنجليزية، بالإضافة إلى بعض اللهجات المحلية المستخدمة في بعض بلدان المنطقة مثل السودان والجزائر. والمهمّة الرئيسة للمكتب هي تجميع وفهرسة وتصنيف ما يصدر من كتب حديثة وطبعات الكتب القديمة والرسائل العلمية والتسجيلات والخرائط والوثائق سواء أكانت حكومية أم تجارية؛ ليسهل إتاحتها للمواطن الأميركي وغيره من زوّار مكتبة الكونغرس. هذا بالإضافة لجمع الدوريات والصحف التي تصدر في المنطقة، ويُقَدَّر عددها بحوالي أربعة آلاف دورية وجريدة يحصل عليها المكتب من طريق الاشتراك.

يقوم المكتب، كذلك، بإدارة شراكات مكتبة الكونغرس مع المعاهد العلمية ومراكز البحث والمكتبات المختلفة في المنطقة. وللمكتبة بروتوكولات تعاون مع كبريات المؤسَّسات الثقافية، فهي ترتبط بمشاريع شراكة مع دار الكتب والوثائق القومية المصرية، ومكتبة الإسكندرية، ومؤسسة قطر للتربية والعلوم وتنمية المجتمع، وعدّة مؤسسات ثقافية شرق أوسطية أخرى.

ينشط مكتب القاهرة في الحصول على كل غالٍ ونفيس من الكتب والوثائق، ويجيد التعامل مع عدد من الباعة والتجّار والناشرين الذين يمدّونه بما يريد. ويرتبط مكتب مكتبة الكونغرس في القاهرة بالجامعة الأميركية ارتباطاً وثيقاً، حيث يعمل بعض موظّفي الجامعة كعيون لاقطة لأهمّ ما يُنشَر في المنطقة التي يغطيها المكتب، وما يَصدُر عنها، ثم يقومون بتزويد المكتب بكلّ المعلومات اللازمة حول هذه الإصدارات وأماكن بيعها وتوزيعها. وبعضهم يعمل على شراءها بنفسه.

يظلّ سور الأزبكية من أهمّ الأماكن التي يعتمد عليها المكتب القاهري، نظراً إلى وجود كتب ودوريات نادرة لا تتوافر في الأماكن الأخرى.



العمل الفني: Alireza Darvish - إيران

قد يكون الأمر مُحرجاً لنا نحن - العرب- ولكن تظلّ الحقيقة أن مكتبة الكونغرس تحوي الكثير الكثير من المخطوطات العربية والإسلامية النادرة، التي حصلت عليها بطرق غير معلومة، ويتاح الكثير منها لطلبة العلم الراغبين في الاطّلاع عليها ودراستها وتحقيقها. قد توافرت مؤخّراً كثير من هذه المخطوطات على شبكة الإنترنت. وأصبحت مكاتب مكتبة الكونغرس الموزّعة في أنحاء العالم أحد أهم أذرع السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأميركية. وإن شئنا الدقّة فهي الوجه الثقافي المتحضّر للقوة الناعمة الأميركية في العالم.

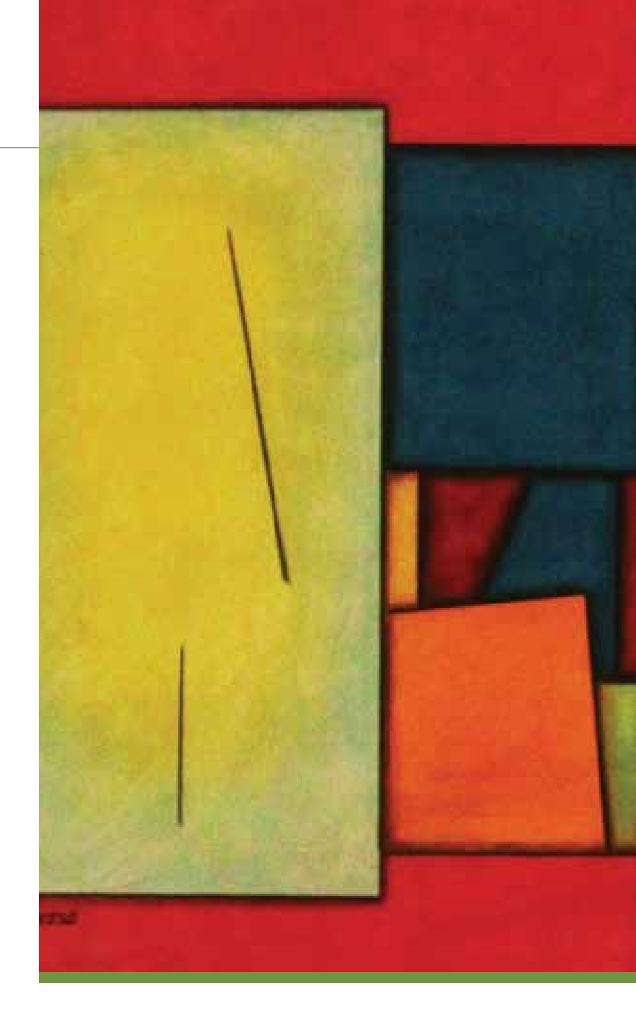
وتختلف آراء المثقّفين حول هذا الأمر، إذ يتوجَّس كثير منهم من هذه المسألة، معتبراً إياها سطواً ثقافياً، والقلّة تؤيِّده وترى فيه منفعةً للإنسانية، طالما يتمّ الحفاظ على تراثها. وما بين هؤلاء وأولئك لانستطيع أن ننكر أهمية ما تقوم به المكتبة، من إتاحة هذا التراث في يُسر لمن يريد الانتفاع به، ولكننا لا ننكر أيضاً أن هذه المنفعة تظلّ قاصرة، طالما ظلّت مركزية عرض المواد المُجَمَّعة موجودةً في المكتبة الأمّ في الولايات المتحدة الأميركية، وإن خفّفَتْ مشاريع الرقمنة من هذه المركزية كثيراً، وأصبح كثير من الأوعية- سواء أكانت ورقية أم فيلمية- في متناول الكثيرين رغم البعد الجغرافي عن موقع المكتبة.



اللورنسية الميديتشية
مكتبة الفنان

حسين محمود

يحسّ زائر مدينة فلورنسا الإيطالية، علـى الفور، بأنه يعيش في عصر النهضة. أوّل ما يقابلك في الميدان الرئيسي للمدينة القديمة تمثال «مايكل أنجلـو». وخلفه وأمامه وعلى يمينه وإلى يساره آثار ذلك العصر الذي أنهى العصور الوسطى المظلمة، وسمح لأوروبا أن تدخل إلى العالم الحديث. في قلب فلورنسا، ينهض بناءٌ له طبيعة خاصّة جدّاً، فهو يترجم رغبة حكّام هذه المدينة في عصر النهضة في إفشاء المعرفة بين الناس، في بيئة لا تقلّ جمالاً عن باقي المدينة، التي تُعَدّ أكبر «متحف مفتوح» في العالم؛ إنها المكتبة اللورنسيّة التي أنتجتها قريحة واحد من أبرز فنّاني عصر النهضة: مايكل أنجلو ديللا بووناروتي.



يليق بهذه المكتبة أن تكون عنواناً وشعاراً لعصر النزعة الإنسانية، ويليق بها أن تُعَدّ كنزاً للمخطوطات العربية التي كانت العماد الحامل لهيكل العصر النهضوي، وحدث لها ما حدث لبرديّات الحضارة المصرية القيمة، فتعرّضت للإهمال والتدمير والنسيان، بفعل فاعلٍ متآمرٍ أو بفعل غفلة عربيةٍ تعد التقدّم عدوّاً ينبغي مقاومته.

ما أهمية هذه المكتبة بالنسبة لأوروبا والعالم؟ وما أهمية أن تكون لدينا مكتبات وفق أنموذجها؟.

كان الإقطاع قد أغلق على الأوروبيين حياتهم لقرون عديدة، لا يبارحون الأرض، ولا يعرفون عن العالم الذي يعيشون فيه شيئاً، وخاصّةً الثقافة التي كان الأوروبيون بعيدين منها بمسافات أبعد من غيرهم في العصور الوسطى. جاءت الحروب الصليبيّة لكي تُخرج هؤلاء من عزلتهم، ولكي تُفتّحهم على عوالم جديدة هي- وفقاً لأي مقياس- أفضل من حياة العبيد التي كانوا يعيشونها في ظلّ الإقطاع. لقد خسر الإقطاعيون الحروب الصليبيّة وكسبتها البرجوازيّة. ولم يعد العرب- على المستوى الاقتصادي- سادة التجّار في العالم، بل احتلّت هذا الموقع، الجمهوريات والمدن البحريّة الإيطالية، ومن ثَمَّ أصبحت إيطاليا أثرى الدول الأوروبية قاطبةً، بفضل ذكاء تجّار البندقية، وبيزا، وجنوه، الذين حصلوا على امتيازات في الشرق، وأقاموا مستوطنات (كانت تُعرف باسم الفندق، وهي كلمة انتقلت بمعنى «النزل» إلى اللغة الإيطالية من أصلٍ عربي) حصلت على امتيازات من المماليك والأتراك، واستمرّت رغم جوّ الحروب الذي كان يسيطر على المنطقة، أو كما وصف ابن جبير في رحلته: «اختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الإفرنج غير منقطع، واختلاف المسلمين من دمشق إلى عكا، وتجار النصارى أيضاً لا يُمنَع أحد منهم ولا يُعتَرض. وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدّونها في بلادهم، وهي من الأمنة على الغاية، وتجّار النصارى أيضاً، يؤدّون في بلاد المسلمين على سلعهم، والاتفاق بينهم، والاعتدال في جميع الأحوال، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم، والناس في عافية والدنيا لمن غلب.».

أصبح الإيطاليون أيضاً حَكَماً بين الشرق والغرب، والقاسم المشترك الأعظم في المعاملات التجارية في بلدان المتوسط. غير أنهم تطوَّروا أيضاً ثقافياً؛ إذ إن جميع المناظرات والمحاورات التي انطلقت من الخلاف الديني صبّت في المعرفة الفلسفية، واستفاد الأوروبيون الذين كانوا بعيدين من العرب والبيزنطيين على المستوى الثقافي من هذا الصدام الذي حمل معنى الاقتراب والجدل. كذلك انتشر – في إيطاليا وفي أسبانيا – الميل المتحمّس لدراسة اللغة العربية، من أجل دراسة الفكر العربي بكل تفاصيله، بعد التعرّف المبدئي في أثناء هذه الحروب إلى مجمله، ومكّنهم من استعادة فكر أجدادهم اللاتين والإغريق الذي، لولا العرب، لكان في عداد الآثار المنقرضة.

كلّ هذا الانتقال الثقافي بين عوالم ذلك العصر أدّى إلى ميلاد أدبٍ وفكرٍ ومعرفةٍ جديدة على الساحة الثّقافية. فقد تحرّرت الثقافة من قيود المعرفة اللاهوتية الكنسية، بتحرّر طبقات الشعب من عبودية الإقطاع، وتكوين طبقة متوسطة تسكن المدن، وتنتج ثقافتها المدنية وتستهلكها، لكنها- قبل هذا- استوردت هذه المعرفة من مراكز إنتاجها في ذلك العصر؛ في الأندلس، وفي صقلية.كلاهما يصبّ في العالم اللاتيني، سواء من اللغة اللاتينية الفصحى أو من لهجاتها المحليّة التي استقلّت كلغات في ما بعد. النزعة الإنسانية هي التي بدأت الانفصال بين العصور الوسطى والعصر الحديث من الناحية الثقافية. فقد كان- ممّا لا بدّ منه- العثور على قاعدة ثقافية يمكن لأوروبا أن تعبرها من خلالها من عصور الظلام إلى عصور النور، من التخلّف إلى الحداثة. هذه القطيعة بين العصرين، كان لا بدّ أن تؤمن بقدرات الإنسان، وتقدير قيمة الحياة على الأرض، والتقابل بين قدرة الفرد على الإنجاز واعتماده على الحظّ، وتمثّلت في البحث الدؤوب عن التراث الإنساني الذي تركه الكلاسيكيون في مواجهة التراث الديني الذي خلّفته العصور الوسطى، واصطبغت به. وقد أدّى العثورعلى العديد من الكتب اللاتينية إلى السماح بإعادة اكتشاف الأدبين اللاتيني، والإغريقي. والدراسة والتحقيق اللذان حظيت بهما هذه المؤلّفات، أدّيا إلى ازدهار علم فقه اللغة، الذي أضحت له أهمية بالغة، لأنه كان يعارض السلطة البابوية والإمبراطورية، ويطرح فكراً يعتمد على منهجٍ جديدٍ في تحقيق النصوص وتفسيرها، مثلما حدث ذات مرّة عندما أثبت لورنسو فالا، زيف وثيقة الهبة لقسطنطين، وهي الوثيقة التي كان البابا يعتمد عليها لبسط سلطته على الإمبراطورية الرومانية الغربية.

الحقيقة أنه- حتّى في العصر الذي تكوّنت فيه المجالس المنتخبة الحاكمة والحكومات الوطنية، وتطورت- كان النشاط الإنساني والاهتمامات الدنيوية، تابعة للأهداف الأخروية، والحياة مرتبطة بمملكة الربّ، والعقل نفسه كان في خدمة الدين. ومن هنا، كان هناك تناقض دائم بين الأنشطة الإنسانية

التي بشّر بها عصر النزعة الإنسانية، والأنشطة التي بدأ بها عصر النهضة. وكان لا بدّ من التغيير، وهو ما حدث؛ فمع بداية العصر الحديث، بدأت هذه النظرة العامّة للحياة تتغيّر، وسقطت المثل العليا للعصور الوسطى، لتحلّ محلّها مثلٌ جديدة من خلال خبرة الإنسان الجديد وتجربته في التجارة والاجتماع والتكنولوجيا، وانتهت إلى خلق موقفٍ مؤاتٍ لتجاوز ثقافة العصور الوسطى.

في إيطاليا، ظهر هذا التناقض بين ازدهار الأفكار الجديدة والأعمال الفنية والثقافة، والاضمحلال السياسي وما يرافقه من ركود اجتماعي. وتجلّى هذا التناقض في بلاط الأمراء والسادة الذين كانوا يستضيفون العلماء والأدباء والفنانين من أصحاب الأفكار الجديدة، لتتحوّل هذه القصور إلى مراكز إشعاعية لأوروبا كلّها. الثقة بالإنسان، وتأكيد قيمة الفرد، وتقديس الجمال هي بعض مظاهر الفكر الجديد السائد في عصر النهضة، الذي أطلق عليه هذا الاسم الرسام جورجو فازاري (Giorgio Vasari 1511- 1574)، لكي يُبرز أن العالم بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر، بدأ عصراً وُلد فيه الإنسان من جديد، وتجدّدت فيه الإنسانية.

في عصر النهضة، تحرّرت الثقافة من عبء تقليد الكلاسيكيين الذي أثقل النزعة الإنسانية، وجعلها محدودة التأثير ضيقة الأفق غير منتجة لإبداع جديد، لكنها كانت الخطوة الأولى التمهيدية، لمجيء عصر النهضة، فقد أفلتت كنوز الفكر الكلاسيكي من سجون المدن وقصور الأثرياء في إيطاليا، لكي تضعها رهن تصرُّف العقل الإنساني، ولكي تساعده على تغييره مفاهيمه، وخاصّةً في ما يتعلّق بعلاقته بالحياة كما أسلفنا.

بعد فترة التقليد، جاءت فترة الإبداع الذي تجلّى في أعمال فنية جيدة أصيلة كانت تهدف- في الأساس- إلى خلق حضارة حديثة، تستلهم الماضي وتتميّز عنه. لم تعد كلمة السرّ في تقليد الكلاسيكية، بل في التعبير عن الذات لتأكيدها. وما بين الفترتين أدّت المكتبة دور البطولة، فأعادت للتراث الأدبي الأوروبي القديم دوره، وخاصّة في شخص لورنسو العظيم الذي كان حاكماً لفلورنسا، وكان هو نفسه شاعراً، يستدعي في أشعاره العالمين اللاتيني، والإغريقي.

في هذا الحراك الثقافي الكبير كانت المكتبة أثمن الممتلكات التي تتباهى بها العائلات النبيلة، ومن بينها تلك المكتبة التي تقول مديرتها الدكتورة فيرا فاليتوتو، إنها أخذت اسم كنيسة سان لورنسو العتيقة والشهيرة، واسم عائلة مديتشي، ليصبح اسمها «المكتبة اللورنسية الميديتشية». وقد روت مديرة المكتبة قصتها كاملة، وسمحت لمجلة «الدوحة» بتصويرها.

كنتُ قد دخلت المكتبة غير مرّة، وعرفتُ شخصيات كثيرة في فلورنسا. كانت المكتبة بالنسبة لهم «كنزاً لا يفنى»، مثل البروفيسور محمود سالم الشيخ - وهو من علماء فقه اللغات اللاتينية الجديدة التي تُسمى أيضاً «الرومانثية» وهي كلمة مشتقّة من اسم مدينة روما، لا من المنهب الأدبي الشهير، وتعني اللغات التي تفرّعت عن لغة روما القديمة، وهي بالطبع اللغة اللاتينية.

من خلال هذه المكتبة نشر الشيخ العديد من النصوص الإيطالية، ما يقرب من ثمانية نصوص، وثمة نصوص أخرى عربية يتمّ نشرها الآن في فلورنسا والكويت، ومن أهمها «المنصوري في الطب» عن النسخة الإيطالية المترجمة عام 1300، وكتاب «الفتاة المطاردة» (1290) و«أسطورة الغجرية» التي ترجع إلى نهاية القرن الثالث عشر. أمّا نصوص العربية، فيكفي أن نشير إلى ما نُشر باللغة الإيطالية الشهر الماضي. إنها «مخطوطات القرآن المحفوظة في مكتبات فلورنسا» التي من بينها- بالطبع- المكتبة اللورنسية، وسيُنشَر الكتاب أيضاً في الكويت.

يقول الشيخ عن المكتبة اللورنسية إن أهميتها وشهرتها ترجعان إلى عاملين مهمّين: عدد المخطوطات التي تحتفظ بها، ونوعيتها؛ إذ يبلغ عددها ما يزيد على 11.000 مخطوط، معظمها فريدٌ من نوعه، وخاصّة المخطوطات اليونانية واللاتينية، مثل أعمال: فيرجيل، وإيسخيليوس، وأفلاطون، وسوفوكل، وديوان شعر بتراركا المخطوط بخطّ يده ومجموعة قوانين جوستنيانو، هذا من دون ذكر العدد الهائل من البرديات الثمينة والفريدة التى تمتلكها إلى جانب المخطوطات «الشرقية».

أما العامل الثاني فينحصر في تاريخ المكتبة: فمؤسسها هو شخصية أدبية كبيرة ومن عائلة- كما أسلفنا- من أنبل عائلات فلورنسا، وهو الذي كلّف فنان عصر النهضة العبقري مايكل أنجلو بإنجازها. فقد أقيمت المكتبة في كاتدرائية سان لورنزو (التي تشتهر ساحتها في شتّى أنحاء العالم بسبب وجود سوق شعبي لمنتجات فلورنسا اليدوية) التي أرادت عائلة ميديتشي إعادة بنائها، وكلّفت فيليبو برونيلليسكي بذلك، فأشرف بنفسه على تنفيذ المشروع من 1418 إلى 1421، وأتمّ بناءها المهندس المعماري الشهير أنتونيو مانيتي. إلى جانب ذلك، كلّف الكاردينال جوليو دى ميديشي، الذي تولّى منصب البابوية في الفترة من 1523 إلى 1534 تحت اسم كليمنت السابع، مايكل أنجلو بتصميم المكتبة وتنفيذها، وهو ما باشره فعلاً الفنان طوال فترة بابوية كليمنت السابع. إلا أن المكتبة لم يتمّ بناؤها حتى عام 1571، أي العام نفسه الذي فتحت فيه أبوابها للجمهور، لتصبح مكتبةً عامة بقرار من كوزيمو الأول دي ميديتيشي (1519 – 1574) أوّل حاكم لمقاطعة توسكانا.

وعن أسباب ثراء المكتبة بالمخطوطات الشرقية، يقول محمود سالم الشيخ إن الكاردينال فيرديناندو دي ميديتيشي، أمير فلورنسا وحاكم مقاطعة توسكانا، كان قد أنشأ في روما عام 1584، مطبعةً للغات «الشرقية»، أطلق عليها اسم أورينتالي ميديتشيا بهدف طباعة كتب باللغات السامية ونشرها، يدافع فيها عن المذهب الكاثوليكي ضد ما كان يُعرف بالمذاهب المسيحية الشرقية.



إلى جانب رغبته (أو آماله) في نشر الدين المسيحي بين المسلمين. انطلاقاً من أهداف هذا المشروع، كان الكاردينال يموّل- بسخاءٍ غير معهود - شراء المخطوطات «الشرقية»: من عربية، وعبرية، وفارسية وتركية، وغيرها من اللغات المنسوخة باللغات «الشرقية»، مثل القبطية والسريانية والكلدانية. لم يبخل الكاردينال فيرديناندو، في شراء المخطوطات في شتّى المجالات والعلوم، من الفلسفة إلى الفلك، والطب، والصيدلة (أو الأدوية المفردة)، والهندسة والميكانيكا، والرياضيات والعلوم الطبيعية. ولم يترك فرعاً من فروع المعرفة إلا وأثرى به مكتبته.

بعد أن تجوّلت هذه الثروة الهائلة بين روما وغيرها من مدن إيطاليا، انتقلت إلى فلورنسا في عام 1684. وفي عام 1771، بعد صدور قرار بإغلاق مكتبة قصر الولاية، انقسمت المكتبة «الشرقية» إلى قسمين: جزء كان من نصيب المكتبة اللورنسية، والجزء الثاني كان من نصيب المكتبة الماليابيكيانية الوطنية.

ووفقاً لمديرة المكتبة، فإن الكاتدرائية التي تحمل اسم سان لورنسو قديمة جداً، وتعود إلى عام 393 الميلادي، وقد تمّ تجديدها في عصور أسرة ميديتشي، وهي زاخرة بالأعمال الفنية من تصوير ونحت، كما أنها عملٌ معماري متميز، وتحتلّ المكتبة اللورنسية الميديتشية جزءاً منها.

وبالفعل، إذا قطعتَ الفناء الداخلي سوف تجد المدخل نحو الطابق الثاني الذي تحتلّه المكتبة، وإلى اليمين من المدخل تجد تمثالاً للأسقف كومو باولو جوفيو، من أواخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، للمثّال سانجاللو وفي آخر الممر تجد باباً لمقبرة كوزيمو دي ميديتشي الشهير بالعجوز، والمثّال الشهير دوناتيللو.

لعلّ أشهر أجزاء المكتبة، هي ما يُسمّى بالاستقبال أو المدخل، وهي بالفعل المدخل إلى قاعة المطالعة القديمة للمكتبة التي تحتوي مجموعةً من المخطوطات الثمينة لكوزيمو العجوز، وشارك في جمعها أبرز أفراد حركة النزعة الإنسانية في ذلك الوقت. وهذه المجموعة تصل إلى ذروة عظمتها في عصر لورنسو العظيم، الذي كان صاحب فكرة إنشاء مكتبة عامّة كبيرة، وكلّف ابن أخيه جوليو بذلك، وهو نفسه البابا كلمنت السابع.

عمل مايكل أنجلو في هذا المشروع نحو عشر سنوات، ثم توقّف عمله، بموت البابا الذي كلّفه به، ومغادرته هو نفسه مدينة فلورنسا.

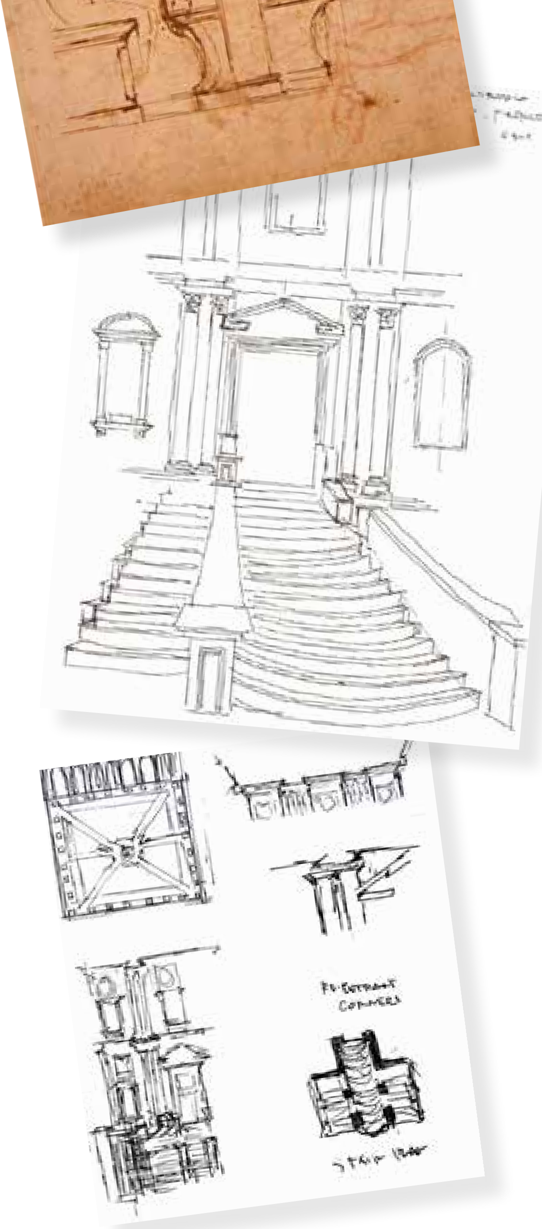
تتميّز ردهة الاستقبال بعمودية الجدران، المقسّمة إلى ثلاث طبقات، فيها أعمدة مزدوجة مثبّتة في الجدار، ومساحات علوية ونوافذ لتسليم الكتب مؤطّرة بأعمدة مستدقة إلى أسفل على غير العادة. درجات السلم، التي كان قد صمّمها مايكل أنجلو من خشب الجوز، لكن تمّ تنفيذها بالحجر عام 1559 بواسطة بارتولوميو أماناتي وفقاً لأنموذج أنجيلو نفسه. يتميّز تصميم هذا الدرج، بالأصالة والجدّة، وله شكلٌ ثلاثي، ويقع الدرابزين في الوسط، أمّا الدرجات فهي إهليلجية متدرّجة الاكتمال. تخيّم على الجو العام لهذه السلالم العتمة المقصودة، كمقدّمةٍ للدخول إلى قاعة المطالعة، والإحساس بالنور والاستنارة فيها. ظلّ الاستقبال غير مكتمل البناء حتى القرن العشرين، عندما تمّ بناء الواجهة الخارجية له، ووُضعت نوافذ مصطنعة، وتمّ تشطيب السقف بلوحات على التيل المزدوج بريشة فنان من بولونيا هو جاكومو لوليي (1857 - 1931)، مقلداً السقف الخشبي للمكتبة.

وإذا كان الاستقبال عمودي التصميم، فإن قاعة المطالعة مصممة على نحو أفقي، وهي مقسّمة إلى صفّين من مناضد المكتبات، لها اسم خاص هو «بلوتاي» ومعناها متاريس، وهي مصمّمة كي تعمل على تأمين وظيفتين: فهي مِقرأة وفي الوقت نفسه للحماية. هذه المناضد هي أيضاً من تصميم مايكل أنجلو، وقد قام بتفيذها جوفاني باتيستا ديل تشنكوي، وتشابينو. أما الكتب العتيقة والمخطوطات الثمينة فهي محفوظة أفقياً في هذه المناضد ومرتّبة حسب مواضيعها، وتوجد مناضدُ خشبية موضوعة إلى جانب كلّ متراس، وعليها قائمة الكتب الموجودة في المنضدة نفسها. لكن هذا الترتيب لم يعد موجوداً الآن، بعد أن تمّ وضع المخطوطات في المخازن في القرن العشرين، ونُقِلت الكتب العتيقة إلى المكتبة الوطنية في فلورنسا منذ عام 1783. السقف الخشبي من تصميم مايكل أنجلو ومن تنفيذ جوفاني باتيستا، وأنطونيو دي ماركو دي جان، الشهير باسم «كاروتا». أما الأرضية فمن الخزف الأحمر والأبيض، وهي من تصميم تريبولو، وكلاهما منفّذ في القرن السادس عشر. أمّا الجزء الأوسط فمطرّز بزينة ورسومات رمزية، تتكرّر أيضاً في السقف، وتحيل- في معظمها- إلى تفاصيل تخصّ أسرة ميديتشي.

المكتبة اللورنسية دليل على أن المكتبات ليست مجرّد أماكن لحفظ الكتب، بل هي جزء من تاريخ الحضارة، وهي منارة، وأحياناً تكون- في ذاتها- عملاً فنياً عبقرياً.

التعبير المعماري لمايكل أنجلو في المكتبة اللورنسية

روزا تشيبولوني*



الفكرة العبقرية التي دارت في خلد مايكل أنجلو، وهو يصمم هذا البناء، هي فكرة إدخال المدينة في المكتبة، وكأنه أراد أن يوجِّه الحياة المدنية للمجتمع صوب المعرفة، والعلم، والحكمة التي تحتويها المكتبة. وقد ترجم هذه الفكرة بأن وضع بنية استقبال كبيرة لتكون وسيطاً بين المدينة والمكتبة، فهي امتداد للشارع: المساحة فيها مربعة الشكل، والواجهة مثل واجهات القصور الخارجية، تتميَّز ببنية معمارية قوية تتمثَّل في عنصرين متداخلين: أعمدة مزدوجة ضخمة تستند فقط على الرفوف وتختفي في جدران هيكلية، الإيقاع فيها موفور بواسطة النوافذ الوهمية التي تشبه فتحات مناولة الكتب.

تتحول العمارة هنا إلى نحت، وتفقد العناصر المعمارية وظيفتها البنائية لكي تكتسب قيمةً جماليةً تعبيريةً وجدانيةً تميّز المدرسة الأسلوبية Manierismo التي اشتهر بها مايكل أنجلو.

كما تعكس العلاقة بين المكان الضيق وشديد الارتفاع إحساساً بجلال المكان وجدّيّته، وهو ما يليق بمكان يحتوي على المعرفة. ولكن الدرج الضخم يخفّف من هذا الإحساس، إذ يحتلّ مساحة الاستقبال كلّها تقريباً. وفي تدفُّقه كالحمم يدفعك دفعاً إلى دخول المكتبة، ويزيل منك أي تردّد أو إبطاء، ويدعوك إلى الاقتراب من المعرفة. في هذا القالب الخاص للدرج يطرح مايكل أنجلو عناصر جديدة على اللغة المعمارية سوف تشكّل- بعد ذلك- الأسلوب المعماري اللاحق؛ أسلوب الباروك.

وتُعَدّ المكتبة من أكبر الأعمال المعمارية التي صمّمها مايكل أنجلو، بعد أن تمّ تكليفه بها عام 1519، وامتدّ تنفيذها طوال حياته. قاد أنجلو بنفسه العمل في موقع البناء لمدة 10 سنوات كاملة، وتابعه بعد ذلك عن بعد، حين كان مقيماً في روما عن طريق النماذج والتصميمات التي وضعها للمكتبة بنفسه. وقد شمل تصميمه لها كل شيء: من الزخرفة، حتى الأثاث والأسقف ذات الصناديق. وفي عام 1558 وضع تصميم الدرج الأثري الضخم، الذي احتلّ موضع الاستقبال. وافتتح المكتبة كوزيمو دي ميديتشي عام 1571، ولكن بعض عناصرها ظلت ناقصة، ولم تُستكمل إلا في القرن العشرين.

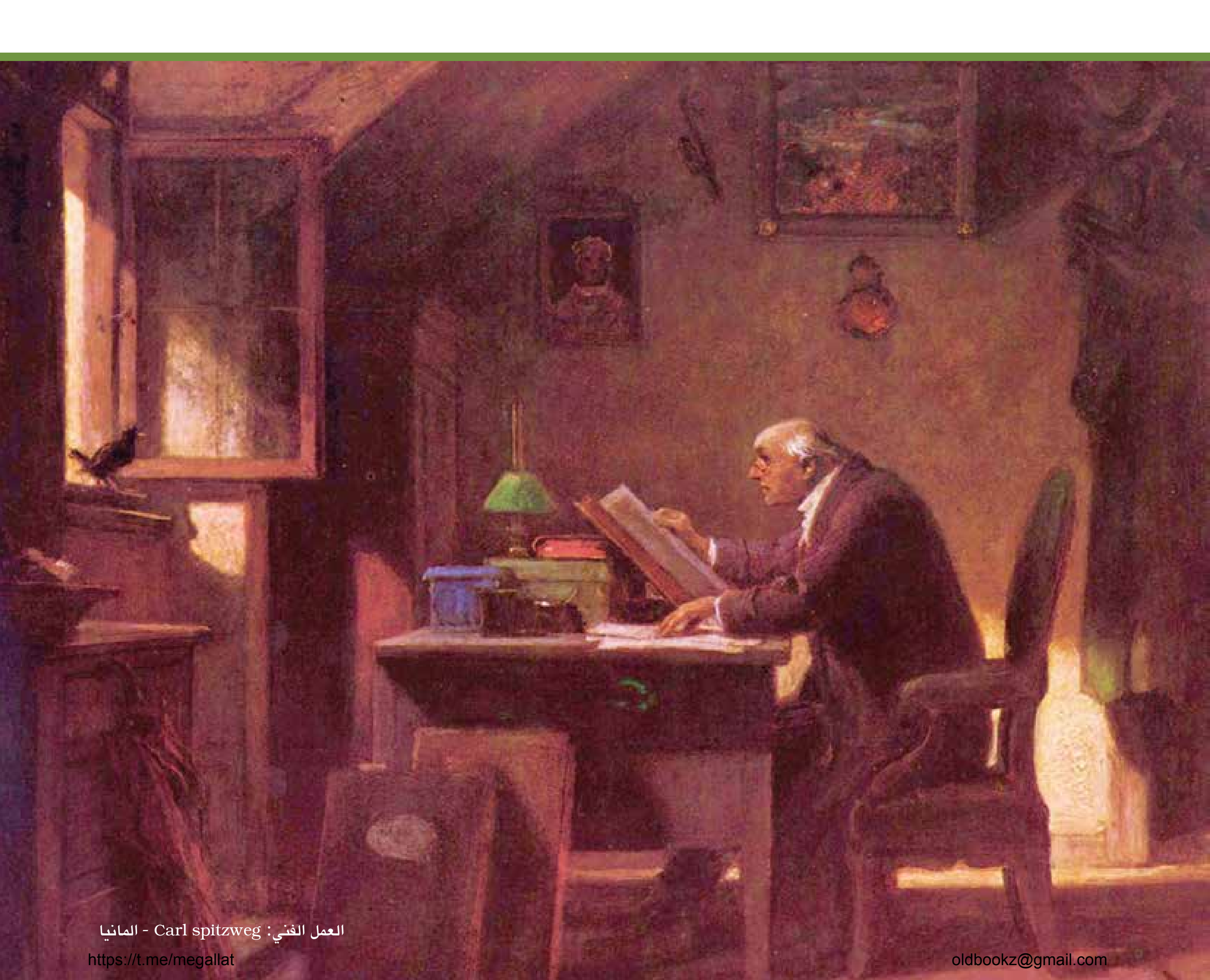
هذا الزمن الطويل الذي انشغل فيه الفنان في تنفيذ هذا العمل يسمح لنا في الحقيقة بتتبُّع مراحل نضج أسلوبه، وإدراك اللحظة الفاصلة ما بين المدرستين: الأسلوبية، والباروك.

* مهندسة معمارية إيطالية

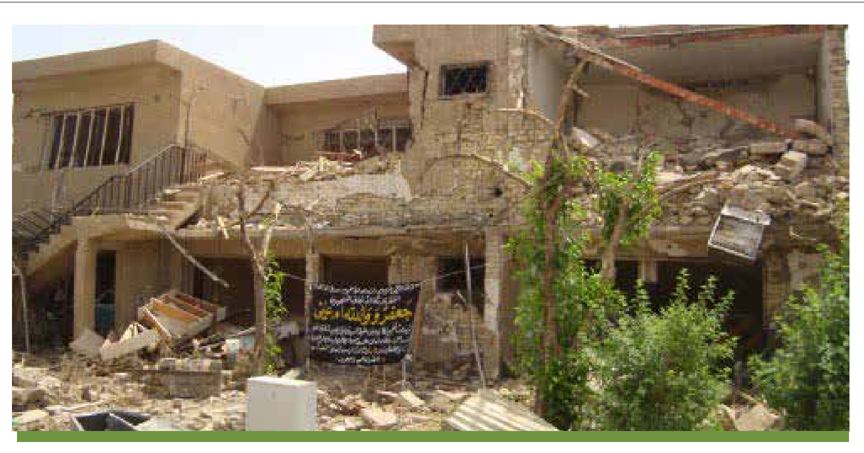
كان الأدبـاء والفنانـون، وهم يقصدون إبراهيم جبـرا في حياته، يجدون مـا يأملـون أن يجدوه من حاضر راهـن لهم عنده ومن حفاوة اسـتقبال: فمكتبته لم تكن لتضيق رفوفها ومساحاتها عن إضافة أيٍّ من كتبهم إليها ،ولم يكن يضع كتاباً يأتيه به مؤلِّفه على الرَّفّ قبل أن يقرأه.

ماجد صالح الســـامرائي

ذلك «المتحف الشخصي» الذي اختفى !



العمل الفني: Carl spitzweg - المانيا



دار جبرا بعد التفجير

هل أبدأ بالكلام على «مكتبة جبرا إبراهيم جبرا» التي كتبها بنفسه، وتألّفت من كتبه التي بلغت أربعةً وستين كتاباً، وشكّلت أنموذجاً يُحتذى: في الشعر- تحديداً- نجد فيه الحداثة متمثّلة بحضورها مفهوماً وإبداعاً، وفي الرواية التي أسّس فيها لنمط جديد من الكتابة أبدع فيه وقدّم أنموذجه الخاص، أو في النقد الذي سيكرّس من خلاله عديد المفهومات والرؤى المتّصلة بالحداثة، والمنتجة للتجديد مفهوماً ومعطيات، وترجمةً عن لغة عرف أسرارها كما عرف أسرار لغته، وأدرك بلاغتها ببلاغته متجدّدة العبارة، فقدّم من بعض ما قدم فيها «شكسبير» و«مآسيه الكبرى» بلغة حرص على أن يكون التوازي بين «اللغة المكتوب بها» و«اللغة المنقول إليها» متحقّقاً، وقد تحقّق؟، أم أتكلّم على مكتبته الشخصية بعموم كتبها ومراجعها، وقد جمعت، أو اجتمع له فيها من الكتب العربية أكبر بكثير مما اجتمع من كتب «لغته الأخرى»، أعني الإنجليزية، وكان قد حمل منها ما حمل على أيام دراسته في «كيمبردج»، واجتمع له بعضها الآخر على أيام «هارفرد»، وقد قصدها من بعد استقراره في بغداد على النصف الأول من خمسينات القرن العشرين؟، أم أتكلّم على الدار، داره التي وضع تصميمها الهندسي بنفسه من بعد التشاور مع أصدقائه من المعماريين العراقيين، وقد جمعته وإياهم تلك الفكرة التي كَوَّنوها عبر منظورهم الخاص لما ينبغي أن تكون عليه المدينة العربية الجديدة، مُتَّخذين من بغداد أنموذجاً ومجالاً لتنفيذ فكرتهم هذه، وقد أرادوا لها أن تأتي جامعة بين الكيانين: المعماري، والثقافي.. فقدّم من تلك الدار التي ابتنى الأنموذج والمثل، فإذا هي أقرب ما يكون إلى «متحف شخصي» كان يقصده أصدقاؤه زائرين، ويغادرونه، إذ يغادرون- وفي نفوسهم شيء من نشوة الحياة والفن التي قدّمها لهم المشهد الداخلي للدار، على بساطة ما له من تكوين؟

فلأبدأ من هنا، حيث النهاية الكارثية التي انتهى إليها هذا كلّه...

لم أكن أحسب يوماً أن «الدائرة القنصلية المصرية» وقد اختارت موقعها في دار ملاصقة لدار جبرا، وفي حيّ من أرقى أحياء العاصمة العراقية وأبهاها حياة ومشاهد وتكوينات معمارية وإنسانية (حَيّ المنصور)، ستكون السبب في دماره، بعد أن كنا نعدّها في سنوات مضت «مصدر أمن» له ولساكنيه بحكم ما تحيط به نفسها من حراسة!. إلا أن «زمن الاحتلال» غَيَّرَ كل شيء: ففي صباح يوم من أيام شهر نيسان العام 2010 هزّ الحيَّ انفجار مروّع، ما لبثت الأخبار، من بعده، أن أشارت إلى أنه ناجم عن تفجير سيارة مُلَغَّمة يقودها انتحاري مجهول الهويّة استهدف القنصلية المصرية.. وذكرت الأخبار أن مبنى القنصلية لم يُصَبْ بأضرار كبيرة لأن الانتحاري الذي يقود السيارة تعرَّض إلى وابل من رصاص الحرس الخاص بالمبنى، ففَجَّر نفسه والسيارة التي يقودها قبل أن يبلغه... فما الذي وقع؟ وأين وقع ما وقع؟ وأين تحقَّقت الإصابة القاتلة؟

من بعد مضي «الساعات الحرجة»، التي عادة ما تعقب كل انفجار من الانفجارات التي ألفتها المدينة وناسها، قصدتُ المكان متوجِّساً الخيفة من أن يكون الهدف أصبح «البيت المجاور»... فإذا ذلك هو ما وقع، لأجد كل شيء قد تناثر- متمزِّقاً- على الأرض، أو احترق تحت الركام: من جدران الدار الأمامية وأبوابها، إلى الكتب، والأوراق التي من بينها وثائق ثمينة تخصّه، وهي التي تجمع بين كتاباته الأولى، ومخطوطات أعماله الروائية في صيغها الأوّلية، ومصوّرات عن الرسائل التي كتبها منذ العام 1980 (وكان ذلك باقتراح مني)، والرسائل التي كتبها إليه كبار أدباء العرب وفنّانيهم منذ أن استقرّ في بغداد أواخر العام 1948، وتُعدّ بالمئات إذا ما أحصيناها (وهو الذي أخبرني يوماً بأنه كتب، في خلال حياته، ما لا يقلّ عن عشرة آلاف رسالة كنتُ أنوي جمع ما يتيسر لي منها بمساعدته).. هذا فضلاً عن الأعمال الفنية، له ولكبار فنّاني العراق.

كانت رسائله الأولى مع أدباء الحداثة وشعرائها من أصدقائه ومجايليه. فممّن تواصل معهم الشاعر توفيق صايغ الذي أخبرني عنه يوماً بأن رسائله إليه قبل أن يتسلم المسؤولية عن مجلة «حوار» كانت رسائل ذات أهمّيّة شعرية وشخصية معاً. وكذلك هي رسائل يوسف الخال، ورياض الريس، وحليم بركات (وكان أول من قدَّمهما في أعمالهما الأولى: الريّس شاعراً، وبركات روائياً)..

ومن الرسائل المهمّة تلك التي تبادلها مع تلميذه أولاً، صديقه تالياً: عبدالواحد لؤلؤة (على أيام دراسته في أميركا، وتالياً على أيام إقامته في الأردن)، وكذلك الحال بالنسبة إلى محمد عصفور.

ورسائل أخرى بينه وبين عيسى بلاطة، وروجر آلن، ومنح خوري.
وهناك مئة وخمسون رسالة تبادلها مع امرأة كاتبة، كما أخبرتني شخصياً بذلك.. وهي تمتنع عن فتحها أمام عينين غير عينيها!.
وأودّ الإشارة هنا إلى أنه لم يكن يترك رسالة تصله من دون الردّ عليها، وبينها رسائل من طلبة دراسات عليا، في جامعات عربية وأجنبية مختلفة، كانوا كتبوا رسائلهم وأطروحاتهم الجامعية عنه...
لقد كان يحلم أن يظل حاضراً في المدينة التي أحبّ، ولها قد اختار- من بعد «بيت لحم»، مدينته الأولى- اسماً، وتراثاً، وداراً كانت تحمل اسمه. إلا أنه فوجئ، كما فوجئ كثير من أصدقائه ومحبّيه، بأن ذلك الحلم قد تبدّد، ولم يعد له شيء من «ثوابت المكان». فحتى الدار بيعت.. أما ما تبقى من كتب وأوراق فآلت إلى مجهول آخر!
كان ما حصل هو الكارثة بعينها. فحين وصلتُ الدار لم أجد شيئاً من المكان الذي أعرف قد تبقّى. وقفتُ مشدوهاً أمام المشهد. لم أكن أتساءل بقدر ما كنت حزيناً وفي حال من الذهول. قال لي صديقي الذي ظل ينتظرني على طرف الانهيارات في الخارج، وقد دخلت ما تبقّى من المبنى الذي كان يُنذر بالانهيار في أية لحظة: حين خرجتَ لم أميّزك جيداً.. حسبتك شخصاً آخر لما حمل وجهك من ذهول...
ورحتُ أحدّث صديقي، ونحن نقطع الطريق العائد بنا من هذا المشهد الحزين، فأخبره بأن جبرا- وقد حدّثني بذلك يوماً- كان يريد لداره هذه أن تكون متحفاً شخصياً له.. لذلك كان أن جمع كل ما لديه من «وثائق شخصية»، وصور، ومخطوطات، ورسائل، فوضعها في خزانات تلك الغرفة الصغيرة لتي كان يفضّلها على سواها حين يستقبل أصدقاءه القريبين. حدّثني بهذا حديث من كان يريدني أن أضطلع بالمهمّة من بعده. وكنتُ أخطّط في رأسي للكيفية التي يمكن أن نجعل بها من هذه الدار «متحفاً شخصياً»، وكما كان يريد ويرغب، وهو الرائد الكبير من روّاد الحداثة العربية في الآداب والفنون.
إلا أنني تلقيتُ الصدمة الأولى من بعد رحيل جبرا بأسابيع حين سألتُ ابنه الأكبر، ووريثه، عما يفكّر به من مستقبل لهذه الدار.. وقلتُ له: إن والدك كان يريدها أن تكون متحفاً له. ودهشت لحظة وجدته يستنكر ذلك، ويقول إنه سيسكنها. ولكن من بعد مرور عام على رحيل جبرا، غادر الابن بغداد والعراق، مهاجراً إلى أستراليا، وترك الدار وما فيها في عهدة إنسانة نبيلة، هي شقيقة زوجته التي اختلط دمها ودم ابنها بنثار الدار يوم طالها التفجير!
لم يكن لمكتبة جبرا مكان واحد تنفرد به من الدار، وإنما كانت، شأنها شأن أعمال الفنانين، تتوزّع على الدار كلها: في غرفة الاستقبال، وفي فضاء البهو، وفي تلك الغرفة الصغيرة التي كنتُ أسمّيها «الصومعة»، وقد طالها التفجير فأتى على كل ما فيها. كانت الكتب تجمع بين الأدب الحديث، والدراسة الأدبية، وما يتّصل من هذه الدراسات بالفن التشكيلي، إلى جانب معاجم كان لا يكفّ عن مراجعتها. قال لي يوماً إنه لم يترجم من الكتب، التي كانت من مقتنيات مكتبته، إلا ما وجده ينتظم في السياق الذي أخذه، هو نفسه، في كتاباته النقدية منها والإبداعية. (هل كان يرمي إلى تعميق ما اتخذ من توجُّه؟). وكانت مكتبته هذه مرجعه الأساس في كل ما كتب، ومنها كان قد استلّ ما ترجم.
إلا أن ما يتّصل بعملية القراءة عنده (وهو قارئ مثالي، ظلّ يقرأ حتى اللحظة الأخيرة من حياته) قراءته الملحق الأدبي الأسبوعي لصحيفة التايمز اللندنية (T.L.S) الذي ترافق معه على أيام دراسته في كيمبردج، وظل متواصلاً معه، حيث كان البريد يحمله إليه أسبوعياً. لقد كانت علاقته به أقرب إلى «التعلُّق»! فيوم فُرض الحصار على العراق العام 1990 امتنعت دوائر البريد في البلدان التي أقرّت عليه الحصار- عقوبةً- عن تسليم أية «مادة بريدية»، إلى الأفراد والمؤسّسات فيه، يزيد وزنها على ثلاثة غرامات!. يومها وجدته كمن فقد فجأة ما يعقد صلته بما هو ثقافي في العالم، هو الذي كان حريصاً على التواصل مع آخر التطوُّرات الأدبية فيه.. حتى وجد له الحَل صديقه رياض نجيب الريس.. فاشترك عنه بالملحق ليصل إلى عنوانه في بيروت، ومن بيروت كان يُعيد إرساله إليه في بغداد.. واستمرّ على هذا النحو حتى سنة رحيله (1994)، وقد رحل عند حلول منتصف شهرها الأخير!
كان الأدباء والفنانون، وهم يقصدون جبرا في حياته، يجدون ما يأملون أن يجدوه من حاضر راهن لهم عنده ومن حفاوة استقبال: فمكتبته لم تكن لتضيق رفوفها ومساحاتها عن إضافة أيٍّ من كتبهم إليها ولم يكن يضع كتاباً يأتيه به مؤلّفه على الرف قبل أن يقرأه. كما كانت جدران بيته مفتوحة لأعمال الفنانين، الكبار منهم والشباب، وهم يحملون إليه، بين الحين والآخر، ما يودّون إهداءه إليه، فيسعدهم ما يجدون لأعمالهم من حضور عنده واهتمام... حتى سمعنا من بينهم من يقول: إن زائريْ جبرا، في بيته/ متحفه هنا، من الأدباء والفنانين، عراقيين وعرباً، أكثر من زائريْ أيّ متحف للفن في العراق. وكنتُ أجده في غاية السعادة مما يحصل.. فهو- كما يراه في أقل حالاته- يُعبّر عن محبة له وتقدير. وهو في ما كتب عمّن كتب عنهم، وبينهم شباب أدباء وفنانون، كان أن جعل مما كتب رافداً للثقافة، وداعماً مؤازراً للمكتوب عنهم.

كان السوريون يذكرون اسم الأسد في يومياتهم، ربّما، أكثر من اية كلمة أخرى، فالأسد ليس فقط رئيس دولة واسمه يُذكر في الأخبار الإعلامية الأولى كأي رئيس في بلاد العالم الثالث! كان الأمر هو التالي: فَرَضَ اسمه وشكله على أشدّ مناطق الذاكرة السورية، فرديةً وجمعيةً، عمقاً، ورَبَطهما -من ثَمّ- بأبديّة نظامه، وتحويله إلى مقدّس يغدو المساس به كفراً مبيناً يستحقّ صاحبه أشدّ أنواع العقاب الأمني والاجتماعي.

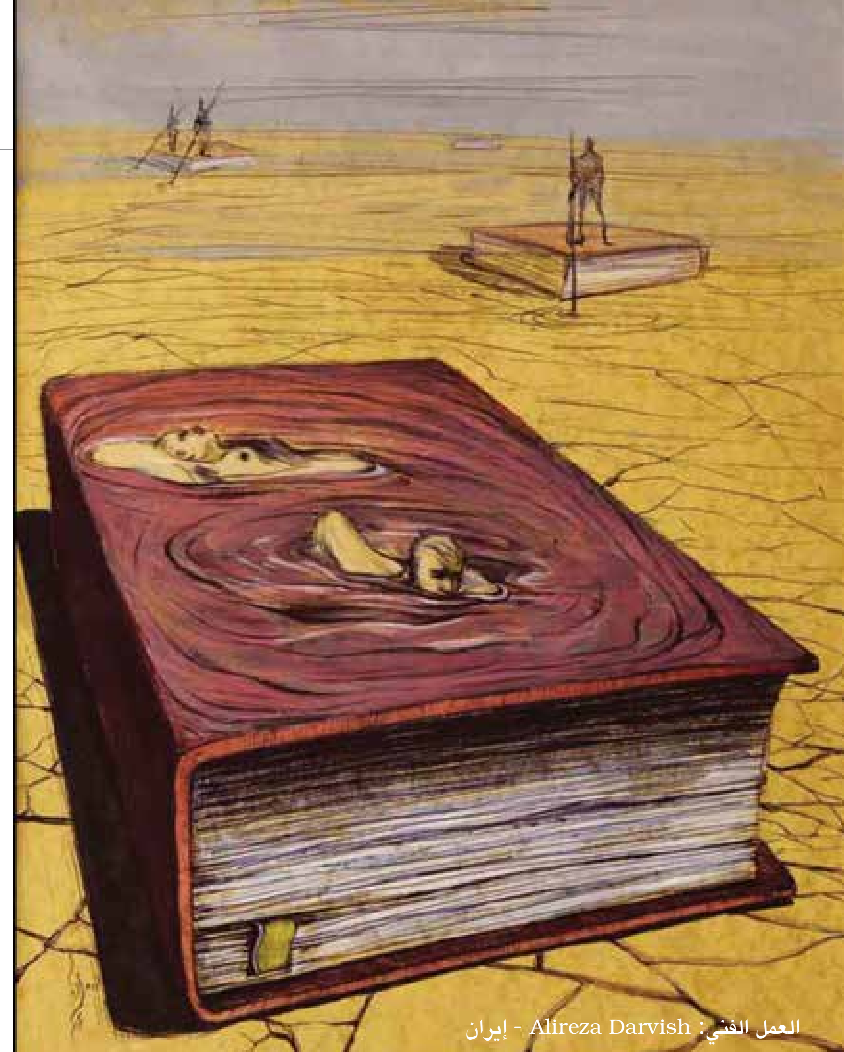
رشا عمران

المُستَبِدّة

فللمريض مشفى الأسد، ولطالب تعلّم القرآن الكريم معاهد ومراكز الأسد، وللراغب في نزهة أمامه حدائق الأسد، وهكذا. أمّا صوره فحدِّثْ ولا حرج؛ في كل مكان في سورية، بما فيها المحلّات التجارية والمطاعم، أمّا التماثيل كاملةً ونصفيةً، فتنتشر على مداخل المدن وفي الساحات العامّة والأحياء والبلدات والقرى وفي كلّ أماكن التجمُّعات. لذا،لم يكن اسم (سورية الأسد) إعلامياً فقط، بل كان ضمن ورشة شغل حقيقية لتغيير التاريخ السوري وربط بدايته بوجود الأسد، حتّى إنه قيل إن قراراً جمهورياً صدر ذات يوم، بمنع كتابة (سورية) بالألف الطويلة والمشتقة من (أشوريا) لتصبح (سورية) بالتاء المربوطة ليمكن نسبها إلى الأسد لتصبح (سورية الأسد).وليس من قبيل المصادفة أن يتمّ إنشاء مَعلمَيْن ثقافيين كبيرين متقابلين في ساحة الأمويين في العاصمة دمشق، في دائرة تحيط بنصب السيف الدمشقي العريق، وأن يطلَق على هذين المَعْلمَيْن: دار الأسد للثقافة والفنون، بدلاً من دار الأوبرا، ومكتبة الأسد، بدلاً من المكتبة الوطنية.

يتوسّط مدخل المكتبة(مكتبة الأسد) الضخمة تمثالٌ كبيرٌ للأسد الأب. والداخل إليها سيشعر، عند أوّل دخوله، بشعور لا يشبه بشيء شعور الشغوف بالقراءة أو برائحة الورق، فها هو أمام جدران مرتفعة جداً تتوسَّطها لوحة كبيرة ورديئة، تصوِّر معركة حطّين التاريخية مع وجه الأسد الأبّ في أعلى اللوحة، وتزيّنها جملة:»من حطين إلى تشرين»، في إيحاء يربط الأسد بصلاح الدين الأيوبي. الأرضية الرخامية باردة وتشبه رخام المقابر المعتنى بها. أبوابٌ مغلقة وصمتٌ كامل مستفزٌ لا يقطعه سوى صوت ذي «لكنةٍ أمنيّة» لموظفٍ يمارس ساديَّته الوظيفية على مُراجِعٍ مسكين.لكن هل كان هذا مقصوداً؟!. كلّ ما في المكتبة يوحي بهذه القصدية؛ فالموظف في مكتبة الإعارة رقيبٌ، لا على المكتبة خشية السرقة، بل رقيبٌ أمني يحاول التلصّص على نوعية الكتب التي تتمّ استعارتها، هل هذا الكتاب كتابٌ في السياسة مثلاً؟ إن كان كذلك، فالقارئ سيكون طيلة فترة وجوده تحت مرمى أنظار هذا الرقيب، علماً أنه ما من كتب ممنوعةٍ في سورية يمكن أن توجَد في المكتبة، وحتّى إن وُجِد بعضها فهي حتماً ليست في متناوَل القارئ، هي محفوظةٌ في أدراج مقفلة، ستظهر عند اللزوم الأمني فقط. أمّا غرف الأرشيف فالحديث يطول؛ إذ يتحوَّل الداخل إلى هناك إلى جزء من هذا الأرشيف؛ غرفٌ كبيرة مغلقة، أمّا الموظفة المسؤولة، فتتعامل مع المُراجِع بفوقيّة المقرّب من «الجهات المختصّة»، التي كرّمتها بمنحها وظيفة مريحة ومحترمة كهذه، ومن ثَمَّ فالمُراجع حتماً من العامّة الرعاع، ولو لم يكن كذلك لكانت «الجهات المختصّة» قد كرّمته وأعطته استثناءً ما، بل أرسلت معه مرافقاً يتولّى عنه مشقّة البحث عن الكتاب المطلوب!.

يوحي كلّ ذلك بأن المراد من المكتبة لا استقطاب السوريين وغيرهم، بقصد المساعدة أو تكريس فعل القراءة وتعميمه على المجتمع، بل هو نوع من الإعلان الذي سيُستثمَر إعلامياً عن دعم النظام للثقافة عبر إنشاء مكتبة ضخمة كهذه في وسط دمشق. وللإنصاف كان يمكن لهذه المكتبة أن تتحوّل إلى واحدة من أهمّ المكتبات في الشرق العربي لولا أن الهدف من



العمل الفني: Alireza Darvish - إيران

تأسيسها لم يكن لهذه الغاية. فالمكتبة بما تحويه من تراث أدبي سوري وعربي مخطوط ومطبوع، مهيَّأة لتكون مركزاً مهماً للباحثيَن العرب وغير العرب، لكن ثمن ذلك كان فادحاً؛ فوجود مخطوطات وكتب أثرية ونادرة في المكتبة كان نتيجةً لتجميعها وسحبها من مكتبات قديمة لها قيمة تاريخية وثقافية كالمكتبة الظاهرية، والصديقية، والتكية الإخلاصية النجشية، والرفاعية، والسميساطية، على سبيل المثال لا الحصر، وغيرها الكثير من المكتبات القديمة في دمشق وباقي المحافظات السورية، ما يعني حرمان هذه المحافظات من قيمة تراثية وثقافية وفكرية وتاريخية لصالح (مكتبة الأسد) أو المركز الذي يسعى لاحتواء الجميع بقصد إسدال الستار على حقب تاريخية سورية قديمة، لا سيما في المحافظات والمدن البعيدة حيث الكارثة مضاعفة: حرمانها من تراثها من جهة، ومن جهة أخرى حرمان أهل هذه المدن من الاطّلاع على هذا التراث، وحرمان المهتمّين والباحثين منهم من مصدر قريب لأبحاثهم، وربطهم مباشرة بالمركز، وهو غالباً ما يكون صعباً ومتعذّراً، لما يسبِّبه من كلفة مادية باهظة من تنقُّل وإقامة لا يقدر عليها معظم السوريين بسبب تردّي أوضاعهم المادية شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى حدود الانهيار.وهو ما يعني أيضاً حرمان سورية من باحثين محتملين، وحرمانها من كوادر مؤهَّلة وحرمان أجيال سوريّة جديدة من معرفة تاريخها وتراثها،وهذا واحد من أهمّ تجلّيات الاستبداد السياسي في النظم الشبيهة؛ اختزال بلد بأكملها في مكانٍ واحد، واختزال حضارات في تاريخٍ واحد، واختزال التنوُّع في لونٍ واحد!! فالغرض من إنشاء مكتبة ضخمة كهذه- وإن كان في ظاهره يبدو ثقافياً وتنويرياً- هو في باطنه غرض يقفز فوق الوطنية لصالح التمكين الاستبدادي الإيديولوجي الأصولي، ولعل ما يؤكِّد هذا هو الذهنية التي سَيَّرت نشاطات المكتبة ويوميّاتها، ومازالت تُسَيِّرها، فنشاطات المكتبة الثقافية هي حكر لثقافة السلطة ولثقافة المؤسَّسات الرسمية التابعة لها، وممنوع لأية ثقافة مستقلّة، على ندرة وجودها في سورية، استخدام مسرح المكتبة، الذي تتوسَّطه صورة كبيرة للأسد الأب والأسد الابن، أو الأمكنة الأخرى فيها لأيّ نشاط ثقافي ما، ومن ثَمَّ هو سلوك يؤكِّد أنها مكتبة الأسد فعلاً لا المكتبة الوطنية السورية المفتوحة للجميع.

مَنْ شاء له حظّه من غير السوريين، أن يحتاج ارتياد المكتبة بقصد البحث، فسيعرف تماماً ماذا تعني بلاد بنظام أمني كسورية؛ فالموظف، وهو مُوظف مدني كما يفترض بمنشأة ثقافية، يتعامل مع رواد المكتبة، كما لو كانوا «مخرِّبين»، لا طالبي علم وثقافة. ليس الموضوع فقط في السلوك العدائي تجاه المرتاد، بل في السلوك الإجرائي، من حيث طلب الثبوتيات الشخصية وتصويرها، وعرضها على اللجنة الأمنية الخاصة بالمكتبة حال كان المرتاد غير سوري، فضلاً عن مراقبته طيلة فترة وجوده في المكتبة. أمّا السوري المرتاد والمعتاد على هذا في كلّ معاملاته اليومية، فإما أن يكون مدجّناً وستمضي الأمور في روتينها، وإمّا أن يكون من العاصين على التدجين، وسيحاول التقليل من ارتياد المكتبة قدر الإمكان لئلّا يُصاب برهاب الأمن ثانية! ولعل غالبية السوريين يتذكّرون حادثة شهيرة وقعت في معرض الكتاب في 2005 والذي كان مُقاماً في حديقة المكتبة، حينما أقامت دار رياض الريس حفل توقيع للشاعر الراحل محمود درويش، لديوانه الصادر وقتها «كزهر اللوز أو أبعد»، وكيف امتلأ المكان بعناصر الشرطة والأمن، الذين استقدمهم مدير المكتبة من أجل إبعاد معجبي درويش عنه، في سلوكٍ مخزٍ يشي بنظرة الذهنية الحاكمة إلى محبّي الثقافة بوصفهم مخربين، وإلى المثقَّفين العرب بوصفهم ضيوفاً على النظام ينبغي حمايتهم بأدوات النظام نفسها!.

جاسوسة أم رقيبة؟

محمّد عبد النبي

كان القانون الوطني الأميركي المشبوه (USA - Patriot Act) الذي صدر في 26 أكتوبر 2001، وتمّت المصادقة عليه، وبدأ العمل به في 9 مارس 2006، يتسرّب إلى كلّ جانب وشقّ صغير من حياة المواطنين. غير أننا سوف نبتعد هنا عن كلّ تلك الجوانب العديدة، مكتفين بحالة واحدة فقط: المكتبة العامّة، ذلك الفضاء الجليل الخاصّ، الذي من المُفترض أن يكون دوره إتاحة المعلومات والمعرفة والثقافة والفن لكلّ طالبيها من دون مقابل. هل يمكن أن يكون مثل هذا الفضاء، مجالاً للتجسُّس واختراق حريات الأفراد؟. من ناحية أخرى، وحسب فضيحة تسرّب حديثة من مكتب التحقيقات الفيرالية، هل يمكن لخطأ صغير أن يتيح معلومات كان من المفترض أن تظلّ بعيدة عن الجمهور؟

وفقاً لهذا القانون، يحقّ لعملاء مكتب التحقيقات الفيرالية الحصول على المعلومات الخاصة بك في حسابك في أية مكتبة عامة، وبيانات استعمالك، وذلك بأمر من المحكمة. ويُحظر على العاملين في المكتبة إبلاغك حين يتمّ مثل هذا التقصّي والتفتيش. يستطيع مكتب التحقيقات الفيرالية الرجوع إلى أية معلومات بشأنك تملكها المكتبة العامة، تلك المعلومات التي قد تشتمل -من دون أن تقتصر- على الكتب والمواد التي قمتَ باستعارتها وعمليات البحث التي قمت بها على أجهزة كومبيوتر المكتبة، بما في ذلك المواقع التي زرتها على الإنترنت، أو المواد التي تطلب استعارتها من مكتبات أخرى غير مكتبتك المباشرة، والقائمة طويلة.

البنود الواردة في القانون الوطني الأميركي، الخاصة بالمكتبات العامة كثيرة، وهي تمنح -بحجة مكافحة الإرهاب- مجالاً واسعاً لعملاء مكتب التحقيقات الفيرالية، بدسّ أنوفهم في أدقّ تفاصيل ملفّات المكتبات العامة وبيانات روّداها، صارت السلطة هي التي تستغلّ المكتبة العامة - كما المواطنين - من أجل الاطّلاع، لكن على معلومات خاصّة بالمواطنين أنفسهم.

وقد أثيرت مؤخّراً قصّة طريفة، تُثبت أن المكتبة قد تكون كائناً له حياته الخاصّة، ويمكن أن تتلاعب بمن يحاولون السيطرة عليها، ومنع المعرفة والمعلومات عن روّادها؛ إذ وضع أحد عملاء مكتب التحقيقات الفيرالي، بنفسه وبيده وبإرادته الخاصّة، مخطوطاً سرياً يخصّ مكتب الاستجوابات، بعد أن اتَّخذ، فيما يبدو، قراراً غير مألوف بالتقدّم بهذه الوثيقة ليضمن لها الحماية من ناحية حقوق الملكية الفكرية، ومن ثَمَّ جعلها مُتاحة للعامّة من خلال المكتبة العامّة للكونجرس.

قام العميل بهذا في عام 2010، تاركاً نسخة مع مكتب حقوق الملكية الفكرية الأميركي، حيث يُسمَح لأي مواطن أميركي أن يقدّم طلباً بسيطاً بالاطّلاع على أية مواد مؤرشفة هناك.

ويأتي هذا الخبر بعد سنوات قضاها الاتحاد الأميركي للحرّيات المدنية في المحاكم، وهو يحاول أن يجبر مكتب التحقيقات الفيرالي على الكشف عن وسائله وتقنياته في الاستجواب. ويا للمصادفة! فقد كان المخطوط المتاح في المكتبة العامة هو المخطوط المطلوب نفسه الذي يفصح عن الأساليب التي يتمّ تشجيع العملاء على استخدامها عند استجوابهم أحدَ الأشخاص.

في نهاية الأمر، سلّم مكتب التحقيقات الفيرالية إلى الاتحاد الأميركي للحرّيات المدنية، نسخةً من هذا المخطوط الخاصّ بطرق الاستجواب، لكنها كانت نسخةً مُنَقّحة و«مُهَذَّبة» إذ حُذِف منها الكثير. ولكن ما الجدوى من هذا؟ وفقاً لتقارير مجلة (موذر جونز) الأميركية ذات الطابع اليساري، فإن النسخة الموجودة بالمكتبة كاملة، وتخلو من أيّ تنقيح أو حذف، وقد كانت متاحة للقرّاء طوال مدّة المعركة القانونية.

ولإيضاح ما يكمن في الأمر من مفارقة، صرّح ستيف آفترجود، وهو خبير في السرية الحكومية في الاتحاد الفيدرالي للعلماء الأميركيين: «من سوف يسطو على الوثيقة، أو يقتبس منها؟ حتّى ولو أردتَ، لن تستطيع الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية، لأنك -ببساطة- لا تملك الوثيقة ذاتها. فهي غير متاحة للعامة».

تقود هذه النقطة، بما هي عليه من الوضوح التامّ، بعض الناس إلى التشكيك في أن الأمر بجملته، لم يكن خطأً من الأساس، وأنه في حقيقة الأمر، لم يكن إلا محاولة من هذا العميل، لإتاحة هذا المخطوط، المطلوب بشدّة والمحظور تماماً بشدّة في الوقت ذاته، للاطّلاع العامّ، وما يزيد الشكوك، أن العميل حاول تسجيل المخطوط باسمه، ما يُرجع حقوق الملكية الفكرية إليه شخصياً، لا إلى الجهة التي يعمل لحسابها.

وصل المخطوط إلى مكتب حقوق الملكية الفكرية في 18 أغسطس 2008. وفي 23 فبراير من 2011 قام مكتب التحقيقات الفيدرالية بإصدار نسخة من الوثيقة نفسها، التي كانت -كما أسلفنا- مُنَقَّحة و«مُهَذَّبة»، وسَلّمها إلى الاتحاد الأميركي للحرّيّات المدنية، وهناك أدرك المسؤولون هذا المأزق، بيد أن المتحدّث الرسمي صرّح قائلاً: «لا يمكنني أن أقدّم لكم أية معلومات إضافية في هذا الوقت بشأن هذا الأمر».

بيد أن نظرية المؤامرة، لم تكن قادرة على إقناع الجميع، فقد وصف آفترجود الوضع كلّه بأنه:«مثل مسرحية كوميدية تقوم على سلسلة الأخطاء المتتالية. يبدو الأمر كأنه مستودع هائل من انعدام الكفاءة ومن الجهل».

كانت الشكوى الرئيسة للاتّحاد الأميركي للحرّيّات المدنية بخصوص المخطوط، تتعلّق بنقطة محدّدة: أن المخطوط يخوّل العملاء عَزْلَ المحتجَزين بصورة تامّة، ويستشهد مراراً وتكراراً بدليل كوبارك سيِّئ السمعة، (دليل الاستجواب الخاص بالجيش الأميركي والسي أي إيه لسنة 1963 الذي يتيح استخدام الصدمات الكهربائية)، واضعاً إياه في صورة إيجابية.

وبالعودة إلى رفوف مكتبة الكونجرس، وبما أن النسختين متشابهتان، فإن مقارنتهما جنباً إلى جنب تتيح للقارئ أن يستنتج -ببساطة- ما تمّ تنقيحه و«تهذيبه». ورغم أن مكتب حقوق الملكية الفكرية لا يتيح لقرّائه التصوير أو تسجيل الملاحظات، فإنه، ومن خلال عملية تفتيش سريعة، سوف تبرز بوضوح بعض الحذوفات والتنقيحات.

وإلى جانب ما أشار إليه سابقاً الاتحاد الأميركي للحرّيّات المدنية، أعرب كذلك عن قلقه من أن المخطوط يتبنّى جوانب من آليات الضغط الشديد،بغرض دفع الخاضع للاستجواب إلى تقديم اعترافات غير صادقة.

ومع هذا، يبقى الأمر الأشدّ إدهاشاً أن النسخة غير المنقَّحة ما تزال -ربما- متاحةً لاطّلاع العامّة. وهذا التسرُّب الناتج عن الإهمال لمعلومات حسّاسة من هذا النوع، كما يعود آفترجود ويذكّرنا، هو: «من الأشياء التي لا ينبغي لها أن تحدث بالمرّة، ومع ذلك فإن سقطات الجهاز الأمني وإخفاقاته ليست بالأمر غير الشائع، لكن هذه السقطة فريدة من نوعها في الحقيقة».

مازالت المكتبة، هذا الكيان السحري الغامض الذي رآه خورخي لويس بورخيس بملامسه من وراء ظلمة عينيه، وتمنّى لو كانت الجنة التي يهبها له الله مكتبة أخرى، مازالت قادرة على إدهاشنا بالمنح، والمنع، والدلال، والمفاجأة، والضحكات الساخرة.


العمل الفني: gunther gerzso -المكسيك

تقدّم الكتب المدرسية الإسرائيلية الفلسطينيين كجماعات سلبية متخلّفة بدائية وإرهابية، ولا تشتمل على أي جانب ثقافي اجتماعي إيجابي من حياتهم، لا تتحدث مثلاً عن الأدب والشعر والفن والعمارة والتاريخ والزراعة ولا عن منظومة القيم والأعراف، بل تطمس ثقافتهم وحياتهم وتتجاهل حقيقة وجودهم كشعب له جذور تاريخية، وينتمي إلى حضارة إنسانية عريقة.

مهند عبد الحميد

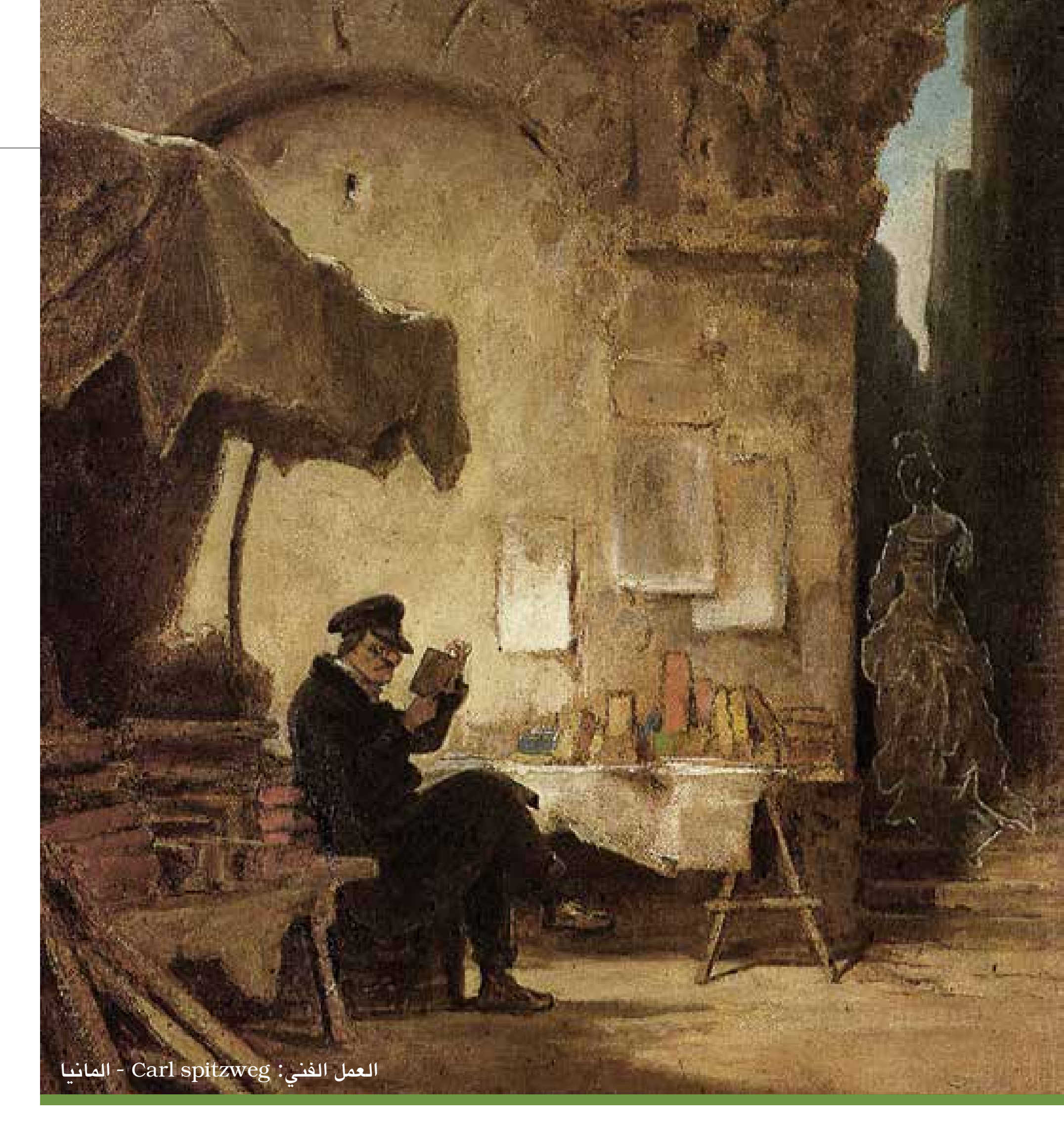
النهب الأعظم

الإنكار بلغ بالفكر الإقصائي الإسرائيلي حَدّ إطلاق شعار «أرض بلا شعب». وتبيَّن أن المقصود من هذا الشعار هو وجود جماعة لا قيمة لها، يتساوى وجودها مع عدم وجودها!

استعادة التاريخ الفلسطيني وإعادة الاعتبار لإنسانية شعب ولحقِّه في الوجود بدأ وتطوُّر في المجال الثقافي الذي رجحت فيه الكفة الفلسطينية. وذلك بسبب التقاء الحق الفلسطيني مع تطوُّر القانون الدولي، ومع المكتشفات الأثرية الجديدة، ومع نخبة مفكرين ومثقفين إسرائيليين وعالميين رفضوا الظلم، واحترموا قواعد البحث العلمي وتطوُّر العلوم وحقوق الإنسان، وانحازوا بشجاعة للضحايا.

في سياق الحرب الدائرة على الجبهة الثقافية ظهر للعلن فيلم «السرقة العظمى للكتب»، وهو فيلم وثائقي من إخراج الإسرائيلي الهولندي بيني برونر. وَثَّقَ هذا الفيلم الهامّ سرقة 30 ألف كتاب من مدينة القدس، و40 ألف كتاب من حيفا ويافا وعكا والناصرة في أثناء حرب 48 وما بعدها. الفيلم سَلَّطَ الأضواء على سرقة الكتب والعبث بالممتلكات وبالإرث الثقافي الفلسطيني. وكان من أهم تداعيات الفيلم الوثائقي الهامّ ربط سرقة الكتب والمخطوطات بعملية نهب أشمل كسرقة الصور والأرشيفات والوثائق واللوحات الفنية والتحف والآثار والمُطَرَّزات والمنحوتات وآلات الموسيقى، تلك العملية التي استهدفت إسكات التاريخ الفلسطيني ومحو الثقافة الفلسطينية كحلقة مكمِّلة لاستملاك الأرض والموارد الطبيعية والتطهير العرقي للسكّان الأصليين.

الرواية الإسرائيلية في الفيلم كانت هشة، ولم تصمد أمام الحجج والوقائع التي نجح المخرج في تسليط الضوء عليها، كالقول: إن ما قامت به المكتبة الوطنية هو إنقاذ الكتب وحمايتها ووضعها في خدمة الأبحاث داخل المكتبة تحت رمز (اي بي)، أملاك متروكة و«سيتمّ إرجاعها إلى أصحابها عندما يعودون» وهي تَعْلم الموقف الرسمي والشعبي الإسرائيلي الرافض قطعاً لعودتهم. في كل الأحوال الجهات الرسمية الإسرائيلية تجاهلت نصوص اتفاقية لاهاي، وميثاق واشنطن اللذين ينصّان على: «الامتناع عن استعمال الممتلكات الثقافية، ومن ضمنها الكتب، في حالة الحرب والاحتلال». ومن جهة أخرى كشف الفيلم عملية إزالة كل المعلومات التي تشير إلى المالك. وهذا مخالف للاتفاقيات أيضاً، لكنه يفسِّر التلاعب وانخفاض عدد الكتب المفرزة للمكتبة إلى 6 آلاف كتاب، ويطرح مصير بقية الكتب الـ70 ألفاً المعترَف بها؛ هل أُدمجت ضمن أملاك المكتبة الإسرائيلية، أم جرى بيع بعضها للمدارس العربية كما أقرّ بروفيسور عربي في جامعة حيفا بالقول: اشترينا كتباً، وعندما تصفَّحتها وجدت عليها ملاحظات بالعربية، وتعرَّفت إلى اسم صديقي على بعضها. البروفيسور الإسرائيلي


العمل الفني: Carl spitzweg - المانيا

(إيلان بابيه) يشير إلى نوعين من النهب: نهب فردي تحوَّل إلى ملكية خاصة أو جرى بيعه، ونهب رسمي جاء عبر أمناء وموظفي «المكتبة الوطنية» الذين رافقوا جنود الاحتلال ضمن مهمّة الاستيلاء على الكتب.». ويضيف: «لا يهم إذا حُفِظَت الكتب بشكل جيد، ما يهمّ أنَ هذا النهب جزء من عمل استشراقي يحتكر المعرفة، ويمتلك كل شيء، ويشوِّه ثقافة الآخر، هذه جريمة».

ثمّة حادثة تؤكّد أن لدى إسرائيل سياسة منهجية في الحرب المتواصلة على الثقافة الفلسطينية، هي حادثة السطو الإسرائيلي على مركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت وسرقة جميع مقتنياته من كتب ووثائق ومخطوطات وأرشيف وأفلام، ونقلها بالشاحنات داخل إسرائيل في أثناء احتلال العاصمة بيروت عام 1982. وقد جرى استعادة مقتنيات مركز الأبحاث في صفقة تبادل 6 أسرى من الجنود الإسرائيليين بأسرى فلسطينيين وبمقتنيات مركز الأبحاث. هذا يعيدنا إلى قضية (مبادلة أسرى حرب مقابل كتب) التي حصلت في أوج صعود الحضارة العربية الإسلامية.

ما حدث في فترة النكبة من نهب كما صوَّره الفيلم يدحض السرد الأخلاقي والبطولي في الرواية الإسرائيلية، ويكشف تناقضاً على درجة عالية من الأهمية هو أن أية ثقافة إنسانية ترتقي بانفتاحها على الثقافات الأخرى لا يمكن لها أن ترتقي بإقصاء وإنكار وسرقة ثقافة أخرى. هذا هو المعيار الحقيقي الذي سقطت فيه إسرائيل محاولة استبداله بالتطوُّر التقني والتجميعي.

الرواية الفلسطينية حول الكتب والمقتنيات الثقافية تتَّفق مع ما كشف عنه المخرج الإسرائيلي برونر، تماماً بمثل ما التقت الرواية الفلسطينية مع نتاج فكري وأكاديمي لمؤرِّخين إسرائيليين انحازوا إلى الحقيقة في قضايا كبيرة من نوع: «التطهير العرقي» لـ(إيلان بابيه)، و«اختراع الشعب اليهودي والأرض اليهودية» لـ(شلومو ساند)، و«مناطق محظورة» لـ(إيال وايزمان)، و«فلسطين في الكتب المدرسية الإسرائيلية» لـ(نوريت بليد)..،وغيرها.

يقدّم الفيلم الرواية الفلسطينية عبر شهادات كان أبرزها شهادة ناصر الدين النشاشيبي الذي تحدَّث عن سرقة مكتبة العائلة ومكتبة خاله الأديب إسعاف النشاشيبي، التي ضمَّت كتباً ومخطوطات لا تُقدَّر بثمن، وتوقَّف عند كتاب «المكرميات» الذي مايزال الإهداء والتوقيع ممهورين عليه، والمصحف الشريف المكتوب بماء الذهب. وكانت شهادة الكاتبة غادة الكرمي مؤثِّرة جداً وهي تدخل فناء بيت والدها في حيّ القطمون في مدينة القدس، حيث سلَّطت الكاميرا الأضواء على الفن المعماري للبناء المسروق والرخام الذي كان بمثابة لوحات فنية جميلة. استذكرت والدها وهو جالس وخلفه رفوف الكتب التي جمعها طوال عمره والقاموس العربي الإنجليزي الذي كان يعدّه. كما توقَّف الفيلم عند سرقة مكتبة المفكّر والتربوي خليل السكاكيني وأعماله وترجماته التي تحوَّلت إلى المكتبة الإسرائيلية. وقد استعار كاتب السيناريو علاء حليحل أحد كتب السكاكيني وأطلع المُشاهِد على توقيعه. بدوره قدَّم المثقَّف محمد البطراوي شهادته حول العربات العسكرية التي حملت الكتب المنهوبة من منازل مدينة الرملة ومشاركة أسرى فلسطينيين في تحميل الكتب.

الرواية الفلسطينية تكشف السرقة المنهجية للكتب وعملية تحويلها إلى موروث إسرائيلي، وتدحض المقولة الإسرائيلية القائلة بأن الشعب الفلسطيني بلا ثقافة. غير أن الفيلم حَرَّك هذه القضية، ووضعها على أجندة النخبة الثقافية الفلسطينية التي بدأ بعضها يطالب باستعادة الكتب، وبرفع قضية على الحكومة الإسرائيلية المنتهكة للاتفاقيات الدولية من خلال منظمة اليونسكو التي أصبحت فلسطين عضواً فيها.

درجة احتراقها «451» فهرنهايت

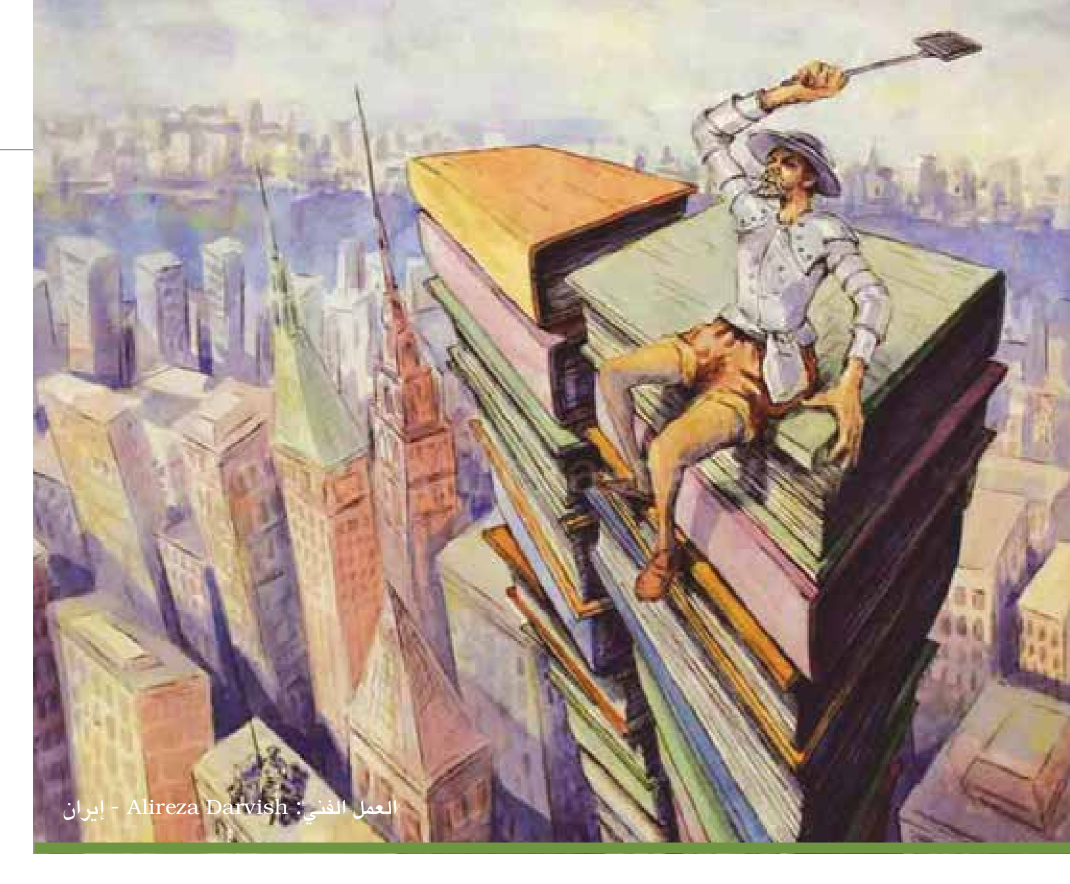
عبدالمنعم رمضان

ليس من المستبعَد أن ترتدّ معي إلى لحظة فارقة، وقفتُ فيها على باب ذلك الصباح. يومها كنت أفكّر في زيارة السيدة العجوز، لولا أنني فوجئتُ بخبر موتها. كانت الشاعرة ملك عبد العزيز أرملة محمّد مندور، الناقد ذائع الصيت في جيله، تتوكّأ على عصاها تحت شجرة قديمة على نيل الروضة في القاهرة، في انتظار عربة ابنها، لكن الشجرة سارعت وسقطت فوق السيدة، لتموت هكذا فجأة. بعد أيام، اقتحم مالك البناية شقّة ملك، وأفرغها، وألقى بكتبها وكتب مندور على قارعة الطريق. ليس من المستبعد أن تصدّق كيف وجمت وتيبّستُ وحسبتُ الخبر ناقصاً، فلا بدّ أن المالك، بقوة تقاليد الملْكية، أشعلَ النيران في كومات الكتب، ولابد أن الجسدين، جسدَيْ ملك ومندور، بما لديهما من قوّة الشهوة والحضور، تألقا، وتآلفا، وطلعا من الجحيم يتوهّجان مثل نجمتين.

بعد منتصف خمسينيات القرن الماضي، صدرت رواية «451 فهرنهايت» للكاتب الأميركي راي برادبري، التي حوّلها المخرج فرانسو تروفو إلى فيلم سينيمائي، شاهدتُه وانتظرتُ حتى تُرجِمت الرواية. 451 فهرنهايت هي الدرجة التي عندها تحترق الكتب، والفيلم يحكي أنه في مدينة غير مُسَمّاة، كأنها كلّ المدن، وفي زمنٍ خام، كأنه كلّ الأزمنة، يصدر قرارٌ بتحريم قراءة الكتب، ويقوم رجال الإطفاء بإشعال حرائق تلتهم مايجدونه منها. في زمنها كانت رواية «برادبري» صرخة بشر شبه ممسوسين تفضح المكارثية الأميركية، لكن صرخة الفيلم اتّسعت مثلما تتّسع الرؤيا، وأصبحت دوّامة صرخات. فكلّ الكتب العظيمة تهدف إلى تأسيس الحياة المثالية، هنا، وبالتحديد على الأرض، وكلّ مشعلي حرائق الكتب إمّا يصرّون على أن العالم كامل لاينقصه تعديل، وإمّا أنهم يرون الدنيا مزرعة الآخرة، وأن الحياة المثالية، هنالك، وبالتحديد في السماء. ذات يوم قال أحدهم: «بالنسبة إلى الروح الوضيعة، كلّ شيء بائس وزريّ وقبيح وسيّئ»، لكن صاحبه صحّح وقال: «بالنسبة إلى الروح الوضيعة كلّ شئ مكتمل ومُنجَز».

عموماً تعلّمْنا دائماً أن الغزاة، في الماضي وفي الحاضر، يعمدون إلى الإطاحة بالرموز الكبرى للمكان الذي يغزونه، كأن يحوّلوا معابد ذلك المكان من ديانته التي كان عليها إلى ديانتهم الغالِبة، في حلب رأيتُ المسجد الأموي الكبير الذي بناه عبد العزيز بن مروان على أطلال كنيسة رومانية مازالت رسومها ظاهرة، وفي إسطنبول رأيتُ متحف آيا صوفيا الذي كان مسجد آيا صوفيا، بعد أن كان كنيسة آيا صوفيا. وفي الأندلس كلّها قرأتُ عن المساجد المتحوّلة إلى كنائس. الغزاة هم الغزاة، يطيحون بالرموز الكبرى، المعابد والمخطوطات والكتب التي هي روح المكان وعقله وقلبه، لإحلال روح الغازي وعقله وقلبه، لإحلال أيديولوجيته وثقافته، تقدُّمه وانحطاطه. ومثلما كانت النار رمزاً قديماً من رموز المعرفة، حيث بروميثيوس هو سارق النار الشهير، الذي يريد أن يعرف أكثر مماعرف آباؤه ومعلّموه، وهذه خطيئته، كانت النار أيضاً هي جاروف المعرفة، صندوقها الأسود، المَطْهر والجحيم والفردوس. إنها النار ذات الوجهين، مثلها مثل كلّ العناصر الفعّالة بما فيها الكتب والمكتبات.

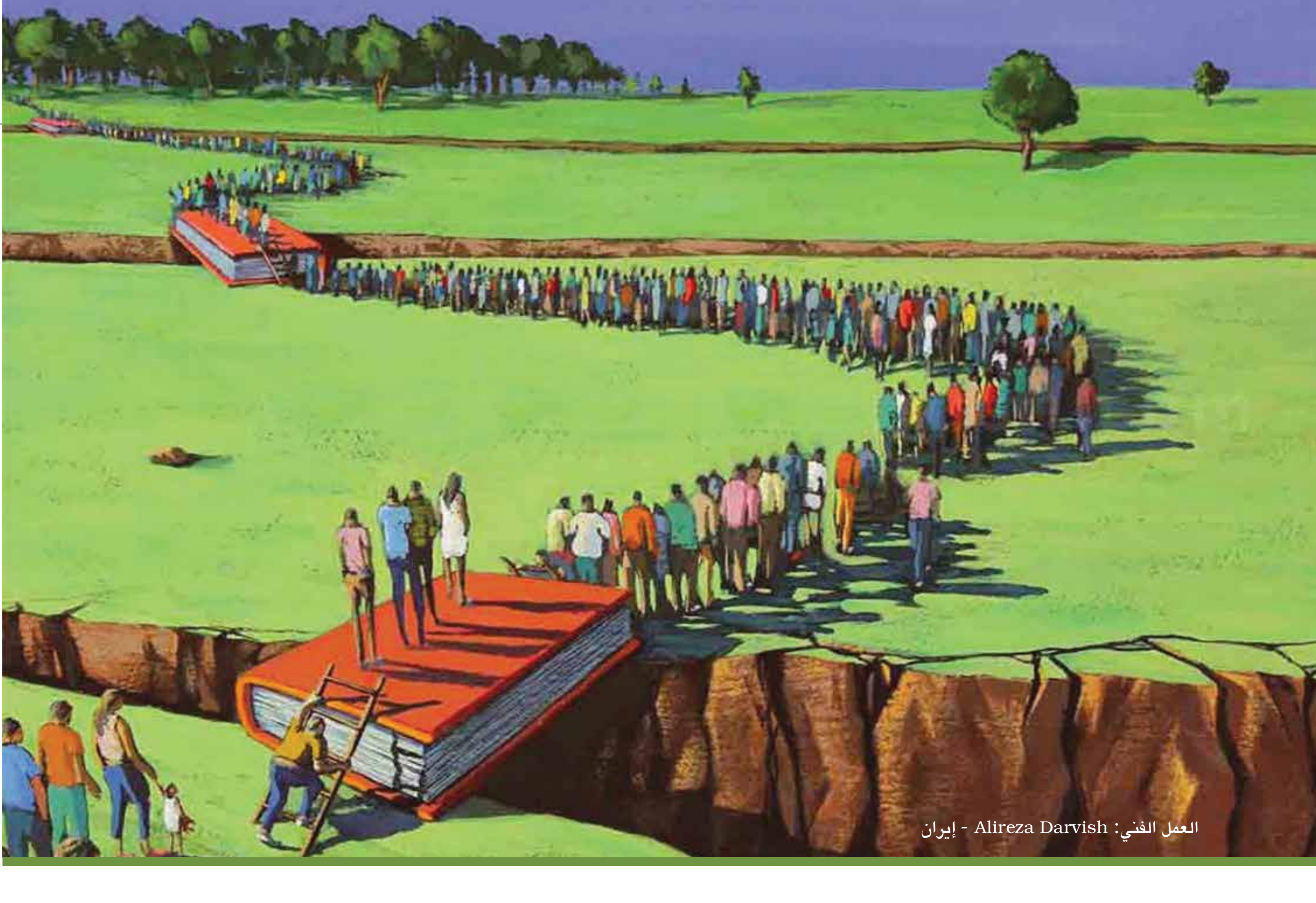
أسّس هارون الرشيد مكتبة بغداد، ورفعها، وارتفع بها ابنه الخليفة المأمون، وظلت تضيء حتّى اقتحم المغول بغداد، فأشعلوها بنيران تواصلتْ أربعين يوماً (1258). وليس صحيحاً أنهم فعلوا ذلك لأنهم فقط برابرة، فبعد قرنين ونيّف، أشعل الإسبان، نصف المتحضّرين نيرانهم في التراث العربي الأندلسي في ساحة باب الرملة (1499)، حيث جُمعت الكتب والمخطوطات وأُضرمت فيها النار بأمر من الكاردينال دي ثيسنيروس. وفي بغداد ثانية، حرق طغرل بك السلجوقي مكتبة دار العلم، ولم يكن



العمل الفني: Alireza Darvish - إيران

تتريّاً ناقص الحضارة. الاستيلاء على دور العبادة كان فريضة تساوي الاستيلاء على إعلام المكان وشريعته، والقضاء على الكتب فريضة تساوي القضاء على ثقافة المكان وعقيدته، كلاهما ضروري للتدجين والسيادة، وها هي الأسئلة ما زالت تُثار بحرج حول مكتبة الإسكندرية واحتراقها إبّان الفتح الإسلامي لمصر. فالكتب التي كانت تملأ المكتبة- إذا ظهر، وحسب القول العربي المأثور، أنها تتّفق مع ماجاء في كتابنا- يكفينا كتابنا، وإذا ظهر أنها تخالفه، فلا ضرورة لها. بعد موت الخليفة عمر ابن الخطاب، تولّى عثمان بن عفان الخلافة، وبيانه المبكّر كان ينصّ على إحراق مخطوطات المصحف في ما عدا المخطوطة المحفوظة عند السيدة حفصة بنت عمر، مما هيّج بعض الذين يقولون إن اللغة توقيف، أي تعليم إلهي، والخط توقيف، الخط هو رسم المصحف. قصد الغاضبون الحفاظ على المخطوطات بخطّ الصحابة الأوائل، توقيفاً وتبرُّكاً، لكن أيديولوجيا التوحيد عند عثمان، غلبت أيديولوجيا التعدّد عند خصومه، فاستعان بالنار ذات الوجهين. والأصحّ ذات الوجوه.

كانت أمي تفضّل أن تحرق الورقة المكتوبة على أن ترميها خشية أن تُداس، نار أمي للعصمة والتطهير، ونارهم للإبادة والتدمير، وناري للنشوة والحب. وأبو حيان التوحيدي حرق كتبه بنار هي شرفة اليأس أو شرفة العدم. وحريق المكتبات، في غير حالات الغزو، هو صراع أيديولوجيات في المكان الواحد، فابن حزم الأندلسي الذي وُلد في قرطبة، ودرس فقه مالك- وهو مذهب الأندلسيين-، ثم أصبح شافعياً، ولمّا رأى أدلة الشافعي تُبطل القياس وكلّ وجوه الرأي اتّجه إلى المذهب الظاهري، وكان بعض علماء الأندلس قد مهّدوا له، وأخذ ابن حزم ينتقّل في الأمكنة، والفقهاء يتظاهرون ضدّه حتى بلغ أشبيلية أيام المعتضد ابن عباد، وهناك نال غضب العلماء وغضب الحاكم، فخاصموه وأحرقوا كتبه، غير أنه لم يعد ممكناً إحراق كلّ الكتب وكلّ النسخ، لم يعد ممكناً إفناء المعرفة من دون إفناء العالم، والحريق أصبح هكذا رمزاً خالصاً. فالغزالي على الرغم من المكانة التي يشغلها في نفوس مريديه، ولدى طبقات العلماء، إلى حدّ تسميته (حجّة الإسلام) إلا أنه في زمن محمّد ابن ملكشاه السلجوقي ودولته، لم تكد الجماعات السنّية تلمح نزعات تصوّفه حتى تآمرت عليه وأحرقت كتبه. النار ذاتها عصفت بكتب خصمه القادم ابن رشد، أيام أبي يعقوب المنصور، الأميران: السلجوقي، والمنصور وقفا بحزم وراء الحريقين، بزعم كاذب أنهما، الأميرين، إن حرقا القرطاس لا يحرقان مَن كتبهُ. هكذا كان الرمز يتحايل ويعمل، لكنه في حالات أخرى تجاوز حدوده كرمز، وسقط في فخّه الملازم له، فخ التعذيب والقتل. والنار - بحسب غاستون باشلار- كائن اجتماعي أكثر من كونها كائناً طبيعياً، فعن طريق التلقين لا عن طريق الطبيعة، تعلّمنا احترام النار والخوف منها، تعلّمنا رموزها، وعلى مرّ التاريخ كانت غالبية حرائق الكتب تتمّ بأمر الجماعات ذات الهويّات المغلقة، وأمر السلطات التوتاليتارية، دينية أكانت أم فاشية. والعصور الوسطى عصور دينية في الغالب؛ لذا زادت وتيرة حرائقها للكتب، ومحاولات إعادة إنتاج العصور الدينية في أيامنا، تزيد الرغبة عند بعضهم في تطهير العالم من الدنس، الذي هو تلك الكتب، بما فيها من أفكار تنزع طمأنينة الناس وأمانهم الداخلي، وتقتحم حيواتهم الخاصة، كأن النار التي تزيل الكتب تقضي على الشر، وتعمّم الخير. في ألمانيا هتلر أحرقوا كتب كافكا في الميادين، ليس لأنه يهودي فقط، بل لأنه يشيع القلق والسؤال، وفي فيلم «451 فهرنهايت» يتحوّل كلّ محبّ للكتب إلى كتاب، حماية للمعارف الإنسانية، وحماية للذاكرة، كلّ شخص نسي اسمه وحمل اسماً جيداً: «الحرب والسلام»، «الأخوة كارامازوف». في الفيلم امرأة عجوز وحيدة، يكتشفون أن منزلها مزدحم بالكتب، ترفض المرأة أن يحرقوا هم كتبها، فتتوسطها، وبعود ثقاب مشتعل تحترق وتحرق الكتب. الشيطان في أغلب اللوحات يظهر بلسانٍ من نار، لكن نار العجوز نارٌ أخرى، وراء هذه النار أغمضتُ عينيّ فرأيت العجوز تقف أمام مكتبة السائح في طرابلس، على هيئة الأب إبراهيم سروج، عريف المكتبة، ثم رأيتها أمام بناية ملك عبد العزيز، على هيئة الست ملك، ثم رأيتها في بيتي على هيئتي، هكذا تحوّل الحلم إلى كابوس، إلى حلم، إلى كابوس... إلخ إلخ إلخ.



العمل الفني: Alireza Darvish - إيران

جاءني في الموعد كعادته.
فـي كلّ مرة كان يأتي بوجه ضـاجٍ بالحياة، يضحك ويحمل كتباً يهديني إيّاها: هذه يجب ألا تفوتك، أنت مولَعٌ بالخيال لكنك حكّاء، يجب أن تكتب كتاباً بعنوان «نهر الحكايات».

وحيد الطويلة

روح الحديقة

هذه المرّة كان قادماً بوجه غائب، كأنه أودعه لدى خزانة المجهول، على وشك أن يفقد الحياة، لكنه يحمل كتباً، وبنبرة تائهة قال: «هذه أعزّ ما لديّ، قررت أن أوزّع مكتبتي، اسمع، لا تقاطعني.. الموت قادم.» وقبل أن أسخر من يقينه البادي، وأحوّل الموضوع إلى نكتة، أطلق سكيناً حاداً من فمه: و«قريباً...كلّ أصدقائي ماتوا، وأنا في أعمارهم نفسها أو يزيد، لم يبقَ لي من الأعزاء سوى كتبي أعطيها لعزيز ليحفظني عنده، ليعيدني مرّة أخرى إلى الحياة ولو بابتسامة، ولو برحمة.».

المترجم الفاتن والمثقّف الصادق في كل شيء، عندما يذكر اسمه في محفل ما، فتلك دلالة على المثقّف والإنسان، عندما ماتت ابنته في ريعان شبابها لملم كتبها ولوحاتها ليعرضها على الناس، ليستعيدها من يدي المغافل، أقام معرضاً ووقف على الباب يستقبل الناس. كان آخر من دخل، وفي

كلّ لحظة كان يمدّ رأسه من الباب إلى الخارج، كأنه ينتظرها أن تجيء كعادتها بكتب تتأبّطها. بعد المعرض، لملم الكتب واللوحات ووضعها في حضنه بكل الأسى والترقُّب.

مسكينة المكتبة، تظل روح من يقتنيها، حتى إذا غادرها ألقها، وحالت ألوانها، كأن الكتب تبتسم وتضحك دلالة على أن أصحابها ما زالوا على قيد الحياة.

المكتبة روح صاحبها، يحافظ عليها ويدلّلها، طالما تجري في عروقه الحياة وبذرة الأمل، لكأنه يتخلّص منها بأسى وافر، حين يشعر أنه اقترب من خطّ الزوال.

الدكتورة شهرت العالم، ابنة الكبير محمود أمين العالم، لا تجد من تهديه مكتبة والدها، لم يتقدّم أحد لشرطها الوحيد بأن يحافظ عليها فقط. ابنة الدكتور حسين مؤنس المتخصّص في حقبة الأندلس لم تجد هيئة أو شخصاً يقبل أن يقتني مكتبته. كأن المكتبات نفسها ترفض روحاً غير أرواح أصحابها، أحد شعراء الستينات الذي غزل ثوب حبيبته بالأزرق باع مكتبته الشهر الماضي لبائع كتب بما لا يزيد عن خمسة آلاف دولار، حين أحسَّ أن الأوراق الباقية من عمره تتناقص يوماً بعد يوم. هل هي الشجاعة؟ بل أشكّ، هو اليأس والتسليم بالقادم، حين أحسّ أن طائراً ما لم يره من قبل يطوف فوق منامه، ويحوم حول سريره.

بعض الكتّاب في مصر ينامون نهاراً، لا يقربون المكتبات إلا في الليل، يقضونه بين أضابيرها يلاعبونها وتلاعبهم، يغازلونها وتغازلهم، حتى تطلع شمس الصباح، فيخلدون.

صديق آخر خائف مثلي من الموت، يشتري كتباً كلّ يوم جمعة تراه يعسّ في مكتبات وسط البلد في القاهرة، كأنه يقاوم الموت،يشهر الكتب الجديدة في وجهه، يرفض أن يستسلم أو يترك له فرصة للتسلّل إلى حديقته، يزرعها كل أسبوع بالكتب لتقف متحدّية في وجه الموت.

القاهرة ليست مدينة القراءة، خاصة في العقود الأخيرة. مكتباتها تشبهها. الذين يقرأون هم فتات الناس. والذين يحفظون الكتب بين طيات قلوبهم ليسوا سوى أفراد.

في عصور الاضمحلال ترى العجائب، أثرياء القاهرة الجدد زيّنوا بيوتهم بمكتبات لزوم الشيء، لا يقرأون، لكن للوجاهة طعمٌ آخر ومستلزمات أخرى حتى ولو لم تُستعمل. وحين يهرعون إلى بيوت جديدة يحملون كل شيء ويتناسون الكتب، مكتباتهم ملوّنة وبخشب فاخر، لكن روحها في مكان آخر.

لا تتعجَّب، ميلاد حنا بحث عن جهة يهدي إليها مكتبته، حين جاءه طائر الرحيل وغيره وغيره. تناثرت كتب العشاق على الأرصفة، تكاد تنطق باليتم، تتلقفها أيدٍ يتيمة أيضاً بحنوٍّ بالغ، أصابع تنطق بالأسى على أرواح تركت أطفالها دون قلوب تحميها، اللهم إلا بعض الأناشيد والرايات القليلة ليحملها محبّون بأغانٍ خافتة.

أحمد شوقي كان ماكراً وواعياً بما يفعله الزمن، كان يعرف أن أشعاره سوف تندثر مع الوقت، أو لن تجد من يرتّلها سوى بعض المُتيّمين، وهم فئة في طريقها إلى الانقراض، لذا قال لتلميذه محمد عبد الوهاب: «غنّني يا محمّد، غنّني لأعيش»، يبحث عمّن يحمل روحه خارج سور المكتبة المقبرة، ليضعه على لسان الناس إلى أبد الآبدين.

جلال كشك، الكاتب بنكهة إسلامية، عرف أنه سيموت حين هاتفه مسؤول الدفن وهو على سريره في المستشفى، يسأله عن الترتيبات التي يقترحها لجنازته، ورغم أنه بوغت إلا أنه كتب وصيَّته في مقال بعنوان: أنعي إليكم نفسي. طلب فيه فقط أن تُدفن كتبه إلى جواره ليقارع بها الملائكة حين يسألونه، شدّد على نسخ كثيرة من كتابه « ودخلت الخيل الأزهر» الذي دمغ فيه الحملة الفرنسية بالجهل والوحشية لاقتحامها الجامع.

نجيب محفوظ الهادئ على السطح، الذي يمور مكراً جميلاً من داخله، كان لا يحتفظ بكتاب، كان يقرأ الكتاب، ثم يوزعه، كأنه كان يخشى أن يُلقى شريداً على قارعة أي هاوٍ أو هاوية، كأنه كان يكتفي أنه معلّق على جدران كل المكتبات العربية.

في قصيدته الفاتنة التي غنَّتها فيروز يناجي جوزيف حرب الأبواب كأنه يناجي المكتبات: «في باب غرقان بريحة الياسمين، في باب مشتاق، في باب حزين، في باب مهجور أهلو منسيّين، هالأرض كلّا بيوت، يا ربّ تَخلّيها مزيَّني البواب. ولا يحزن ولا بيت ولا يتسكَّر باب».

ضرب يوسف أبوريّة صاحب «ليلة عرس» على كتفي بقوة وقال: منّك لله، سحقتنا.

كنا قد قضينا ليلة معه، بعد إصابته بالمرض البطّال، القاتل الصامت. قبل أن أذهب أخذني جانباً، قال لي: «بعض كتبي التي أحبها». وقبل أن أجيب قال: «قد لا أراك مرة أخرى». ورغم أنني بُوغتُّ إلا أنني ضحكتُ في وجهه ومزحتُ: يا رجل لا تقلْ هنا، سأعود لأمحقك مرة أخرى. لكنني كنت مثل امرأة كافافيس التي غاب ابنها في اليَمّ، وراحت تشعل للعذراء شمعة طويلة ليعود ابنها. كنتُ مثل السيدة العذراء أعرف أنه لن يعود.

رجاءً: روحي اكتفت، ومكتبتي لم تعد تتَّسع.

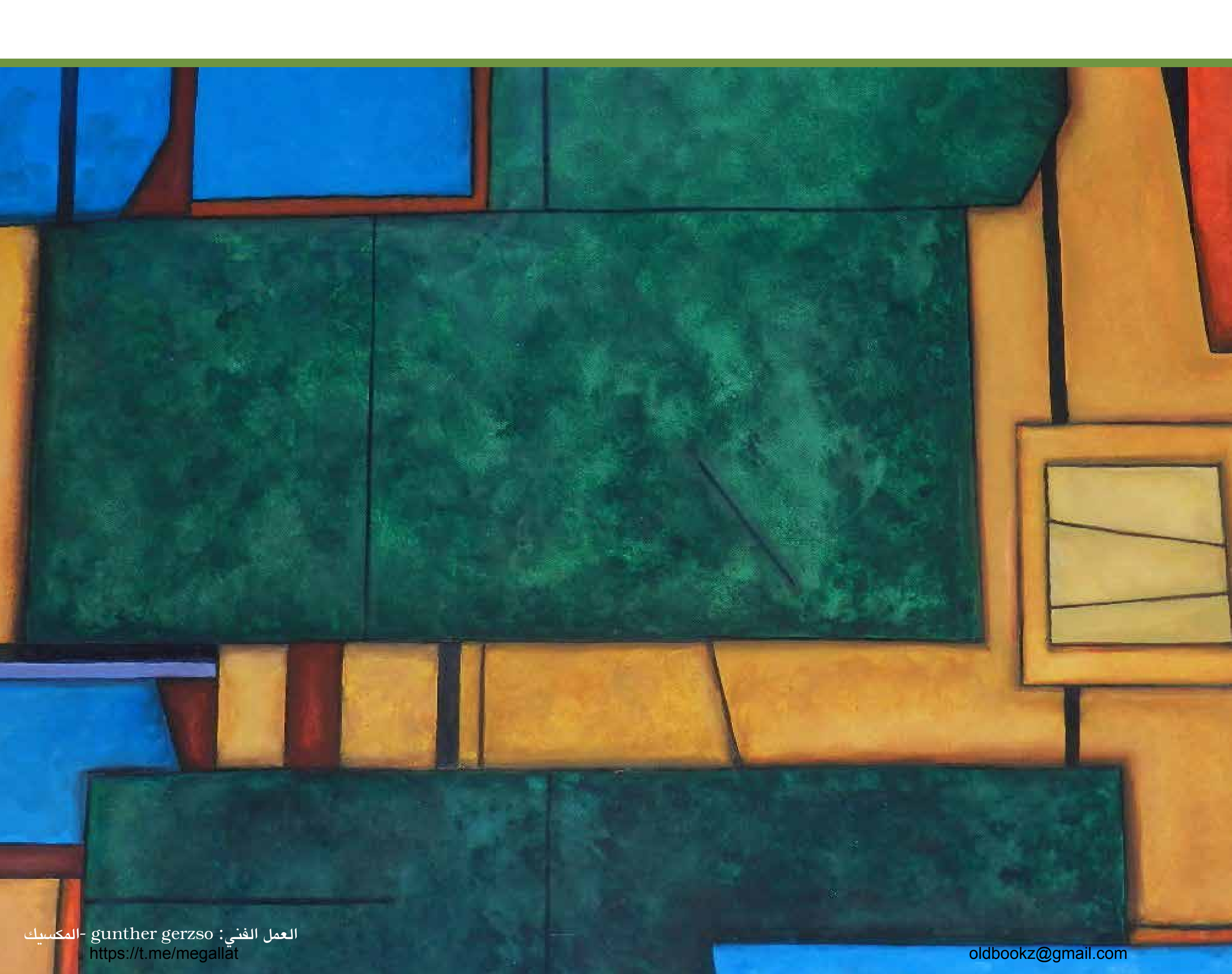
خذوا كتبكم معكم.

لا ترسلوا لي كتبكم مرّةً أخرى.

تأسّست مكتبة «رأس بيروت» سنة 1949 من القرن المنصرم على يد الدكتورأنطون غطاس كرم، أستاذ الأدب العربي في الجامعة الأميركية في بيروت. وتسلّمت إدارتها زوجته فيلومين لحود بمعاونة السيد عبد الأحد بركات عبو.

سليما ن بختي

رأس بيروت المقطوع



العمل الفني: gunther gerzso -المكسيك

كان موقعها بداية قرب البوابة الطبية لمدخل الجامعة الأميركية الشرقي .وفي العام 1951 نقلت إلى شارع (Bliss-بلس) مقابل بوابة الجامعة المشتركة مع مدرسة الأنترناشونال كولدج (I C) واعتزلت زوجة الدكتور كرم العمل، واستمرّ عبدو في إدارتها منفرداً. في العام 1953 انتقلت ملكية المكتبة للأستاذ شفيق جحا، المؤرّخ والتربوي، وفي أوائل السبعينات أصبح عبدو شريكاً فيها. وفي أثناء الحرب اللبنانية 1975 – 1990 انسحب عبدو، وهكذا عادت المكتبة بملكيّتها الكاملة للأستاذ جحا في سنة 1980. ومن ثَمَّ انتقلت إدارة المكتبة إلى فاديا شفيق جحا منذ ذلك الوقت وحتّى إقفالها في العام 2008.

لم تكن مكتبة «رأس بيروت» مكتبةً عادية، بل لعبت دوراً ثقافياً استثنائياً مميزاً في الحراك الثقافي في بيروت . وبكلمات الراحل د.أنيس صايغ كانت الضلع الثالث في مثلّث إشعاع يضمّها مع الجامعة الأميركية ومطعم فيصل. فقد زوّدت الجامعات والمؤسَّسات وعشّاق الكتب والمهتمّين بالكتب من كافة أنحاء العالم . كما نشرت الكتب الأدبية والمدرسية مثل «الفكاهة عند العرب» لأنيس فريحة وغيرها.

وكانت نقطة التقاء لنخبة من الأدباء والشعراء والمثقَّفين والأكاديميين والصحافيين والسياسيين، ورجال الأعمال . كان المؤرخ الراحل كمال الصليبي يعتبرها «ملتقى ورابطة بين محبّي القراءة ورئة من رئات راس بيروت». وتقول فاديا جحا التي تولّت إدارة المكتبة لثلث قرن، بأن المكتبة كانت انعكاساً لمشاغل أصدقائها وروّادها الذين شاركوا في خلق طابعها المميَّز. وتستشهد جحا بما قالته الأديبة إملي نصرالله غير مرّة بأن جَوّ المكتبة هو «جَوّ تلاقح الأفكار التي تلتقي أو تفترق محتفظة دائماً بخطوط عريضة من الحرّية واحترام الآخر».

شهدت مكتبة «رأس بيروت» انطلاقة مجلة «شعر» ومجلة «مواقف»، كما احتفلت بالعديد من الكتب المُمَيَّزة. ويعترف الشاعر شوقي أبي شقرا بدور المكتبة في تجربة مجلة «شعر»: «جريئة كانت في الزمن الباكر. استوعبت الثمار، وكانت مرجع القرّاء والمصدر الذي ينبع منه الاحترام والإحاطة بما كتبناه، ولم تستطع سواها القيام بالدور، وكانت سبّاقة الى شحيم حالة الشعر وعطر القصيدة حيث أنزلنا عبارات الطرب والدقة والبحث عن الباهر». والحال أنه نادراً ما عرفت أو واكبت مكتبة بعضاً مما عرفته وواكبته مكتبة «رأس بيروت» في موقعها وتاريخها ومناخها. فكم من نقاشات وسجالات تلاحقت وتتابعت من قاعة المحاضرات إلى حرم الجامعة إلى مطعم فيصل إلى المكتبة. وهناك لا تسأل فقط عن الكتاب، وتقتنيه، بل قد تلتقي كاتبه وناشره وناقده، وتكمل معهم السجال المفتوح في شبه صالون ثقافي مميَّز في طابعه وطقوسه. في مكتبة «رأس بيروت» عقد فرسان مجلة «شعر» يوسف الخال، وأدونيس، وشوقي أبي شقرا، وأنسي الحاج، وفؤاد رفقة، ونذير العظمة العديد من لقاءاتهم وتدارسوا، وخطّطوا، وناقشوا. وفي المكتبة عينها تابع الشاعر خليل حاوي النقاش مع تلاميذه في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأميركية. وفي المكتبة وُلِد اكثر من مشروع أو فكرة لندوة أو صيغة لتجمُّع أو حكاية صداقة أو قصة حب. وكانت محطّة لا بدّ منها لأي كاتب مهاجر أو عائد أو زائر لمعرفة آخرأخبار البلد وأخبار الأصحاب.

كان الدكتور الراحل هشام شرابي يحرص في كل زيارة لبيروت أن يزور مكتبة «رأس بيروت» ومقهى الروضة. وكان يعتبر المكتبة مؤسَّسة بيروت الثقافية لخدمة المجتمع المدني ونهضته. كانت مساحة لتعزيز التلاقي ومركزاً لنقل الرسائل والودائع للادباء والمثقَّفين. وكانت واجهتها حدثاً بحدّ ذاته. فكتب الواجهة هي بارومیترالمقروئية في بيروت والعالم العربي. كان الروائي الراحل يوسف سلامة لا يعتبر أن كتابه قد صدر إذا لم يره في واجهة مكتبة «رأس بيروت».

تتذكَّر الناقدة خالدة سعيد أنها حين جاءت إلى المكتبة لأول مرة وجدت كتاب «قالت الأرض» لأدونيس في الواجهة، وعندما دخلت لتشتريه قال لها عبدو : «الكتاب ليس للبيع» فحاولت الاستفهام لتسمع صوتاً من الداخل: «يه! كيف وصلت إلى هنا؟ كيف عرفت؟»، كان أدونيس.

صمدت مكتبة «رأس بيروت» في زمن الحرب وفي زمن الإعمار. وأصدرت في العام 2003 كتاباً تذكارياً بعنوان «مكتبة رأس بيروت في خمسين عاماً» وضمّ أكثر من 91 شهادة وكلمة من شعراء وأدباء ومثقَّفين لبنانيين وعرب وأجانب. لم يدُر بخلد أحد أنه بعد 5 سنوات من تاريخه أي في نهاية كانون الأول/ديسمبر 2008 ستقفل المكتبة أبوابها، وتتفرَّق الطيور، وتخسر المدينة جزءاً من سيرتها الثقافية، ومكاناً لتفاعل إنساني أنموذجي ولعلاقة حضارية راقية بين قارئ وكتاب ومدينة، وسيتفرَّق عشاق الكتب في دروب موحشة.

وخلال سنوات قليلة انتصبت الأبراج الإسمنتية العالية، وانكفأت المكتبات في الشارع. تبخَّرت، وغدَت مكتبة «رأس بيروت» ذكرى مستعادة في البال عن زمن نهضوي جميل في بيروت. ولكن المؤسف أن المدينة حين تودِّع مكتباتها الواحدة تلو الأخرى فستغدو مدينة بلا روح ، بلا حلم، بلا معرفة، بلا مستقبل.

نهاية حلم

حميد عبد القادر

لن يعثر القارئ، مجدَّداً، وهو يتجول في شوارع الجزائر العاصمة، وينزل من أعالي شارع ديدوش مراد (ميشلي سابقاً)، الشارع الأكثر حداثة وميلاً للتقاليد الغربية، قادماً من الأحياء الراقية، ذات العمران المختلط الموريسكي والحديث، على مكتبة عريقة كان اسمها «مكتبة الفنون الجميلة»، التي يعود تاريخ تأسيسها إلى مطلع خمسينات القرن الماضي. فقد أوصدت أبوابها نهائياً بعد معركة خاسرة قادها مكتبي مثقَّف يُدعى بوسعد واعدي، أراد الاحتفاظ بنشاط المكتبة، رغم قرار مالكها استعادة المحل. وبعد صدور قرار المحكمة لصالح صاحب المحلّ، غادر بوسعد واعدي المكان خائباً، وأغلقت المكتبة مودعة أكثر من نصف قرن من الحضور ومن تكريس أجيال الأدب الجزائري المختلفة. أوصدت ابوابها كما أوصِدت أبواب تسع مكتبات خلال السنوات الأخيرة بين شارعي ديدوش مراد، والعربي ابن مهيدي وسط البلد، وتحوَّلت إلى محلّات لبيع الملابس، أو لمطاعم «الأكل السريع»، أو لوكالات بنكيّة.

منذ عام 2007 شرع بوسعد واعدي في حملة تحسيسية واسعة، للاحتفاظ بالمكتبة، فوزَّع بياناً دعا فيه المثقفين لمساندته في مساعيه الحثيثة، للإبقاء على نشاط المكتبة العريقة، كمكان لعرض الكتب واللوحات الفنية وبيعها، وبيع الأشرطة الموسيقية، وتنظيم اللقاءات الأدبية والفنية، لكنه خسر المعركة القضائية، فترك المكتبة، واستقرَّ في مكتبة «الاجتهاد» المجاورة، مصرّاً على عمله كمكتبي، بعدما وجد نفسه، قبل حوالي أربع سنوات، مجبَراً أيضاً على غلق مكتبته «فضاء نون» بشارع ميسوني، بعد سنتين من الوجود فقط ومن النشاطات المكثفة، تجاوزت نشاطات الجهات الرسمية مجتمعة. وكان بوسعد (المعروف باسم كيكي) يقضي النهار بأكمله في بيع الكتب والحديث عنها، واستحضار الشيخ ابن مسايب التلمساني، وهو شاعر شعبي جزائري عاش في القرن الثامن عشر، عُرف بنظم قصائد الشعر الملحون ذات النزعة المتصوِّفة.

وبخسارة بوسعد واعدي، اختفت مكتبة «الفنون الجميلة» من المشهد الثقافي، واندثر معها تاريخ عريق، وتزامن غلقها مع مساعي الحكومة في دعم الكتاب الأدبي والفني عبر استحداث صندوق دعم الكتاب، والمركز الوطني للكتاب، ومع انتشار حمّى القراءة، حيث أصبح صالون الجزائر الدولي للكتاب يسجِّل أكثر من مليون زائر(في غضون عشرة أيام فقط).

كانت مكتبة «الفنون الجميلة» ملتقى كبار الادباء، أمثال صاحب جائزة نوبل للآداب ألبير كامو، ايمانويل روبلس، الطاهر جاووت، جان سيناك، مولود معمري، رشيد ميموني، ورشيد بوجدرة. حتى إن ألبير كامو لم يكن يجلس، وهو في الجزائر العاصمة، سوى في مكتبتين اثنتين هما مكتبة «الثروات الحقيقية» التي أنشأها إدموند شارلو (1915) ومكتبة «الفنون الجميلة» التي أنشاها فانسون غرو مطلع الخمسينات. وكان فانسون غرو نفسه يتردَّد على مكتبة شارلو، وهو في ريعان الشباب، ويتابع ندوات ألبير كامو، وإيمانويل روبلس، اللذين كانا يعبِّران آنذاك عن الضمير الأوربي الرافض للنظام الاستعماري القائم على العنصرية.

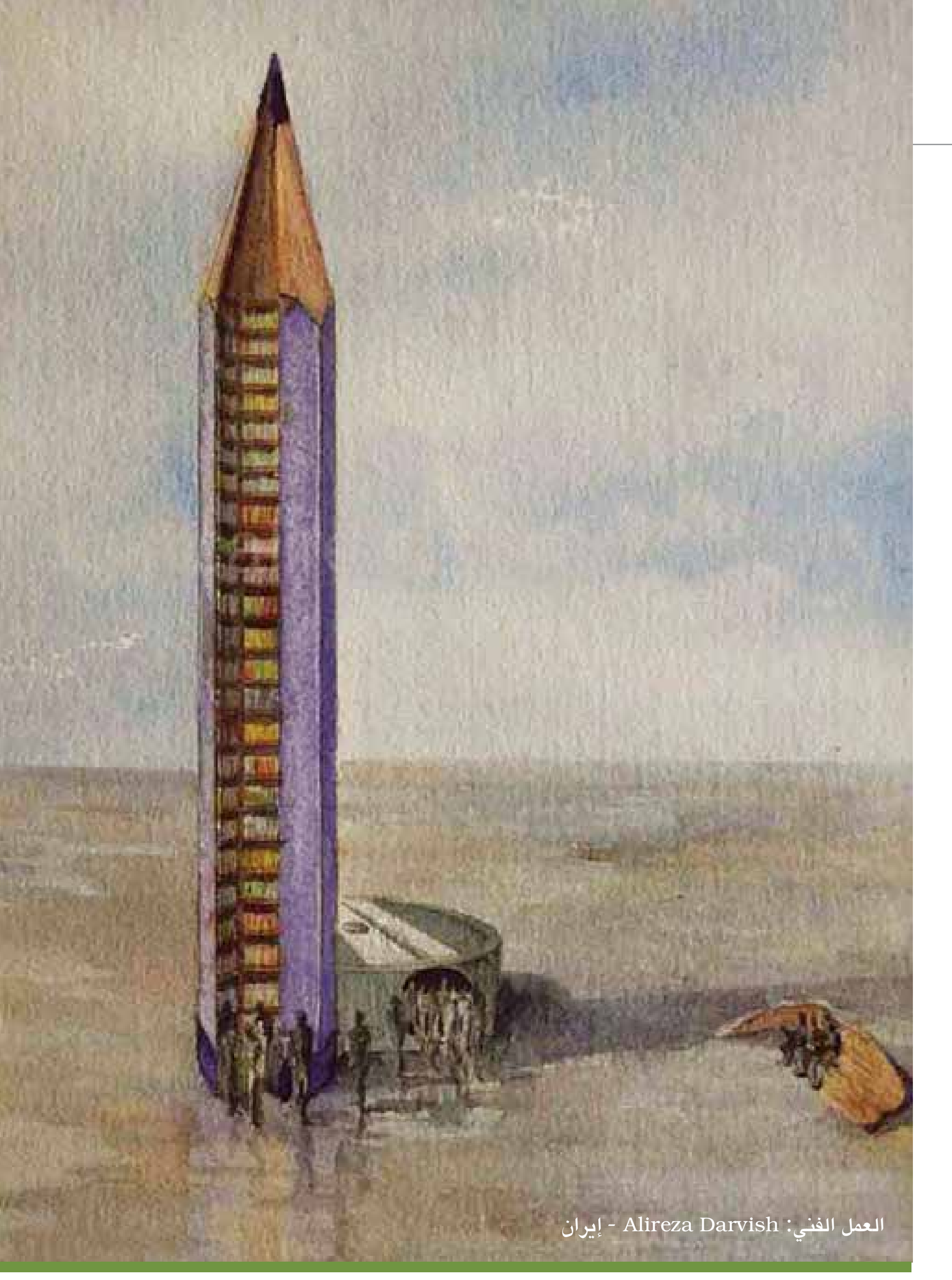
وكان غرو شخصية مميزة ومثيرة في آن معاً، مقرّباً من الأوساط اليسارية، ويقال إنه ساند الفدائيين الجزائريين خلال حرب التحرير، وهو الأمر الذي جعله يختار الجزائر، والجنسية الجزائرية عقب الاستقلال، ولا يغادر البلد عام 1962.

ويُعَدّ غرو شخصية مُحَبَّبة لدى القراء وعموم المثقَّفين الجزائريين، وهو من المكتبيين القلائل في وسط البلد الذين خصَّصوا مقاعد جانبية للمطالعة، بدون شراء الكتاب. كما ألقى على عاتقه رعاية عدد من الكُتّاب الجزائريين عبر تنظيم ندوات أدبية وفكرية في الطابق العلوي من مكتبته الصغيرة الواقعة في حَيّ

أوروبـي ذي طـراز عمرانـي هوسـماني (نسـبة إلـى المعمـاري الفرنسـي جـورج أوجيـن هوسـمان). وقـد شـكَّل الحَـيّ فـي مـا مضـى نقطـة انطـلاق للمظاهـرات العارمـة التـي اسـتهدفت الجنـرال ديغـول والجمهوريـة الفرنسـية الخامسة بغيـة إسـقاطها، ووضـع حـدّاً للمفاوضـات التـي شـرع فيهـا ديغـول مـع جبهـة التحريـر الوطنـي، وذلـك ضمـن مـا سُـمِّي بأسـبوع المتاريـس الشـهير. لكـن الأقـدام السـوداء (سـكان الجزائـر الأوروبييـن) خسـروا المعركـة علـى مسـتويين. (المواجهـة المسـلحة مـع جيـش التحريـر، والعصيـان ضـد الجنـرال ديغـول)، فغـادروا البـلاد منهزميـن منكسـرين، وقـد أضرمـوا النيـران فـي مكتبـة الجامعـة المركزيـة، وتركـوا مكتبـة «الفنـون الجميلـة»، وصاحبهـا فانسـون غـرو.

احتفظـت المكتبـة بمكانتهـا كفضـاء يرعـى الآداب والفنـون، بفضـل جهـود غـرو الـذي وجـد بعـد الاسـتقلال نخبـة مثقَّفـة فرانكوفونيـة، كانـت تشـكِّل آنـذاك غالبيـة مطلقـة بيـن النخـب المثقَّفـة الجزائريـة. وكانـوا يتـردَّدون علـى مكتبتـه رغـم رفضـه مسـايرة الموضـة الفكريـة اليسـارية التـي انتشـرت فـي الجزائـر، مـن السـتينات إلـى نهايـة الثمانينيـات، مثلمـا هـو الحـال مـع مكتبـة «الاجتهـاد» بشـارع حمانـي (شـاراس سـابقاً)، حيـث كان يجـد القـارئ مؤلفـات منشـورات «التقـدم» السـوفياتية باللغتيـن العربيـة والفرنسـية، وقـد ظـل فانسـون غـرو، محتفظـاً بتصـوُّر إنسـاني للثقافـة، رافضـا لانغـلاق الأيديولوجـي.

ومـن أهـم مميِّـزات فانسـون غـرو طيبتـه، وثقافتـه الواسـعة، وعشـقه لـلأدب، وتمكُّنـه مـن اللغتيـن الفرنسـية والإسـبانية. وقـد كان بمثابـة «خواجـة جزائـري»، يملـك تلـك القـدرة الفائقـة علـى تقديـم «صـوت مغايـر للجـرس»، غيـر الصـوت القومـي الـذي انتهجـه النظـام السياسـي الجزائـري منـذ الاسـتقلال، والـذي كان يدعمـه الحـزب الحاكـم، ونفـر مـن المثقفيـن المعرّبيـن



العمل الفني: Alireza Darvish - إيران

العائديـن مـن منـح دراسـية إلـى سـورية، والعـراق، ومصـر، حيـث تعلَّمـوا أبجديـات القوميـة العربيـة.

كان غـرو ينظِّـم يوميـاً مجالـس أدبيـة يحضرهـا مثقَّفـون جزائريـون للحديـث عـن أعمالهـم، بيـد أن عـدم تمكّنـه مـن اللغـة العربيـة جعـل علاقتـه تنحصـر بالمثقفيـن الفرانكفونييـن، أو مزدوجـي اللغـة الذيـن تشـكَّلوا مـع مطلـع السـبعينات، وكانـوا بمثابـة جسـر بيـن نخبتيـن متناحرتيـن همـا: النخبـة المعرّبـة، والنخبـة المفرنسـة. وعَجْـز فانسـون غـرو عـن تعلُّـم العربيـة لـم يمنعـه مـن عـرض كتـب بالعربيـة.

ظـل فانسـون غـرو نوتـة مغايـرة ومختلفـة فـي فضـاء ثقافـي وطنـي مـا انفكَّ يسـير نحـو العروبـة والتعريـب، ثـم الأسـلمة والتطـرُّف، إلـى أن اغتيـل مـن قبـل مسـلحين متطرّفيـن (1994)، بتهمـة أنـه يهـودي بقـي منسّـاً بيـن الجزائرييـن. وقـد تَـمَّ الترويـج لهـذا الـكلام، بالرغـم من أن لا أحـد أكَّـد فعـلاً الأصـول اليهوديـة للرجـل، فلـم يكـن يُعـرَف بيـن أوسـاط المثقفيـن سـوى بعشـقه للكتـب، وحديثـه المسـتمرّ عـن الأدب والفنـون التشـكيلية. وبعـد رحيـل غـرو، تكفَّلـت ابنتـه بالمكتبـة، وظلـت فـي المـكان لبضـع سـنوات، لكنهـا سـرعان مـا تخلَّـت عنهـا لبوسـعد واعـدي الـذي أقسـم علـى الاحتفـاظ بالتقاليـد الأدبيـة الراقيـة كمـا وجدهـا. وبالفعـل، بقيـت المكتبـة فضـاءً ثقافيـاً إلـى غايـة لجـوء صاحـب المحـلّ الـى القضـاء، واسـترجاع ملكـه الشـرعي.


العمل الفني: Carl spitzweg - ألمانيا

من الإعارة إلى السرقة

محسن العتيقي

تركت عند زميل «ذاكرة وميضية Flash Memory» كي ينسخ منها صورة، وقد تزامنت عودتي إليه لاسترجاعها قبل أن ينتهي من عملية نسخ المحتوى بما فيه أرشيف كتبي الإلكترونية الذي كلَّفني زهاء ست سنوات من أجل تحميله وترتيبه حسب مجالات المعرفة والتخصُّصات. بعض هذه الكتب ليس من السهل اصطيادها وتحميلها ثانية. قال لي: إني أنسخ كتبك الإلكترونية. وببرودة مشابهة أجبته: لا مشكلة؛ فهذا يدخل في إطار تقاسم المعرفة، وفي قرارة نفسي كنت أشعر بنوع من السذاجة التي جعلتني أترك أرشيفي الذهبي بلا حصانة. لم أتوقَّع أن السطو سيكون يوماً ما على هذا الشكل. تساءلت:هل كان ما حصل جريمة لا تغتفر؟ ثم بدا لي أن الشعور بأني تعرَّضت للسرقة ليس إلا استعادة لشعور دفين بالخيبة على إثر أفعال مماثلة اقترنت بفقدان الكتب الورقية. وبالتأكيد فإن مقارنة السرقتين غير واردة، فالنسخ الذي قام به زميلي هو في الحقيقة تقليص للزمن الطويل الذي تطلَّبته الكتب في أثناء البحث عنها وتحميلها. وما الأسف إلا ردّ فعل أخلاقي مخزون في الذاكرة. صحيح؛ الكتاب الإلكتروني لا قيمة روحية له، مثلما هو الورق من لحم ودم ورائحة، لكن الخطف- بغضّ النظر عن المخطوف- عملية بشرية بامتياز.

سرقات الكتب عديدة ومتشعِّبة: منها سرقات يقوم بها أفراد تجّار، وعصابات المتاحف، ومنها سرقات تقوم بها حضارة ضدّ أخرى لتفصلها عن التاريخ... لكن أخفّ السرقات وأكثرها تداولاً وإفلاتاً من العقاب، هي التي يقوم بها قرّاء الكتب. وهذا النوع من السرقات لا يصير كذلك- في الغالب- إلا بالتقادم؛ فكلما طال استحواذ قارئ على كتاب استعاره زادت احتمالات عدم إرجاعه. والحقيقة أن التجارب التي عاينتها - سواء التي كنت أنا ضحيَّتها، أو التي حصلت للأصدقاء القرّاء- تؤكِّد أن من بين سُرّاق الكتب من لا يقرأ، ومع هذا النوع من السرّاق تحديداً يبقى مصير الكتب مجهولاً. وقد وصل إلى علمنا مرة بأن قارئاً أعار «سونيتات ريلكه» إلى أحد معارفه، وبعد فترة من الزمن تفاجأ المُعِير نفسه بالكتاب مبتوراً عند بائع مكسّرات أمام باب سينما. كان توقيع اسمه لا يزال على الصفحة

الأولى وتحته تاريخ اقتناء الكتاب، ولمّا سأل البائع كيف حصل عليه، قال له إن تلميذاً في المدرسة الابتدائية يغطّي ربع حاجياته منالكاغيط (الورق).

عن طريق الإعارة ضاع الكثير من الكتب، فقط ما يبقيها آمنة ومحفوظة وقابلة للاسترجاع هو أن تكون متبادلة بين قرّاء جيدين، وعادة ما تكون الكتب المعارة بين قارئ نهم وآخر متبادلة، بحيث تصبح عملية الإعارة المتبادلة ضمانة مهمّة على عدم فقدان الكتاب حتى في حالة الخصومات بين الأصدقاء القرّاء، ذلك أن عدم إرجاع ما في ذمّة قارئ من كتب إلى صاحبها سيفتح عليه باباً من البهدلة والتشهير، وأن أي قارئ محترم لن يرضيه تشويه سمعته القرائية.

القراء العاديون يخافون على كتبهم، ويرغبون في حمايتها، ليس لقيمة الكتاب المعرفية أو ارتباط الكتاب بالذاكرة الشخصية فقط، وإنما لسبب أهم؛ فجمع الكتب يكلّف مبالغ مالية تكون على حساب المأكل والملبس بالنسبة لقرّاء الطبقات الكادحة الذين منهم من يعيد بيع كتبه استرداداً لبعض المال كلما ضاقت بهم الأحوال. قارئ الطبقة الوسطى بدرجة أقل، وعلى نقيضهما القارئ الكاتب صاحب المكتبة والرفوف المكدّسة بكتب موقّعة بأسماء كُتّابها: إلى الصديق العزيز أتمنى أن تجد في هذه الصفحات ما يشفي غليل الذاكرة... وكلما كان التوقيع مرتبطاً بكاتب مكرّس يزداد المُهدى إليه الكتاب حرصاً على حمايته، على اعتبار أن الكتاب الموقّع بمثابة وثيقة شخصية له. لكن، يجب أن نلاحظ في هذا السياق، بأن أصحاب الرفوف، وعلى رأسهم الكُتّاب والصحافيون والباحثون، قلّما يعيرون كتبهم، وإن حصل فبمنطق المساعدة العلمية. ثم إن نوع الكتب التي تُصَنَّف ضمن خانة المراجع والمصادر لا تقارَن بالرواية ودواوين الأشعار والكتب الفلسفية الممتعة على شاكلة كتب غاستون باشلار مثلاً. ولهذا فإذا سَلّمنا بكون سرقة الكتب بعد إعارتها خصاصة القرّاء لا الكُتّاب والباحثين، يمكننا القول أيضاً، إن القارئ الكادح ليس بحوزته مكتبة بالضرورة، كما أنه ليس مصاباً بداء الرفوف المُكَدَّسة بالكتب، إنه مهووس بالقراءة، وفي أحسن أحواله لا يهتمّ بحيازة الكتاب بقدر امتلاك روح الصفحات. لكن لم لا يعيد الكتاب الذي يستعيره؟!.

القراءة على حساب الآخرين لا يسعنا إلا أن نباركها، ومن بين احتمالات متذبذبة: أخلاقية، ونفسية ،وأخرى على صلة بالنسيان يمكن أن تستوقفنا مسألة قد تبدو عابرة لكنها قائمة؛ كل قارئ في البداية يفترض أنه يوماً ما سيجمع مكتبته الخاصة، ويعيش مع هذا الطموح الشاق، وخلاله يغتنم فرص الاستيلاء على كتب بقدر الإمكان؛ تبدأ الخطة بالإعارة بشكل عفوي وصادق، ومع مرور الوقت يتبادر إلى ذهنه أن المُعير قد نسي كتابه، وهكذا يصير الكتاب تحت ملكيّته بالتقادم. قد ننسى فعلاً الكتاب الذي أعرناه لصديق قارئ، أو قد نَدَّعي نسيانه تفادياً لإحراج المستعير، والواقع أن هناك كتباً لا تُنسى تصنَّف سرقتها على سُلّم السرقات الكبرى، وتكون وصمة عار على ناهبيها الظرفاء. ورغم ذلك لا يمكن أن تكرههم؛ فسارق من هذا النوع هو على الأقلّ يحبّ الكتاب نفسه الذي يحبّه من أعاره له، وهذا في حَدّ ذاته وهم مشترك ينمّ عن توافق وتحالف قرائي، لذلك نجد في هذه الحالة أن كلاً من المُعير والمستعير على يقين بأن السرقات بينهما متبادلة، ومسكوت عنها.

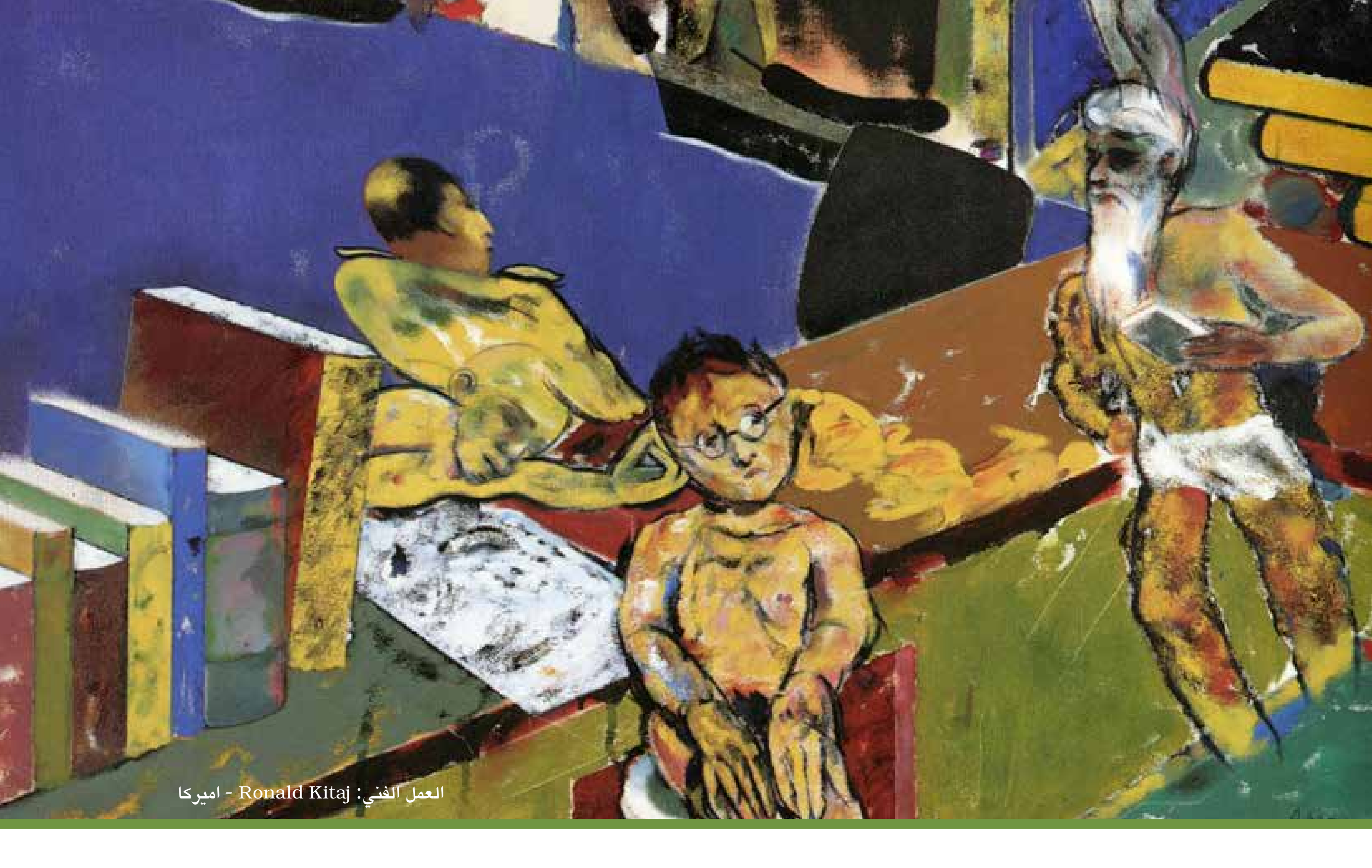
إعارة الكتب إلى قرّاء يشبهوننا مسألة حميدة حتى وإن انتقل الكتاب إلى ملّاك أُخَر. وتزداد أفضال الإعارة كلما نفعنا القارئ بقراءته للكتاب وذهب في الحديث عنه إلى حدود إعفائنا من قراءته، وهذا أمر مكروه مع أن فائدته على القرّاء الكسالى مسألة قائمة، فعلى الأقل يضيع الكتاب، ويستعاد مضمونه، وهذا لا يقارن بضياعهما معاً. وكذلك فإن خسارة كتاب يضيع بالإعارة على هذا النحو أقل بكثير من حالة ترك الكتاب دون حراسة في مكان من البيت حيث يهدّده ضيف خفيف اليد تحت طائلة ملابسات مختلفة.

كتب ألبرتو مانغويل في كتابه «تاريخ القراءة»: عدم الاستغناء عن أي كتاب من الكتب ما هو إلا نوع من الجشع»، ويستطرد في حديثه عن تجربته بأنه يشعر بموت شيء ما بداخله عندما يستغني عن كتاب، ويقيس على هذا الشعور ما يترتب عنه من لا جدوى الاتّصال حينما تعود الذاكرة إلى هذه الكتب فلا تجد ذلك الحنين المؤلم للغاية. ومع مرور السنوات لم يبق عالقاً في ذاكرته سوى بعض الكتب القليلة إلى درجة تبدو فيها ذاكرته كمكتبة تعرَّضت إلى عملية نهب... وكلما مدّ يده لالتقاط كتاب يجد أمامه فراغات كثيرة وفجوات في الرفوف.

- من يسرق كتباً أو يحتفظ بكتب كان قد استعارها، عسى أن يتحوَّل الكتاب الموجود في يده إلى أفعى رقطاء، وعسى أن يصاب بشلل ارتجافي قاهر، وأن تُشَلّ جميع أطرافه، عسى أن يصرخ عالياً طالباً الرحمة، وعسى ألا تنقطع آلامه إلى أن يتحوَّل إلى رمّة متفسّخة، وأن تعشعش الديدان في أحشائه مثل دود الموتى الذي لا يفنى. وعندما يمثل أمام يوم الدين لتلتهمه نار جهنم للأبد. (تحذير تاريخي على باب مكتبة دير سان بدرو في برشلونة).

-الإلحاح للحصول على كتاب وتملُّكه هو نوع من الشهوة التي لا يمكن مقارنتها بأي شهوة أخرى... يصبح الكتاب أفضل عندما يكون ملكنا... إننا نعرف كل دقائقه وثناياه وخباياه، ونستطيع تقفّي آثار الوسخ عليه وقطع الخبز بالزبدة التي نتناولها عند قراءته/ (ألبيرتو مانغويل).

-نظرة واحدة إلى الكتب التي نعتبرها ملكاً، والتي تملأ رفوف مكتباتنا، هي نظرة طائعة ومخصَّصة لتكون تحت تصرُّفنا فقط، تعطينا حق القول: إن كل هذه الكتب هي ملكنا. مجرّد وجودها يبدو وكأنه يغدق علينا الحكمة حتى دون قراءتها(...)


العمل الفني: Ronald Kitaj - اميركا

بين الخزن والأمانة، بين الهوى والجوى

ديمة الشكر

ليس مصادفةً أن تكون مدينة دمشق أقدم المدن المأهولة، مكان ولادة أوّل مكتبة متخصصّة بالعلوم، إذ إن خالد بن يزيد بن معاوية الأموي (90 هـ/634 م) الذي يُعرف بحكيم آل مروان، كان مولعاً بعلم الكيمياء، وترجم فيه، وألّف فيه. وتنكر الكتب القديمة أنه كان أوّل من «جُمعت له الكتب وجعلها في خزائن الإسلام»، ففي دمشق- على الأرجح- أنشئت أوّل دار للكتب في العالم العربي، دمشق التي عُرفت بوصفها «أوّل سوق نفقت فيه بضاعة العلم والأدب».

المصادفة أيضاً كانت وراء حظّي في العمل (أمينة مكتبة) في مكتبة المعهد الفرنسي بدمشق. مكتبة غنية ومنمنمة تشبه دمشق في غير ما جانب؛ إذ هي تنوس بين التراث والحداثة قلباً وقالباً، وتضمّ كتباً ومجلّدات منتقاة بعناية وأناة، تؤلّف في مجملها موزاييكاً ثريّاً، يجمع الماضي العربي التليد إلى الحاضر الذي ما برح يتلكّأ ويتعثّر. ولعلّ هذا ما جعلني أدرك- منذ البداية- أن مهنتي أقرب إلى الشؤون العاطفية منها إلى أيّة مهنة أخرى.

فـ (أمين المكتبة) هو في الكتب العربية القديمة (خازن الكتب)، وتخبّر تلك الكتب عن صفاته، وتعدّ على رأسها الأمانة، والنزاهة، والمعرفة، وتنكُّر أهمّ العاملين فيها. بيد أن كتاباً عربياً قديماً، لا أذكر عنوانه، وجدت فيه «رخصة» تناسبني؛ إذ يبدو أنّه كان يحقّ لخازن الكتب الاحتفاظ ببعض منها، الأمر الذي خفّف إلى حدّ المحو، شعور الذنب المصاحب لـ «استعارة» كتاب ما، لمدّة قد لا تنتهي. لكنّ شعوراً بالذنب من نوع آخر، كان يطلّ عند كلّ كتاب تقريباً أمسكته بين يدي، إذ غدت قراءة الكتاب في أثناء العمل مُوَلّدةً لمجموعة متناقضة من المشاعر التي تشي بالعاطفية الزائدة لهذه المهنة، وترسم - إلى حدّ بعيد - مراحل سير الكتاب من يدي إلى الرفّ في المخازن: فأوّل شعور هو الفضول والترقُّب، تليه الغبطة والراحة إن أعجبني، فالسعادة المشوبة بسرقة الوقت، حال انتخبتُ فصلاً لقراءته على عجل (ما أورثني عقدة الشعور بالذنب في أثناء القراءة)، ثمّ الاستكانة «المشروعة» بين دفّتَيْه، حال وصلتُ إلى مرحلة فهرسته، وهي المرحلة

التي- لحسن الحظّ- كانت تتبع فهرسةً وتصنيفاً فرنسيين، وُضعا خصّيصاً لهذه المكتبة. ولعلّ أدّق وصف يمكن استعماله هنا هو مثلٌ فرنسيّ شهير يشير إلى العقليّة البيروقراطية: لِمَ تبسيط الأمر إن كان تعقيده ممكناً؟ الفهرسة المعقّدة تلك، كانت تتناسب مع حجم المكتبة المنمنم، وتختلف عن تصنيف ديوي الشهير واسع الانتشار الذي يوحي بثراء المكتبة واتّساعها، إذ تُترَك الرفوف- وفقاً له- فارغة بانتظار الكتب المناسبة لتصنيف معيَّن، أي تلك التي لمّا تصل بعد. أمّا في المنمنمة الدمشقيّة، فقد كانت الكتب مرصوصةً ومرتَّبةً بأرقام متسلسلة تشي بميعاد وصولها إلى الرفّ. لكن، كان للتصنيف الفرنسي المعقّد ميزة كبرى، إذ هو ينحاز إلى الـ (أمين) الذي يجد فيه حجّةً سهلةً للغوص في الكتاب والاستغراق في قراءته، بغية وضع تلك الأرقام الدالّة على المواضيع التي لا تنتهي، ويتطرّق الكتاب إليها. ومهما استغرقتُ ومهما قرأتُ كان الوقت يهربُ مني، ويزداد شعوري بالذنب، فأركن الكتاب جانباً لـ «أستعيره»، أو أقوم- كما يفعل أصحاب هذه المهنة العاطفية- بتدوين عناوين الكتب التي تعجبهم، وتلك التي يجب الحصول عليها للمكتبة، وتلك التي يجب الحصول عليها لنا وللمكتبة، سلسلة لا تنتهي من القصاصات المتوالدة بسبب «حكايا» الكتب إن جازَ التعبير، فكلّ كتاب يشير إلى كتاب آخر، وكلّ كاتب يعجبنا يشير إلى كتُبه الأخرى، في سلسلة لا متناهية من ألف كتاب وكتاب. ويزيدُ من ذلك، أن القرّاءَ في المنمنمة الدمشقيّة، هم من القرّاء العليمين أي الباحثين، الممتلئين شغفاً بحبّ القراءة والبحث، تَتّقد عيونهم عند استلام كتاب ما، ولا يضيّعون الفرصة في اصطياد أمين المكتبة، ونصبِ فخاخٍ مبتكرة له من نوع: يجب الحصول على هذا الكتاب للمكتبة، أو أهوى هذا الكاتب ولديه كتاب مهمّ جداً غير موجود في المكتبة، أو صدر توّاً كتاب جديد لا بدّ منه للمكتبة، فيدوّن الأمين على القصاصات عناوين جديدة أصابته في مقتلِ شغفِ القراءة هو أيضاً، هذا الشغف الذي يزيدُ من عاطفية هذه المهنة، إذ إن كلّ كتاب جديد تقتنيه المكتبة يوحي لأمينها أن الاقتناء مشترك بينه وبينها، وأن اقتناءه يعني حيازته، وحيازته تعني امتلاكه، وامتلاكه يعني ملكيّته، وأن هذه الأخيرة مشتركة- لا ريب- بين المكتبة وأمينها.

ليست العاطفية الزائدة، وحدها، الصفّة الرئيسة لأمين المكتبة أو لروادها، بل إن المكتبة على ما يبدو لي بالتجربة، تُربينا وتهذبنا؛ فأن تكون في المخزن بين رفوف الكتب التي لا تنتهي، يمثّل تجربةً حيّة، وصورةً أمينة لتجربة الماثل أمام مكتبة الإيطالي الساحر أمبيرتو إيكو، الذي صنّف زوار مكتبته الضخمة إلى نوعين: النوع الذي ما إن يقف حيالها حتّى يصرخ: كم كتاباً من الثلاثين ألف هذه قرأت سيد إيكو؟، والنوع الثاني الذي يقف حيالها، فيدرك أنها ليست محفّزة لتضخّم الأنا والتباهي، بل إنها أداة بحث. وهو ما لفت نظر الحصيف والذكي نسيم نيكولاس طالب في كتابه الشهير «البجعة السوداء»، فطوّر ملاحظة إيكو في أنه لم يقرأ «كلّ» الكتب في مكتبته، إلى مفهوم «Anti Library»، أي «المكتبة – الضدّ»، أي كلّ ما لم نقرأ من كتب، هكذا هذّبتني المنمنمة الدمشقية، ففي كلّ مرّة دخلتُ إلى مخزن الكتب، كنتُ أقول لنفسي؛ لستُ في المكتبة بل في «ضدّها». لكن تلك الكتب الكثيرة غير المقروءة، كانت تتصيّدني لأنقلها من حيّز الضدّ هنا إلى حيّزها الطبيعي؛ أي أن تكون مقروءة، وبالطبع كانت عناوينها هي الأكثر إغراءً وإغواءً، وحيال إغراءٍ مماثل كنتُ أردّد قولاً فرنسياً آخر يعجبني: «أستطيع مقاومة كلّ شيء إلا ما يغريني!».

وبالطبع كان ثمة الكثير مما يغريني، ومنه ما تحتويه الكتب من جمل تخصّ المكتبة وتعجبني، فأدوّنها وأطبعها وأعلّقها في مكتبي. الشعور بالغبطة والزهو كان يرافقني كلّما قرأتُ قول بورخيس الشهير: «لطالما تخيّلتُ الفردوس على هيئة مكتبة»، فأمازح روّاد المكتبة من أصدقائي المقربين: أنا واحدة من «ملائكة الفردوس». والشعور بالإنجاز كان يساورني كلّما قرأتُ قول ألبيرتو مانغويل: «في طيش فتوّتي، حين كان أصدقائي يحلمون بمآثر بطولية في حقول الهندسة والقانون والمال ولسياسة، كان حلمي أن أصبح أمين مكتبة».

للمنمنمة الدمشقيّة وما يشبهها من مكتبات- إن وُجدت- ميزة الاختلاف المحبّب عن مكتبة مانغويل الشخصيّة التي وصفها في كتابه «المكتبة في الليل»: «تخيّلتُ رفوفاً للكتب، تبدأ من مستوى خصري وتعلو فقط بالارتفاع الذي يمكن لأصابع يدي حين أبسطها على طولها، أن تناله. لأنني تعلّمت من التجربة بأن الكتب التي تكون على رفوف عالية وتتطلّب السلالم، أو تلك التي على رفوف واطئة وتدفع القارئ إلى الزحف على الأرض، غالباً ما تحظى باهتمام أقلّ من تلك التي تقع في الوسط، مهما كانت مواضيعها أو جارتها». فهنا كلّ الكتب متساوية، ولا فضل لعربي منها على فرنجي أو أعجمي أو سرياني أو غير ذلك، إلا وفقاً لاختيار روّاد المكتبة، إذ لم يكن لعلو الرفّ أو عكسه، صفة تميّزه، ونادراً ما كنت أجلب السلّم للوصول إلى كتاب مرتفع؛ إذ إن الحماسة كانت تزيّن لي تسلّق الرفوف المعدنية بخفّة لقطف الكتاب المطلوب. الرفوف المعدنية الضخمة في المنمنمة الدمشقيّة، لم تكن ثابتةً، بل كانت تتحرّك على دواليب قويّة وصابرة، وقد صُمّمت على هذا النحو لاستعمال المساحة إلى أقصى حدّ ممكن. وعلى الرفوف- سواءٌ أكانت عالية أم واطئة، في مرمى النظر، ودائماً في متناول اليد- كانت تطلّ قطع من الورق المقوّى التي توضع محلّ الكتب المستعارة، وتسمّى (الشبح)، ومهما تكاثرت الأشباح، فإنها لم تكن تمثّل إلا جزءاً يسيراً من المكتبة، فالمنمنمة الدمشقيّة احتفظت دائماً بتلك الصفّة المفضّلة لإيكو: المكتبة – الضدّ، وبدت على الدوام بالنسبة لي فردوساً بورخسياً متخيّلاً، ومكاناً قيل عنه أجمل الكلام العربي: «لكلّ صاحب لذّة مُتَنزَّهٌ أبداً. ونزهة العالِم في كتبه»، فأحوّر قليلاً وأقول: «في مكتبته».


العمل الفني: Pieter Elder -هولندا

بورخيس : مكتبة أبي*

ت- هنادي موسى زينل

كانت مكتبة البيت في باليرمو مدرسةً لتعليم بورخيس، في مرحلة ما قبل المدرسة، وأكثر ثراءً من أيّ مدرسة أخرى. فهنا تذوّق بورخيس الطعم الأوّل للكتب. الكتب التي طوّر معها أكثر علاقاته الحميمة :«لطالما تعرّفت إلى الأمور من بعد ما تعرّفت إليها في الكتب» كما قال في عام 1970. وطوال حياته، كان بورخيس ينشئ قائمةً بكتّابه المفضّلين على نحو يغدو من المستحيل المبالغة في تقديرِ تأثير مكتبة والده في نفسه.

ففي غرفة منفصلة في بيت باليرمو، كانت الكتب مكدّسة فوق الرفوف، وراء الزجاج، وكانت المكتبة ممتلئة بكتب الأدب الإنجليزي، الذي كانت تقرؤه -لبورخيس ولأخته نورا- كل من (فاني) والآنسة (تينك) في سنّ مبكّرة. وحين تمكّن خورخيه الصغير من القراءة بنفسه -حوالي الرابعة من عمره- بدأ هجومه على المكتبة.يقول بورخيس إن أوّل رواية قرأها كانت «هكل بيري فن»، ثم تلتها قصة «الكابتن ماريات»، لـ هـ. ج. ويلز، وكذلك قرأ لإدغار آلان بو، ولونغفيللو، وللأخوين غريم، وروبرت لويس ستفانسون، وديكنز وسرفانتس -بالإنجليزية- ولويس كارول، كما قرأ «ألف ليلة وليلة» بترجمة رتشارد بيرتون الشهيرة.

ويشير بورخيس إلى ما يُسمّى بـ «الخلاعة أو الإباحية أو الفحش» في هذا الأخير، في إحدى كتبه، وكيف أنّه اضطر إلى قراءته «مختبئاً في العليّة».

يحرص الناقد الأورغواني إمير رودريغيز مونيغال على إيجاد «تيّقظ جنسي أو حسّي» مبكّر لدى بورخيس، كما يجهد في البحث في «المعاني أو الدلالات الإباحية» لرسومات طبعة بيرتون، وملاحظاته الصريحة، التي لم يكلّ أو يملّ من الحديث عن بعض أشهر «الانحرافات» الرائجة آنذاك في الشرق الأدنى.

أمّا بورخيس، الذي طالما كانت ذاكرته البصرية تُستبدل بأخرى لفظية، فلا يتذكّر، ربما، أيّاً من رسومات تلك «الانحرافات»، وحتى إن فعل، فإن النزعة الإباحية لم تؤثّر فيه إلا في وقت لاحق متأخّر. بيد أن غرائبيّة القصّ أثّرت فيه، إذ إن تأثير القصص (القصيرة والفانتازية) وتأثير قراءة حكايات الليالي الرائعة نفسها، لامسا روحه، كما فعلت تماماً قصص دون كيخوته الأبدية الخالدة.

كان لملحمة مارتن فييرو على لسان الشاعر والبطل خوسيه هيرنانديز، (في القرن التاسع عشر 1834)1886، نصيب أكثر من المنع من قبل والدته ليونور وربما أشدّ تأثيراً على بورخيس. فهي قصيدة سردية طويلة تروي - باللغة القشتالية - حكاية محارب من الغاوتشو، قصيدة تشبه الرعويات التينيسونية (نسبةً إلى الشاعر والبارون ألفريد تينيسون) وتحتفي بالحياة في منطقة الـ (بامبا) وتمجّدها.

أصبح هرنانديز الشاعر القومي للأرجنتين، وألقى بظلّه الطويل على جميع الشعراء الأرجنتيين، الذين حرصوا على الحفاظ على إرث لغة هيرنانديز «الغاوتشوية»، وذلك في العشرينيات من القرن الماضي، أي في فترة المرحلة الشعرية الأولى لبورخيس. فبورخيس يذكر ملحمة مارتن فييرو من ضمن الكتب التي قرأها باللغة الإسبانية من مكتبة والده، كُتُب عن الخارجين على القانون والغاتشويين، وكذلك كتاب «فاكوندو» لدومينيغو سارمينتو. وقد منعته ليونور والدته من قراءة هيرنانديز، لأنّه دافع في كتابه عن روساس (خوان مانويل دو روساس قائد سياسي أرجنتيني) في الحروب بين الوحدويين والفيديراليين، الأمر الذي عَدّته إهانة لكل ما تعلّمته من أجدادها. لذا كان خورخيه الصغير يقرؤه «خفيةً». ولم يكن ليصبح كاتباً أرجنتينياً حقّاً لو لم يفعل.

استغرق بورخيس في قراءة كتّاب آخرين أيضاً مثل دوماس، وجورج مور، وجاك لندن، وكيبلنغ، ومن بين الشعراء شغف بورخيس بشيلي، وكيتس، وسونبيرن الذي كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب.

من الصعب التكهّن بمدى عمق قراءة بورخيس لجميع هؤلاء الأدباء، لكن الحكم على الأمر هو من خلال الطريقة التي جمعهم بها، وكدّسهم خلال حياته، تبيّن أن كل شيء قرأه غارَ في نفسه بطريقة غير واعية.

حتّى مجرّد فكرة أن يكون المرء منسجماً أو متآلفاً مع مجموعة واسعة ومتنوّعة كهذه من الكتّاب (لئلّا نذكر شيئاً عن الكتب الأخرى)، يعدّ إنجازاً مبهراً بالنسبة لصبيّ في عمره. وفي عام 1969 علّق بورخيس قائلاً: «إن كتابَيْ هاكل بيري فن، ودون كيخوته هما اللذان بقيا قريبان منه حتّى عمرٍ متأخر».

كان النضج اللغوي المبكّر لدى خورخي طريقتَه في التعلّم، وفي الاستجابة إلى «تدفّق الكتب» من قِبَل (فاني)، والآنسة (تينك)، وأبيه. ومثل ذلك «التدفُق» جزءاً حاسماً من تعليم بورخيس الأوّلي - رغم غرابة طريقة تعليم مماثلة - الذي قُذِف فيه بطريقة عشوائية.

احتوت المكتبة أيضاً على كتب مرجعية مثل : دائرة المعارف البريطانية، وموسوعة تشامبيرز. وقد نهل بورخيس كثيراً -عند مرحلة تعليمه اللاحقة- من هذه الكتب، إذ إن أسلوبه النثري الناضج يحاكي أسلوب التبويب في المعاجم.

وقد ذكرت أليسيا خورادو - التي كتبت سيرة بورخيس الأولى - أن وعيه الطفولي بالقواميس والمعاجم أنتج توليفةً طريفةً : إذ اعتادت (فاني) أن تقرأ لبورخيس مجلّداً لمجلة إنجليزية، فأصبح يسميها الـ « ليكسيوناريو» أو «القامو درس» وهي كلمة تجمع بين القاموس «الديكسيناريو» والدرس «ليكسيون». فمن خلال ذهنٍ لغوي غير مكتمل، لكن رشيق، كان بورخيس قد بدأ اللعب بالكلمات، وبابتكار توريات مفهو مية .

ما الذي أدّت إليه كل هذه القراءة؟ فقد كان من الواضح تجاهل العلوم والرياضيات، أمّا الكلاسيكيات فلم يتعرّف إليها بورخيس إلا من خلال قصص الأساطير العظيمة، وأمّا التاريخ فقد كان بمثابة «ميثيولوجيا» عائلية.

كان تعليم بورخيس وتدريبه في تلك المرحلة فرضاً أبوياً؛ فتأثير مكتبة أبيه عليه هو بمثابة «الحدث الرئيس في حياته» كما قال هو بنفسه في أعوام لاحقة. وهذا صحيح، ويظهر جليّاً في نتاجه الأدبي،حتّى إن بورخيس كان يعتقد حقّاً أن الحياة، حياته هو، ليست إلا أدباً، فـ «الأحداث» الأخرى كالحبّ والسياسة، على سبيل المثال، تأتي في الدرجة الثانية: وقد كانت تلك - منذ مرحلة مبكرة - طريقته في التعامل والتفاعل مع المعوّقات العميقة المقحَمة عليه، من خلال طريقة تفكيره المتفرّدة المكرّسة بتفانٍ للخيال.

استخدم بورخيس الكتب لاختبار الواقع ولفهم العالم من حوله. كانت القراءة مهارته الأولى وميراثه الحقيقي، وتأسيسه الخاص لتعليم مبعثر. وقد ألّف بورخيس -عبر هذا المخزن الذي أنشأه من مكتبة والده- هويّته الحقيقة، تلك الهويّة التي قد يؤلّفها الآخرون بالاستناد إلى الجنس أو العقيدة أو العرق.

*مقتطف من كتاب «بورخيس ؛ حياة» لجيمس وودال، عن (نيويورك تايمز)

يدرك عشّاق القراءة تلك المشكلة التي تتمثَّل في تكدُّس الكتب والدوريّات والمجـلّات والجرائـد إلى الحَدّ الذي يجعل من مجـرَّد الحركة داخل المكان محنـة حقيقيـة، رغم ذلك فإن التخلُّص من بعضها أمر غاية في الصعوبة بالنسبة لهم، بل إنه قد لا يَرِد البال.

إبراهيم أصلان

هذه الكتب*

ذلك أن اقتناء الكتاب لا يعكس ولعاً بالقراءة والمعرفة فقط، بل إن (الاقتناء) - في حَدّ ذاته - يصل لدى الكثيرين منا إلى حَدّ الإدمان الحقيقي. فما أكثر الكتب التي اشتريناها ولم نقرأها! وما أكثر الكتب التي استعرناها وانتهينا من قراءتها ورددناها إلى أصحابها، ثم سعينا لاقتنائها كي ما تكون بحوزتنا، رغم أننا قد لا نعيد قراءتها، لكن امتلاكنا لها يمنحنا شيئاً من الونسة!

وما أكثر الكتب التي استعرناها من أصدقاء احتفظوا بها لسنوات في مكتباتهم ثم اكتشفنا أننا أول من يفضّها ويقرؤها. بل إن الممارسة تقول إن جلوسك بين عدة آلاف من الكتب التي بينها عدة مئات تريد أن تقرأها، هذا الجلوس لا ييسِّر عليك اختياراتك ويربكك (خاصة إذا كنت عجوزاً مثلي)، وتراها تتزايد حولك يوماً بعد الآخر.. ولأنني لم أتعلَّم بطريقة نظامية فقد ارتبط مصيري بالكتاب، يوم من دون قراءة يخلِّف في النفس نوعاً من تأنيب الضمير الذي يعتري المؤمن إذا ما فاته الفرض. وأنا أغالب نفسي حتى لا أسترسل في حكايات قديمة لا تنتهي حول هذا الأمر. أتذكَّر فقط صديقي الكاتب الراحل ضياء الشرقاوي عندما كنا نترافق إلى سور الأزبكية، ونتوقَّف عند الكتب المرصوصة، ننتقي منها ذوات الكعوب الخالية من أي كتابة تدلّ عليها، ونقيم رهاناً يحصل عليه من يعرف عنوان الكتاب من مجرَّد تأمُّل كعبه الخالي. وأتذكَّر، بالمرة، عندما قلبت الدنيا بحثاً عن نسخة من مجموعتي القصصية الأولى «بحيرة المساء» التي كانت صدرت عن هيئة الكتاب في العام 1971، وكيف انتهى به الأمر إلى مكتبة الهيئة في شارع شريف حيث كان يعمل الراحل حمدي خورشيد الذي أبدى أسفه على نفاد الكتاب، وكيف رحت أتطلع إلى الأرفف العالية، وأتوقَّف عند ذلك القريب من السقف، وأجد بعض الكتب بكعوبها الخالية من الكتابة، وأتصوَّر أن ثلاثة منها خاصة بـ«بحيرة المساء»، وأستحلفه أن يصعد لتفقُّدها. وهو حمل السلم وقال: «علشان أريَّحك»، وهبط من فوق وهو يحمل ثلاث نسخ من الكتاب ليعطيني أياها، ووقف أمامي في حال من الوجوم ليفرغ جيوب سترته من عملات معدنية وورقية وقطعتين من المسائل يلقي بها على المكتب، ويقسم يميناً بالطلاق أنني لن أغادر المكتبة إلا إذا أخذت هذه الأشياء، وأنا أخذتها كلّها، وانصرفت.

أفكّر في ذلك وأنا أنتقل من مسكن إلى آخر. نقل الكتب مسألة شبه مستحيلة، حتى لو استطعت هذه المرة فأنا ذاهب إلى مسكن حسب قوانين الإيجار الجديدة؛ الأمر الذي يجعل استمراري به غير مضمون وإعادة نقلها مرة أخرى وارداً بشدة. ونصائح الأصدقاء (لا تأخذ إلا ما تحتاجه فقط) وأنت تقف بين الجدران المكدّسة لتكتشف أنك لا تعرف


العمل الفني: Alireza Darvish - إيران

ما الذي تحتاجه بالضبط. أفكّر في هذا وأتذكّر «عبودية الكراكيب» لمؤلّفته (كارين كينجستون) الذي أصدرته دار شرقيات في ترجمة لمروة هاشم. هذه السيدة التي تعجب عندما تدخل منزلاً أو مكتباً لتفاجأ بكل هذه الكميات الهائلة من الكتب والورق رغم ما نعيشه من تطوّر تكنولوجي كبير. وهي ترى أن الاحتفاظ بالكتب القديمة من أكبر المشاكل التي يواجهها ذوو العقول المتفتّحة الشغوفة بمعرفة المزيد، وترى أن مشكلة الاحتفاظ بالكتب القديمة تتمثّل في عدم السماح بخلق مساحات لدخول طرق التفكير الجديدة أو الأفكار المختلفة داخل نطاق حياتك. ولأن كتباً ترمز لأفكارك ومعتقداتك، على نحو أو آخر، فإن ازدياد أعدادها على أرفف مكتبة منزلك يجعلك محاصراً في نطاق هذه الأفكار والمعتقدات، الأمر الذي يخلق نوعاً من الطاقة القديمة أو الرجعية التي تحيط نفسك بها.

لذلك ترجوك هذه السيدة أن تتعلّم كيف تتخلّص فوراً من هذه الكتب، وهي تقدّم مجموعة من اقتراحات التخلّص تتمثّل في الكتب التي لم تفتحها منذ عشرات السنين، ثم المراجع وكتب النصوص التي أيضاً لم تفتحها، والروايات التي لم تكن شائقة بالقدر الكافي والتي ربما لم تقرأها أو تنهي قراءتها، وتلك الكتب التي لم تتّفق مع أفكارك، وكذلك الكتب التي كانت تؤثّر فيك بعمق فيما مضى لأنها أصبحت جزءاً من أفكارك الآن. خلاصة قولها أن عليك الوصول إلى مجموعة الكتب التي تعبّر عنك شخصياً كما أنت اليوم، وما تحب أن تكون عليه في المستقبل، وأضف إليها مجموعة المراجع التي تستخدمها باستمرار والكتب التي تحبُّها وترتبط بها، وحاول التخلّص من الباقي فوراً، هذا فضلاً عن المجلّات والجرائد والتذكارات العاطفية القديمة من بطاقات وما شابه. احتفظ فقط بالأشياء التي تستحضر معها ذكريات جميلة، وتخلّص من تلك التي تحتفظ بها كنوع من الإحساس بالذنب أو الالتزام. بل هي ترجوك إذا ما وصلتك رسالة أن تكتب ردّك أسفلها وإرسالها فوراً كما هي حتى تتخلّص من الورقة. وإذا كان من الرائع أن نظل نتعلّم طوال سنوات حياتنا، فإننا اليوم محاصرون بالمعلومات التي علينا أن ننتقي منها ما نريد.

أفكّر في هذا الكتاب باقتراحاته المجدية، وأتمنى لو أقدمت على تنفيذها وأجدني غير قادر، رغم أن صاحبته، وهي سيدة عالمة، تؤكّد أن في إزاحة الكراكيب (وكثير من الكتب منها) هو إفساح للطاقة الخلّاقة كي تهبّ على حياتنا، وأن تحرير الأشياء غير الهامّة من ملكيّتنا لها هو أمر، في جوهره، تحرير لأنفسنا.

«شيء من هذا القبيل» - دار الشروق «2007»

في ذكرى غرق باخرة (تايتانيك)، كنت في دنفر عاصمة كولورادو، وهي ولاية في الغرب الأميركي، وقد عرفت عند وصولي من طرف صديق لي أن إحدى السيدات الناجيات من حادثة غرق التايتانيك كانت تعيش في المدينة نفسها، وأن بيتها تحوّل إلى متحف يُفتَح يومياً لزوّار من كل بقاع العالم. كان ذلك حافزاً قوياً لأزور المتحف، وأرى البيت وما يحويه من أسرار لامرأة لم تكن عادية، ومنحها الله عمراً جديداً في تلك الليلة المشؤومة لتغيِّر مجرى التاريخ قليلاً في أميركا كلّها.

إلى دنفر .. مع الحب

فضيلة الفاروق



حين وطئت قدماي (دنفر) شعرت، للوهلة الأولى أني اخترت مكاناً خاطئاً لقضاء بعض من عطلتي، لقد بدت مدينة قاحلة من الطائرة وهي تحطّ بنا في مطارها الضخم الذي يشبه خيمة عملاقة، وكان يجب أن أجد شيئاً يثير «جنّيّة» الكتابة التي تسكنني في أسرع وقت قبل انقضاء الأيام القليلة بين يدي.

صحيح أن (دنفر) عاصمة اقتصادية بالدرجة الأولى، لكني فوجئت أنها تحوي أشياء فريدة في العالم، حيث يمكننا أن نرى هيكلاً عظمياً لديناصور كامل في أحد متاحفها، وكل أنواع الأحجار الكريمة الموجودة في الكرة الأرضية، كما يمكن أن نرى بالصور كيف عمل القادمون من أوروبا بمعاناة وإصرار لا مثيل لهما لتصبح أميركا على ما هي عليه اليوم. حكاية المناجم حكاية طويلة لا يمكنني أن أختصرها في مقال، ولا حتى في كتاب، ولكن صور العمال بالأبيض والأسود لا تزال عالقة في ذهني. لقد كانوا كادحين فوق العادة... لكن الأجمل أن الأجيال الجديدة التي عرفت البذخ الأميركي لم ترم تاريخ هؤلاء، ويمكن رؤية تاريخهم بأكمله في أحد متاحف المدينة.

(مولي براون) كانت زوجة لأحد أولئك الكادحين في جبال كولورادو... زوجة وأم فقيرة ومعدمة وحالمة، تماماً مثل زوجها. بيت براون اليوم يقع في حَيّ هادئ وجميل، مثل أغلب بيوت (دنفر) الخشبية، في شارع قريب من الواشنطن بارك، ينتظر زوّاره في أبَّهة غريبة.

تستقبلنا سيدة تتقمّص شخصية السيدة براون، وتحكي لنا الصدف العجيبة التي جمعت مولي براون الإيرلندية المنشأ الفقيرة كما وجب أن يكون الفقر، والتي قدمت إلى أميركا مع عائلتها لتلتقي شاباً إيرلندياً أكثر فقراً منها هو جيمس جوزيف براون المعروف بلقب (جي جي)، فتقع في حبّه، ثم يتزوَّجا.

هذه السيدة حتماً محظوظة، لأن زواجها بالسيد براون قَلَبَ حياته رأساً على عقب، فقد كانت رفيقته وملهمته، حين اخترع طريقة للحفر عميقاً في المناجم التي كان يعمل فيها، ما جعله يكتشف ثروة هائلة من الذهب جعلته ثريّاً، ثم ارتقى السلم الاجتماعي ليصبح واحداً من الطبقة المخملية في كولورادو.

مولي براون التي نجت من التايتانيك لم يغيّر الثراء من أعماقها الجميلة ومشاعرها الإنسانية نحو الفقراء والمظلومين.

ففي بيتها ذي الأثاث الراقي الذي يُمنَع لمسه، عرفت أنها تتقن خمس لغات، وأنها علّمت خادماتها اللغات الخمس أيضاً، ولأنها كانت شغوفة بالموسيقى والفن والمسرح فقد تعلّمت العزف على البيانو، وعلّمت خادماتها أيضاً العزف عليه.

كانت سيدة مدهشة، وناضلت بشراسة، وغيّرت القانون الذي يزجّ بالأطفال مرتكبي الجنح والسرقات مع المجرمين المحترفين في زنزانات واحدة، وأسَّست لهم مركزاً لاحتضانهم ومنحهم ما حُرِموا منه: التربية الصحيحة والتعليم الجيد.

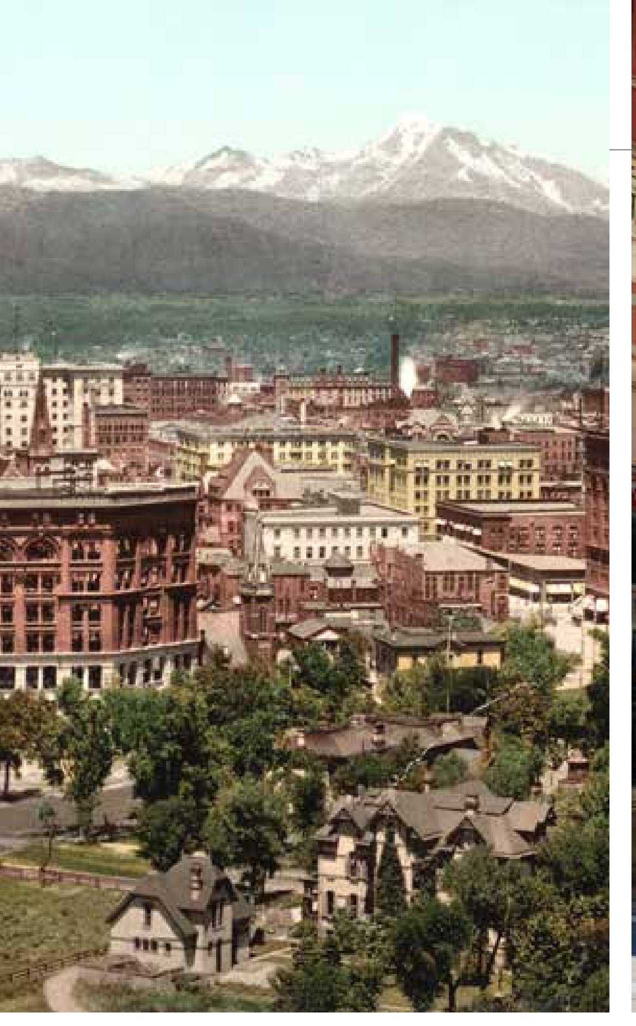
لكن المدهش أيضاً أن بيتها يُعتَبر من أهمّ تسعة بيوت في أميركا، والذي لم تغادره روح مولي، ويقال إنه مسكون إلى يومنا هذا بروحها، لأن أشياء غريبة تحدث فيه بشهادة الجيران في الحي.

والغريب أن مولي قبل أن تسافر على متن التايتانيك زارت القاهرة، وهناك اعترض طريقها مشعوذ وأخبرها أنها ستركب باخرة وستتعرَّض لخطر كبير، فاعتبرت الأمر مزحة، ومع هذا اشترت «مومياء» صغيرة من البصّار المشعوذ الذي أقنعها أنها ستجلب لها الحظ وتحميها..!!

مولي براون أيضاً هي السيدة التي اشترت بيت إبراهام لينكولن الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة، حَوَّلته إلى متحف للحفاظ على تاريخ الرجل، وجعلت بيته مزاراً يدعم اقتصاد وثقافة أميركا وثقافتها وموروثها التاريخي.

غادرت مولي الحياة في عمر الخامسة والستين، أما إنجازاتها فتفوق هذا العمر بكثير.. ولزائر بيتها الغريب في (دنفر)، أن يرى المومياء الصغيرة التي اقتنتها من القاهرة معلّقة بين أشيائها، وحين يغادره بعد الزيارة سيشعر أن يداً ناعمة تربّت على كتفيه.

في (دنفر) الهادئة، سيظنّ الزائر





أن المدينة مفرغة من السكان، مع أن ساكنيها يفوقون الأربعة ملايين نسمة. لكنهم أناس مشغولون بأعمالهم، لهذا تنعم المدينة بكثير من الهدوء الخارق.

في أحد أطرافها دخلت أكبر محميّة للحيوانات وأجملها على الإطلاق، لأني زرت قبلها حديقة حيوانات في السونترال بارك بنيويورك.. في محمية (دنفر) الضخمة، استقبلتنا سيدة عجوز بابتسامة عريضة وفرح عارم كأننا أقاربها، وأخبرتنا أن النمرة أنجبت مولوداً جديداً وأخبرتنا باسمه الذي كانت قد نسيته وتألّمت لنسيانه، فالمرأة كانت تخبرنا بالأمر وكأن ابنتها العاقر رزقها الله بمولود بعد طول انتظار، حتى خجلتُ لأني لم أحضر هدية معي.

تجوّلنا في الحديقة، ابني وأنا، منذ الصباح حتى الخامسة مساء حتى تعبت من المشي، ومع أن الحديقة فيها مطاعم جيدة ومتنوعة وحمامات نظيفة في كل زواياها، ومع أننا ارتحنا مرتين لتناول الغداء وشرب كوبين كابوتشينو إلا أني تعبت والحديقة لا تزال شاسعة، حديقة متقنة التصميم، رأينا فيها كل أنواع الحيوانات وكل أنواع الزواحف والأسماك والحيّات السامّة والقاتلة، والضفادع السامّة وغير السامّة، والنسور والصقور والفيلة والزرافات وأنواع الكلاب والهررة المتوحِّشة منها وغير المتوحشة... وكائنات بحرية غريبة، ودببة من القطب الشمالي، وُفِّرت لها أجواء تشبه تماماً ظروف حياتها في بيئتها. كنا ننتقل من عالم إلى آخر، وكأننا نسافر من بلد إلى بلد..

ولا أنسى منظر البحيرة الكبيرة، وطيور البشروس الوردية flamant rose، كانت أجمل ما رأيت على الإطلاق، منظر أخّاذ لا يزال يعود إلى ذاكرتي حين أحنّ إلى المكان.

من السهل التنقُّل في الحديقة، فعلى مدى الطريق هناك خرائط مرشدة للزائر، لكن ما يدهش الزائر فعلاً، عدد الأمهات اللواتي يحضرن أولادهن للاستمتاع بيوم كامل مع الحيوانات وأصوات الطبيعة، مع ملاحظة أني طيلة زيارتي للحديقة لم أرَ ورقة مرميّة على الطريق، ولا حتى ورقة حلوى مما يتناوله الأطفال، فقد كانت الإشارات كافية لاحترامها ورمي المخلَّفات في أماكنها المخصَّصة لها.

هل قلت كل شيء عن هذه الحديقة أو هذه المحميّة الخرافية؟ بالطبع لا، فقد تمنيت أن أعيش هناك، تماماً كما تمنّيت أن أعيش في ديزني لاند حين زرتها بأورلاندو!

بيانو على الطريق

هل صادف أن رأيت بيانو على الطريق؟

أنا رأيت أكثر من بيانو في «الداون تاون» بمدينة (دنفر)، كان بعض المارّة يضعون حقائبهم أرضاً، ويجلسون للعزف من أجل المتعة وإمتاع الآخرين.

كل بيانو كأنه لوحة تشكيلية، لأن



ريشة فنان ما رسمته، وقد توقّعت أن هذه الأجهزة قدّمها بعض سكان (دنفر) لمدينتهم لتكون جزءاً من المشهد الثقافي عندهم، فنشر الثقافة حتماً يبدأ من الشارع.

في هذا المكان وسط المدينة، ستجد قاعات سينما تفتح طيلة النهار، ويمكن للشخص أن يشاهد عدة أفلام طيلة النهار بتنكرة واحدة فقط..

أما المطاعم فهي أجمل من أن توصَف، خاصة الشابات والشبان الذين يخدمونك وهم يبتسمون، ويسألونك بين الفينة والأخرى عن احتياجاتك، مع إبريق ماء يملؤون به كأسك في كل مرة، عكس مطاعمنا التي بمجرَّد أن تجلس يجلدونك بوضع زجاجة ماء بسعر مضاعف سواء أأردت أن تشرب أم لم تُرد، وإن أخذت زجاجتك معك يتبعك النادلون بنظرات تحقير لك كأنك ارتكبت جُرماً.

للأسف لم أرَ المطعم لضيق الوقت، لكن هذه قصة رواها لي صديقي حكيم عن المطعم الذي لا يجبر زبائنه على الدفع، لأن شعاره «ادفع بقدر ما تستطيع».

«أليس رائعاً أن تدخل مطعماً محترماً لتأكل، ليس فقط لتملأ بطنك، لكنك تأكل أيضاً من أجل هدف نبيل ولخدمة الآخرين؟ والأجمل من كل ذلك أنك لست مجبراً على دفع ثمن الوجبة. وإن كنت كريماً يمكنك أن تدفع الثمن الذي تريده، أو تنظِّف الطاولة، أو تساعد في غسل الصحون!!.

قد يبدو الأمر خيالياً، لكنك إن وقفت في الشارع الرئيسي في قلب مدينة (دنفر)، وبحثت في واجهات المطاعم عن شخص أنيق ينظِّف النافذة ستجد مطعم كاثي ماثيوز، المطعم الذي يختلف عن باقي المطاعم في شيء واحد: المبدأ. وشعاره «ادفع قدر ما تستطيع».

سألت ماثيوز عن مدى نجاح مطعمها فقالت إنها لم تكن تتوقَّع كل هذا الإقبال من الزبائن، ويفاجئونها أحياناً حين يتركون على طاولاتهم مبلغاً يفوق بكثير ثمن الوجبة الواحدة. لقد كانت فكرة تلك السيدة الجميلة التي تبلغ الخمسين من عمرها بسيطة في بدايتها، وهي أن تجعل من المطعم مكاناً يتقاسمه الغني والفقير معاً. ومن يستطيع دفع ثمن وجبته، فهو يدفع بذلك ثمن وجبة أخرى لمحتاج أو فقير سيأتي من بعده.

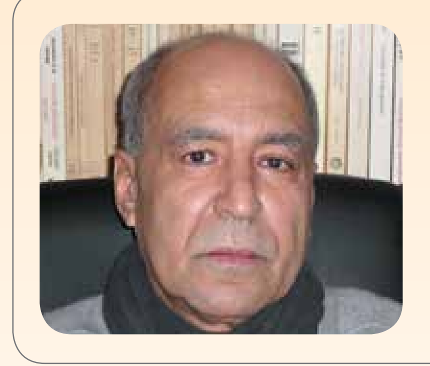
وحين سألتها عن الرجل الأنيق الذي كان ينظِّف نافذة المطعم، قالت إنه فضّل تنظيف النوافذ بدلاً من دفع ثمن وجبته، رغم أنه ليس مجبراً على ذلك. «حين يتبرَّع الزبائن بوقت قصير لتنظيف الطاولات أو غسل الصحون أو حتى تقديم الوجبات، فذلك سيقلِّل كثيراً من تكلفة المطعم، وسيسمح لي بالإبقاء على أبوابه مفتوحة».

تتلقّى ماثيوز العديد من الرسائل يومياً، يسأل فيها أصحابها عن كيفية فتح مطاعم مماثلة في مدنهم.

أدب

92

أحمد المديني: نعيش أشقياء بين عالمين وثقافتين



تنعكس مدينة الأنوار باريس في كتاب "نصيبي من باريس" الكتاب الأخير الذي أصدره الكاتب والناقد المغربي أحمد المديني. تمتزج تجربة الكاتب في الإقامة بالمدينة بحياته، على نحوٍ يبدو الكتاب فيه رحلة إلى الذات في المكان الفرنسي. التقت الدوحة أحمد المديني وكان لنا هذا الحوار.



خمسون قمراً لِبَدْر



تحلّ الذكرى الخمسون لرحيل الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب، رائد الحداثة الشعرية العربية، ولعلّه أبوها الروحي بامتياز، إذ لم يغب بدر -الذي قضى شاباً لمّا يطفئ الأربعين- عن حداثتنا الشعريّة، ومن السهل تَتبُّع أثره في "ديوان العرب" اليوم.

120

ترجمات

"في الخريف" لأنطون تشيخوف

ترجمها بو داود عميِّر.

"الشاطئ" لآلان روب غرييه

ترجمها حسن سرحان.

"الضيف" لأمبارو دابيلا

ترجمها محمّد إبراهيم مبروك.



102





110

نصوص

رحلة معرفية لاستكشاف الـولع بـ «القائمة»

للفيلسوف والباحث والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو ولعٌ مكينٌ بالتصنيف، ظهر جليّاً في كتابه، الذي تُرجم مؤخراً إلى العربية "لا نهائية القوائم.. من هوميروس حتّى جويس"، وعلى ما يبدو فإن ما قدح زناد الكتاب هو الدعوة التي تلقّاها إيكو من متحف اللوفر بباريس لتنظيم معارض ومؤتمرات وحفلات لجمهور متعطِّش للثقافة أبداً.

العنف منهجاً وسبيلاً



يُقدِّم الروائي هيثم حسين، عوالمَ مختلفة عن قرية غريبة الأطوار بأعرافها وعاداتها التي يمارسها النِّساء والرِّجال على حدٍّ سواء في الدجل، كأنّها قرية الأشرار. ومن خلال إبرة الطبيب "المخادع" يكشف عالماً بأكمله.

«نصيبي من باريس» عنوان كتاب جديد للكاتب والناقد المغربي المقيم في باريس أحمد المديني، صدر عن (الدار المصرية اللبنانية). في هذا الكتاب، كما في كتبه بعامّة، يكتب المديني بأسلوبٍ نزقٍ متحرّك، يفيض بالانطباعات والأفكار المتعلّقة بالإقامة وبالهجرة وبالحوار الثقافي بين ضفَّتَي المتوسط.

حوار - أوراس زيباوي

أحمد المديني: نعيش أشقياء بين عالمين وثقافتين

هكذا، فإن هذا الكتاب الجديد بقدر ما هو رحلة داخل الذات عبر مدينة باريس، وعبر معايشتها لفترة تتجاوز العقود الثلاثة، هو أيضاً، وفي الوقت عينه، مراجعة لعلاقة الأنا والآخر ولمسألة الاندماج والتفاعل الثقافي.

■ عنوان كتابك الجديد «نصيبي من باريس»، ما نصيبك من هذه المدينة؟

- هذا العنوان وضعته بعد أن انتهيتُ من تحرير الكتاب، وتبيّن لي أن الكتابة عن باريس، وصفها أو تأريخها أو تدوين الانطباعات عنها مما يكون المرء عاشه فيها وغير ذلك، هو ضرب من الإعجاز في الكتابة، بل والكتابة عن المدن بشكل عام، وعن هذه المدينة المدهشة بصفة خاصة. قلتُ إنّ كلّ ما أستطيع أن أفعله وأتحايل به على إعجازها وفتنتها وتشعُّبها وسحرها الذي لا ينتهي ولا يطاق، هو أن أتسلّل إليها أو أزعم ذلك فقط من الزاوية الصغيرة، لكن النافذة، والأليفة، والدافئة، التي منها مررتُ إليها ومن خلالها رأيتها، وهي ما يشكّل في النهاية نصيبي. كلمة «نصيب»، هنا، لها معنيان: فالنصيب هو حصّة، حصّتي من الشيء، ما حصلتُ عليه وحزته من مجموعي. والنصيب أيضاً، كما هو في العامية العربية والمصرية خاصةً، هو حظّنا، أي ما أُعطِي لنا، وبما أننا قَدَريّون فينبغي أن نقنع به. هذا النصيب في الكتاب يشمل عقداً من الزمن، فأنا أمضيتُ حتّى الآن إقامة منتظمة في هذه المدينة بلغت 33 عاماً، وهذا الكتاب يصوّر ويقدِّم، كذلك، نظرة لا أقول شمولية، بل مشتملة على صورة وجودي فيها: الكائن، والحياة، والبيئة، والسلوك، والثقافة، والمجتمع، والوجدان، وبعض المواجع والمواجد الخاصة.

هذا الكتاب لا يحمل في غلافه تعيينَ جنسه الأدبي، وهذا مقصود مني ومن الناشر أيضاً، لأنه يجمع بين سيرتين: سيرة ذاتية، وسيرة موضوعية. هناك في الكتاب أيضاً، تفاعلٌ بين «أنا الكاتب» وبين «أنا كبرى» موضوعية، فيها المدينة والتاريخ، وفيها الآخرون الذين يحيطون بهذا الكائن. لكن جدارة هذا الكتاب عندي تكون، إن جازَ لي القول، في أنه يأتي في سياق تراكم من النصوص الكبرى التي كُتبت عن باريس، وفي أنني كتبته ضمن بنيةٍ وصوغ محض أدبيّين. ليس هذا الكتاب دليلاً سياحياً ولا تدويناً تاريخياً ولا إطراءً أو إغراءً بهذه المدينة ولا تعريفاً بالحياة فيها، ولكنه هذا كلّه من منظور إنسانٍ عربي مغاربي مزدوج الثقافة، منفصمٍ ومتفاعلٍ بين ثقافتين وحضارتين، وقد كتبَ عن هذه المدينة لأنها أصبحت جزءاً من حياته، لكي لا أقول إنها هي الحياة. ويقدّمها ويكتبها مرّة ثانية، فتصبح مدينة أخرى من خلال الكتاب، أو هذا هو طموح الكاتب.

■ يَعتَبر الأميركي جوليان غرين الذي يكتب باللغة الفرنسية والذي تستشهد به في مطلع الكتاب، أنّ باريس يمكن الكلام عنها بصيغة الجمع، وأنه لا توجد باريس واحدة. هل هذا



هو شعورك؟ وهل تُعَدّ باريس مدينة متعدِّدة؟ وكيف؟

-أردت عبر المقولة التي وضعْتها لجوليان غرين، أن يهتدي بها القارئ في تذوُّقه وقراءته لهذا العمل. هناك عشرات بل مئات الكتب التي كتبها الأجانب والفرنسيون عن هذه المدينة خِلافاً لمدن أخرى، وقد اطّلعتُ على الكثير منها، وكلّ كاتب نظر إلى هذه المدينة، وعاشها، وكتب عنها بطريقة مستقلة. وكذلك فعل العرب الوافدون إليها، بدءاً من رفاعة الطهطاوي في كتابه الشهير «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» مروراً بزكي مبارك، وسهيل إدريس في روايته الشهيرة «الحي اللاتيني». ثمة أمران آخذهما بالاعتبار: المدينة بذاتها، والمدينة كيف يُنظر إليها. كتبتُ هذا الكتاب بطريقةٍ سرديةٍ وروائيةٍ، وبطريقة التحقيق أيضاً لا بطريقة التوثيق. إنّ كل كتابة عن باريس هي جزء من هذه المدينة. إنّ الكتابة عن باريس لا يمكن أن تُستنفد لأنها مدينة حبلى بالأسرار.

وفي كلّ مرّة يجول فيها المرء، (أقصد من هو مَشّاء في هذه المدينة) ما يلبث أن يكتشف جانباً وصورة جديدة عنها، وهو الباريسي الحقيقي وهو الذي يكتشف دائماً باريس، وليس من يدّعي أنه يعرفها لأنها لا يمكن أن تُعرف دفعةً واحدة. ثم إنها مدينة تأكل الأجيال، وتمضي قدماً.

تقول في كتابك: «تشعرني باريس أنني أكبر ولا أشيخ، أنتظر العمر القادم أبداً»، ماذا تريد أن تقول من خلال هذه العبارة؟ وهل يعني ذلك أنّ العمر يمرّ في باريس بطريقة مختلفة عن غيرها من المدن؟

- يمكن أن تقولي إنّ هذه العبارة هي عبارة الشخص الذي يريد أن يدرك الحكمة، وتصوّر نفسه قد نضج، ولم يعد يعيش في نزق الشباب، كما كنتُ أعيش في مرحلة الثمانينات في عزّ انفعالي وعلاقتي بهذه المدينة. أنا الآن فيها كهل وقد وصلتُ إليها في عزّ الشباب، ولكن كهولتي، أي تقدُّمي في العمر، لا يجعلني أشيخ في هذه المدينة لأنها دائماً تمنحنا ترياقاً ضدّ أمراض الحياة، وتمنحنا طاقةً لكي نتجدّد باستمرار، وهذا ما لا تمنحه أية مدينة أخرى في العالم، إذا عرفنا كيف نمتصّ غناءها ونستمتع بجمالها. ولأنها مدينة توجد بذاتها وتملك شرفةً منفتحة على العالم، علماً أنها باتت تفتقد كثيراً من سحرها القديم مثل كلّ المدن العتيقة.

ماذا أعطتك هذه المدينة؟ وماذا أخذت منك؟

- أعطتني أجمل ما عشته وتعلّمته وأفدته في حياتي: ثقافة، مشاعر، إحساساً بالحياة، جدية، نزاهة، أخلاقاً. ومن باب المفارقة، ازددت تشبثّاً بلغتي وبعروبتي وبتاريخي وبأصولي، وهذه إحدى مفارقات هذه الحياة. لذلك كتب ناشر الكتاب: «إنه عقلٌ عربي ووجدانٌ عربي يتعاطيان مع عالم غربي»، وهذا طبيعي، ولي أكثر من كتاب عن إقامتي الباريسية. الأوّل كان كتاب «الضفاف»، والثاني



كتاب «الذات»، يليه كتاب «الصفات»، والأخير «نصيبي من باريس»، وربما سَيَليه جزء آخر أيضاً.

في الكتاب نقع على مقارنات بين المكان الذي جئتَ منه والمكان الذي يستضيفك، وهي مقارنة تشتمل على مستويات عدّة: سياسية وعلمية، وثقافية، وعاطفية. أين أنت بين هذين العالمين المختلفين؟

- الحقيقة، لست أدري. حين يتوقّف الإنسان والكاتب عن طرح السؤال، ويصل إلى أجوبة حاسمة ويقينية، فإنه دوره في الحياة يكون قد انتهى، وأنا ما زلتُ لم أحسم رأيي وإحساسي تجاه أي شيء. هناك دائماً الكفاح في الحياة؛ ثقافياً واجتماعياً وسلوكياً وسياسياً حتى تستتّب الأمور في بلادنا. نحن الذين نعيش بين عالمين وثقافتين، بين الشرق العربي والغرب، أشقياء- نوعاً ما- لأننا نعيش في تناقضٍ مستمرّ هنا وهناك. نحن في اليوم وفي الأمس نعيش مغصاً دائماً، بين الحاضر والغائب، بين المتحقّق والناقص، في حين إن الذين يعيشون في بيئة مستقرة ولا يتنقّلون بين الثقافات والمجتمعات والتقاليد، يجدون أنفسهم في وضعية منسجمة وهم مستريحون. ليس العيش في الغرب ترفاً، كما يعتقد البعض، ولا راحة فكرية، علماً أن الغربيين منسجمون داخل ثقافتهم وداخل تاريخهم وفي سياق بحثهم عن مستقبلهم الدائم أو عن تجديد حياتهم.

تقول في الكتاب إنّ «الاندماج في المجتمع الفرنسي هو في الغالب محال». لماذا؟ وهل ينطبق ذلك على الأجيال التي وُلدت في فرنسا أيضاً؟

- لا أستطيع التحدُث باسم الأجيال التي وُلِدت هنا، لكن المشكلة أنّ هذه الأجيال القادمة من العالم العربي هي مزدوجة الانتماء ومتجاذبة بين ثقافتين. المشكلة الثانية تكمن في المؤسَّسة الفرنسية التي ترفض الخصوصية الأصلية للمهاجرين بعكس الحال في الولايات المتحدة وبريطانيا. المسلمون يعانون هنا في فرنسا من أجل ممارسة معتقداتهم، ويتعرّضون للتضييق. مفهوم الاندماج هو مفهوم مجرّد ويحتاج إلى الكثير من التدقيق. سيبقى الفرنسي من أصولٍ عربية ومسلمة أجنبياً وهذا أمرٌ مؤسِف، لأن المفروض والمطلوب أن يكون هناك اندماج متفاعل لا اندماج قائم على التمييز. هذا ما قصدُته من حديثي عن الاندماج. الأمر يحتاج إلى الكثير من الثقافة والوعي. ليست المسألة سهلة، رغم الجهود المبذولة في المجتمع الفرنسي. وأعتقد أن أبرز هذه الجهود بُذِلت في فترة حكم الرئيس الراحل فرنسوا ميتران. كلّما تأزمت الأوضاع الاقتصادية في المجتمع الفرنسي كان المهاجر كبش فداء أو ضحيّة لتحليلات خرقاء ومتجنّية.

لكن، ألا ترى- أيضاً- أنّ هناك شريحة من الفرنسيين من أصولٍ عربية ومسلمة تتحمّل اليوم مسؤوليةَ هذا الواقع بسبب تمسّكها بمظاهر وممارسات تتناقض مع القيم العلمانية التاريخية للجمهورية الفرنسية؟

- لا أتحدَّث هنا عن المتطرّفين. وأنا أؤيد ما تقولين، وأرى أنّ الذين يريدون أن يمارسوا معتقداتهم الدينية بشكلٍ يتنافى مع علمانية الدولة وثقافتها السياسية والاجتماعية منذ الثورة الفرنسية، عليهم أن يعودوا إلى مجتمعاتهم الأصلية، ويفعلوا ما يشاؤون. التطرّف وكل ما يؤدّي إلى الخروج عن التعايش العام للمجتمع الفرنسي مرفوض.

يتنوَّع نتاجك بين الرواية والشعر والسرد والتأملات والنقد. ما الجامع بين هذه الأنواع الأدبية بالنسبة إليك؟

- الجامع هو الاشتغال في الثقافة والأدب. وأنا لا أتقن شيئاً آخر إلاّ هذا، وهذه مهنتي. الدراسات النقدية والأبحاث مرتبطة بتكويني الأوّل وبدراستي الجامعية، وأنا منصرفٌ إليها منذ الستينيات وإلى اليوم. الكتابة الإبداعية من قصّة ورواية وشعر هي كتابة ذاتية تسوّغ التعبير الأدبي. لا يوجد تباعد بين هذه الأنواع بل تداخُل وتكامُل. كان العرب يقولون إن لكلّ مقام مقالاً، ومن المفيد التذكير بأنّ الثقافة مهمة جداً للكاتب، وإذا أخذنا تاريخ الأدب فإنّ كبار المبدعين، وأنا لستُ واحداً منهم، كانوا إمّا أساتذة جامعيين أو مثقفين كباراً. الثقافة ضرورية لتأصيل الأدب والتجربة الأدبية. الثقافة الجامعية توضّح المفاهيم، وتدقّق فيها، ولا تسمح بالكلام الفضفاض، وكذلك هي تؤثّر على الكتابة الأدبية التي لا بدّ لها من نسقٍ ضمني.



مرزوق بشير بن مرزوق

هل اختطفتنا الأجهزة الرقمية؟

قبل أكثر من عام التقينا مع السيد (بيل غيتس) المالك والمدير السابق لشركة (مايكروسوفت) العملاقة في محاضرة خاصة أقامتها مؤسسة قطر، وأهم ما أشار إليه (غيتس) أنه يقوم وقتها بالتعاون بين مؤسسته الخيرية وجامعة (بيركلي) الأميركية لجعل الهواتف الذكية تقوم بأنشطة طبية عن بعد، حيث يمكن فحص مريض في قرية نائية عن طريق برمجيات معينة دون الحاجة إلى أن ينتقل إلى عيادة قد تكون بعيدة عنه.

وتثبت التطورات المتلاحقة والمضطردة يومياً في مجالات التقنية الرقمية أن الفرد لم يعد يستغني عن هذه الأجهزة، ولم تعد من الكماليات بل من الضرورات الملحّة في حياته.

إن أول فعل يقوم به الفرد المعاصر عند استيقاظه من نومه هو تصفُّح تلفونه الذكي، أو جهازه اللوحي أو الكومبيوتر على مواقع التواصل الاجتماعي المختلفة، وصفحات الأخبار والبريد الإلكتروني، لتبقيه متواصلاً مع الأخبار العامة ومع أصدقائه في جميع أنحاء العالم الذين يتبادل معهم تحية الصباح، ويعرف شؤون العالم من خلالهم.

والسؤال هنا: هل أصبحنا ملتصقين بأجهزتنا التقنية إلى درجة عدم الفكاك منها، وتحوَّلنا إلى مختطَفين من قبل هذه الأجهزة؟ هل أصبحت حياتنا في خطر؟!

نلاحظ اليوم، وبشكل صريح، كيف أن الناس في أي مكان أصبحوا منعزلين كل منهم بعيد عن الآخر، سواء في أعمالهم أو في مجالسهم أو في المقاهي، ولم يعد هناك وجود للحوار الإنساني. وتتحدث الأخبار عن قصة راكب مسلّح في أحد الباصات المدرسية في مدينة سان فرانسيسكو الأميركية تسلَّل خلسة إلى حافلة طلاب دون أن يشعر به ركّاب الحافلة، فأطلق الرصاص على أحد الطلبة حيث الجميع منشغل بجهازه الرقمي.

هناك مصطلح علمي بدأ ينتشر في الأوساط العلمية خصوصاً في علوم الاقتصاد ويُطلَق عليه اسم (التخلّص من سموم الأجهزة الرقمية) (digital detox). ويقصد بهذا الفترة التي يمتنع فيها الشخص عن استخدام تلك الأجهزة كي يلتفت إلى حياته الإنسانية والتفاعلية مع الآخرين بشكل مباشر.

أيضاً أعلنت ولاية بنسلفانيا الأميركية بأنها افتتحت أول مركز طبي لمعالجة أولئك الذين اختطفتهم الأجهزة الرقمية الاتصالية، وأصبحوا شبه مدمنين، من أجل إعادة تأهيلهم وإعادة دمجهم في المجتمع الإنساني.

لم يعد مدمنو أجهزة الاتصال الحديثة يمثّلون خطراً على أنفسهم فقط، بل امتدت خطورة تصرُّفاتهم إلى الآخرين، وتشهد بذلك إحصائيات إدارات المرور في العديد من الدول، حيث أدّى استخدام جهاز الهاتف النقّال في أثناء السواقة سواء في المحادثات، أو المناقشات الحوارية، واستخدام الرسائل إلى حوادث خطيرة، كما أن الاستخدام غير المقنَّن أدّى إلى أن تصبح هذه الأجهزة فضاءً لنشر الإشاعات والأكاذيب، والسرقات الإلكترونية وغيرها من المشاكل الاجتماعية.

لقد عزلت هذه الأجهزة أفراد المجتمع الواحد، حتى داخل المنزل الواحد الذي انقطعت عنه الأصوات الإنسانية الدافئة، وتحوَّل التواصل إلى كتابات رقمية يتبادلها أفراد العائلة حتى لو كانوا في غرفة واحدة تجمعهم.

على رغم الافتراض بأن هذه الأجهزة الاتصالية، سوف تختصر الوقت والمسافة بين البشر لتمنحهم الوقت الكافي لكي يتمتعوا بإنسانيتهم، وتواصلهم الاجتماعي المباشر إلا أنه بالعكس تمكّنت هذه الأجهزة من اختطاف البشر من محيطهم وتحويلهم إلى عبيد ملتصقين بها ليلاً ونهاراً.

لماذا لا نطفئ تلك الأجهزة، ونعود إلى أنفسنا، ونستخدم ما حبانا الله من صوت ومشاعر إنسانية... ونستخدم تلك العطايا قبل أن تتحوَّل إلى أعضاء ضامرة، ونصبح شبيهين بالأجهزة التي تستخدمها أو (تستخدمنا)؟

هي الإيجاب وأنا السَّلْب

نجوى بركات

إذا كان لا بدّ من الإشارة إلى وجود أصول لفنّ كتابة الرواية فلنقلْ إن كلّ نص ينتج أصوله، وإن الرهان الأكبر يكمن في إدراكها من قبل الكاتب والالتزام بها كي يأتي عمله متماسكاً، مقنعاً، وتامّاً. إلا أن ما يبقى مشتركاً بين أغلبية الأعمال الروائية، وما لا يختلف اثنان على أهمّيّته، هو بناء الشخصية، ملامحها ومسارات تطوّرها أو انتكاسها. هنا محاولة لقراءة كيفية ولادة تلك الكائنات الورقية...

كالذرّة الأولى تنبثق الشخصية منذرةً بانفجار الرواية كبركان. ففي الرواية، قد أروي أنا «الكاتب» سيرتي: ومعناه أني أنتهي كشخص كي أبدأ كشخصية. تعوزني هذه المسافة، وإلا كيف أبرّر خسارتي وقحطي؟ لكن، لن تقوم هذه المسافة بين حياتي ومعناها إلا إن أنا أنهيتُها في الواقع، أي حين أنقلها إلى حيّز يمكّنني من تفكيرها. أكتبُ حياتي - إذاً- كي أفكّرها طالما أني لا أقبل خسارتها خارج معنى ما. لن يعزّيني إلا وجود معنى لها. أكتبها، فأبتكر لها معنى.

وفي الرواية، قد لا أروي أنا «الكاتب» سيرتي: ومعناه أني أخترع سِيَراً لشخصيات لا تمتّ بصلة إليّ. إذاً، المعنى قائم خارجي، في العالم وفي المأزق الذي يساويني بالآخرين. أريد تفكيك العالم كي أصلَ إلى الرمز. أريد تفكيك الرمز كي أقبضَ على المعنى، كي أوغل عميقاً في الدائرة السفلى من الحياة، وكي أرقى إلى ذلك النظام الخفيّ الذي يدفع بالشخصية- في لحظة ما- إلى ارتكاب فعل ما. أذهبُ بالشرط الإنساني إلى أقصاه. أمطّه فوق احتماله. أريد أن أنفذ إلى شبكات الأعصاب، إلى تشعّبات الشرايين. هكذا، أجلسُ في خُلاصة الشخصية، خارج كلّ المعايير. أصنعُ قيمتَها بمعناها، ذلك المعنى الذي لا أقبض عليه، ويتجاوز أحياناً أفعالَها.

علاقة الكاتب بالشخصية الروائية علاقة ملتبسة. إنها رغبته بالتناسل، مطيّته إلى الخلود.

هو «الكاتب» يخترع شخصيةً ما، ثم يطلقها في الأرض ويقول: إني مكابر بك، فتكاثري وتوالدي، ولتصبحي أُمماً وجنسيات. كوني كمِلح هذه الأرض. فلْتصنعيني نبيّاً كي أجاهر: كيف لا أحبكِ ؟ فلتصنعيني شيطاناً كي أبوح: كيف لا ألعنكِ وأريد لكِ شرّاً وأذيّة وصرير أسنان ؟

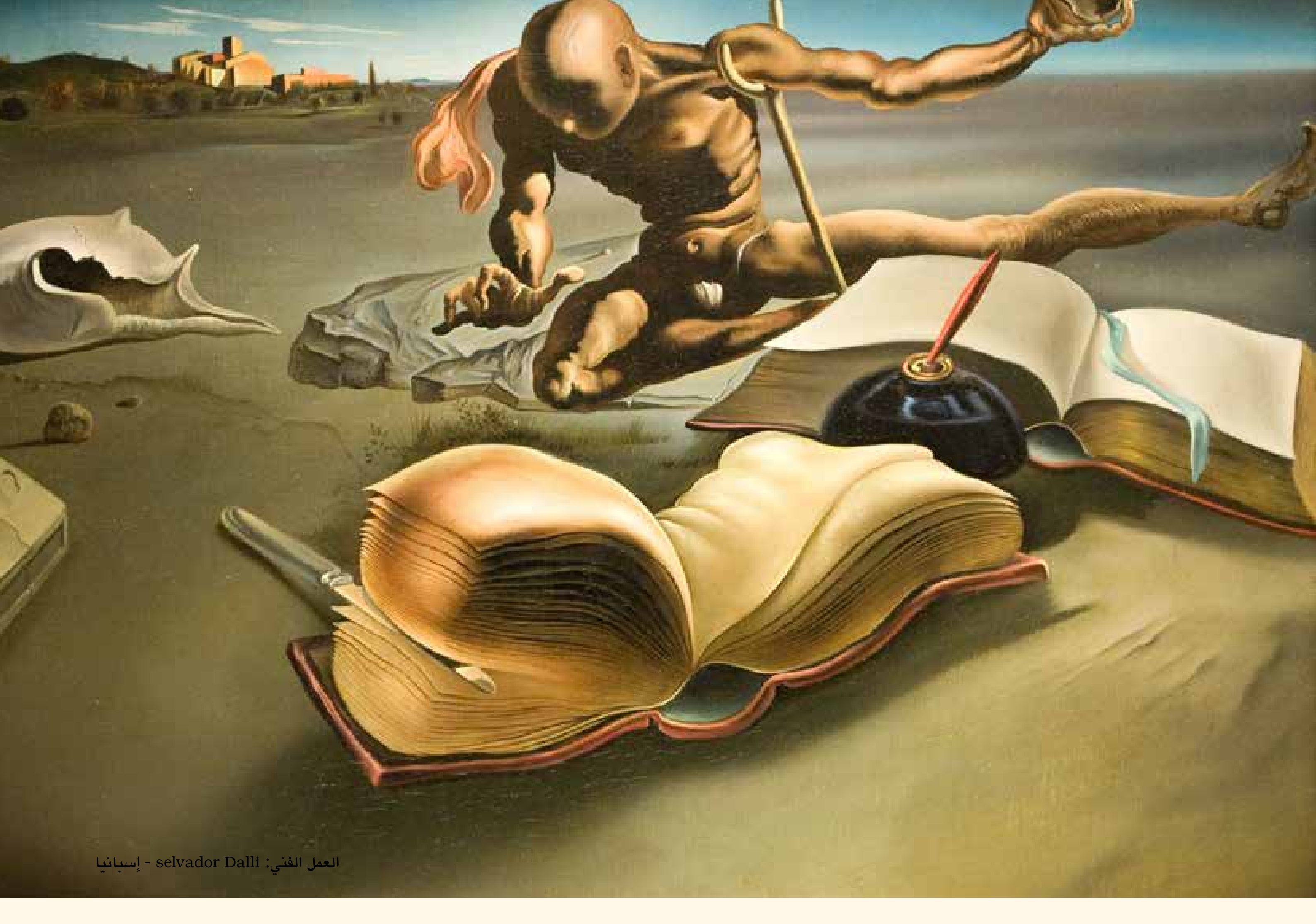
تضرب لي موعداً، وإن جاءت فمن الاتجاه الذي لا أنتظرها منه. الضيف هي، وأريد لها سوءاً لأنها لا تكترث لفقري، بل تسألني وليمةً وحفْلاً. تقرع عليّ أبوابي الموصدة، تجتاحني كالإعصار، وترميني بما جرفَتْه من السيول، بمن يصحبها من الناس. مؤونتي لا تكفي كل هؤلاء. تعيدهم إليّ وقد قاطعتُهم فتخلّوا عنّي، وتخلّيتُ عنهم، وامتدّت بيننا آلاف الأميال...

وهو «الكاتب» يقول: أقفلُ عليّ باب مَخْبَري السرّيّ. أنتقل بغبطة عالِم مجنون بين قواريري المبقبقة بفقاقيع الهواء. أدواتي تلتمِع بغواية الخلْق، ومبضعي مشحوذ. سوف أصنعُه هذا الكائن، وأسمّيه. سوف يكون له جسد وروح. أتأمّل مخبري. في متناولي كل ما أحتاج، كل ما عرفت ومن عرفتُ. له حواسي. له حواس الآخرين، أولئك الذين جاءوا إليّ خلسة، فسقطوا في شباكي، وهاهم الآن محنّطون في انتظار لحظة احتياجي إليهم لأجتزّ منهم حياة لكائني العظيم. كائني ممدّد. ممتلئة شرايينه بخلائط الدم. يتكوّر كتلة، ويقسو كحجر، كلؤلؤة. تنفتح روحي كالمحار. له خُلاصة روحي تنساب إليه، فينتفض وفي أعضائه تخبط الحياة...

العلاقة بالشخصية الروائية هي الالتباس، لكنها بليّتي التي بيديّ صنعتُ

هو «الكاتب» يقول: إني متنكّر لما فعلتُ، لهذا الوحش الذي أبدعتُ. ليس ذكراً ولا أنثى. ليس سمكة ولا حجراً. لا يشبهني. لا هو ابن أمي وأبي، ولا تجمعني به صلة دم. يسير، فأتبعه، أغادره، فيلحق بي كظلّي. كالرَّصْد. ليس أنا، وأنا كلّ ما هو. لستُ هو، وهو كل ما لا أستطيع. لا حقد بيننا ولا غلّ. لا حبّ ولا ألفة. من أين جاء؟ كيف استباح داري واحتلّني ؟

يخرّب. أرتّب وراءه وأضمّد. يُلقي أمامي مروجاً من القتلى والدمار. يقف لي بالمرصاد، وأخافُه. جيوش من المرتزقة هو. فيالق من المأجورين والأعداء. ينقضّ عليّ ويعيث بي



العمل الفني: selvador Dalli - إسبانيا

فساداً. يسبيني.
أودعتُه سرّي، ففضحني. أخرجني من جُحري وأبقاني أعزل أمام سوء فهم عظيم. إني أَسيرُه. يلسعني سمُّه. أرفع رايتي البيضاء. يلسعني سمّه. أيّة ضغينة، أيّ حقد! إني حاصد لما زرعتُ.

علاقة الكاتب بالشخصية الروائية هي الالتباس، لكنها أيضا ضحيّته وحيوانه المخبريّ

هو «الكاتب» يقول: أخترع الشخصية وأتلطّى بها كي أعيث فساداً. أبكي لما فعلتُ وأتضامن ضدّها مع الآخرين. أدفعها أمامي كي تتلقّى الرصاصةَ الأولى، فأخرج سليماً معافى. أبيعها وأعرّضها للسوء. أُنطِقُ لسانَها بما لا أجرؤ على قوله، بما أكتمه وأخجل به. أمسخُها. أصنعها رجلاً، ثم أضع في الرجل امرأة وتمساحاً وأرانب وقبّعات. أزغلُ بها وأغشّ. أتخابث وأكذب. أرتكبُ المعاصي وأفلت من كلّ عقاب.

العلاقة بالشخصية الروائية هي الالتباس، ومن دونها كم أنا بخُس ويتيم!

هو «الكاتب» يقول: تحيّرني، كم تحيّرني. إنها اللغز الذي اخترعتُه فاستعصى عليّ. هي الإيجاب وأنا السلْب، والتجاذب واقع بيننا لا محالة. نتناظر. نور ككوكبين متماثلين متقابلين. عليها ينمو كل ما أنا مُوَلّه به. مراعيها خضراء ومياهها تلتمع بالعنوبة ورقراقة. ناسها أهلي، وقلبي سابح أبداً يدور في فلك هذا الكوكب المضيء. إنها عزائي وروحي ممدَّدة فوق عشبها النديّ. أشجارها مورقة وتهبّ منها نسائم تلج نوافذي، وتلاعب ستائري. لها مذاق الحليب الفاتر. لها مذاق أصوات الأهل تصلنا آمنة وديعة فيما نحن صغار نسعى إلى النعاس.
من لي سواها، أنا الذي نُزعتْ أوسمته لذنب لم يرتكبه ؟ مَنْ سواها يردّ إليّ الاعتبار، ويعيد إليّ براءتي ونقائي؟ أخون، فتنحاز إليّ. تحبّني. تعرفني. وتبقى أمينة لي. أطلبُها فأجدُها. أسألُها فتجيب. لن يمتدّ سلام بيننا، لكنها هدنتي وقتالي المرير، نزفي وفرحي العظيم. ألَقي. لغتي. قرينتي. ذواتي. نسْلي. وجدي، وولعي، وهواي العميق...

الشخصيات الروائية هي سعينا وراء المعنى، أيّ معنى، وعلاقتنا بهم ستبقى هي دوماً الالتباس

أبطال يأهلون عوالمنا الخاوية، فنحبّهم ونتعلّق بهم. يعيشون عنّا الحياة التي تعاندنا وتحرن كالبغل، فنحسدهم. يؤسّسون لبراءتنا الهشّة كالبلّور الثمين، فنحميهم. يفضحوننا ويعرّوننا، فنكرههم. يسلبوننا دروعَنا وأقنعتنا، فنحقد عليهم.
نحتاجهم. إنهم اللعنة والحظّ. أكثر حقيقة منّا، هم الذين لا تجري في عروقهم سوى سيول الكلمات.

عن لحظات التواصل الشهيرة بـ «الآن» !

عماد إيرنست

عبر حاسّة واحدة، وواحدة فقط، ثمة لحظة في حياة المرء منا يختبر فيها وجوده في العالم بطريقة استثنائية. حاسّة واحدة تثير، وبطريقة لم نعهدها من قبل، باقي حواسنا مستدرجة إياها لتحتضنها، في رقة أو عنف أو تدرج في ما بينهما، لتندفع معاً نحو نهرٍ مستثار من الحواس. لحظة، تطول في الزمن أو تقصر، لا تبرحنا إلا وَلَديها إصرارها الاستثنائي على جعلنا نقف، وفوراً، في حالة ثبات ظاهري، من دون وعي منّا بأننا- وفي هذه اللحظة، وفي فضاء ما في الذاكرة- نتحرّك بأقصى سرعة، لا يمكن قياسها بأي حال، وفي تشظٍّ متسارع، ليس في وسعنا أيضاً استيعاب قدر طاقة انفجاره، ولا تحديد اتجاهات ذلك التشظّي، ولا حتى القدرة على دعم حصارٍ ذهني لأي علة أو علل، دفعتنا نحو هذه الازدواجية القطبيةً الحادّة في مختبر حياتنا. تلك اللحظة تأتي في حياة المرء مرة واحدة، ومرة واحدة فقط على حدّ ظنّي. وقد يعبر أحدنا الحياة من دون أن تمرّ به، أو أنها مرّت به من دون اختبارها، أو ملاحظتها بالدرجة الجديرة بها، أو حتى وضعها، ولو في إهمال، في دولاب ذاكرته كلحظة مغايرة مرّت به.

لحظة تنقل الزمن من خارجنا إلى داخلنا في «الآن»، مسقطةً منا، حين تبدأ اللحظة تلك، سؤالنا عن ماذا حدث في الماضي لنا وللعالم، وماذا سيحدث لنا وللعالم في المستقبل. إنها لحظة اختبار جاد مع مفهوم الخبرة ذاته.

مرّت بي هذه اللحظة في يوم الخامس والعشرين من يناير، وفي العام الحادي عشر للقرن الحادي والعشرين، ومنذ قاربت مشارف ميدان التحرير في الساعة السادسة والنصف مساءً، وحتى الحادية عشرة والنصف. فقد استدرجت أذني، عبر هدير الحشود، حواس جسدي جميعها، لأسكن وأتحرَّك بكاملي في «الفتاة ذات القرط اللؤلؤي». بأي حال لا أقصد هنا اللوحة أو العمل الفني للمصوِّر الزيتي الهولندي يوهانز فيرمير بل الفتاة نفسها. الفتاة ذاتها، في جسد رجل، كانت تتحرك وسط الحشود. أمارس نِظرتها، في توحُّد وتبدُّل كاملين مع شتّى التفسيرات الممكنة لها. أفعل التفاتتها، بشتّى العلل المفسرة لهذه الالتفاتة. يسيطر علي إنصاتها نحو شتّى أنواع النداء المعلّل لهذه الالتفاتة وصداه المتجسِّد في تألّق قرطها اللؤلؤي. عنت شهوتها المصوّب لإغواء المنادي، ليقترب أو يبتعد أو ليسكن مكانه، والمتجسّد في انفراجة متسلّلة الرعشة لشفاه التقطت، أو تتوهَّج بأمل، فعل مبرّح يزين وجهاً يملكك. كنت أفلت عنقي ذاته على طريقتها بانفلاتة صلفة متسائلة، ومسالمة في تعجّبها في آن، ومربكة للشهوة ذاتها. حتى ذلك الغطاء الواثق فوق رأسها، غطاء الثقة الزرقاء هنا، كنت أرتديه. وحين كنت أهفو في سراب أمانيّ إلى ياقة بيضاء تحيط عنقي، كان ردائي الأرضي يعيدني ثانية إلى الأسفل محفِّزاً لي على تفاعلٍ مغاير. نعم كنتُ هي، ساكناً أو متحرّكاً وسط الحشود المبشِّرة بخبرة جديدة لا تأتمن الكمّ بل الكيف، كنتُ هي. كنتُ فتاة لا رجلاً عَبَر الأربعين بعامين، يحمل خبرة سينمائية عن معنى الالتفاتة تلك، وتشكيلية عن تقنية دمجها بين التصوير الزيتي والتصوير الفوتوغرافي، ووعي بمدى ابتذالها في أفلام تجارية أو إعلانات أو أغانٍ مصوَّرة، وأيضاً متابعة مبتسمة ومتواصلة لمحاولاتٍ الانتهاك والتجاوز لتقديسها من قبل ما بعد الحداثة.

لخمس ساعات متواصلة كنتُ أنثى صَبيّة!

أنثى لم تعد تتأجّج فرحاً، أو قلقاً، بمفهوم «الانعتاق» الحداثي أو «الانتهاك» المابعد حداثي ؛ أنثى تحتكر في عنف مفهوم المساواة في شهوة الحياة البادية لي في عين كل فرد داخل الحشد. أنثى تشير إلى طريق لبناء القيمة

بسبل مغايرة بعيدة عن المؤسساتية، سبل يعاد تقييمها، وتجاوزها ذاتها، إذا ما زلزلت أرضية المساواة في شهوة الحياة هذه.
لذا، ومنذ خروجنا جميعاً تحت ضغط ذراع السلطة الأمني بالغاز المسيّل للدموع، أخذتُ قراري بالدفاع عن هذه الأنثى الجديرة بالحياة في داخلي وخارجي. أصبحت عنيفاً بما لا يطاق تجاه من يسعى لإسكاتها، أو تشويه صفائها، أو إرباك مقاربتي لها. وزادت شراسة نقدي لمن يتاجرون بخلط هذه الأنثى الصبية مع مفردات أخرى في شعارات قصيرة، لجعلها سياجاً براغماتياً متسلّطاً ومفرّغاً من طاقته. فعلى سبيل المثال، كان الضحك الغاضب ينفجر مني حين أرى أو أسمع شعار «الثورة أنثى»، مهاجماً أصحابها بسؤالي عن: وماذا إذا نجحت الثورة وتحققت أهدافها، فهل ستنتقل مفردة الأنثى هذه لتتجاور مع مفردة مثل «الدولة» أو «النظام» أو «السيادة»؛ فمعلوم أن كلّ طاقة لا تفنى ولا تُستحدَث من عدم!؟ وهل سنظلّ نحيا الثنائية والاستقطاب للأبد!؟
وحين كنتُ أتلعثم أو أسقط في فخّ التفسير السياسي، أو الجدال حول ما هو ثوري أم لا، كنت أتوسّل لتجربة الإسفلت، لا ميدان الكرنفال، لتعود، منبهاً حالي بالعودة لإلقاء نظرة على هذه العين الملتفتة إلى الفتاة؛ هذه الفتاة التي استحوذت عليّ لا لتطرح عليّ تأنيباً على حدثٍ أو فعلٍ أو جملةٍ أو ذنبٍ أو نسيانٍ أو تخلٍّ أو تقصيرٍ اقترفتُه، ولا لتلفت انتباهي بوجودها، فهي موجودة بي أو بدوني، بل فقط لأعود لأدقّق في هذا الاستحواذ ولا أدعه يغادرني، فهو وسيلتي الوحيدة لاتّساق العالم فيّ. إنها تستدعي فيّ لا صلة قربى ما، أو صلة عاطفية تخصّ النوع فقط، إنها تستدعي فيّ ما هو أخطر «تأجيج صراع داخلي مع مفهوم التوافق بيني وبين العالم».
قطعاً، ليس لدي طموح في أن من يملك السلطة، أيّاً كان نوعه الجندري، ويسيطر على المؤسّسات على تنوعها، سيدع هذه الفتاة تسكنه؛ فقد سقط في عماء سلطة رجل قد يقتل هذه المهلكة حين تُهَدِّد ماضيه بكافة ممارساته، وتَعِدُه بكوابيس الزمن الآتي إلا إذا كان، أو كانت، لديه بقية باقية من شجاعة مواجهة المرآة.
فقط أدوّن لي ولكم، وعن مبالغة محرّضة ولها معطيات ملموسة، أن يوم الخامس والعشرين من يناير خرجت هذه الفتاة من مصباح السلطة، ولن تعود، فقد أجبرت لا المصريين فحسب، بل العالم كلّه، على تبنّيها كأيقونة غير معمّمة بل كنقطة حدث/زمن يتحرّك أسفل الشعارات المرتبكة على إسفلت دول عدة، تتحدّث بلغات شتى، ولها تصنيفات اقتصادية متعدّدة التراتب في النظام العالمي.
أخيراً، ماذا يحدث «لي» حين أختبر حدثاً، أو أسمع نغمات، أو أقرأ حروفاً، أو أرى مكوّنات بصرية لمنتج استثنائي لآخر، مجهولاً كان هذا الآخر أم معلوماً بالنسبة لي، فرداً كان أم جماعة، وأيّاً كانت درجة جهلي أو علمي به/ بهم!؟
بعيداً عن نوع معين من البشر، «غالباً» ما يكونون قد تدّربوا مهنيّاً على التّعامل مع هذا الاستثناء المهدّد لأي نظام ثقافي بالمعنى الواسع لمفهوم مفردة «ثقافة»؛ فهو، على ندرته، متكرّر عبر التاريخ، من أجل الحياد التام في استقبال ما سبق، بغرض التحليل المعلوماتي، ثم التركيب لها، من أجل الخروج بمنتج يخصّ الدراسة للتحكّم في كلّ هذا، عبر آليّات احتواء وتلاعب، تتطوّر مع تطور الدول وصراعاتها من أجل السيطرة على الفرد، ظنّي أن ما يحدث هو ما يحدث ذاته مع أغلب البشر منّا، من دون حصر على فئة بعينها. إنها صدمة الاستثناء وتيّاره الكهربائي غير المقدّرة قوّته وكيفية إيقافه!
نعم كلّنا سرى التيار فينا، ولن ينجح أحد في فصل طاقته!
نعم كلّنا جوعى للتواصل والإمساك الملموس لمفردة «التعايش»، ونعم كلّنا نسعى لكي نكون «موسيقا»!
نعم إنها الثورة؛ إنها «الفعل الفاضح»!


العمل الفني: Johannes Vermeer - هولندا

كيف تتحدَّث «ما بعد الحداثة»، وتكتبها

ستيفن كاتز

كانـت «ما بعد الحداثة» العبارةَ الرائجة في الوسـط الأكاديمي فـي العقد الأخير. فقد ردّدت الكتبُ، ومقالات الجرائد، وثيمات المؤتمـرات والمقرَّرات الجامعية ردّدت كلّها صدى النقاشـات المتعلّقـة بهـا، التـي تركّـز علـى فـرادة زمننا، حيـث غيرت الأتمتـة، والاقتصـاد العالمـي والإعـلام كلّ أشـكال الارتباط الاجتماعي بشكلٍ حاسم. باعتباري مدرّساً لعلم الاجتماع يعلّم الثقافـة، أعدّ نفسـي جزءاً من هذا الوسـط. لا شـكّ أني أهتمّ بـ «ما بعد الحداثـة» كثيراً، سـواءٌ كحركةٍ فكرية أو كمشكلةٍ عمليـة. وبحسـب تجربتي، يبدو أن ثمة فجـوة ما بين أولئك الذيـن يرون التحوّل ما بعد الحداثـوي كعملية تجديد محافظة للزخارف القديمة الشائعة نفسـها، وبين أولئك الذين يرونها كانفصـالٍ متأخّـر عن المبـادئ الحداثوية فـي التربية، وعلم الجمال والسياسـة. بالطبع ثمةَ أيضـاً كلّ أنواع المواقف بين هاتيـن الرؤيتيـن، وفقاً لكيفيـة تصنيف المرء للمسـار الأمثل للألفية القادمة.

لكنـي أعتقـد أن الفجوة الحقيقيـة لا تتعلّـق بالموقف بقدر ما تتعلّـق باللغـة. قد تكون المقاربة مهمّةً بقدر الآراء السياسـية نفسـها بالنسـبة للإنتلجنسـيا أو النخبـة. وبكلمـات أخرى، ليـس مهمـاً أن تحبّ «ما بعد الحداثة» أم لا، بقدر ما هو مهمّ أن تسـتطيع التحدّث والكتابـة بها. فقد ترغب فـي الانضمام إلى محادثة مع مجموعة من النخبة المحلّيّة حول النظرية الثقافية والفكـر العميق المتعدّد الأغراض، لكنـك لا تعرف ماذا تقول. أو قـد ترغب أن تدلي بشـيء تعتبـره ذا صلة بالموضوع، بل قـد يكـون عميقاً، لكنهم يتجاهلونك بنوع من الشـفقة. ها هنا دليلٌ سـريعٌ حـول كيفية التحـدّث والكتابة بطريقـة «ما بعد حداثوية».

عليـك أن تتذكّـر أولاً أن اللغة المعبِّـرة الواضحة هي أمرٌ غير وارد. إنهـا واقعية بشـكلٍ مفرط، حداثويـة وواضحة. تتطلّب اللغـة الـ «ما بعد حداثويةٍ» أن يسـتخدم المرء اللعب بالكلمات، والمحـاكاة السـاخرة، والإبهـام كتقنياتٍ نقدية كي يشـير إلى الأمـر. وغالباً ما تكون هذه المهمّة صعبةً، لذا يُسـتعاض عنها بالغموض كبديل مشروع. لنتخيّل مثلاً أنك تريد أن تقول شيئاً مـن قبيل «علينا الاسـتماع إلى آراء الناس مـن خارج المجتمع الغربـي، لكي نتعرَّف إلـى تمييزهم الثقافي الـذي يؤثّر فينا». هـنا صحيـحٌ ولكنه باهت. خذ كلمة «آراء»، سـيغيّر الكلام «ما بعد الحداثوي» هذه الكلمة بمفردة «أصوات»، أو بمفردة أفضل وهي «الأصوات التعبيرية»، بل المفردة الأفضل هي «الأصوات التعبيريـة المتعدّدة». أضفْ صفةً من قبيـل «المتناصّة»؛ أنت محميّ الآن!. عبارة «الناس من خارج» هي عبارة بسيطة أيضاً. ماذا لو استبدلناها بعبارة «الآخرين ما بعد الكولونياليين»؟.

لكـي يتكلَّـم المرء بطريقة «مـا بعد الحداثة» بشـكل جيد، عليه أن يتقنَ مجموعـةً مـن مصطلحـات التمييـز إلـى جانـب تلك المصطلحـات المألوفة: التمييز العنصري، والتمييز الجنسـي، والتمييز العمري، إلى آخره. مثلاً؛ التمييز على أساس المركزية الذكوريـة المركّبـة. أخيراً، عبـارة «تؤثر فينا» تبـدو كبيجامةٍ مخطّطة. اسـتخدم أفعالاً وعبـاراتٍ أكثر غموضاً؛ مثل «تتدخَّل فـي هويّاتنا». يجب أن تكون العبـارة النهائية هكذا إذاً: «يجب أن نستمع إلى الآخرين المتناصين، ذوي الأصوات التعبيرية المتعدِّدة وما بعد الكولونياليين من خارج الثقافة الغربية لكي نتعرّف إلى تمييزهم المتأسّس على المركزية الذكورية المركّبة التـي تتدخّل في هوياتنا». هـا الآن أنت تتحدث بطريقة ما بعد حداثوية!

قد تكون مستعجلاً أحياناً، وليس لديك الوقت لتحشد حدّاً أدنى مـن المرادفات الـ«ما بعد حداثوية»، والمفردات الجديدة اللازمة



لتجنّب إهانةً على الملأ. تنكّر: قولُ الشيء الخاطئ أمرٌ مقبول إن قلته بالطريقة الصحيحة. هنا يقودني إلى الاستراتيجية الثانية المهمّة للحديث بطريقة «ما بعد حداثوية»، وهي استخدام أكبر عدد ممكن من السوابق، واللواحق، والخطوط، والخطوط المائلة، والخطوط تحت الكلمات وكلّ شيء آخر يستطيع حاسوبك تقديمه لك. تستطيع أن ترسم جدولاً سريعاً لتتجنّب تضييع الوقت. ارسم ثلاثة أعمدة؛ ضع السوابق في العمود الأول: ما بعد، مفرط، ما قبل، إزالة، عكس، إعادة، سابق، ومضاد. ضع اللواحق في العمود الثاني: مبدأ، بشكل مرضي، واللواحقَ التي تصيغ الأنماط المختلفة من الأسماء. أضف إلى العمود الثالث سلسلةً من الأسماء المحترمة التي يمكن استخدامها لصياغة صفات أو مدارس فكرية من قبيل: بارت (بارتية)، فوكو (فوكوية)، دريدا (دريدائية).

والآن، على سبيل الاختبار. تريد أن تقول شيئاً من قبيل «البنايات المعاصِرة منفرة». هذه فكرة جيدة، لكنها - بالطبع - غير مؤثِّرة. حتى إنك لن تحصل على الجبن والمكسّرات في مأدبة المؤتمر بسبب عبارة كهذه. في الواقع، قد يُطلَب منك أن تبقى لتنظِّف ... بعد المأدبة!. عدْ إلى أعمدتك الثلاثة. أولاً، السوابق. «ما قبل» مفيدة، وكذا «ما بعد»، بل إن استخدام عدّة سوابق في الكلمة نفسها أمرٌ ممتاز. وبدلاً من «البنايات المعاصرة»، كنْ خلّاقاً: «الفضاءات السابقة اللاحقة للمعاصرة المفرطة المضادة للعمراني» عبارةٌ واعدة. سيتوجب عليك أن تستبدل الصفةَ القديمة والضعيفة «منفِّرة» بمفردات ذات لواحق جيدة من العمود الثاني. ما رأيك بمفردة «معادٍ للمجتمع»، أو أن تكون ما بعد حداثوياً أكثر وتظهر غموضاً بهذه العبارة المركبة «معادٍ للمجتمع، معادٍ للفتنة».

الآن عدْ إلى العمود الثالث وخذْ بضعة أسماء يَتَّفق الجميع على أنها مهمّة، ولم يجد أحدٌ الوقت أو الرغبة في قراءتها. منظِّرو القارة الأوروبية هم الأفضل حين لا تكون واثقاً بما يكفي. أوصي بجان بودريلار لأنه كتب كميّة كبيرة من المواد الصعبة عن الفضاء ما بعد الحداثوي. لا تنسَ أن تشير إلى الجنس. أخيراً، أضفْ بعض المفردات الملمِّعة لتربط أجزاء الكتلة المشوَّهة كل جزء بالآخر، ولا تنسَ أن تحزمها بالخطوط والخطوط المائلة والأقواس. ما النتيجة؟ «الفضاءات السابقة اللاحقة للمعاصرة المفرطة المضادة للعمراني (تعيد) إغراقنا في مرجعية متناقضة من معاداة المجتمع، معاداة الفتنة، معاداة تتضح في مناقشة بوديلارد الحيادية جنسياً عن الذات الحُبيبية». المفروض أن تسمع دبوساً ما بعد صناعي وهو يرتطم بأرضية الثقافة الارتدادية!

عند نقطة معينة، قد يسألك أحدهم: عمّ تتحدث؟. هنا الخطر يواجه كلّ الذين يتحدَّثون بطريقة «ما بعد حداثوية»، ويجب أن يتمّ تجنُّبه. يجب دائماً أن تعطي المتسائلين الانطباعَ بأنهم لم يفهموا، لذا أرسل وابلاً مسهباً آخر من الكلام «ما بعد الحداثوي» باتجاههم كنوع من «التبسيط» أو «التوضيح» لمقولتك الأصلية. إن لم يفلح الأمر، قد تُترك مع الفكرة الـ «ما بعد حداثوية» المخيفة «لا أعرف». لا تقلق، فقط قلْ «اضطراب سؤالك يتركني مع العديد من الأجوبة ذات المستويات المتباينة التي لا تستطيع روابطها المتداخلة أن تعبِّر عن الترابط الملموس الذي تبحث عنه. أستطيع فقط القول إن الواقع أكثر تبايناً وأن تجسيداته (الخاطئة) غير جديرة بالثقة أكثر بكثير مما يتَّسع الوقت لاستكشافه هنا». أي سؤال آخر؟ لا. إذاً، مَرِّر لي الجبن والمكسَّرات.

ت- نوح إبراهيم



في الخريف

أنطوان تشيخوف
ترجمة- بو داود عميّر

أرخى الليل سدوله...
وُجِد الكثير من سائقي العربات وبعض الزوّار محتشدين داخل حانة العمّ «تيخون»، كان مطر الخريف والرياح المحمّلة بالرذاذ يلفح الحاضرين بقسوة، تمكّن من اصطياد كل هذا الحشد من الناس داخل الحانة.
بدت وجوه المسافرين مرهقة ومبلّلة. كانوا جالسين على مصاطب خشبية مترامية على أطراف جدران الحانة، يسترقون السمع- في غفوة- للصخب الذي أحدثه حفيف الرياح العاتية. صفحات وجوههم كانت تعكس حالة ضجر قصوى.
أوقف الشاب ذو الوجه النحيف اللعب على آلة الأكورديون، وحاول عبثاً مداعبة النوم.
رذاذ المطر المحلّق فوق فتحة الباب الخارجي للحانة تطاير حول الفانوس الذي كان يعلوه الغبار، مما أعطى أحجاماً غير متجانسة لكميات الضوء. كان العم «تيخون» صاحب الحانة، يبدو نائماً من خلال عينيه الصغيرتين بفعل غزو الشحم لوجهه المستدير الشكل. أمامه كان يقف شخص أربعيني يرتدي معطفاً صيفياً قذراً، ولكنه مع ذلك لا يبدو معطفاً لأحد الفلاحين، كانت يداه النحيفتان اللتان غرسهما داخل جيوب سرواله المهترئ ترتعدان، كأنّهما تحت رحمة الحمّى، وبين الفينة والأخرى يحدث تشنّج في فرائصه ليشمل كل بدنه النحيف.
- باسْم المسيح، أتوسّل إليك ناولني كأساً من الفودكا، كأساً واحدة لا أكثر!
صاح الرجل بصوت مضطرب، موجّهاً التماسه إلى صاحب الحانة، ثم أردف يقول في إيقاع مغاير:
- ألا تفهمني أيها الجاهل، لست أنا الذي أتوسَّل إليك، إنها أمعائي، إنه مرضي.
- لا أريد أن أفهم! هيا اغرب عن وجهي!
- إذا لم تناولني شراباً، ولم أروِ ظمئي يمكنني أن أقترف جريمة، والربّ وحده يعلم ما أنا قادر على فعله. يا لك من سفيه! ألم تشاهد سكارى في حياتك؟ بإمكانك ربط وثاقهم وضربهم لدرجة الإغماء، لكنك مُلزَم بمنحهم فودكا. أتوسَّل إليك، أرجوك، يا إلهي، كم أنا ذليل...!
تفل صاحب الحانة على الأرض في عدم اكتراث، ثم رفع رأسه نحو السكّير قائلاً:
- ادفع مالاً، أمنحك فودكا.
- من أين لي بالمال؟ شربته كله، لا أملك سوى هذا المعطف، ليس بإمكاني منحه لك، أترى كيف أرتديه وحده فوق جلدي؟ هل ترغب في قبّعتي؟
مدّ قبعته المصنوعة من الجوخ التي بدت أجزاء منها محشوّة بقطن منفوف، تسلّمها صاحب الحانة، تفحّصها قليلاً، ثم أعادها إلى صاحبها قائلاً:
- لا أريدها إنها من القمامة!
- هكذا إذاً، لم تعجبك! لكن ناولني فودكا كَدَيْن، وأنا مستعدّ لأردّ إليك مقابله أضعافاً، عندما أنتقل رأساً إلى المدينة.
- ماذا تقول يا أنت؟ من أين نزلت؟ وعَمَّ تبحث هنا؟
- أريد شراباً. لست أنا، إنه مرضي الذي يريد.
- لماذا تريد تكدير صفوي؟ أنتم كثرة، شرذمة تتسكّع في الطرقات، هيا اطلب من هؤلاء المسيحيين مساعدتك إذا رغبوا، أما أنا فلا تَتّكل عليّ بتاتاً.
- سرقة الفقراء مهنتك أنت، لست أنا، لن افعلها أبداً.
تبقى فكرة على أيّ حال، قال لنفسه، وسرعان ما التفت وجهة الحاضرين محمَرّ الوجنتين وهو يخاطبهم:
- إخواني المسيحيين، أمعائي تصرخ، أ... أنا مريض، مريض جداً.
- اشرب ماءً، صاح ذو الوجه النحيف صاحب آلة الأكورديون.
أحسّ السكّير بالإهانة، أطرقَ خجلاً من نفسه، سعل، ثم صمت للحظات، وعاد يتوسَّل إلى تيخون، لينتهي به الأمر وقد أخذت الدموع تتساقط على وجنتيه. خلع معطفه المبلَّل، سلّمه إياه مقابل كوب من الفودكا. حجب الظلام دموعه عن الرؤية. رفض «تيخون» معطفه، لأن الجسد العاري، خاصة جسد الرجال يثير التقزّز لدى المسافرات. وما العمل؟ قال السكّير يائساً في صوت انحسر مَدّه، إن لم اشرب سوف أقترف جريمة أو أنتحر. ما العمل إذاً؟
توقفت عربة مصلحة البريد أمام الحانة، ولج عامل البريد داخلها، التهم في سرعة البرق كأس فودكا، غادر الحانة، واختفت العربة عن الأنظار.
- سأمنحك قليلاً من الذهب، قال السكّير فجأة بوجه شاحب، تصرُّف يثير الاشمئزاز حقاً، لكني لست مسؤولاً، برّأت المحكمة ساحتي، لكن سأعطيك إياه، بشرط أن تعيده إليّ فور عودتي، أقول هنا أمام شهود عيان.

الأعمال الفنية: Henry Matisse - فرنسا

بيده المبلّلة، نزع من جيبه قلادة من الذهب، وألقى نظرة خاطفة على الصورة التي في داخلها:
- كان بإمكاني الاحتفاظ بالصورة، ولكن أين أضعها؟ ثيابي مبلّلة كلّها، عليك اللعنة، خذها مع الصورة، ولكن بشرط، يا عزيزي، أرجوك، لا تلمس هذا الوجه بأناملك، اعذرني، عن كل كلمة نابية تفوّهت بها ضدّك، أنا بليد، لا تلمسها، ولن أسمح لك بمشاهدة وجهها.
أمسك تيخون القلادة، فحص المخزر، ثم دسّه في جيبه.
إنه من الذهب المسروق دون ريب، قال وهو يهمّ بملء الكأس. خذ، اشرب. تناول السكّير الكأس بعيون جاحظة، شرب على مهل وبانفعال في آن معاً. ثمة رجفة استوطنت جسده النحيف، أطرق خجلاً، ثم حمل نفسه متهالكاً على مقعد خشبي بجانب امرأة تبدو وَرِعة، تكوّم منكمشاً، ثم أغمض عينيه. نصف ساعة من الزمن مَرَّت، ساد الجوّ سكون خانق، لولا حفيف الريح المتسلّل من داخل الموقد.. كانت هناك نسوة شرعن في الصلاة، تحسُّباً من قضاء الليل تحت المقاعد.
فتح «تيخون» القلادة، تأمّل مليّاً رأساً صغيراً لامرأة، كانت من خلال إطار ذهبي تبتسم للحانة ولتيخون ولزجاجات الخمر.
قطع حبلَ تأمُّلاته صريرُ عربة خارج الحانة، وصوت يصرخ «هووو»، ثم تلاه وقع أقدام ارتطمت بالوحل، وسرعان ما لاح شبح رجل قصير القامة، كثّ اللحية، يبدو على هيئة فلاح، يرتدي ثياباً رثّة ومبلّلة.
- اسمع يا هذا! صاح وهو يلقي بقطعة نقدية من النحاس، أريد كأساً من أجود الأنواع، هيا أسرع!
ذرع الغرفة وهو يتفحّص وجوه الحاضرين باشمئزاز:
- جميعكم هنا، أيها الأنذال! أفزعكم المطر!
ثم حانت منه التفاتة صوت السكّير، صاح مستغرباً: مستحيل! وهو يشير بإبهامه ناحيته:
- سيّدنا «سيميون سيرغيتش»: هاه! إنه نبيلنا! ماذا تصنع في هذه الحانة القذرة؟ أهنا مكانك؟ يا لك من مسكين!
رمق النبيل محدّثه، وهو يهمّ بإخفاء وجهه بذراعيه، تنهّد الفلاح طويلاً، شكّل بيديه حركة تنمّ عن عجز في فهم ما يدور، ثم سرعان ما عاد ليرتشف جرعة من شرابه.
- إنه أحد نبلاء بلدتنا، تمتم في أذن «تيخون»: أتراه كيف يبدو؟ هذا ما يحدث عندما تلعب الخمرة برأس الإنسان.
أفرغ محتويات الكأس في جوفه، مسح فمه وشاربه بكفه، واستأنف:
- أنا ابن بلدته، وهي تُسَمّى (اشتلوفكا)، كنا فيما مضى عبيداً لوالده، يا له من منظر كئيب! أخي، كان سيّداً طيباً، أرأيت حصاني الصغير هناك في الساحة؟ هو الذي أعطاني إياه! أي نعم! إنه القدر.
عشر دقائق مَرَّت من الزمن، التفّ الحاضرون حول محدّثهم بصوته الخافت المتسارع، الذي واكب حفيف الريح، كان يقصّ عليهم حكاية «سيميون سيرغيتش» الذي كان يصغي هو كذلك، دون أن يبرح مكانه، بعينين شبه مغمضتين.
- أعتقد أن وراء ما حدث له هو عدم تعامله مع الواقع بحزم وبجدّيّة، فقد كان رجلاً ثريّاً، وسعيداً كذلك، وكان- علاوة على ذلك- شخصية ذات نفوذ، معروفاً لدى أوساط الحكومة، يُحتمَل جداً أنكم شاهدتموه وهو يمرّ من هنا على متن عربته أمام هذه الحانة نفسها. والحال أن جميع مصائبه كانت من ورائها امرأة تدعى «ماريا»، لقد هامَ المسكين في حبّها، وقد غمرته السعادة بشكل كان يغدق فيه الهدايا بسخاء، كان يعطي لهذا روبلاً، ولآخر روبلين. أما أنا فقد منحني ما يكفي لشراء حصان، لقد دفع ديوننا عن آخرها، وهكذا أحبّها وطلب يدها، وكما هو متوقَّع، لم ترفض، فهو سيّد نبيل وطيّب ولديه كل ما تتمنّاه. وهكذا تمّت جميع الإجراءات المطلوبة لعقد قرانهما، وعندما حان موعد ليلة الزفاف، وفي الوقت الذي هَمَّ فيه المدعوون بالجلوس على مائدة الطعام، فرّت العروس على متن عربة، للقاء عشيقها المحامي! أجل! بعد الكنيسة!
لقد اختارت الخائنة، الوقت المناسب، ومنذ تلك الواقعة، فَقَدَ صاحبنا صوابه، وغرق إلى أذنيه في احتساء الخمر، انظروا إليه، وكأن به مسّاً من الجنون، إنه لا يفكر إلا في الخائنة، فهو لا يزال يحبّها، تصوَّروا! كان يتوجّه صوب المدينة يجرجر خطاه، لا لشيء، سوى لاستراق نظرة منها.
عندما أنهى حديثه ساد الصمت أرجاء الحانة برهة من الزمن:
- اسمع! يا أنت هناك، ما اسمك ؟ تعال اشرب على حسابي الخاص، مسكين أنت، صاح «تيخون» في عطف وهو ينادي (السكّير النبيل)، الذي هرع نحو صاحب الحانة لشرب كأس على سبيل الشفقة.
- ناولني القلادة، للحظات فقط، تمتم «سيميون»، لا أريد سوى رؤيتها، سأعيدها إليك.
قَطّبَ الآخر حاجبيه، وهو يمدّ القلادة دون أن ينبس بكلمة، تنهّد الشاب ذو الوجه النحيف طويلاً، حرّك رأسه بقوة، مطالباً بفودكا:
- اسمع أنت! أيها السيد النبيل، تعال اشرب، عندما نشرب سيصبح كل شيء على أحسن ما يرام! الفودكا ستنسينا مآسينا! تعال!
بعد أن أفرغ خمسة كؤوس كاملة في جوفه، انزوى النبيل جانباً، فتح القلادة، بعينين ثملتين ومضطربتين كانتا تبحثان عن وجه الحبيبة، غير أنه لم يجد أثراً للصورة، «تيخون» الفاضل ربما يكون قد حكّها بأظافره، نور الفانوس كان يلمع ببريق شديد الوضوح، لكنه سرعان ما أخمد. إحدى الزائرات كانت تهذي بكلمات متسارعة وغامضة. الشاب صاحب الوجه النحيف، كان يؤدّي صلواته بصوت مرتفع، ثم تمدّد على المصطبة.
ثمة عربة تحاول التوقُّف أمام الحانة. المطر أخذ ينهمر بغزارة، وفي رتابة مملّة. كان البرد قارساً، واستبعد أن يخفّف من حدّته. حدّق السيد النبيل مليّاً في القلادة، يتفقّد عبثاً صورة امرأة، لكن دون جدوى.
انطفأت الشمعة. أين أنت أيها الربيع؟

كتب تشيكوف هذه القصة عام 1883، كان يبلغ وقتها سنته الثالثة والعشرين، وقد نشرت في البداية في المجلة الساخرة «بوديلنك»، ثم في مجموعة قصصية تحمل عنوان «حكايات مزخرفة» سنة 1886، وسرعان ما قام تشيكوف بتحويلها في سنة 1885 إلى عمل درامي بعنوان «نحو الطريق الكبير»، غير أن العرض مُنِع من طرف جهاز الرقابة.

الشاطئ

آلان روب غرييه
ترجمة- د. حسن سرحان

يمشي على شاطئ البحر ثلاثة صبية. إنهم يغذّون السير جنباً إلى جنب، وقد أمسك أحدهم بيد الآخر. كانوا متساوين في الطول وبالتأكيد في السنّ: لا تتجاوز أعمارهم الثانية عشرة. مع ذلك، فإن الولد الذي يتوسَّط الآخرَيْن كان أقصر بقليل من صاحبَيْه.

ليس على الشاطئ الطويل سواهم. الشاطئ عبارة عن شريطٍ رملي واسعٍ، متماثل الشكل، لا صخور معزولة فيه ولا برك مائية. إنه ينحدر بصعوبة بين البحر والجرف الصخري الحادّ الذي يبدو بلا نهاية.

الجوّ جميل جداً، تضيء شمسُه الرملَ الأصفرَ بنورٍ ساطعٍ وعمودي. السماء خالية من الغيوم، ولا رياح تهبّ من البحر الذي كانت مياهه زرقاء هادئة من دون أدنى موجات آتية من عرضه، رغم أن الساحل كان مفتوحاً، باتّساعه، على الماء حتى حدود الأفق.

مع ذلك كانت تتشكّل، في فترات زمنية منتظمة، موجةُ طارئة، الموجة نفسها دوماً تولد على بعد أمتار من الساحل، تكبر فجأة، ثم لا تلبث أن تتحطّم على الخط ذاته دائماً. لذا لا يتولّد انطباع بأن الماء يتقدّم ثم ينحسر، بل إن المرء يشعر- على عكس ذلك- كما لو كانت حركة الماء تلك تتمّ في موضعها نفسه. يُحدِث ارتفاعُ الماء، أولاً، انخسافاً بسيطاً من جهة الساحل، ثم تتراجع الموجة قليلاً مصحوبةً بصوت الحصى المتدحرج، فتتحطّم، وتنتشر على المنحدر وقد تحوّل لونها عند وصولها أرض الساحل إلى ما يشبه الزبَد. نادراً ما يحدث أن مدّاً أقوى، هنا أو هناك، يأتي ليبلِّل- للحظة- بعضَ المساحة الإضافية.

ثم يعود كل شيء إلى الجمود مرةً أخرى، حيث يستعيد البحر انبساطه وزرقته وسكونه التامّ عند الارتفاع نفسه، فوق رمل الساحل الأصفر حيث يسير الصبية الثلاثة متجاورين.

إنهم شُقر مثل شقرة حبّات رمل الشاطئ تقريباً. غير أن لون بشرتهم أغمق قليلاً، وشعر رؤوسهم أفتح بقليل من لون الرمل. يرتدي الثلاثة ملابس متشابهة: سراويل قصيرة، وقمصان من قماش خشنٍ ذي لون أزرق شاحب. إنهم يسيرون متجاورين، يمسك واحدهم يد جاره. يتقدّمون على خطٍ مستقيم بموازاة البحر والجرف الصخري، على بعدٍ متساوٍ تقريباً عن الاثنين. مع ذلك، فهم يبدون أقرب إلى البحر منهم إلى المنحدر. لا تترك الشمس، وقد صارت فوق رؤوسهم، ظلاً لهم عند أقدامهم.

أمامهم، يبدو الرمل كأن لم تطأه قدم، أصفرَ، ناعماً من عند حدّ الصخور حتى الماء. يتقدّم الصبية بخطٍ مستقيمٍ وبسرعة منتظمة من دون أدنى انحرافٍ إلى اليمين أو إلى الشمال. يبدون هادئين يمسك واحدهم يد الآخر. خلف ظهورهم يحمل الرمل المبلّل، بالكاد، ثلاثة خطوطٍ لآثار سير أقدامهم العارية: ثلاثة تتابعات منتظمة لآثار متشابهة، متباعد أحدها عن الآخر بشكل متماثل، غائرة في الرمل من دون أن تتشابك.

ينظر الأولاد أمامهم باستقامةٍ من دون أن يتطلّعوا نحو أعلى المنحدر أو نحو البحر الذي تتلاطم موجاته الصغيرة على الجهة الأخرى. ولسببٍ ما، فإنهم لا يلتفتون خلفهم لتأمّل المسافة التي قطعوها، إذ يواصلون طريقهم بخطىً متساوية وسريعة.



إلى الأمام منهم سربُ طيور يذرع الساحل عند الحدّ الذي تتكسّر فيه الأمواج بالضبط. تسير الطيور بموازاة سير الصبْية بالاتجاه نفسه وبفارق حوالي المئة متر عنهم. لكن، بما أن سرعة السرب أقلّ بكثير من سرعة الأولاد، فإن هؤلاء كانوا يقتربون من الطيور. بينما يمحو البحر آثار خطى الطيور، كانت رسوم أقدام الصبية، المستمرّة بالامتداد على طول الساحل، تظلّ منقوشةً بوضوح على الرمل النديّ.

يبدو عمق آثار أقدامهم ثابتاً في الرمل: إذ إنه لا يتجاوز السنتمترين على طول المسافة التي قطعوها. لا يشوّه تلك النقوش انهيارُ حافات الساحل الذي يسبّبه موج البحر، ولا انغرازُ أخمص قدم كبيرة أو كعبها في الرمل. تبدو هذه الآثار كما لو كانت من صنع محرا ث داخل طبقةٍ خارجيةٍ من أرض سهلة الحراثة.

يمتدّ- هكذا- الخط الثلاثي لآثار أقدام الصبية الذي يبدو أنه- في الوقت نفسه- يصغر كلّما ابتعد، ويتباطأ، فينوب في أثرٍ واحدٍ يفصل الساحل إلى قسمين على امتداد طوله، وينتهي هناك إلى حركة ميكانيكية صغيرة تبدو كأنها تتمّ في مكانها: هبوط وصعود متناوبٌ لستة أقدام حافية. لكن الأقدام إذ تبتعد، فإنها تزداد دُنوّاً من الطيور. عمّا قريب لن يفصل بين المجموعتين سوى بضع خطوات...

عندما أوشك الأولاد أخيراً على الاقتراب من الطيور، صفقت هذه الأخيرة بأجنحتها على حين غرّة، وطارت فرادى ثم جماعات.... يرسم السرب الأبيض والرمادي الآن قوساً فوق ماء البحر، ثم يعود ليستريح على الرمل، مستأنفاً ذرع الشاطئ بالاتجاه نفسه دوماً وعند حدّ الأمواج على بعد مئة متر تقريباً.

من هذه المسافة تبدو حركات البحر- بالكاد- محسوسة، لولا التغيُّر المفاجئ للون الماء الذي يحدث كل عشر ثوانٍ في اللحظة التي يلمع فيها الزبدُ المتفجر بوجه الشمس.

من دون الاكتراث بالآثار التي لازالت أقدامهم تنشرها بدقّة في الرمل، أو بالأمواج الصغيرة الموجودة إلى يمينهم، أو بالطيور التي تطير حيناً وتسير حيناً آخر، وكانت تسبقهم، يواصل الأولاد الشقر الثلاثة، سيرهم الواحد جنب الآخر بخطى متساوية وسريعة يمسك واحدهم يد الآخر.

تبدو وجوههم التي لوّحتها الشمس والداكنة أكثر من شعر رؤوسهم، متشابهةً يعلوها التعبير نفسه، الجادّ والرزين والقلق ربما من شيء ما. حتّى ملامح وجوههم متماثلة مع أنهم ليسوا جميعاً ذكوراً:إذ اثنان منهم ولدان، والثالثة فتاة ذات شعر أطول قليلاً وأكثر تجعُّداً من شعر أخويها، وجسمها أكثر رشاقة. لكن ملبسها يشبه تماماً ملبس مَنْ معها، فهي ترتدي سروالاً قصيراً وقميصاً من نسيج أزرق باهت اللون.

توجد الفتاة في أقصى اليمين من جهة البحر. على يسارها يمشي أقصر أخويها. أما الأخ الآخر، الأقرب، فهو في طول قامة أخته.

يمتدّ أمامهم الرمل أصفر متساوياً على مدى النظر. إلى اليسار منهم ينتصب جدار لصخرة سمراء عمودية تقريباً، ولا يظهر أن لها مخرجاً نحو الجهة الأخرى. على يمين الصِّبْية يبدو البحر جامداً وأزرق على مدى الأفق، سطح الماء المنبسط تحدّه حافة تتفجّر فجأةً كي ينتشر عليها الزبد الأبيض.

بعد ذلك بنحو عشر ثوان تحفر الموجة التي انتفخت من جديد المنخفضَ عينه من جهة الساحل يصاحبها الهدير نفسه للحصى الناعمة.

تتكسّر الموجة الصغيرة، فيرتقي الزبدُ الحليبي المنحدرَ ثانيةً، كي يعود مرةً أخرى إلى ملامسة المليمترات القليلة من أرض الساحل. في أثناء الصمت الذي تلا ذلك، ترددت في الفضاء الهادئ دقّاتُ جرس بعيدة جداً.

«هو ذا الجرس» قال أقصرهم، ذاك الذي يسير في الوسط.

لكن ضوضاء الحصى التي يمتصّها البحر تطغى على الرنين الذي يُسمَع بالكاد. يجب انتظار نهاية دورة البحر تلك، من أجل أن يرصد المرء من جديد بعض الدقات التي يشوّهها بعدُ المسافة.

«إنه الجرس الأول» قال أطول الولَدين.

تتكسّر الموجة إلى اليمين منهم.

عندما ساد الهدوء ثانية كان الجرس قد كفّ عن الرنين. الصبية الثلاثة الشقر لا زالوا يسيرون بالإيقاع المنتظم نفسه، ويمسك واحدهم بيد الآخر. أمامهم سرب الطيور الذي ما عاد يبعد عنهم سوى خطوات. وكأنها اعتادت الأمر، صفَّقت الطيور بأجنحتها، ثم طارت ما إن شعرت باقتراب الأولاد منها.

إنها ترسم القوس نفسه فوق الماء، ثم تعود لتحطّ رحالها على الرمل، كي تستأنف ذرعه بالاتجاه نفسه دائماً عند حدّ الأمواج، بالضبط على بعد حوالي مئة متر.

- «ربما لا يكون الجرس الأول» عاد أقصرهم إلى القول، «طالما أننا لم نسمع الجرس الآخر، قبل...

- كنّا سنسمع الشيء ذاته»، أجاب الصبي الذي إلى جانبه.

لكنهم لم يغيِّروا لذلك مشيتهم، إذ لا زالت الآثار نفسها خلفهم تتشكّل بالتدريج تحت أقدامهم الستة الحافية.

«قبل قليل من الآن لم نكن بهذا القرب» قالت الفتاة.

بعد فترة وجيزة، قال الولد الأطول، ذاك الموجود في جهة المنحدر: «لازلنا بعيدين».

وساروا من بعد ذلك بصمت.

استمرّوا في صمتهم إلى أن رنّ الجرس ثانيةً، ولا زال من الصعب تمييز دقّاته، في ذلك الفضاء الساكن. قال الأطول من بينهم: «ذاك هو الجرس». لم يجب الآخران بشيء.

صفَّقت الطيور، التي كان الصبية على وشك الوصول إليها، بأجنحتها وطارت؛ واحداً، اثنين، ثم عشرة...

بعد ذلك حطّ السرب من جديد فوق الساحل يذرع الشاطئ على بعد حوالي مئة متر أمام الأولاد.

يمحو البحر الآثار النجمية لأقدام الطيور، لكنه لا يفعل الشيء نفسه مع رسوم أقدام الصبية الذين هم الآن أكثر قرباً من المنحدر، يسيرون جنباً إلى جنب، يمسك واحدهم بيد الآخر، تاركين خلفهم نقوشاً غائرةً في الرمل، يستطيل خطّها الثلاثي بالتوازي مع الساحل على طول امتداده.

إلى اليمين، من جهة الماء الساكن والمنبسط، تتكسّر، في المكان ذاته دوماً، الموجة الصغيرة نفسها.

الضيف

أمبارو دابيلا*
ترجمها عن الإسبانية: محمّد إبراهيم مبروك

لن أنسى أبداً ذلك اليوم الذي جاء فيه ليقيم معنا. زوجي هو الذي أتى به عند عودته من إحدى سفراته. وفي ذلك الوقت، كان قد مرّ على زواجنا ثلاث سنوات، وكان لنا طفلان، لكنني لم أكن سعيدة. ولقد حمل إليّ زوجي شيئاً كما لو أنه قطعة أثاث، لكي تتعود الواحدة منا أن تراه كلّ يوم أمامها في المكان نفسه الذي قرّر هو العيش فيه. لكنه لا يثير أي إحساس بوجوده.

كنّا نقيم في بلدة معزولة بعيداً عن المدينة. وهي تقريباً بلدة شبه ميتة، وعلى وشك التلاشي والاختفاء من الوجود.

لم أستطع أن أكتم صرختي أوّل مرة رأيته فيها، رعباً منه. كان كئيباً ولئيماً، بعينين كبيرتين صفراوتين، وتقريباً مدوَّرتين من دون أن تطرفا، لأنهما تبدوان كما لو كانتا تخترقان الأشياء والأشخاص. وتحوّلت حياتي التعسة إلى جحيم. وفي ليلة وصوله نفسها توسّلت إلى زوجي ألا يعذّبني بصاحبه، ولم أستطع مقاومة ما أثاره بداخلي من عدم الثقة ومن الرعب. «إنه غير مؤذٍ تماماً» هذا ما قاله زوجي وهو ينظر إليّ بنظرة جانبية وبعدم اكتراث. «سوف تتعودين على مصاحبته لنا»، «وإن لم يحدث ذلك؟». لم تكن هناك وسيلة لإقناعه بما أتخيّله، وبقي مقيماً في بيتنا.

ولم تكن المعاناة من وجوده تقتصر عليّ أنا وحدي، بل كلّ من في البيت: أولادنا، والمرأة التي تساعدني في شغل البيت، وطفلها الصغير الجميع يشعر بالرهبة منه. زوجي فقط هو الفرحان بوجوده معه هنا. ومنذ اليوم الأول خصّص له زوجي الحجرة الكائنة في ركن حديقة البيت. كانت حجرة واسعة، لكنها رطبة ومظلمة، وبسبب عيوبها هذه لم نشغلها أبداً. وبالرغم من عيوبها، فقد أبدى هو رضاه بالحجرة، كما لو أنها- بما يسودها من العتمة الشديدة المخيمة عليها- توافق حاجته، إذ كان ينام طوال النهار وحتّى يحلّ الليل. ولا يتجاوز أبداً ذلك الحيّز الذي يرقد فيه.

القدر الضئيل من الطمأنينة كنت قد حصلت عليه في ذلك البيت العتيق من بيوت الأعيان، حيث كانت الأمور تسير خلال النهار بشكل طبيعي، فأنا أستيقظ دائماً في وقت مبكّر جداً، ألبِس الأطفال ملابسهم عندما يصحون، وأقدّم لهم إفطارهم وما يفتح شهيّتهم، وفي أثناء ذلك تكون جوادالوبي -التي تساعدني في شغل البيت- قد رتّبت الغرف، وخرجت لشراء ما كلّفناها به من احتياجات بيتنا.

وكان البيت كبيراً جداً، بالحديقة التي تتوسّطه، والحجرات الموّزعة حولها، وبين الحجرات والحديقة ممرّات معرّشة لكي تحمي الحجرات من شدّة انهمار المطر، ومن العواصف التي كثيراً ما كانت تعاود هبوبها. وكان عليّ أن أهتم بترتيب هذا البيت الكبير الذي بمثل هذا الاتساع، وأن أعتني بالحديقة، ولذلك كان يومي مشغولاً من أوّله إلى آخره. وكان ذلك عبئاً ثقيلاً عليّ. لكنني كنت مغرمة بحديقتي. فالممرّات مغطّاة بعرائش اللبلاب الذي كان مزهراً تقريباً طول السنة. أذكر كم كنت أحبّ في أوقات العصر أن أجلس في ممرّ من الممرّات لأخيط ملابس الأطفال وأنا أشمّ عطر نباتات إكليل الجبل، ووسط زهور الجهنمية في الحديقة التي زرعتُ فيها أيضاً زهور الكريزتسيم، وبنفسج زهرة الثالوث، وبنفسجات جبال الألب، وأزهار البيجونيا، وزهرات



عباد الشمس. وفي الوقت الذي كنت أروي فيه النباتات، كان الأطفال يتلهّون بالبحث عن الديدان تحت الأوراق الساقطة، وأحياناً كانت تمرّ الساعات وهم في منتهى اللطف والهدوء، وهم يحاولون الإمساك بخيوط الماء المندفع من خرطوم الرش القديم بلا جدوى.
لم يكن باستطاعتي تفادي إلقاء نظرة بين الحين والآخر نحو الحجرة الموجودة في ركن الحديقة، وبالرغم من أنه كان يقضي النهار كلّه نائماً، لم أستطع أن أحسّ بالأمان من ناحيته. إذ حدث أكثر من مرة، أنه، وعندما كنت أعدّ الطعام، انتبه فجأة إلى ظلّه الذي كان ساقطاً فوق الموقد الذي أطبخ على ناره وأغذّيها بالحطب. أحسّ به من خلفي، فأرمي ما أحمله بين يدي على الأرض وأخرج من المطبخ وأنا أجري وأصرخ كالمجنونة. بينما عاد هو إلى حجرته وكأن شيئاً لم يكن.
أعتقد أنه لم يتعرّف إلى جوادالوبي أبداً، فهو لم يقترب منها مطلقاً ولم يطاردها، والأطفال يكرههم. أما أنا، فإنه يتجسّس عليَّ دائماً عندما يخرج من حجرته. وأكبر كابوس مزعج لي ويمكن لواحدة أن تعيشه كان عندما يتخذّ له، بشكل دائم، مكاناً أمام باب حجرتي. لذلك فأنا لا أخرج كثيراً. لكن في إحدى المرات، وعندما فكّرت بأنه مازال نائماً، ذهبت إلى المطبخ لأعدّ وجبة خفيفة للأطفال، وفجأة واجهني في ركن مظلم من الممرّ تحت تعريشة اللبلاب. لحظتها صرخت يائسة: «إنه مازال هنا يا جوادالوبي!».
جوادالوبي، وأنا لم ننطق اسمه أبداً. وبدا لنا أننا لو فعلنا ذلك، نكسبه وجوداً حقيقياً، هذا الكائن الغامض كالشبح. ودائماً نقول:
«إنه موجود هناك. الآن خرج. إنه نائم. هو. هو. هو...».
كان يتناول وجبتين فقط، واحدة أوّل ما يستيقظ عندما يحلّ ظلام الليل، والأخرى، ربما، في الفجر قبل أن ينام. وكانت جوادالوبي هي المكلّفة بحمل صينية الطعام إليه، ويمكنني أن أؤكّد أنها كانت ترميها له من باب الحجرة، إذ إن المرأة المسكينة كانت تعاني - مثلي - عن الرعب نفسه. طعامه كله كان يقتصر على اللحم، ولم ينق شيئاً سواه.
وعندما كان الأطفال ينامون، كانت جوادالوبي تأتي لي بعشائي حتّى حجرتي، فأنا لا أستطيع أن أتركهم وحدهم، إذ أفكر بأنه ربما يكون مستيقظاً، أو في سبيله إلى الاستيقاظ. ففي مرة انتهت جوادالوبي من شغلها في البيت، وذهبت مع صغيرها إلى النوم، وأنا بقيت وحدي أتأمّل أولادي وهم يحلمون. ولمّا كان باب حجرتي يُترَك مفتوحاً بشكل دائم، لم تواتِني الشجاعة لأنام، إذ إنني أخاف من فكرة أنه في أية لحظة يمكن أن يدخل ويهجم علينا. لم يكن ممكناً غلق الباب، لأن زوجي يصل دائماً في وقت متأخّر، وعندما لا يجده مفتوحاً؛ فقد يسيء الظنّ بي... وهو يأتي متأخّراً دائماً. فليأتِ متأخّراً، أحسن، فهو عنده شغل كثير، وهذا ما قاله لي مرة، وأنا فكّرتُ بعدها أنه ربما هي أمور أخرى التي تشغله أيضاً.

وذات ليلة، وكنت قد تنبّهتُ من نومي حوالي الساعة الثانية صباحاً، بقيت أتنصّت عليه في الخارج... ولما أفقت تماماً، رأيته واقفاً بجوار سريري ينظر إليَّ، ويحدّق فيَّ بنظراته الثابتة التي تخترقني؛ فقفزت من الفراش وقذفته بلمبة الكاز التي أتركها مضاءة طوال الليل. فلم تكن هناك كهرباء في تلك البلدة، كما أنني لا أتحمّل الظلام، مدركةً أنه في أية لحظة سوف يتفادى الضربة ويخرج من الغرفة. تكسّرت اللمبة على بلاط الأرضية، والكاز طالته النار بسرعة، ولولا أن جوادالوبي أتت على صوت صرخاتي لاحترق البيت كلّه.

زوجي، لم يكن عنده وقت لكي يسمعني، ولم يكن يهمّه ما حدث في البيت، وما تكلّمنا فيه معاً كان- فقط- ما لا بدّ منه فيما بيننا، لأنه، ومنذ زمن طويل، كانت العواطف والكلمات قد استُهلِكت.

والآن، عندما أتذكّر ما حدث، يعاودني الإحساس بأنني مريضة... كانت جوادالوبي قد خرجت للتسوّق، وتركت صغيرها مارتين نائماً في صندوق حيث تضعه وتنيمه في أثناء النهار. وكنت أمشط شعر أولادي عندما سمعت أنّات الصغير مختلطة بصرخات غريبة، وعندما وصلت إلى الحجرة وجدته يضرب الطفل بقسوة، ولا زلت لا أعرف كيف انتزعتُ الطفل منه، وكيف خبطته بقضيب حديدي وجدته تحت يدي، وهاجمته بكلّ الغيظ الذي أكبته نحوه من زمن طويل. ولا أعرف إن كنت أصبته بأذى شديد أم لا، لأنني سقطت بعدها فاقدة الوعي. وعندما عادت جوادالوبي بالاحتياجات التي خرجت لقضائها وجدتني مغشياً عليَّ، ووجدت صغيرها مصاباً بعديد من الكدمات والخدوش التي تنزّ دماً. الألم والشجاعة في مواجهته كانا فظيعين. ولحسن الحظ فالطفل لم يمت وسرعان ما شُفِي.

وخشيت أن ترحل جوادالوبي وتتركني وحدي. وإذا كانت لم ترحل، فذلك لأنها كانت امرأة نبيلة وشجاعة تكنّ لي ولأطفالي مشاعر غامرة بتعاطف حميم، إلا أنها في ذلك اليوم تولّدت في داخلها كراهية هائلة جعلتها تتلهَّف للانتقام منه.

ولما حكيت لزوجي ما حدث، وطلبت منه أن يأخذه من هنا، وأنا أتذرّع بأنه يمكن أن يقتل أطفالنا، مثلما حاول ذلك مع الصغير مارتين كان ردّه: «أنتِ كل يوم تزدادين هستيريا، وفي الحقيقة أنتِ مرهقة، وتبعثين على الاكتئاب. تأمّلي نفسك وأنتِ هكذا بهذا الشكل! لقد شرحت لكِ ألف مرة أنه كائن غير مؤذٍ».

فكرتُ حينئذ في الهرب من هذا البيت، ومن زوجي، ومنه. لكنني لا أملك مالاً، ووسائل المواصلات أيامها كانت صعبة، وأنا لا أصدقاء لي، ولا أهل، فإلى مَنْ ألجأ؟. أحسست بأنني وحيدة تماماً، مثل يتيمة.

كان طفلاي مرعوبين، حتى إنهما لم يحبّا أن يلعبا في الحديقة ولا أن يتحرّكا بعيداً عني. وعندما تخرج جوادالوبي إلى السوق أقفل باب غرفتي عليهم وعليَّ. وفي يوم قالت لي جوادالوبي:

- هذا الوضع لا يمكن أن يستمرّ.

وأجبتها:

- يجب علينا أن نفعل شيئاً، وبسرعة.

- ولكن ماذا يمكن لامرأتين أن تفعلا بمفردهما؟

- بمفردهما، نعم، هذه حقيقة، لكن بكراهية لا حدّ لها...

لمعت عيناها لمعاناً غريباً، فأحسست بالخوف والفرح.

وجاءت الفرصة في الوقت الذي أوشكنا فيه أن نفقد الأمل، فقد سافر زوجي راجعاً إلى المدينة، ليتابع بعض أعماله، وسوف يتأخّر في العودة- حسبما قال لي- حوالي عشرين يوماً.

لا أعرف إذا كان هو قد علم بأن زوجي قد سافر، لكنه في ذلك اليوم، استيقظ قبل الوقت الذي اعتاده، فأخذ مكانه وجلس في مواجهة حجرتي. وجوادالوبي وطفلها انتقلا ليناما معنا أنا والطفلين في حجرتي، وللمرّة الأولى كان بإمكاني أن أغلق علينا الباب.

وقضينا، أنا وجوادالوبي، الليلة كلها تقريباً ونحن نضع خططاً، بينما نام الأطفال في سكينة. ومن وقت لآخر نسمعه يصل حتى باب الحجرة، ويخبط عليه بغيظ.

وفي اليوم التالي أطعمنا الأطفال إفطارهم، وكي يظلوا هادئين، وحتى لا يكونوا معوّقين لنا فيما نخطّط له، حبسناهم في حجرتي، وأغلقنا عليهم الباب.

كانت وراءنا، جوادالوبي وأنا، أمور كثيرة لنقوم بها، ولتنفيذها بأسرع ما يمكن. لدرجة أنه لم يكن بوسعنا أن نضيّع الوقت حتى في الأكل.

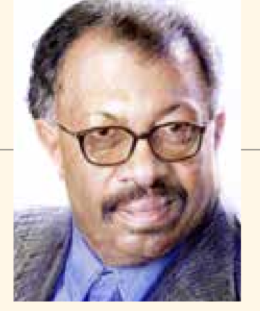
نشرت جوادالوبي بعض ألواح الخشب الكبيرة والصلبة، وفي الوقت نفسه كنت قد بحثت عن قادوم ومسامير، فوجدتهم. وعندما استكملنا كلّ ما نحتاجه، وصلنا من دون أن نحدث جلبة إلى حجرته في ركن الحديقة. ألواح الباب كانت من أخشاب متباعدة، فمددنا أيدينا، وأنزلنا الترابيس، وبعد ذلك أغلقنا الباب من الخارج بالمفتاح، وبدأنا في دقّ ألواح الخشب بالمسامير حتى سددنا باب الحجرة بشكل محكم. وبينما كنّا في حميّ الشغل، كانت قطرات العرق الثقيلة تجري فوق جبيننا. لم يحدث ساعتها ضجة، إذ بدا كما لو أنه غارق في نوم عميق حين انتهى كل شيء، جوادالوبي وأنا تعانقنا وانفجرنا في البكاء.

الأيام التي تلت ذلك كانت مرعبة. فقد بقي على قيد الحياة أياماً كثيرة من دون هواء، ومن دون نور، ومن دون طعام، ومن دون ماء... في البداية ظلّ يدقّ على الباب، ويخبطه بجسده، وكان يطلق صراخه يائساً وهو يخربش فيه... لا جوادالوبي ولا أنا، كان باستطاعتنا أن نأكل أو ننام. كانت الصرخات فظيعة... وفي بعض الأوقات فكّرنا في أن زوجي يمكن أن يعود قبل أن يكون قد مات... آه لو وجده هكذا! كانت مقاومته كبيرة، واعتقدت أنه يمكن أن يظلّ حياً حوالي أسبوعين.

وفي يوم، لم أسمع بالفعل أيّ صرخات، ولا عويل، ولا تأوُّه... وبالرغم من ذلك انتظرنا يومين كاملين زيادة على الوقت المفترض، قبل أن نفتح عليه باب الحجرة.

عندما عاد زوجي، استقبلناه بخبر موته الذي كان مفاجئاً ومحيّراً لنا!

*أمبارو دابيلا كاتبة مكسيكية.



أمير تاج السر

رأي

في مراسلات عديدة وردتني، سألني كثير من القرّاء والأصدقاء، عن رأيي حين يكتب مبدع بحبّ عن كتاب أَلَّفَه هو، أو يرشِّحه علانية كأهمّ كتاب صدر في أحد الأعوام، أو يضعه في مواقع القراءة، كواحد من كتبه المفضَّلة التي يرشِّحها للقراءة، وإذا ما كان ذلك السلوك عادياً أم لا!.

في اعتقادي الشخصي إن المسألة، في بلادنا العربية، ستكون عادية جداً، وهي استمرار لمسلسل الإحباط الذي يطال المبدعين على اختلاف كتابتهم وأجيالهم، فالمبدع الأصيل ينفق وقتاً طويلاً في القراءة واكتساب المعرفة، والتسكُّع في كل ما من شأنه أن يرتقي بكتابته، ووقتاً أطول يقتطعه من ظروفه الحياتية لينجز عملاً متقناً في اعتقاده، يطرحه للنشر أخيراً، ويفاجَأ إما بأن الكتاب لم يُقرأ أصلاً بطريقة جيدة، أو قرأه البعض ولم يُدلوا بآراء إيجابية حوله، إضافة إلى أن ظروف النشر المعروفة لدينا، برغم ازدياد دور النشر، وتنافسها في تلوين الأغلفة، ووجودها المكثَّف في معارض الكتب، لا تتيح لذلك المبدع ولو قليلاً من الزهوّ أمام نفسه وأسرته، بأن كتابه الذي سرق كل ذلك الوقت، قد حقَّق عائداً ما.

هنا- بلا شك- إحباط كبير، وسيكون إحباطاً أكبر، حين يرى المبدع نفسه يشيخ، وتشيخ كتابته معه، وهو ما يزال يسكن في ربع بيت، ويتنقَّل معلَّقاً في باصات النقل العام، وأن عدداً من الذين أتوا بعده، قد عبروا إلى الأضواء بكتاب واحد أو كتابين، وأصبحت كتبهم متوافرة حتى للقارئ الغربي، بعدد من اللغات. وهو ما يزال يجاهد ليقرأه الناس بلغته فقط.

في أثناء تردُّدي على المقاهي التي يرتادها المبدعون، شاهدت كثيراً من تلك النماذج المحبَطة، وسمعت كثيراً من الكتّاب والشعراء يردّدون بأنهم الأهمّ، وأن إبداعهم يفوق ما أنتجه مبدعو العالم، ودائماً ما تجد من يؤيِّدهم في ذلك إما مجاملة أو حرجاً، أو حتى اقتناعاً بما يقولون. لكن، من النادر -طبعاً- أن يتعدّى ذلك الكلام المكان الذي قيل فيه، ويُكتَب علناً في الصحف، أو في حوارات يجريها المبدع مع الصحف.

أيضاً، معظم المبدعين لا يحبون النقد السلبي لكتابتهم حين يصدر من ناقد متمرِّس، أو قارئ متابع للآداب، وتجدهم دائماً ينتقون النقد الجيد، أي الملائم لطموحاتهم وآرائهم الشخصية في منجزاتهم، ليضعوه على أغلفة كتبهم، أو يعمِّمونه على الجميع في صفحات التواصل الخاصة بهم، وإذا وضع أحدهم رأياً سلبياً لأحد، على صفحته، يواجَه بالتعليقات المستغربة من أصدقائه. وحدث معي حين وضعت رأياً لقارئة تهاجم إحدى رواياتي، وفوجئت بمن يراسلني ويطالبني بحذف ذلك التعليق لأنه يسيء إلى كتابتي، وكنت على العكس- مؤمناً بأن الكتابة، مثل غيرها من النتاج الإنساني، والسلع المطروحة في الأسواق، تجد من يساندها ويروِّج لها، وتجد أيضاً من يزدريها، ويعتبرها لا شيء، وهنا حقّ مكفول للجميع ما دام الأمر مطروحاً بهذه الطريقة.

خلاصة الأمر: إن الكتابة برغم شقاء تنميتها وتطويرها لدى المبدع، وبرغم إضاعتها لوقته، وبرغم عدم حصوله على عائد جيد لحياته منها، تصبح شاقة جداً حين لا تُقَيَّم بطريقة جيدة، وهنا يأتي المبدع المحبط ليقيِّم بنفسه ما يظنّه إنجازاً كبيراً، بِغَضّ النظر إن كان ذلك يشدّ الاستغراب أم لا!

ثلاث زنابق

سنان أنطون

بطاقة من العالم السفلي

لم أرَ الشمس أبداً
فهي لا تشرق هنا
أبي رآها، هناك، قبل موته
كم حدّثني عنها
وعن لهبها المشتعل منذ الأزل
قال بأنها مثل شمعة
أوقدتها الآلهة
لكنها لن تنطفئ أبداً
كما ستنطفئ هذي التي أحملها
هنا
هو الذي علّمني
كيف أعيد تركيب هذه الأجساد
وأغطّيها بالريش
كي يهيم أصحابها في الظلام
أحياناً تظلّ ذراع أو ساق
فأركنها في إحدى زوايا المَحَلّ
بانتظار أكوام اليوم التالي
سأسأل أبي
عن العين التي علّقها على الجدار
قبل أسبوع
لم تتوقَّف عن ذرف الدموع
تراها تحنّ إلى أختها
أم إلى الشمس؟

فراشة

كم عدوتُ وراءها
في حديقتنا ببغداد
لكنها كانت دائماً تهرب
واليوم
بعد ثلاثة عقود
وفي قارة أخرى
تحطّ على كتفي
. . .
زرقاء
كأفكار البحر
أو دموع ملاك
يحتضر
جناحاها ورقتان من شجرة
الجنة
لماذا الآن؟
أتراها تعرف
بأني لا أعدو
وراء الفراشات
بل أراقبها بصمت
و بأني أعيش
كغصن مقطوع؟

مزمور: حنينُ إلى الضوء

«إلى أحرار سورية»

ضع أذنك اليمنى
أو اليسرى
على الأرض
وأنصِتْ
. . .
هل تسمع الأقمار
وهي تختنق بالتراب؟

الأشجار تشهقُ
تمدّ جذورها
لتقبّل جباه الموتى
الجدد
الأغصان ترتعشُ
وليس لدى الريح
ما تقوله
الآن

الليل في حداد

لكن شفاهاً أخرى
ستستيقظ غداً
لتردّد
ذات الكلمات
وتقبّل الشمس

في حياة قادمة

في حياتي القادمة
لن أكون «أنا»
سأكون زهرة بريّة
تستلقي على سفح تلٍّ بعيد
تستريح عليها الفراشات
وقد يقطفها طفل
لا يعرف الحروب
يأخذها إلى أمِّه
يضعها بين نهديها
تقبّله
تشمّني
وأشمّها
. . .
في حياتي القادمة
لن أكون

ثلاث زنابق

ثلاث زنابق،
أم ثلاث أمّهات؟
. . .
ثلاث زنابق:
الأولى تفتّحت
كأن بتلاتها البيضاء تتضرّعُ
تسألُ إلهاً ما
عن أولادها

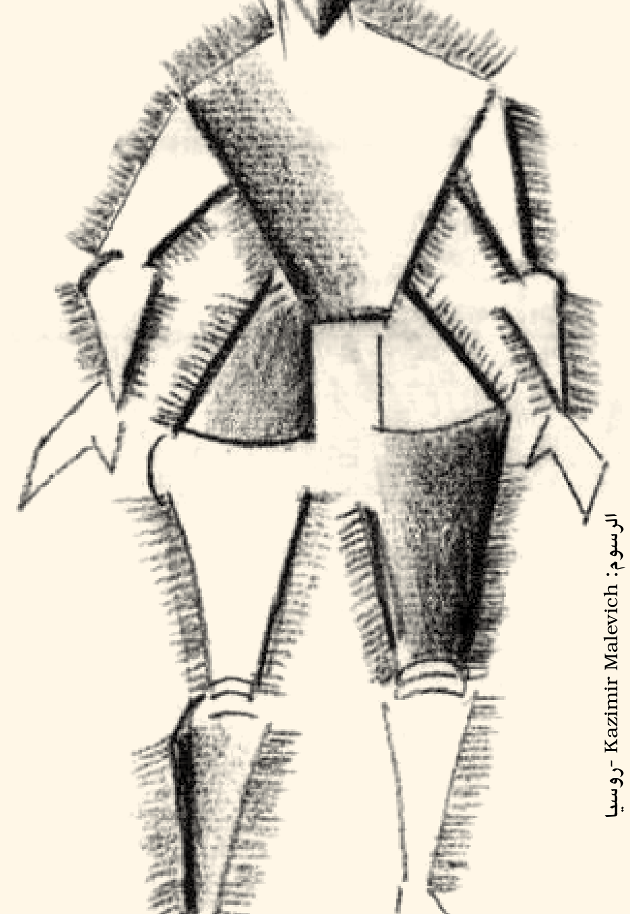
الثانية انحنتْ
يكاد ظهرها ينكسرُ
إذ تبحثُ في الأرض
عن ميسمها

الثالثة مازالت
تخبّئ وجهها
تحت وجهها
وتبكي
أتراها تعرفُ؟

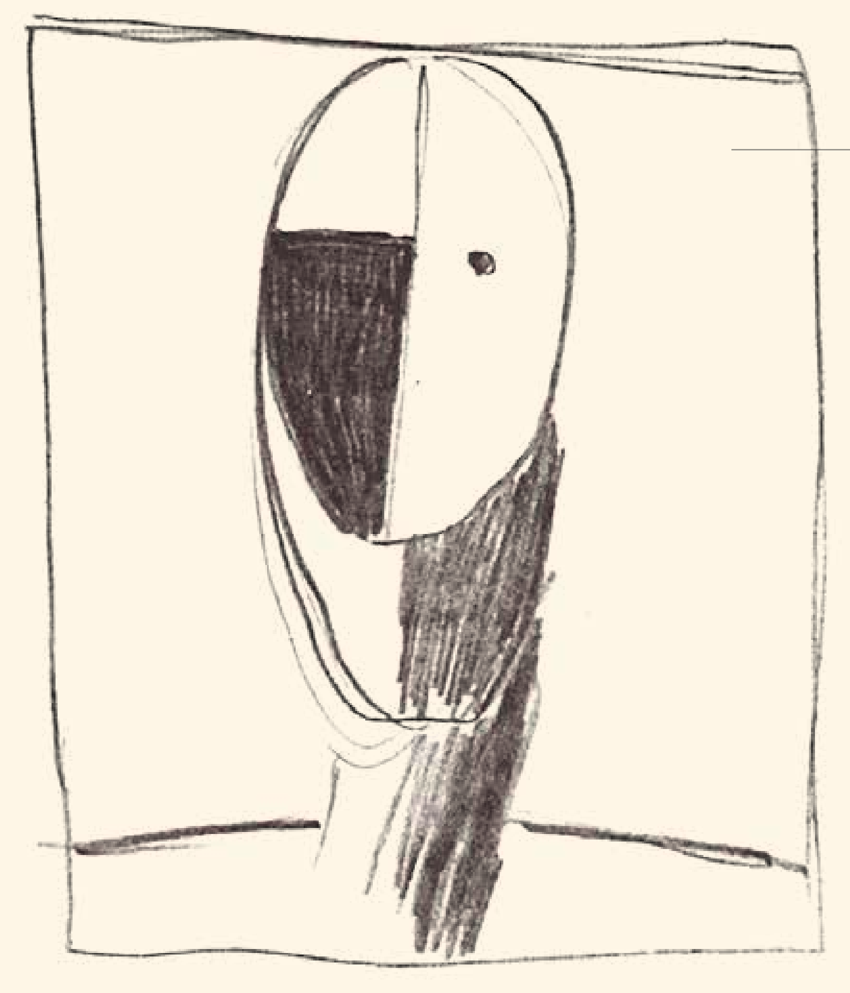
ثلاث زنابق
مقطوعة السيقان
والماء نزر
في أصيص زجاجي
ووراء زجاج الشاشة
ثلاث أمّهات
سوريّات

قطار الموتى

في قطار الموتى
لا حاجة للتذاكر
ثمة ملاك يبتسم
ويهمس: «ستكون رحلة قصيرة»
ثم يشير إلى حجرة خالية
السرير من رذاذ
الوسائد محشوّة بنديف الغيوم
الأحبة يقفون
على رصيف المحطّة
ملوِّحين
. . .
يتحرَّك القطار
لا أسمع صوته
لا أسمع شيئاً
في الحجرة المجاورة رجل
يحتضن رأسه المقطوع
ويبكي



الرسوم: Kazimir Malevich - روسيا



ثَمَّةَ شيء ما

منى الشيمي

لم أعد أفعل شيئاً سوى الجلوس والحملقة في سقف الغرفة، أحاول معرفة أين يبدأ ريش المروحة الدائرة وأين ينتهي. أجبرتُ نفسي على صبّ الشاي في الكوب منذ قليل، وجلستُ على الكرسي في مواجهة الهواء الداخل من الشرفة. لم ألحظ ارتفاع مؤشر اكتئابي في الأيام الأخيرة فحسب، بل في أثناء محاولتي تجاوز ما أشعر به، أحصيتُ كل ما زهدت فيه، وكنت من قبل أتلهَّف للقيام به، ويسبِّب لي استقراراً ما.

حالة من العتمة تجتاحني ببطء. تخلّفني هامدةً كجثّة لم تُدفَن بعد. يتقافز دود القلق من ثقوبي. لا أعلم مصدرَها. استقبلتها في البداية كحالة مؤقّتة تجتاحني دوماً بين فترتي إنجاز. «انتكاسة ما بعد الانتشاء» بعد حدوث شيء يثير الفرح في حياتي، لذا لم أقلق عندما وخزتني أولى بوادر الرغبة في الكمون والانزواء عن الآخرين، وانتظرت انتهاءها بألفة تعاملي مع قطّ رَبَّيْته واعتدت عليه.

الدهشةُ التي حملها تصفُّح الإنترنت أول مرة انتهت. «الإنترنت مهمّ لكل بيت، بهذا الشعار مَرَّرت الأمر على زوجي، واخترقت حصار أسئلة أخوتي. لم ألتفّت إلى من يرى في الإنترنت ساحة فساد، وباباً يجب إغلاقه بالضبّة والمفتاح: «الإنترنت نهر جار لن يتوقف. أحداث تنهمر من أقصى مكان، وأغانٍ اعتقدتُ أن الزمن التهمها». هكذا ردَّدت، كأني أبرّر لنفسي أيضاً. لم أقل إن الإنترنت يخفي رجالاً ملثَّمين خلف الشاشات البعيدة. وإن جرأة الحديث استهوتني. رسمت ملامحي كما أتمنّى. «الادّعاء حقّ مكفول لمرتادي غرف الدردشة.. هههههه». ثمّة دهشة مع كل لقاء لا تمحوها إلا دهشة اللقاء التالي. يبدأ قوس علاقاتي بقوله: «أحبك»، ثم يمتدّ الحوار إلى أماكن أخرى بعد عدة لقاءات، تنتابني جرأة مجاراته من حيث لا أدري، يدهشني اكتشاف أرض لم أطأها، وشعور لم أجرّبه. تنهمر وعوده: «حتماً سنلتقي». أشعر بصدقي عندما أجيب: «حتماً». يستمرّ تفاعلي طالما بقيَ شيء مؤجَّل لم يحدث معه. بعد نفاد الدهشة تصبح النهاية ضرورية، بأي عبارة، أو بدون وداع. تتبعثر الوعود في الهواء، ويُترك قوس النهاية معلّقاً تجربة مثيرة». أوّل علاقة انتهت بملل الطرف الآخر، تركني بعد الاتفاق على تحويل الحب إلى صداقة. «تجربة أكثر إثارة». الثانية انتهت بمللي، اختفيتُ في أوقات وجوده، وادَّعيت أني لا أجد وقتاً للحديث، والثالثة.. الثالثة !!..لا أتذكَّر كيف انتهت.

كنت صغيرة، أستجدي طول القامة باستعارة حذاء أختي. أسرق حمّالة صدر أمي وأحشوها بالقطن، وأختار في كل عرس أدعى إليه مع أمي شاباً ليكون فتى أحلامي. أستبدله عند العثور على من هو أفضل منه. أملأ خيال صديقاتي بقصص حب ذات نهايات حزينة، حبيبي دوماً على استعداد لأن يتقدَّم لخطبتي، لكن والده يرفض هذه الزيجة، ويأمره بالابتعاد عني لسبب أجهله. تبكي صديقتي وأضحك من بكائها في السرّ. كل ما أدَّعيه سيحدث، يلزمني الوقت فقط. تخيُّل ما سيحدث جعل أيامي وروداً لا تذبل. لم أعطِ اسماً لما أفعله. لا يهمُّني اسمه، «مستقبل» أم «وهم». وهم جميل.

آنست في جلستي الجدران. «انتكاسة ما بعد الانتشاء» أعدت الجملة بصوت خفيض، وتساءلتُ: «ما الانتشاء الذي حدث حتى تعقبه انتكاسة؟». لَمَسَ الهواء القادم من الشرفة وجنتي بهدوء. العتمة تغزوني ببطء لكن بإصرار «أنا أصبّر نفسي».أخيراً واجهت نفسي بحالتي. يتصاعد خيط بخار من كوب الشاي، ويتداخل في اللاشيء. راقبته وتمتمتُ: «ثمة أمر ما أنتظره.. ما هو؟».

في كل مرحلة كان هناك ما يدفعني للخطوة التالية. «الخطوة التالية فقط» وبه تستمر خطواتي إلى ما لا نهاية. يميل جذعي الأعلى إلى الأمام، يستبق خطواتي، أتلهف للخطوة التالية. قبل اكتمال الأولى. أكتفي بغفوة، كيلا يضيع الوقت. مازلت أذكر هذا الشعور. في الصف الثانوي دفعتني الرغبة في الالتحاق بأبعد جامعة عن بلدتي، للاستقلال بحياتي بطريقة مشروعة

عن العائلة فترة الدراسة، وتلهُّفي للجلوس جوار زميلي في مدرج واسع، وافتعال ما يلفت انتباهه، بعد أعوام من الدراسة في مدرسة راهبات كل من فيها إناث. صبغ شفتي بالروج، دون أن يلاحقني شبشب أمي، كل هذا دفعني إلى الاستذكار بجدّ حوّل إرهاق المذاكرة وغول الامتحانات إلى كائنين لطيفين، من الممكن التعايش معهما. اعتقدت أن تحقيق هذه الرغبات سقف أمنياتي. خضت التجربة حتى نقطة كانت أبعد مما تمنَّيته. عشت أعواماً لا يسألني أي من أخوتي: لِمَ خرجت؟ ومتى عدت؟ لجأت مع محمود إلى حديقة «الأرمان». وتحسَّسَ قدمه ساقي في عتمة المدرج. وضعت روجاً وظلالاً للعينين، وصبغت شعري بالأحمر كعرف ديك. ظل إحساسي بالقلق مسيطراً. لم ينته بتحقُّق رغباتي. أعطيته اسم «المستقبل» حيناً، «الرغبة في التميُّز» حيناً آخر، ومع الوقت فقدت الدهشة بكل ما يحيط بي. داهمتني حالة خواء كبيرة لأول مرة. قاومتها بافتعال الجدّيّة. إجبار نفسي على الذهاب إلى المحاضرات بانتظام، والتعرُّف إلى أصدقاء جدد، وقراءة بعض الكتب. لم يخل الأمر في النهاية من استسلام للحالة، واستهانة بسيطة لم تكن عائقاً في اجتياز مرحلة الدراسة بسلام.

فترة كموني امتدت هذه المرة. حاولت أن أعطي لها اسماً غير «حالة اكتئاب»، اسماً ليس كبيراً كالأسماء التي أرّخْتُ بها مراحل بداياتي، اسماً يحمل ما أستشعره فقط بلا زيادة أو نقصان. «الآن أنا أكبر سنّاً وأكثر نضجاً ودراية». هكذا قَرَّرت. «لتكن استراحة محارب!. أو مراجعة لنفسي. التخفُّف مما علق بي من أثقال. صفحة جديدة وسطر أول». لم يرحني ما توصَّلت إليه من اسم. ثمَّة شيء أكبر يتنازعني: «الفقد والإحساس بالوحدة». هانت الحياة. فقدت رغبة الإقدام على مغامرات صغيرة. كانت في السابق تلوّن الحياة. تساوت الأشياء، وعرفت نهاية الخيط. حافة العتمة تحت قدمي، ولا أجد حافزاً للقيام بما ورائي من أعمال.

تركت الملابس مُتَّسخة فتكدَّسَت في السلّة. الغبار استراح أخيراً على الأسطح الزجاجية والأرضية، وانسجمت مع قذارتي، فلم يعد العرق المتراكم على جلدي يحزنني كما كان يفعل، ويدفعني للهرع إلى الدشّ. ولا أبدّل ثيابي. لا أفعل سوى الإصغاء إلى صفير الصمت يدوّي في الأركان. يجدها الصغير فرصة ذهبية لإلقاء الكتاب جانباً واللعب بكل ما أوتي من فرحة، ويكتفي زوجي بالجبن والخبز إذا امتنعت عن إعداد الطعام كلما لَفَّتْني هذه الحالة بدوائرها المفرغة.

«استراحة محارب..

البيت متَّسخ.. أنتم فوضويون..

تحتاجون إلى امرأة من حديد..

إنسان آآآآلي

جمل اعتاد زوجي على سماعها في أوقات انزوائي. أعرف أن حالتي ليست كذلك، لكن كلمة اكتئاب في مجتمعي تأخذ حيّزاً أكبر مما تعنيه، مازالت أكبر من أن أعلنها: «هذا مؤشّر جيد على كل حال». كلماته تضلّ- عادة- طريقها إلى أذني: «أنت بعيدة عن الله، صلّي.. زوري صديقاتك.. مارسي الرياضة». يظلّ وجهي في الكتاب الذي أدّعي قراءته، فيتركني وينهب إلى غرفة أخرى. أعرف كم خطوة تفصلني عن مبنى العمل في نهاية الشارع، والوجوه التي سألتقيها هناك، الحديث متى يبدأ، ومتى ينتهي. أتوقَّع رَدّ فعل زوجي إذا فاجأته باستحمامي الآن، أو إذا بقيت على حالتي. كلماته في حالة الغضب وتحوُّر ملامحه إذا حاول إخفاءه، رائحة التخمّر في مذاق قبلته، ومقاس حذائه. أووووووووف. إلى أن أعود فجأة إلى نشاطي دون سبب يُذكَر، ربما لكثرة ما تراكم من أعباء في أثناء فترة كموني!، بإقبال أقلّ على الحياة والتفاعل، وبدون سعادة تُذكَر،» تأثير الهرمونات.. ربما..ههههه». أكتفي بتفسير زوجي وضحكته. أعود إلى طبيعتي ظاهرياً ولا أشير إلى فجوة عتمتي السابقة.

«ثمة أمر أنتظره»

لم تشبه حالتي الآن الحالات التي كانت تمرّ في السابق. «تمتمت» إدراكي سيرديني مجنونة. انتهت فترة الجامعة بكل ما حوته من مفاجآت، لكن حدثاً ظل باقياً أنتظره. لم أحدِّد كنهه، ربما كان غموضه سبباً لجعل مراحل الانتظار التالية تلك مثيرة. ثمة أمر يجب أن يحدث، ومعه سيخرج عفريت الدهشة من صندوقه، أتوقَّعه كل لحظة. ربما التحاقي بالعمل في شركة كبيرة، الأماكن الجديدة تحمل وجوهاً مختلفة، وتصرُّفات مغايرة. فضولي لاكتشاف الآخرين، وفضولهم لسبر غوري، وتودُّدهم إلي. دهشة البدايات. الأماكن الجديدة فرصة لرسم شخصيتي كما أتمنّى، وقد ألتقي رجلاً يبهرني وأعجبه، يمتدح ساقي ويروقني شاربه، ونبدأ معاً في قصّ شرائط المستقبل.

«ثمّة شيء أنتظره»

برد كوب الشاي تماماً. عطلت حساباتي في المنتديات، وتواريت خلف ستارة من الصمت الأسود. أذهب إلى العمل صامتة، وأدخل البيت أشدّ صمتاً. أنام نصف الوقت، وأدّعي النوم الوقت المتبقّي. ارتخت يداي على المسند، ولم آبه للتنمُّل الذي بدأ يسري في أوصالي. ثمة راحة أستشعرها بانقطاع علاقتي بأطرافي، ونسيانها. أصبح مجرد عينين تنظران إلى داخلي، وتحصيان الخيبات. توزَّعت نظرتي بين يدي والكوب أولاً، ثم تبعثرت على كل ما يحيط بي من فوضى. تمتمت وضحكت بسخرية. «ثمّة شيء أنتظره». تعتريني رغبة جامحة في تحديد كنه هذا الشيء، سيقودني إلى بياض أنتظره، إلى دهشة أوحشني فقدانها في مرحلة ما، إلى رجل لم يساعدني التخيُّل على رسم ملامحه. لا يخبو اشتياقي إليه بلقاء. رنّ الهاتف جواري فتركته، حتماً ستكون إحدى الصديقات تستفسر عن غيابي عن العمل، وقد تكون أختي. واجب السؤال يحكمها. تمنّيت لو جاء زوجي لأمر يخصّه إلى الغرفة الآن، لأطلب شيئاً واحداً: «أطفئ النور إذا سمحت».

ابتسمت بسخرية وردَّدْت: «في الظلام وحده تتساوى كل الأشياء حين تفقد ملامحها».

شارع واحد ليس أكثر

رنا زيد

كل يوم عَلَيَّ أن أضع الخبز للحمائم،
وأن أضع قلبي للذئاب.

هناك ثقب في صدري،
أخفيه تحت يدي المرتجفة،
وأخاف ألاّ تكفي يدي.

كُلّ فجر أنهض، وأزيح
رصاصة سقطت بالأمس،
قرب قدمي.

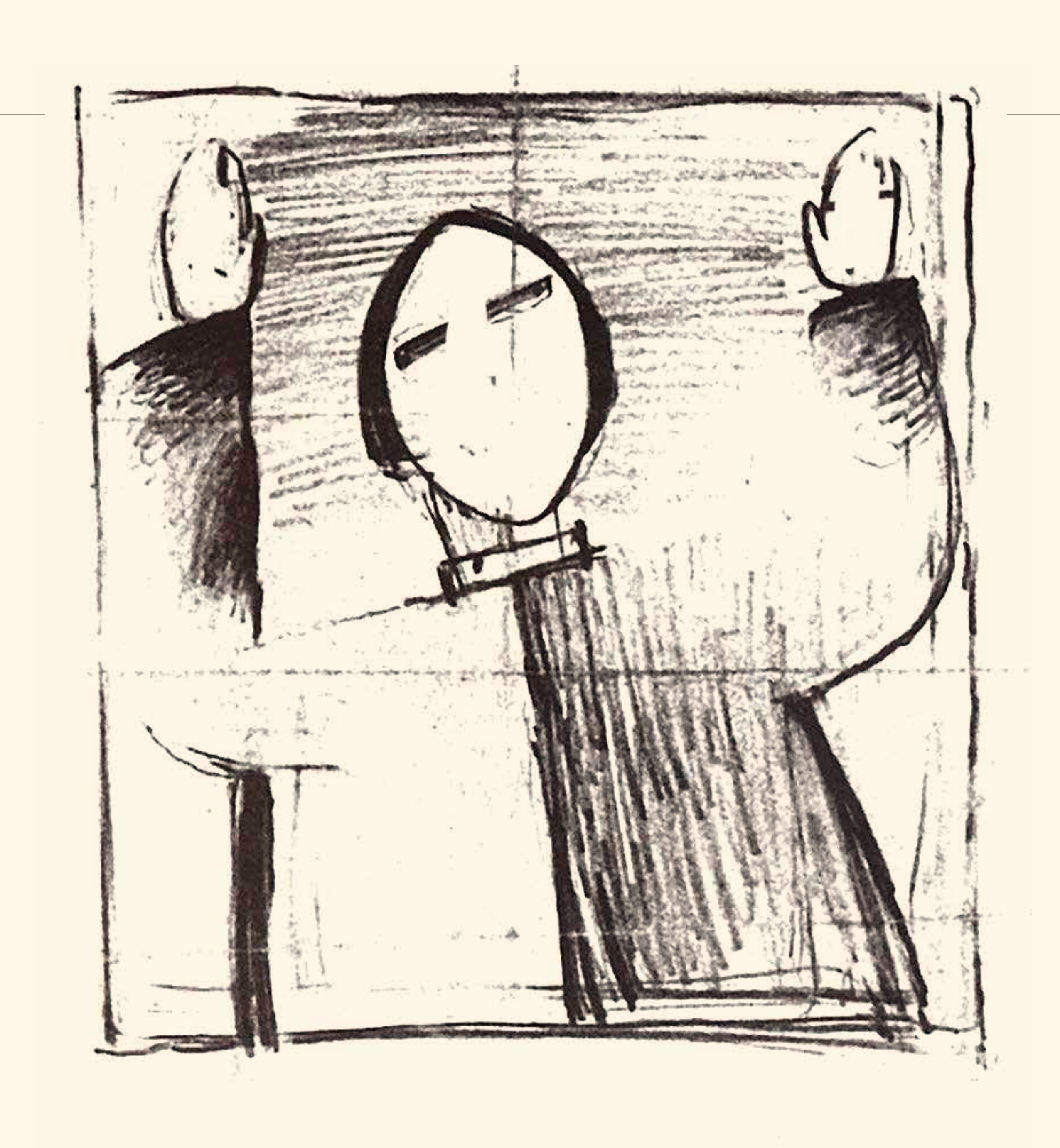
ألحق الموت إلى المقبرة،
لا شيء في هذه المدينة
سوى عجلات الدرّاجات الهوائية،
لا أعرف اسم المقبرة
«ك و ب ن ه ا غ ن»!

خلف الصخور
على القبور الباردة،

ها هو ذئب العدم يلعق الأموات بأناة
يمسح الدماء عن أيديهم
وكأنهم قتلة من الماضي.

هناك طفل واحد،
وبجعة واحدة،
وإطار صورة واحد،
في شارع واحد.

شارع واحد ليس أكثر،
أمشي فيه كل يوم،
في كوبنهاغن،
شارع واحد ليس أكثر،
ومقبرة واحدة خضراء وباردة،
فيها غربان سعيدة،
وقطط سود تحاول أن تحفر في التراب المتجمِّد،
تعلق مخالبها بالأرواح،
وأنا أجتاز الأموات كل يوم،
أموت كل يوم،



مرة أو أكثر،
وأفكِّر أن القاتل البطيء في دمشق،
يسنّ السكين بأسنان القتيل.

«هذا المكان ليس للطيور بعد الآن،
إنه للقنّاص».
يدي على قلبي تجلب الدفء والدموع،
وقطع الزجاج الجارحة من نافذة بيتي.

الزنبق،
الزنبق،
ليس للقتلة.

ميِّتون وزهور الشتاء، في كوبنهاغن،
ميّتون وحرارة الرصاص في دمشق.
شارع واحد ليس أكثر،
يتَّسع للنظام العالمي
للممحاة على الكرسي

للطفل الكسول بسبب الحرب
كلّهم لا يعلمون أن الحرب ثابتة، وأنهم زائلون.

أثر القاتل في الثلج والحبّ والنبيذ،
في يدي، في الكأس، في طعامي المرير،
وأنا أموت من جرعة السمّ
ومن قوة الغسق،
ومن الليل، ومن الحبّ،
ومن الكنبة الباردة،
أسمع أغنية لا تعني لي سوى المزيد من الحياة،
«حياة .. حياة، والموت كعضّة طفل،
يرضع من ثدي غريب».

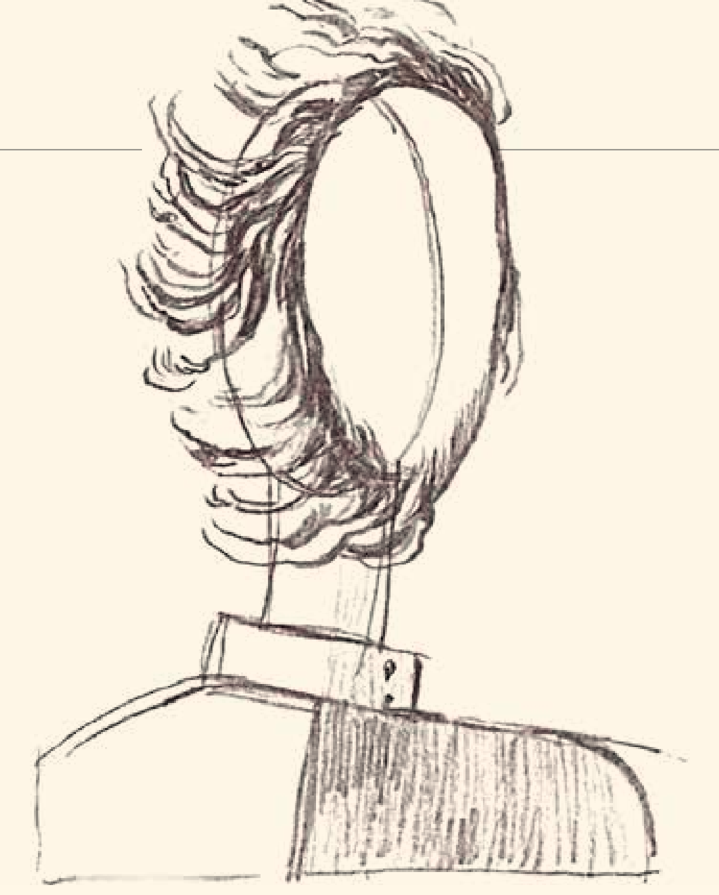
أريد أن أمشي في الشارع اليتيم،
وأن أكتب لائحة طويلة:
أريد خبزاً ودواءً وضماداتٍ وسكيناً وحجراً ورقعة شطرنج
هذه مطالبي،
وأريد أيضاً: التفاح والموز والعنب والنبيذ
أريد أن يعترف الأشقياء بالطغاة،
ليموتوا،
الموتى يرتاحون، وهم يأكلون الرمل،
قلبي يسرع فتخرج تأتأة من فمي،
مع الوحشة والحب والموت والبيرة،
والخيط الناتئ من الثقب في قلبي.

تعيش المقبرة،
ويموت الأشقياء،
هكذا يشعر القاتل بالعدل.
كيف للناس أن يعرفوا:
أن القتيل لا يسرق زهر الليمون
لأنه سيّئ،
بل لأنه ينزف؟
لذلك لذلك،
لا يستطيع التوقُّف،
عن سرقة كمشة كل ساعة،
وقدمه بطيئة تهبط درج الحديقة.

هناك حرب
صفراء،
حرب صفراء،
نعم، صفراء يا صديقي،
أحبّ أن تكون الجثة صفراء!
ما رأيك أن نرقص على موسيقا السوفت روك
في هذه الحرب اللطيفة جداً،
كفوهة الدبابة الرطبة والمغناج؟

قال لي، بعد أن أبعد عن كتفي ورقة صفراء:
لا تنفعك قصيدة،
ما تحتاجينه: رجل ورشاش،
قلت: لدي رجل وتنقصني تفاحة واحدة.

للتوّ فقط، سقطت ورقة حمراء يابسة
من النبتة الصغيرة فوق الطاولة،
وكنت على درجة من اليأس،
كما لو أنني القتيلة التي تنتظر دفنها،
القتيلة التي لم تكن تُصدِّق أن الغربان تلحق الخراب،
حتى شاهدتها، للتوّ فقط،
الدخان الأسود كان يجذبها بقوة من العنق،
في دمشق.



في بيتنا حشيش... لأغراض طبّيّة!

فاطمة الزهراء الزعيم

.1

ترجّلت من سيارتي الجديدة نحوالفيلامثقلةً بالمشتريات بعد تسوّق كلّفني الملايين من الدراهم وساعات من الزمن... استقبلتني الآنسة ميرسيس مبتسمةً كعادتها وأخذت مني الأكياس لترتّب الملابس والأحذية الجديدة في الدولاب... رائحة «البايلا» التي تعدّها ماريا تجعلني شرهةً بشكل مقلق. جلستُ إلى سفرة الطعام منبهرةً بالملذّات المغرية لمعدتي الفارغة. آه يا ماريا، الأزمة تشتدّ خناقاً بإسبانيا وتخشين من غضبي، وها أنت تتعمدين إثارة إعجابي باستمرار... حرصتُ على أن يكون كلّ خدمي من الإسبان، أعشق لغتهم الجميلة وطعامهم اللذيذ والغموض الذي يلفّ تاريخنا المشترك... أحلام قد تغدو حقيقة إذا ما حصلتُ على رخصة لزراعة الحشيش. دمدمت لنفسي وجرعات كبيرة من التفاؤل تفتك برزانتي.

.2

ضبطتني قريبتي متلبّسةً، أختلس النظر لأصص النباتات التي رصّتها أمي بعناية فوق سطح المنزل. لم تربطني علاقة قوية بالنباتات من قبل، اللهم بعض نظرات الإعجاب بين الفينة والأخرى. لكن قلبي بات يخفق بقوّة للنباتات ولكل ما هو أخضر... وفي كل نبتة أصبحت أرى في ما يرى النائم حزماً من الأوراق النقدية. قرأتُ في عيون قريبتي الفضولية استغرابها من علاقتي الغرامية بالنباتات، فقلتُ لها بشكل صريح: «أفكر في زراعة القنّب الهندي». لم تلقَ هذه الجملة الأنيقة أية ردّة فعل، ظنّتني سأزرع نبتة هندية... استجمعتُ كل ما أوتيتُ من شجاعتي وقلتُ لها: أقصدُ الكيفْ. كادت مقلتاها تنفجران من الدهشة، وأبقت فمها مفتوحاً حتى تبدّى لي بلعومها المتدلّي بشكلٍ مقرف. هممت أن أشرح لها أنها لم تفهم نيّتي، أردتُ أن أطلّعها على مستجدات النقاش حول تقنين زراعة القنّب الهندي لأغراض طبية وصناعية... تنكرتُ أن قريبتي لا تكترث بما يسمّى بالأخبار، بل إنني أكاد أجزم أنها لا تعرف معنى كلمة أخبار. ضحكتُ لأوحي لها بأن الأمر مُجَرَّد نكتة ثقيلة دم، فراحت تثرثر وأنا أهزّ رأسي مبديةً اهتمامي بقصصها المملّة، وشردتُ بخيالي من جديد... أخال فرحتي وأنا استلم رخصة زراعة القنّب الهندي عوض عشبة الشيبة التي تحرص أمي على زراعتها، وربما قد تتفتّق عبقريتي وأصنع مسكّناً لآلام الشعب في انتظار عقاقير الإصلاحات...

.3

قريبتي أوّل الحاضرات في أعراس أبناء تجّار المخدّرات، ترتدي أفخم الملابس، تتجمّل بكل ما لديها من حلي، تلتهم سمكة كبيرة محشوّة بكل أصناف فواكه البحر، تنهش لحم الخروف المشوي بوحشية... وعندما تنهي طعامها تتفرّغ للرقص على جثث ضحايا المخدّرات من شبابنا. لها ثلاث بنات متزوجات بعلية القوم، فالصهر الأول يملك سلسلة مقاهي لتدخين المخدِّرات الخفيفة في أمستردام، تصرّ قريبتي دائماً على إخبارنا أن صهرها يبيع مخدرات «حلال» حسب القانون في هولندا. الصهر الثاني سياسيّ لا يُشَقّ له غبار، كوّن ثروة كبيرة من متاجرته سابقاً بالمخدّرات لكنه تاب وأصبح متديّناً جداً، هو اليوم يملك مجموعة من المشاريع التجارية، وأضحى وجهاً بارزاً في الأعمال الخيرية، والأدهى من هنا أنه تحوّل إلى كائن سياسي بين عشيّة وضحاها وحظي بمنصب برلماني للأمة!... الصهر الثالث صحافي مغمور، متخصّص في نشر أخبار أباطرة المخدّرات حسب العرض والطلب، جريدته الصفراء تنفد سريعاً في مقهى لا يرتاده إلاّ السماسرة... نسيتُ أن أخبركم أن قريبتي لا تربطني بها أية علاقة، أظنّها مُجَرَّد جنّية وقحة زارتني في خيالي نافثةً سمومها في تفاؤلي المفرط.



علاقات داخلية وخارجية

الحسن بنمونة

(1)

قالت الزوجة المحترمة:

- زوجي جُنَّ، فقد أدركت أنه يستفيق ليلاً، ويذرع الغرفة جيئة وذهاباً ليكلِّم أناساً غير مرئيّين. إنه يقوم بهذا العمل الشريف مرّات عديدة في الليلة الأولى، وإذا عددنا المنجزات التي يحدثها في كل شهر وجدنا أنها تستحق الدراسة المتأنِّية.

(2)

قال الطبيب الذي كُلِّف بإنجاز دراسة متأنِّية عن ظاهرة الاستيقاظ ليلاً والتحدُّث إلى أناس غير مرئيّين طبقاً لما صدر عن الزوجة الغيور على زوجها:

- هذه الظاهرة دخيلة على مجتمعنا، ولهذا لا مناص من طلب مساعدة دولية. ولأن التكاليف باهظة فإننا أبرقنا إلى السلطات المعنيّة عسى أن تشمِّر عن سواعدها لتدلي بدلوها في هذا المجال.

(3)

في حملة انتخابية يصرِّح رئيس البلدية المنتهية ولايته عسى أن يظفر بولاية أخرى:

- التاريخ يعيد نفسه، فلا بأس من أن نقول إن الرجل قد يعدي من حواليه من إنسانٍ وحيوان، ولهذا لا بأس من الزجّ به في السجن إلى حين تسلُّمنا الأمصال التي تحدّ من الرؤية غير المرغوب فيها.

(ولنشر إلى أن المرأة تسهم في تأطير شبابنا المتطلِّع إلى المستقبل الغامض، وهذا إن دلَّ على شيء فهو يدل على المكتسبات التي نالتها نساؤنا المجاهدات.)

لم يفهم أحد شيئاً مما قيل وإن كنا نرى الرؤوس ترتفع وتهبط، ونسمع التصفيقات المدوِّية.

قيل في الجريدة المناوئة لرئيس البلدية: جعجعة بلا طحين.

(4)

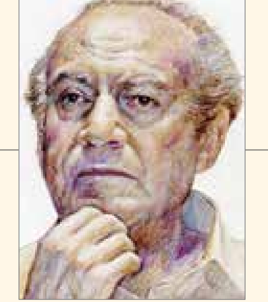
بعد سنوات نقرأ دراسة تقول إن الزوجة التي قيل إنها تغار على زوجها كانت في الواقع تفرقع وجهه بالصفعات، وتُحدِث فيه كدمات. كان يخجل من أن يصرِّح لأحد معارفه بما يلقاه من صلف مخافة أن يُنعَت بالزوج المخدوع. ولأنه كان غنيّاً بما يكفي لشراء كماليات فلا بأس من الادّعاء بأنه مجنون وجعله يرضى بالجلوس في ركنٍ من البيت إلى حين وفاته. ولأن الزوجة كانت تزداد جمالاً يوماً عن يوم، فقد ربطت علاقات بِعِلية القوم، ومنهم القاضي، والطبيب، ورئيس البلدية، علىَ سبيل ردّ الجميل لا غير.

(5)

القاضي مَرَّرَ شفتيه على جسد بضّ.

والطبيب افتتح مركزاً لدراسة مثل هذه الظواهر، وربط علاقات بمراكز البحث العالمية،

ورئيس البلدية دخل البلدية مبتهجاً بالنصر لأنه ناصر المرأة المظلومة، وإن كانت علاقته بزوجه يشوبها كثير من الغموض.



د. محمد عبد المطلب

الفكر

هذه المفردة تعني (إعمال العقل) والتأمُّل والتدبُّر الواعي للمعلوم للوصول منه إلى المجهول، مع استخدام وسائل الفكر من (تحليل وتركيب وتنسيق)، بعيداً عن الاندفاع العشوائي، والإسراع بطرح الآراء المسطّحة غير المدروسة. وقد اهتمَّ العلماء قديماً وحديثاً - على المستوى الإنساني - بهذه المفردة تفسيراً وتحليلاً، وانتهوا إلى أن الفكر له مستويات ثلاثة، هي: (الفكر العملي)، و(الفكر العلمي) و(الفكر الفلسفي)، وانضاف إليها ما يمكن أن نسمّيه (الفكر الديني).

أما الفكر العملي، فهو ذلك الفكر الذي يتابع مفردات الواقع الجزئية التي تحيط بالإنسان مثل: (الإنسان والحيوان والسماء والأرض واللون والنور والظلام)، أي المفردات التي يتعايش معها الكائن البشري، أما الفكر العلمي فهو المعني برصد قانون تلك الظواهر، أي أنه يتجنَّب المفردات ليصعد إلى قانونها الذي ينظِّمها، أي (القانون الإنساني) و(القانون الحيواني) و(القانون النباتي) إلى آخر هذه القوانين الوجودية.

أما الفكر الفلسفي، فهو الذي يرتفع عن القوانين الجزئية التي تتناول الموجودات التي أشرنا إليها، صاعداً إلى القوانين الكلّيّة التي تحكم مجموعة الظواهر السابقة فللكائنات الحيّة قانونها، وللجمادات قانونها وهكذا، أما الفكر الديني فهو الذي يجمع بين (النقل والعقل) في تنظيم الحياة، والربط بين العالم الأرضي والعالم السماوي في ثلاث دوائر، الدائرة الأولى: (دائرة العقيدة) والثانية: (دائرة العبادة) والثالثة: (دائرة المعاملات) ولا اجتهاد مع الدائرتين الأوليَيْن، ويأتي الاجتهاد مع الدائرة الثانية إعمالاً لقوله صلى الله عليه وسلم «أنتم أعلم بشئون دنياكم».

يعني هذا أن الفكر يبدأ من الالتحام بالواقع المباشر، ثم يصعد إلى التجريدات الكلّيّة التي تستوعب الوجود على إطلاقه، فإذا لم يتمّ هذا الالتحام تحوَّلَ الفكر إلى (كلام في كلام) أو (كلام على الكلام)، ولا نقصد بالواقع هنا الواقع الدنيوي فحسب، وإنما يشمل هذا الواقع الدنيوي والمقدَّس على صعيد واحد.

ونلاحظ أن مستويات الفكر التي عرضنا لها كانت حاضرة في الواقع العربي، ولكنها مَرَّت بثلاث مراحل: والأولى (مرحلة التأسيس) التي بدأت في القرن التاسع عشر، ولم تحقق المرجو منها، لأن العالم العربي كان خاضعاً للسلطة الاستعمارية مع غيبة القوى الشعبية الفاعلة، لكن للمرحلة أهميتها من حيث كونها تمهيداً للمرحلة الثانية التي بدأت في أخريات القرن التاسع عشر، وامتدَّت إلى منتصف القرن العشرين، إذ أخذت القوى الشعبية والوطنية تمارس بعض التأثير في الواقع، وإن ظل تأثيرها محدوداً، لكنه وضع علامات يهتدي بها السائرون في طريق الفكر والثقافة لبناء حاضرهم والتطلُّع إلى مستقبلهم. أما المرحلة الثالثة، فهي التي نعيشها ونعايشها اليوم، وهي مرحلة تداخلت فيها مستويات الفكر، اختلفت المعايير التي تقاس بها الظواهر، ومن أهمها معيار (النقل والعقل) حيث تغلَّبَ (النقل على العقل)، واحتلت الخرافة مكانة واضحة في الفكر، وربما كان هذا وراء بعض الظواهر السلبية في الواقع، من مثل (التواكل)، وإيثار (الكسل الذهني)، وغياب الروابطِ المنطقية من (العلّة والمعلول) و(السبب والمسبِّب) ومن ثَمَّ انغلق باب الاجتهاد، وهو ما يعني أن الفكر تحوَّل إلى نوع من (الغيبوبة) العقلية بعيداً عن (الفكر العملي والعلمي)، وبعيداً عن الوعي الفلسفي.

ويكاد المفكِّرون في هذا الزمن يكونون أشبه بشخص يسير في الطريق العام، الكلّ يتقدَّم إلى الأمام، وهو يتحرَّك بظهره إلى الوراء، وهو بهذه الحركة مُعَرَّض لكل مخاطر الطريق المفاجئة وغير المفاجئة، التي يمكن أن تأتيه من خلف ومن قدّام ومن الجانبين. ويمكن أن أستثني من هؤلاء السائرين فئة محدودة احترمت ماضيها ولكنها لن تسكن فيه، وانفتحت على الجديد دون أن تنوب فيه، ومع اهتمامها بحاضرها دائمة التطلُّع إلى مستقبلها، تأخذ من الماضي ما احتفظ بشرط الصلاحية، وتأخذ من الوافد الجديد ما يوافق هويَّتها الثقافية، ويمكن أن نطلق على هذه الفئة تسمية تراثية هي: (الفئة الناجية) التي سوف تعيد للفكر سياقة الصحيح، وتخلِّصه من الشوائب التي علقت به في بعض اللحظات الظلامية.

خمسون قمراً لِبَدْر
السّيّاب وفتنة الكلمات

د. لطفي اليوسفي*

بدر شاكر السياب مبدع «أنشودة المطر» جمع في شعره كل المفارقات التي هزّت البلاد العربية جذرياً منذ بداية الخمسينات ثقافياً واجتماعياً. غنّى للحب وللثورة وللموت، وفتح أمام الشعر العربي آفاقاً لا عهد له بمثلها. وعلى عجل، تجاوز حياته راكضاً إلى القبر.

لذلك ستظلّ قراءة نتاجه تضعنا في حضرة التحوُّلات الكبرى التي شهدتها القصيدة العربية. ذلك أنه من أوّل المبدعين الذين مارسوا التغيير، وشرعوا في البحث عن القصيدة التي تُلغي، نهائياً، مسألة الغرضية التي انبنى عليها الشعر العربي طيلة أحقاب، وتستوعب تجربة حياتية كاملة تقولها بلغة شعرية تستمدّ كل طاقتها الفنية من النص، ومما يوفّره من أبعاد جمالية تستند إلى علاقاته الداخلية وحركاته. غير أن أبرز ما حقّقه السياب إنما يتمثّل في تمكُّنه من جعل رموزه الشخصية تنفتح على الرموز النمطية العليا فتستلهمها وتنحدر منها، وهنا في رأيي ما مدّ شعره بأبعاد كونية.

يكفي هنا أن ننظر في هذا المقطع من قصيدة «مرحى غيلان»، وندرس حركة الرموز وعلاقتها بالرموز النمطية العليا. فالسياب يتّخذ من نداء الابن لأبيه بعبارة «بابا» موضوعاً يشرع في استكشافه، ويفتح الكلام على آفاق لا عهد للكتابة الشعرية العربية بمثلها. نقرأ: «بَابَا... بَابَا.../يا سُلّم الأنغام، أيّة رغبة هي في قرارك؟/ يا سُلّم الدّم والزمان: من المياه إلى السماء / غيلان يصعد فيه نحوي، من تراب أبي وجدّي / ويداه تتلمّسان، ثَمّ، يدي وتحتضنان خدّي / فأرى ابتدائي في انتهائي./ بَابَا... بَابَا...».

ترد الصور طافحةً بالغرابة إلى حدّ يجعلها تتوغّل عميقاً في رحاب العجائبي: «سُلّم من الدم والزمان» أو «طفل من المياه إلى السماء يصعد على سُلّم من الدم والزمان.». أو «طفل من التراب يطلع ويمدّ يديه ويتلّمس وجهاً» أو «النهاية (الموت) تُشرع على البداية (الحياة)».

إن جميع المدركات في هذه الصور مستَمَدّة من الواقع: (سلّم / طفل / دم / زمان / سماء / تراب / يدّ/ نهاية / بداية). ذلك أن النصّ لا يقصي الواقع، بل يستدعيه، وفيما هو يبعثره، يتصرّف في العلاقات التي تربط بين تلك المدركات عادة، ويعطّلها ليدخل تلك المدركات في علاقات نصّيّة هي التي تسمح بإعادة إنتاج الواقع، فينكشف ما في الواقعيّ من خياليّ. لذلك ترد تلك الصور والكلمات طافحةً بالدّلالات. فإذا الكلمة تدلّ على ما كانت تدلّ عليه في المواضعة اللغوية وتومئ، في اللحظة ذاتها، إلى حشودٍ من الدّلالات المبتدعة. فيصبح الكلام كما لو أنه حشدٌ من المرايا المتناظرة، كلٌّ منها يحيل إلى الآخر حشوداً من الدّلالات. ذلك أن الصور إنّما انبنت على استدعاء الواقع والمدركات التي تبنيه «سُلّم» و«طفل» و«دم». وجاءت عمليّات الإسناد التي تمّت بين الملفوظات لتكسر المنطق الذي يحكم العلاقات التي تقيمها تلك المدركات في ما بينها في الواقع العينيّ.

تأتي عبارة «سُلّم من الدّم والزمان» لتشير إلى أن هذا المسار الذي تسلكهُ الحياة المتجدّدة «الطفل» الطّالعة من صميم العدم «تراب الأب والجدّ» هو صميم التجربة البشرية الشاملة. فتجربة بني البشر في الوجود ليست سوى دمّ في الزمان. إذ يُشار بالدمّ إلى رعب الوجود وما داخل تلك التجربة من ضنى وهول. ويُشار بالزمان إلى عمر تلك التجربة وتاريخها. وعمرها إنما هو الزمان. وتاريخها إنما هو الزمان أي الماضي الممعن في المضيّ والآتي الموغل في المجيء. فلقد بدأت حين الزمان ابتدأ.

ههنا تتنزّل العبارات التي تشير إلى أنّ حركة تجدّد الحياة إنما هي حركة صعود. (يصعد/ سُلّم / ومن المياه إلى السماء.) غير أن الصّعود يكّف عن كونه مجرّد انتقال من الأسفل إلى الأعلى، ويصبح دالّاً على حدث ارتقاء. وهو ارتقاء يتمّ من الأرض إلى السماء، من المادّي إلى الأثيريّ، ممّا يطاله البِلَى إلى ما لا سلطان للبلَى عليه. فالسّماء في المتخيَّل البشري هي رمز المقدّس والخالد والباقي. والإنسان مشرّد في براري الفناء. بل إن الوجود بأسره إنما هو نوع من القدر العاتي. إنه مجرّد إقامة في براري الفناء. لكن النص يتشكّل وفق نسق بموجبه يصبح الفناء هو الخادم الأمين للوجود. إن العدم يطبق على الوجود ويبيده، فلا يبقى منه غير التراب «تراب الأب والجَدّ».



غير أن الوجود يشرع لحظة انحداره ذاتها في التشكّل، ويطلع من صميم العدم نفسه هشّاً طريّاً «طفل». فإذا العدم هو الخادم الأمين للوجود. إنّه يطهّر الوجود من البلى والتفسُّخ والانحلال. فيطلع الوجود من صميم العدم، وقد تخلّص ممّا طاله من تفسّخ وبلًى. ويشرع لحظة تشكُّله ذاتها في المضيّ على درب التفسّخ والتّلاشي والبِلَى ليتجدّد من جديد. إنه العَوْدُ الأبديّ. البداية مشرعة على النهاية، والنهاية عتبة مفتوحة على البداية. هكذا يتمكّن النص من ابتناء مقولة العَوْدِ الأبديّ. ثمّ يجاهر بها:

«فأرى ابتدائي في انتهائي». هكذا يبتني الشعر رموزه الشخصية، فتأتي تلك الرموز منحدرة رأساً من الرمز النمطي. إن الصور ترسم درب الحياة الطالعة من رحم العدم. وهي تجمع لحظة تشكّلها بين مجموعة من المدركات هي الدم، والماء، والتراب، والطفل الذي يُشار به إلى بدء الحياة.

إن حضور هذه المدركات ليس هو المهمّ. بل المهمّ هو الكيفية التي تمّ بها توزيع تلك المدركات في النص، والعلاقات النصّية التي يقيمها بينها، فتتحوَّل إلى رموز شخصية تتراءى من خلالها الرموز النمطية العليا. إن النص يرسم حركة الطفل الصّاعد من التّراب إلى السّماء. فتأتي هذه الحركة وترسم مجموعة من العلاقات والحركات تنشأ بين المدركات التي استدعاها الكلام من الواقع.

وهي علاقة تضادّ بين السماء والتراب، بين الطفل الحيّ والأب والجدّ الميّتَيْن، وعلاقة تكامل بين الدّم والزّمان، وحركة تصاعد تتمّ من التّراب عبر الماء إلى السّماء، بموجبها يتمّ الانتقال من الماديّ الثّخن مجسّداً في التراب، إلى الأثيري الصافي متمثّلاً في السماء عبر الماء، أشدّ العناصر تطهيراً.

إن السّماء توضع في مقابل تراب الأب والجدّ الميّتَيْن. فتصبح دالّةً على الخلود. يرسم النص هذه الحركة فيضعنا في حضرة العناصر وهي تتطهّر فتنتقل من المادي الثّخن «التراب»، إلى السّائل الشّفاف «الماء»، ومنه إلى الأثيريّ الصّافي «السّماء». ههنا تأتي كلمة «السُلّم» لتشير إلى حركة الارتقاء تلك. وتأتي عبارة «الدم والزمان» لتشير إلى ما يرافق حدث الارتقاء ذاك من ضنًى عاتٍ يتمّ في الزمان.

أمّا «التراب» فإنه يمتلك هو الآخر حضوراً رمزياً علق بالذهن البشري. وهو حضور متولّد عن تغريبة الإنسان في الوجود وتجربته في مواجهة العدم ولامعنى الحياة. إن التّراب رمز يحيل، بدوره، إلى موضوعة العود الأبدي.

تأتي عبارة «السُلّم» هي الأخرى لتشير إلى حدث الارتقاء من التّراب إلى السّماء، فتلتحف بتلاوين الرمز الشخصي الذي يتراءى من خلاله الرمز النمطي. ذلك أن السُلّم يدل على الصعود والارتقاء. إنه «سُلَّم يُنصَب ويقوم في وجه الزمان والموت». وهو يحقّق القضاء عليهما معاً حين يمكّن من الارتقاء إلى السماء سَمِيّةُ التسامي والخلود في المتخيَّل البشري. والحركة الصاعدة من التراب إلى السماء في النص، إنما تترجم الرغبة في الارتقاء، تلك الرغبة المغروسة غرساً في اللاّشعور البشري. وهي أيضاً إحالة إلى الحلم القديم الذي رافق الإنسان منذ بدء مقامه على الأرض، ومواجهته رعب الوجود، أعني «التخلّص من جاذبية الأرض والارتقاء إلى السماء باعتبارها الأثير اللامتناهي»، وموطن الخلود.

---

* جامعة قطر

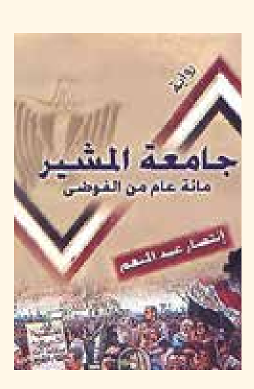
مصر بعد مئة عام من ثورتها

أسامة الزيني

بلغة منتمية إلى عالم الأسطورة، وبناء أقرب إلى كتابة الأساطير نجحت انتصار عبدالمنعم في أن تكتب أسطورتها الخاصة وأسطورة وطنها وأسطورة مدينتها الإسكندرية، باختيارها مستويين للسرد داخل روايتها «جامعة المشير؛ مئة عام من الفوضى» (الهيئة المصرية العامة للكتاب). كلاهما خارج الزمن الراهن، الذي أصبح اعتبارياً داخل العمل- زمناً مستدعى على طريقة الـ (Flash back) تطالعه أبطال القصة الفنتازية التي يفترض أن الأحداث الآنية تدور في زمنها المتخيَّل بعد مئة عام.

يدور الشطر الثاني من وقائع (جامعة المشير) القصة في زمن افتراضي بعد مئة عام من الآن. ويبدأ سيناريو الأسئلة الضاربة في عمق القلق العام على مستقبل مصر الدولة التي تتطلَّع إلى واقع مغاير لواقع ما قبل الثورة، وكأن انتصار تسأل من وراء ستار: هل بعد 100 عام من هذه الثورة سنكون وطناً آخر قوياً بوسعه حماية عقوله المبدعة من الاغتيالات الغامضة على أيدي أجهزة الاستخبارات الأجنبية؟ ثم تجيب الإجابة الصادمة: «لا»؛ لأن مصيرهم جميعاً هم وبقية الأبطال كان الإلقاء بهم في (الحامض) وسيلة الإعدام الجديدة في دولة (مصر الشمالية) إحدى ثلاث دويلات يفترض أن تُقَسَّم مصر إليها، وفق مخيلة الراوية، (مصر الشمالية)، و(قبطستان)، و(مملكة النوبة)، في رؤية بالغة السوداوية لمآل مشهد الفوضى العارم الذي تعيشه مصر ما بعد الثورة.

تدور الرواية بين زمنين، ليس بينهما الزمن الذي نعيشه الآن على الإطلاق، فالرسائل التي تركتها أم الجدة (حنا/حنان) ووقعت عليها يدا حفيدها (مينا/عادل) كلها تحكي مشاهد الثورة، يوم 25 يناير، فيما تدور أحداث القصة في



زمن قراءة الرسائل التي يتناقلها الأبطال خلسة في دولة جديدة تنشأ على مدار مئة عام، مصير كل من يعارض حكامها الجدد الإعدام رمياً في الحامض المركَّز.

يفتح التوغل في سطور الرسائل المضمَّنة في الرواية باب عالم الأسطورة على مصراعيه، حين تبدأ حكايات الجدة لحفيدها الصغير عن «أميرة البراري، وعن بطل تقول إنه حارب التنين، عن كنيسة كبرى كانت في محطة الرمل التي أصبحت الآن فارغة إلا من المعبد الكبير والحدائق المحيطة به»، وعن «كنيسة أخرى، قالت إنها احتفظت بما تبقى من جثامين شهداء ماتوا وهم يحتفلون ليلة الميلاد»، وعن مريم فكري العروس الأبدية، وعن مكتبة الإسكندرية و«الهوجة» التي أتت على كل كتب المدينة، ثم «جاء الشماليون بكتب تتحدث عنهم فقط وبلغتهم فقط، ووضعوها في المكتبة التي تحوَّل اسمها إلى مكتبة السموءل الوطنية». في ذاك الزمان سيصبح الحديث عن «بلاد كانت للعرب ... وثورات متتالية أُطلِق عليها اسم الربيع العربي... كلمات وتسميات غير مفهومة» وليس لها مدلول بالنسبة للبطل الذي عثر على وقائع هذا التاريخ المحذوف من الذاكرة الوطنية للدولة الجديدة في مخطوطات/رسائل قديمة وجدها في صندوقين خشبيين في قبو

منزله «تتحدَّث عن آخر ثورات مصر التي حدثت منذ مئة عام تقريباً في 25 يناير 2011» التي لم يسمع عنها أبداً، رسائل مجهولة المصدر موجَّهة إلى شاب يُدعى (محمّد) ضاع من أمه في هرج الثورة، الرسائل التي كُتبت «بخط مرتعش يبدو فيه وهن التقدُّم في العمر أو ارتعاشة الخوف» ثم تكتمل ملامح الأسطورة حين يقول (عادل/مينا) الطالب في جامعة المشير المستقبلية: «مع كل رسالة كنت أدرك أن كل مكان أمشي عليه الآن بالإسكندرية رواه دم شهيد أو مصاب كان يحلم: عيش، حرية، عدالة اجتماعية».

إذاً، كانت هذه ثورة الخامس والعشرين من يناير عام 2011 المصرية، وفق الأسطورة التي نسجت سطورها الجدّة القديمة التي شاركت في صناعة ثورة بلادها، وتركتها في رسائلها، أمّ يُعْتَصَرُ قلبُها خوفاً ولوعة في شوارع مائجة بالثوار والجنود على صغيرها ابن الخامسة عشرة الذي فقدت أثره، وملأ قلبها الفزع عليه ودويّ الطلقات يأتي من كل مكان، وفيما كان الشبان والجنود المساكين المغلوبون على أمرهم الذين تدفَّقت في عروقهم دماء النخوة، يلتفُّون حول المرأة الملتاعة التي انتابها شعور أن يكون ابن عمرها أحد من وجدت طلقات القنّاصة طريقها إلى صدورهم، كان الصغير يمتطي جواد الأسطورة راكضاً بمحاذاة شاطئ البحر ووصية أمه يتردَّد صداها في أذنيه ممتزجاً بصخب الموج وهتاف الثوار: «عليك بالبحر يا محمد، منه بدايتنا، وعليه حياتنا، وهو نجاتنا وهاويتنا. الزم شاطئ البحر لو تفرَّقنا، واركض قدر جهد الأبطال، ولا تنظر خلفك، وسيأخذك البحر إلى حيث أجدك.. ولم يخذلني البحر».

إذن سيصبح هذا الذي نعيشه كله، وفق فانتازيا الرواية ماضياً محظوراً. حتى الأسماء ستصبح غير الأسماء، تخفّياً من

خطر ما، كان يُخشى على بعض فئات المجتمع، ستُفرَّغ الأماكن إما من أسمائها أو من هويّتها، ولن تحمل أي دلالة على هنا الزمان الذي سيصبح تاريخاً منسيّاً.

في الوقت الذي تصدم فيه الراوية المتلقّي بهذا الخيال الفنتازي الذي تستشرف به مآلاً مفرطاً في سوداويته، تسعى في المقابل إلى تثبيت مشهد الثورة نفسه في عمق الذاكرة الوطنية على صفحات الرسائل القديمة التي يجمع نسيجها السردي بلغة متنوّعة الأسلوب بين التقرير والإنشاء بجميع أنماطه، بين استدعاء أحداث ما قبل الثورة وإرهاصاتها للخروج بالحالة من طور التلقّي إلى طور المعايشة، وأحداث ما بعد الثورة من ادّعاءات وخروقات وخروج بالحراك الثوري عن مساره الأصلي ومن ثمَّ فقدانه هويّته وصولاً إلى حالة التشويه التام للثورة والثوار على أيدي حفنة منتفعين مُدَّعين: «قامت الثورة يا محمد، وفجأة أصبح الجميع شرفاء، ونصّبوا أنفسهم قضاة ووكلاء نيابة، يَتَّهمون ويدينون غيرهم في نفس اللحظة».

لعلّ أحد أكبر التحدّيات التي واجهت هذا العمل كان مشهد الثورة نفسه، الذي نجحت الروائية في إدارته من خلال لوحات تصويرية عالية المشهدية شهدت انتقالات خاطفة بعدسة كاميرا بالغة السرعة تضع المتلقّي في قلب الحدث، يسير بين الثوار في: «كرنفال ضخم موشّى بلون علم مصر، شبّان وشابّات، أطفال صغار وسيدات من كل الأعمار»، ونصغي إلى دقّات قلب الأم/الراوية وهي تراقب ابنها وتتمتم: «أسير بجانبك، أتيه بك وأنا أراك تشقّ طريقاً وسط الجنود وأنا أتبعك. خطواتك الواسعة تجعلني أركض كي ألحق بك. لأول مرة ألحظ تلك السنتيمترات التي زادت دون أن أنتبه وجعلتك أطول قامة مني». إن بوسع المتلقّي، بفعل اللغة الديناميكية، أن يعايش الراوية وابنها حتى يكاد يمدّ يده ليشاركهما «تبادل الكاميرا... التقاط الصور... تسجيل الهتافات... إرسال الرسائل القصيرة على (فيس بوك) لوصف ما نشاهد».

يبقى مشهد ضياع محمد من أمّه الأعمق من بين المشاهد، فعلى الرغم من فردية المشهد في ظاهره إلا أن دلالته العميقة تكشف عن حالة جمعية، حالة مصر التي فقدت أبناءها في هرج ذلك اليوم، فأخذت تفتّش عنهم غائبة العقل جريحة القلب في الشوارع: «كنتُ أبكي فقدي وافتقادي لك بلا صوت، ولكني سمعت الكون كله يصرخ من أجلي... أبحث عنك يا محمّد، ولا أجدك، وينفطر قلبي خوفاً عليك. تتجسّد أمامي مصر التي خرجتَ معي من أجلها، لحماً ودماً وروحاً على شاكلة ابني الوحيد، فتنخلع روحي من بين جنبيَّ وتطير». هكذا امتزج العامّ بالخاصّ، وتماهيا (مصر/الأم) في تلك اللحظة المؤثّرة المتوتّرة فأصبحت الأم المتجسّدة في المشهد وطناً يبحث معها عن ابنها الغائب.

صنعت انتصار عبد المنعم من روايتها ديواناً للذاكرة الوطنية، حشدت في نسيجه الدرامي قائمة من أشد المواقف التي خلّفت فيها أخاديدها، بدءاً بالأسماء الكبيرة التي أصبحت محرّكات رئيسة تدير ماكينة تلك الذاكرة، ووصولاً إلى الأسماء الصغيرة التي أبت المؤلّفة إلا أن تحصّنها ضد المَحْو أو النسيان أو السقوط من الذاكرة، لبسطاء دفعوا حَيَواتهم ثمناً لمحاولاتهم الحصول على فرصة كريمة في الحياة استكثرها عليهم نظام بلا قلب: ضحايا تفجير كنيسة القديسين، ضحايا عَبّارة السلام الغارقة، الشاب ناصر الذي نكَّل به أفراد الشرطة، ودسّوا خشبة في سوأته على مرأى من المارة، خالد سعيد الذي قتلوه ثم لفّقوا له التهم، وشوَّهوا سيرته كما شوَّهوا جسده، والضحايا الذين- مع الوقت- كانوا يتحوَّلون إلى أرقام في ذاكرة الوطن.

لم تنسَ المؤلِّفة أن تَرْكب آلة الزمن قبل إقلاعها إلى المستقبل، لتكون بين هؤلاء الذين أحبَّتْهم وخَلَّدت أسماءهم من أبطال الذاكرة الوطنية: سميرة موسى، وسعيد بيير، ويحيى المشدّ، وجمال حمدان، وأستاذها في مدرسة الشعب الصباحية عوض شيبوب أستاذ اللغة العربية. انتصارهي نفسها الجدّة التي لعبت دور ميلكيادس الروح القوية التي ظلت تتردّد على منزل آل بوينديا (كما في مئة عام من العزلة لجابرييل جارثيا ماركيز)، انتصار التي أرادت -على ما يبدو- أن تتمدّد في الزمن، وترسم ملامح المستقبل بالفنتازيا، وتتحدّى محو الماضي وعوامل تعرية الوقت للحظات يراد لها النسيان من قوى الثورة المضادة بالـ (Flash back)، انتصار التي تعبر الواقع على جناح الأسطورة، إلا أنها فوّتت فرصة استثمار منجزات أدب الخيال العلمي في الجزء الاستشرافي من الرواية.

تَتَّسق الروح التجريبية في الرواية مع الظرف الثوري الذي وُلدت فيه، في حالة تمرّد إبداعي على السائد والمطروح، سواء على صعيد الطرح الفني الممازج بين مستويين للسرد: واقعي وفنتازي، أو على صعيد الحراك الزمني التردُّدي بين زمنَي الرسائل والزمن الافتراضي المستشرَف، أو على صعيد الأداء اللغوي المتنوِّع باتّزان بين الغنائية والملحمية والدرامية التراجيدية، أو على صعيد التنوُّع الأسلوبي الواسع بين التقرير والإنشاء بجميع أشكاله، أو على صعيد الطرح الفكري الجريء القائم على مكاشفة الفصائل السياسية بزيف دعاواها وكذب أدوارها البطولية التي تدَّعيها لنفسها، والمواجهة مع القوى الديكتاتورية، وتعرية القوى الرجعية، والانحياز التام إلى صفوف البروليتاريا، شغل انتصار الشاغل. لكن، يبقى السؤال عن السرّ وراء هذه النظرة السوداوية لمستقبل مصر الثورة!.

العنف منهجاً وسبيلاً

ممدوح فرَّاج النَّـابي

نادرة هي الأعمالُ التي تأتي متجاوزة للنمطيَّة في التعبير عن ثيمات معينة صارت من الثوابت، فالقدح فيها يُعَدُّ من المحرَّمات؛ إذ دأبتِ السَّردية العربية عبر تاريخٍ حافلٍ بالإنجازات، أن تجعل من ثنائية القرية والمدينة ثيمةً أساسيةً في سردها، لما تحملُهُ الثنائية من تضادٍ يُلخِّص الصِّراع البشري في بعض جوانبه أو يكون شاهداً على التحوّلات عبر استبدال نمط الاستعمال بالتبادلي وفْقَ سياسة السُّوق الحرّ، فصارت القرية حاملة القيم، وغدت المدينة متحلِّلة منها. وتأكيداً لهذا خرجت نِتاجَات كرَّست لهذه الثيمة، باستثناء القليل - كأعمال محمّد البساطي، ومحمّد داوود - استطاعتْ أن تتمرَّدَ على هذه الثنائية، وأوْلَت القرية نظرة لا تفصلها عن المدينة، بحكم حركة التداخلات بين الفضاءين، فانزاحت القَرية الرومانسية، وغابت المدينة الشّرّيرة. في ظلِّ سياق هذا التحوُّل وهذا الاستبدال صدرت رواية هيثم حسين الجديدة «إبرَة الرُّغِب» (منشورات ضفاف - الاختلاف، بيروت— الجزائر). يحطِّم الروائي هنا هذه الثنائية، ويجعل القرية والمدينة وجهيْن لعملة واحدة في صناعة الشَّر، وغير مُنَزَّهتيْن عن الأخطاء والعيوب. فبطل الرِّواية رضوان الشهير بالممرِّض، يخرج من القرية حاملاً فيروس الشَّر الذي غرسته داخله تلك الثقافة التحتيّة التي كانت إحدى ركائز القرية الكائنة في شمال شرقي سوريا ويسكنها الأكراد. ثم يعود ليَنْفُثَ ما تجرّعه في وجوههم وأبدانهم متَّخِذاً من الإبرة أداة للانتقام، ووسيلةً ليس من أجل تعرية مؤخراتهم بقدر ما هي تعرية لنفوسهم الضعيفة، التي يسترونها خلف غلالة رقيقة من التمنُّع والقيم.

يُقدِّم الروائي هيثم حسين، عوالمَ مختلفة عن القرية الغريبة الأطوار، ذات الأسماء المتعدِّدة، وصولاً لقرية الأشرار، بأعرافها وعاداتها التي تمارسها النِّساء والرِّجال على حدٍّ سواء في الدجل والتطبيب؛ كالرشمليّ، والبردكي، والجدة وطفة، والعجوز بريكة. وكذلك بأفعال رجالها السيئة وتدخلاتهم في حياة الآخرين، ونقل أخبار الجميع للجميع، كما هو حال الرشمليّ، وبالإشاعات التي يعيشون عليها، وأيضاً بشخصياتها المقاومة لواقعها عبر السخرية منه، كنوركَي التي ماتت أمها فذهبت إلى البرَّاد وأكلت حتى التخمة، ثم ذهبت للعزاء وعندما سألوها أخبرتهم بعدم استطاعتها البكاء وهي جائعة، وكذلك عالم المدينة بانفتاحه وفساده وابتذال أخلاقه.

تقفُ الرواية في أحد جوانبها، عند عالم الفساد المُمنهَج واستشرائه في بنية المجتمع لا فرقَ بين القرية والمدينة، في ظلِّ قيم تَهوي. فيسهبُ الرَّاوي في عرض أشكاله المتنوِّعة، ما بين المتاجرة بالدين وسرقة أموال الزَّكاة كما في حالة المُلّا، وسرقة الدواء وبيعه. وإن كانت مظاهر الفساد في المدينة تتطوَّر وفقاً لأيديولوجيا المكان التي تنصاع لقانون السُّوق، لتشملَ، إلى جانب الفساد الأخلاقي وممارسة الجنس والرذيلة، فساد الأطباء الذي يتجاوز سرقة الدواء، والذهاب إلى غرفة الممرضات ليلاً لقضاء بعض الوقت معهن، مروراً بدفن المرضى أحياء كما جاء في اعترافات الأعور الدجَّال، وما كان يقوم به من ختم جثث الموتى من دون أن يكتشف أحد فعلته، وصولاً إلى مافيا بيع الأعضاء البشرية، كما في نموذجَي الطبيب فتَّاح، والمخبر محمود. ويتطرَّق أيضاً لصور الفساد داخل المؤسَّسة العسكرية في صورة «عمليات التفييش» السَّائدة حيث ينوب شخص عن غائب مقابل المال، أو يشتغل لصالح ضابط أو يقوم بالعمل كلّه في بيته، مقابل مبلغ من المال مُتَّفَق عليه. وقد صار للمنتفعين شركة من دون رأس مال تُدِّر ذهباً، أو عبر استغلال النفوذ كما في صورة العقيد علّاوي الذي أُدين بتهمة إغلاقه للطريق وعدم السَّماح لأي سيارة بالمرور إلا بعد دفع الهدايا والأموال، ثم بيعه الدواء للصيدليات بعد نقله إلى المستوصف. كما يصف الراوي تنامي الفساد من خلال عرض لنماذج مختلفة من المسجونين في سجن المنسيين وبما تكتنزه التسمية من دلالات القهر والتعذيب والتغييب.

ثمة خيط ينسربُ من السّرد، خيط عن الواقع السِّياسي المضطرب والصراعات الإقليمية، عبر مشاركة الأكراد في الحرب اللبنانية، في صورة الأب «موسو» فمرّة عمّا رُوي عن تزعُّمه لعصابة في بيروت وقصّة قطع أصابعه الثلاثة، فتناثرت حكايات عن علاقته بالعصابات والجماعات الإرهابية إبّان الاجتياح الإسرائيلي للبنان 1982، ومرةً أخرى بإشراكه في الصّراع اللبناني-السّوري، عبر الإدعاء بأنَّه كان يقوم بعمليات لصالح الجيش السوري هناك في لبنان، ومرة ثالثة بتحالفاته المريبة مع

أنظمة فاشية متعدّدة. محاولة الزّج بهذه الأحداث عبر الإشاعات تأتي كحيلةٍ من المؤلّف لا لنفيها أو حتى التشكيك فيها، بل للتأكّيد على أنَّ مثل هذه المحاولات للزجّ بالآكراد في هذه العمليات وإلصاق التُّهم بهم على أفعال اقترنت بالسياسة، وأن مشاركتهم فيها لم تكن بسبب خلاف أيديولوجي أو صراع إثني، بقدر ما هي رضوخٌ لقهر سياسي من نظام فاشي أشرك الجميع في معركة خسارة، وأراد أن يكون الناجي الوحيد، أما الباقون فيتحمّلون وزر أخطائه.

تكمن إشكاليةُ النَّصّ في خرقه لكافة التابوهات والأنساق الثقافية والاجتماعية، عبر خوضه في المسكوت عنه في المجتمعات الشرقية خاصة، فتطرّق المؤلّف لممارسة العادة السرية التي يدمنها رضوان، والشذوذ الجنسي (نضال بن العميد)، وزنا المحارم (رضوان وروناك)، والعلاقات الجنسية غير الشرعية (جالا، الطبيب نايف، كمونة الرشمليّ)، والتحوّل الجنسي (نضال). وجاء وقوف المؤلِّف عندها، بغرض وحيد -في ما أظن- هو كشف الازدواجية التي تُسَيطرُ على الذهنيّة الشرقية في معالجتها لمثل هذه الموضوعات. هنا يهتك المؤلِّف المتقنِّع خلف الراوي الضمني الغلالة التي تفصل بين التَّحدُّث عن القيم والإيمان الحقيقي بها؛ بين الدعارة الجسدية والدعارة الفكرية، فالخيوط بينهما دقيقة، ولا تحتاجُ إلا جرأةً للفصل بينهما، وهو ما ظهر في صورة الصِّراع الذي شبَّ بين طرفي المجتمع؛ المتدينين والمدافعين عن الحرِّيات، هكذا ببراعة تُعرّي الرواية ما يتخفّى وراء السَّطح، ووراء الشعارات والأقنعة.

يتكوَّن النَّص من تسع وعشرين وحدة منجّمة بلا عناوين فرعية للفصول، متفاوتة في الطول والقصر، تشغل كُلّ وحدةٍ شخصية من شخصيات الرّواية (رضوان، موسو، كاوا، الأم خجو، نضال، العقيد علاوي، جالا، كريزو، أم خوشابا، المختّر محمود، روناك) وكأننا إزاء رواية أصوات، بعض الوحدات يأتي الروي عنها بضمير الـ «أنا» وكثير منها بالضمير الغائب الذي تتماهى حدوده مع الأنا في الالتصاق بالشخصيات ورواية التفاصيل الدقيقة، رغم خصوصية هذا الضمير في خَلْق مسافة بين الراوي والمروي عنه. وثمة تَعدُّد أيضاً على مستوى الزمان (تداخلات بين ماضي موسو وقصّة زواجه بخجو، وحادثة كاوا، ورحلة رضوان إلى المدينة)، فالحكاية تأتي في معظم أجزائها عبر الاسترجاع، وأيضاً على مستوى المكان (القرية / المدينة؛ دمشق بيروت). أما شخصياتها فهي لاتقلُّ إشكالية عن النّص باستثناء الأخ كاوا والأم والأب، فقد استسلموا لفجيعتهم من دون مقاومة. أما باقي الشخصيات، وعلى الأخص الرئيسة (رضوان، نضال، روناك)، فجاءت إشكاليةً إذ تمرّدت على واقعها، فرضوان لم يقبل بالهزائم والانهيارات التي توالت عليه، وزادتها خطبة ابنة خالته روناك لأحد أقارب أبيها المغتربين، فهرب إلى الجيش وفيه دَفَنَ عذاباته، وما إن خرجَ والتحق بالمستوصف حتى رَاحَ يفكِّرُ في الانتقام من تلك الصورة السلبية التي اختزلها أهل القرية له «صورة الأب الأخرس والأم القبيحة والأخ العبيط» وحكاياتهم التي صاغوها عن الأب، فعجز عن مقاومة سخريتهم بمفرده. وما إن جاءت إليه الفرصة عن طريق الداء حتى كان الانتقام، وهو ما يمكن أن نُطلِقَ عليه الانتقام المؤجَّل من خلال الإبرة التي صارت «الدواء الأوَّل والمفضَّل لديه، لولاه لما اكتشفَ ما يكتشفه يومياً من أسرار، لولاه لما انتقم لنفسه ولأبيه ولأخيه من الجميع، لولاه لظل حبيس التقوُّلات التي نالت من عائلته». أمَّا نضال الذي سمّاه والده بهذا الاسم ليكون واحداً من المناضلين بعد انتهاء مرحلة النضالات وانتعاش النضالات الكلامية، فأخذ يناضل على طريقته في سبيل تحقيق رغبته، ونجح في تأكيد معنى نضاله (اسماً وفعلاً) بإجراء عملية تحوّل جنسي تعيد إليه ذاته التي قهرها المجتمع الذكوري، ثم نضاله الشرس من أجل الاعتراف بحقِّه في ممارسة حريته، وإن انتهى نهاية مأساوية بحرقه وهو في داخل الشّقةِ.

أكّدت الرّواية منذ عنوانها اللافت «إبْرَة الرُّعْب» على أَنَّ ثمَّة فكرة مُسيِّطرة على العقل، وتتحكَّم في توجُّهاته، متمثِّلة في العُنْف الذي هو نِتاج الحداثة وما بعدها وما رافقها من نفعيّة مطلقة، واتّخاذه وسيلة للانتقام تارةً كما في حالة رضوان ضد أهل القرية، أو أنه وسيلة لمداراة الجريمة كما في حالة رضوان وقتله لجالا حتى لا يفتضح أمره، والعجيب أنها تطّردُ في المدينة بصورة مخيفة، فتتوالى في صورة فتاة غرّر بها أخوها فقتلها، أو زوج تقتله زوجته بعد اكتشاف علاقتها مع عشيقها، أو طفلة يغتصبها زوج الأم ثم يقتلها لإخفاء جريمته، ثم المختّر محمود وقد حرقت جثته بعد أن فُرِّغت من أحشائها، فصار القتل منهجاً ومبرِّراً لتصحيح الخطأ، أو قد يأتي كنوع من التطهير- حسب فلسفة محمود المختّر- في تبرير سرقة أعضاء أبناء الشوارع وقتلهم بأنهم «عالة على البشرية يجب تطهير المجتمع منهم».

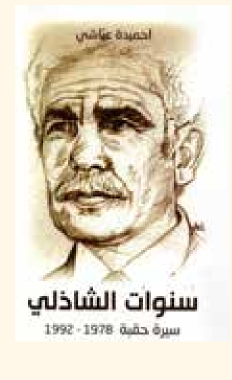
الجزائر- مصر: نقطة تماس

سعيد خطيبي



الجزائر 1992، ومصر 2013 بَلَدان مختلفان، وزمنان متباعدان، ونقاط مشتركة: إيقاف مسار انتخابي، انقلاب غير معلن، وبداية الدخول في نفق الأزمة والغموض الداخليين. في كلتا الحالتين، خرج الإسلامويون من السرّ إلى العلن، ووجدوا أنفسهم طرفاً في المعادلة، وخصماً عنيداً للعسكر وللسلطة الحاكمة. ولفهم جزء مما يحدث في مصر اليوم، وتحليل تعقيدات المشهد العام تكفي العودة إلى الجزائر بداية التسعينيات، وقراءة كتاب «سنوات الشاذلي، سيرة حقبة 1978 - 1992» (منشورات سقراط – الجزائر 2013) للكاتب والباحث المعروف أحميدة عياشي، الذي أعاد قراءة سيرة الرئيس الأسبق، وتتبّع بعمق مراحل صعوده وسقوطه، مقدِّماً تحليلاً هادئاً لخلفيّات وممهّدات ما قبل الانفجار الأعظم، وسنوات الإرهاب في الجزائر التي دامت أكثر من عشر سنوات.

«لم يكن يحلم أن يكون رئيساً.. لم تكن تعنيه تلك الحياة السرّيّة لمجانين الحكم مثل عبد الحفيظ بوصوف، الكولونيل هواري بومدين، أحمد بن بلة، عبد العزيز بوتفليقة، شريف بلقاسم، محمد شريف مساعدية، ومحمد بوضياف، وغيرهم» هكذا ينطلق الكتاب من مسلسل صدف جعل من الشاذلي بن جديد (1929 - 2012)، القادم من أقصى شرق البلاد ثالث رئيس للجزائر المستقلة، وخليفة غير متوقَّع للرئيس الكاريزماتي هواري بومدين، وبديلاً عن وزير الخارجية آنذاك عبد العزيز بوتفليقة. حيث شهدت مرحلة حكمه، التي دامت حوالي ثلاث عشرة سنة، جملة من الطفرات والتحوُّلات والاضطرابات السلمية، والعنيفة على غرار «الربيع الأمازيغي 1980» ثم «أحداث 5 أكتوبر/تشرين الأول 1988» (التي مثَّلت نسخة أولية مما سيسمّى لاحقاً ربيعاً عربياً)، «منذ البداية ظهرت حقبة الشاذلي بن جديد بوجهين: وجه يتوق إلى الليبرالية، لكنها ليبرالية ترفض دخول مغامرة الانفتاح الحقيقي ومن ثَمَّ التبني، بوضوح ووعي، لأفكار الحرية والتسامح والاختلاف،

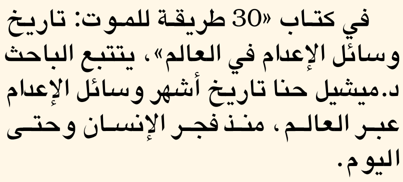


ووجه آخر محافظ يشجع الثقافة والتوجُّه التقليديين المرتبطين بصور وسلوكات التسلّط والهيمنة» هكذا يعبِّر الكاتب عن سنوات حكم الشاذلي الذي فرض «فكراً محافظاً ومتسلِّطاً في المجال الثقافي والمجال العلمي والمجال الاجتماعي»، مع تعميق انقسامية النخبتين الفرانكفونية والمعرّبة، مع ملاحظة ميل السلطة لاستقطاب إسلامويين)، حيث قام الشاذلي بفتح الباب واسعاً أمام المتدينين، بتشييد معاهد للعلوم الإسلامية، ودعوة الشيخ محمد الغزالي إلى الجزائر، ومنحه فرصة بسط تأثير واسع على الناس، من خلال تقديم حصة أسبوعية على التلفزيون الجزائري، كما لاقت وقتها دور نشر محلّيّة تشجيعاً لإعادة نشر أعمال بعض الدعاة ورجال الدين المشرقيين، وهي معطيات مهَّدت لاستمالة الشباب، تعبئتهم ثم حثّهم على سَلك طريق الجهاد في أفغانستان، والغاية المبطّنة التي سعت إليها السلطة من أجل كسب ودّ الإسلامويين هي ضرب المعارضة اليسارية.

مرحلة الشاذلي لم تنحصر في «الرقص مع الإسلامويين»، فقد ميَّزها أيضاً صعود صوت موسيقى الراي الاحتجاجي الذي جاء مكتسحاً حدود المحظورات والمحَرَّمات. فقد كانت عهدته مرحلة صدمات بامتياز، دعا فيها الدعاة والمصلحون إلى العودة إلى طريق الدين، وعلا فيها صوت نجوم الراي بأغان وصفت بالمجون، وتحوَّلت الجزائر، تدريجياً، إلى ساحة مهيَّأة لأيِّ شكل من أشكال الانفجار الاجتماعي، والثقافي، والسياسي. وجاءت أزمة نهاية الثمانينيات الاقتصادية، وتدنّي أسعار البترول في السوق العالمية، لتزيد الطينة بلّة، وتعمِّق من جراح الطبقة السياسية، وهو وضع لم يكن الشاذلي مُهَيَّأً له، وجاءت الشرارة عشية الخامس من أكتوبر/تشرين الأول 1988، مع بدء الاحتجاجات الشعبية، التي اتَّسمت، في مرحلتها الأولى، بالعفوية، في عدد من المدن المتفرِّقة (الجزائر العاصمة، قسنطينة، وهران، عنابة وغيرها)، ورافقها حرق وتخريب مقرّات الهيئات الرسمية التي ترمز للسلطة ولحزب جبهة التحرير الوطني. ولم يغفل كتاب «سنوات الشاذلي» عن استعادة أهم الشخصيات والأسماء السياسية المحورية، التي شكَّلت محيط الرئيس الأسبق، ولعبت دوراً في تسيير دفة البلد، . إضافة إلى بعض وجوه المعارضة، ذات التوجُّه الإسلاموي التي شغلت نصيباً واسعاً من الاهتمام الإعلامي، واكتسبت قاعدة شعبية واسعة. كما إن تغيّرات الوضع في الشارع انعكست، في مرحلة أخرى، على موازين القوى من داخل حلقة أصحاب القرار، خصوصاً على مستوى جهازَي الأمن والمخابرات، وجاء فوز الإسلامويين في الدور الأولى من الانتخابات التشريعية (1991) ليعجِّل برحيل دولة بن جديد، وذلك بعد إعلان حالة الطوارئ، وإلغاء المسار الانتخابي، ويدفع بالرئيس الشاذلي للخروج مرغماً من قصر المرادية. وجاء في خاتمة كلمة الوداع التي ألقاها: « أيها المواطنون، إنني ابتداء من اليوم أتخلّى عن مهام رئيس الجمهورية، وأطلب من كل واحد ومن الجميع اعتبار هذا القرار تضحية مني في سبيل المصلحة العليا للأمة.. »، وشكَّلت نهايته عتبة عهد جديد من المخاضات والأزمات السياسية والأمنية في الجزائر، والتي لم تختلف فيها الصورة عما يحصل في مصر اليوم، فالتحوُّل السريع الذي عرفته بلاد نجيب محفوظ في الأشهر القليلة الماضية، وضعها أمام دوّامة من الانزلاقات تُنبئ -بحسب متتبعين- بسيناريو جزائري جديد محتمَل.

ثلاثون طريقة للموت

رضا عطية



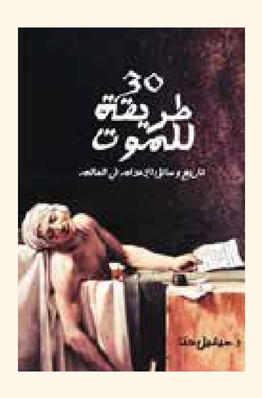
في كتاب «30 طريقة للموت: تاريخ وسائل الإعدام في العالم»، يتتبع الباحث د.ميشيل حنا تاريخ أشهر وسائل الإعدام عبر العالم، منذ فجر الإنسان وحتى اليوم.

بظهور الملكيات والإمبراطوريات، وانقسام الناس إلى نبلاء وعبيد بدأت تظهر القوانين المكتوبة التي تنظّم العلاقة بينهم، وتضع العقوبات المناسبة لكل جريمة على حدة. ولعل قوانين حمورابي هي أولى القوانين المكتوبة التي تحتوي على عقوبة الإعدام.

زاد استخدام عقوبة الإعدام في القرون الوسطى في أوروبا، ففي بريطانيا في القرن الثامن عشر كانت هناك 222 جريمة عقوبتها الإعدام، من بينها قطع شجرة وسرقة الحيوانات!

مرّت السنوات وظهرت مفاهيم مثل المواطنة وحقوق الإنسان في أوروبا، وقلّت أحكام الإعدام إلى حدّ كبير. ثم جاء القرن العشرون ليصبح أكثر القرون دمويّة في حياة البشر، بحربين عالميتين هائلتين وحروب أخرى عديدة، نتج عنها إعدام آلاف من البشر في الحروب، سواء أكانوا من الجنود المحاربين في المعركة أو كانوا من الأسرى، مع انتشار الديموقراطية في العالم، ألغت معظم الدول عقوبة الإعدام. مثلاً كل دول الاتحاد الأوروبي وأميركا اللاتينية بالإضافة إلى أستراليا ونيوزيلندا. كلها ألغت عقوبة الإعدام من قوانينها، بينما لا تزال بعض الولايات الأمريكية، وغواتيمالا، ودول الكاريبي، والكثير من الدول الآسيوية والإفريقية تطبّقها حتى الآن.

وفي الدول التي لا تزال تُطبّق الإعدام، فإن الحكم يُطبّق في العادة في حالة جرائم القتل والتجسُّس والخيانة العظمى، وتجارة المخدرات، والردّة عن الإسلام في بعض الدول الإسلامية، وفي حالة الخطف مع الاغتصاب كما يحدث في مصر، وفي حالات الفساد كما يحدث في الصين. كما تحكم المحاكم العسكرية على



الجنود بالإعدام في حالات الجبن في المعركة، وعدم اتباع الأوامر، والتمرُّد.

يرى مؤيّدو تطبيق عقوبة الإعدام أنها تحدّ من الجرائم في المجتمع، وأنها العقوبة الوحيدة المناسبة لجريمة مثل القتل، بينما يرى المعارضون أنها عقوبة غير إنسانية ولا تتّفق مع حقوق الإنسان، كما أنها لا تحدّ من الجريمة بأكثر مما تفعله عقوبة السجن، كما أن هناك مشكلة أخرى هي عدم إمكانية رفع الظلم بالنسبة لمن ظُلِموا وتَمَّ تنفيذ حكم الإعدام عليهم، فاتّضحت براءتهم بعد ذلك، فالإعدام عقوبة لا يمكن تلافيها أو إصلاح الخطأ فيها.

الاتجاه الغالب في العالم الآن هو إلغاء العقوبة، وقد كانت أول دولة تقوم بإلغاء عقوبة الإعدام هي الجمهورية الرومانية (إيطاليا حالياً) عام 1849، تلتها فنزويلا عام 1863، ثم البرتغال عام 1867.

واليوم يتمّ تطبيق الإعدام في 58 دولة فقط حول العالم، في سبع منها يمكن تطبيق العقوبة على غير الراشدين (أي الذين تقلّ أعمارهم عن 18 سنة). وتعتبر الصين هي أكثر دول العالم من حيث تطبيق عقوبة الإعدام، ففي 2004 وحده طَبَّقت الصين العقوبة على أكثر من 3400 شخص، مما يعني أنها نفَّذت حوالي 90٪ من حالات الإعدام التي تَمَّ تنفيذها في العالم في تلك السنة، وحتى ذلك الوقت كان الإعدام في الصين يتمّ بإطلاق الرصاص، إلا أن السلطات قررت بعد ذلك أن يكون الإعدام في المستقبل بالحقنة المميتة فقط. وفي قائمة 2004 أيضاً جاءت إيران في المرتبة الثانية بتنفيذها 159 حكم إعدام، وكان لسنغافورة أكبر نسبة إعدام بالنسبة لعدد السكان؛ إذ تَمَّ إعدام 70 شخصاً في دولة عدد سكانها أربعة ملايين نسمة فقط.

وبالدراسة الديموغرافية للدول المطبِّقة للعقوبة وغير المطبِّقة لها، وُجد أن تطبيق عقوبة الإعدام هو شيء مرتبط بالدول غير الديموقراطية والفقيرة اقتصادياً والمكتظّة سكانياً، ويستثنى من هنا الولايات المتحدة واليابان وتايوان وكوريا الجنوبية، فهذه هي الدول الديموقراطية والمتقدِّمة اقتصادياً التي لا تزال تطبِّق عقوبة الإعدام بين 58 دولة.

الملاحظ أنه كلّما زاد التقدُّم الاقتصادي وانتشرت الديموقراطية زاد الاتجاه لإلغاء عقوبة الإعدام؛ ففي ثمانينيات القرن العشرين بعد اتجاه دول أميركا اللاتينية إلى الديموقراطية تَمَّ إلغاء العقوبة، كما أُلغِيت في العديد من الدول الآسيوية بعد نجاح التنمية الاقتصادية فيها. ويشترط الاتحاد الأوروبي إلغاء عقوبة الإعدام على الدول التي تنضمّ إليه، ولهذا السبب لم تستطع بيلاروسيا الانضمام إلى الاتحاد الأوروبي حتى الآن، فهي الدولة الأوروبية الوحيدة التي لا تزال تطبِّق عقوبة الإعدام.

تبذل منظمة العفو الدولية جهوداً مضنية لمحاولة إلغاء عقوبة الإعدام من العالم أجمع، حيث ترى المنظمة أن عقوبة الإعدام تشكِّل انتهاكاً للحق في الحياة، وأنها العقوبة النهائية القاسية وغير الإنسانية والمهينة، وأنه حتى عندما تحترم المُحاكمات المعايير الدوليّة للعدالة، فإن خطر إعدام شخص بريء احتمال لايمكن استبعاده كليّاً، فعقوبة الإعدام لا بُدَّ من أن تُزهَق أرواح ضحايا أبرياء.

كتابة المِحَن ومَحْوُها شِعراً

أنيس الرافعي

شاعرٌ فذٌ ورائدٌ من طراز وقيمة محمّد عنيبة الحمري، لا تجفُ صفحاته أو تضيع من كفِّه المحبرة. حُرَقُ الكلمات ألمَّتْ به منذ ستينيات القرن الماضي عندما جدَّدَ أنساغ الكتابة المغربية بديوان (الحب مهزلة القرون)، وهاهي الحُرَق ذاتها- شأن كلّ من نذرَ نفسهُ لتضميد الحياة بالشعر- تعاوِدُهُ، بعد أن اشتدَّ وَقْرُها في الذائقة وقويتْ شكيمتها في الحرفة، ليطلقَ ديوانه الجديد والثامن ضمن مدوَّنته، تحت مسمّى «تَكْتُبُكَ المِحَن» (دار أباجيد- الدار البيضاء).

مِحَنُ محمّد عنيبة الحمري، كريمةُ العناصر، من صُلْب مساره السيريّ الطاعن في اللّيل الأشدّ حلكةً لمدينة لا تبكي على أحد مثل «كازا»، ومن خُلاصَة سعيه الدؤوب لاقتناص الجمال بمكيدة الخيال. خلجانٌ مفتوحةُ الحدوس على المشاهدة والتجربة والحكمة، متضامّةٌ كالأطياف ومتعانقةٌ مثل ثلاث منظورات في لوحة تكعيبية: مِحَن الذات، مِحَن الآخر، ومِحَن الأشياء.

«الذات» الضائعة والضالعةُ في «مهنة الوهم»، وهي تتشرَّبُ الإبداع، وتترسَّمُ خطاه، وترتقي في معارجه ومهاويه، توقاً لأن تشيِّد بينه وبينها باباً واسعاً للصداقة. باباً يمثِّل اجتيازُهُ بالنسبة للشاعر، مكابدة لحرف «لا يدركُ الهائمونَ مداه»، أو سفراً باطنيّاً بمسافة مدينة «يشربُ الهمُّ أنفاسها فتموت». مكابدةٌ وسفرٌ يعتبرهما محمّد عنيبة الحمري طقساً خاصاً وحميماً له نبراسٌ في السرائر، لا قوانين معلنةٌ على الملأ.

في حين تغوصُ محنةُ «الآخر» في الرمال المتحرِّكة لتباريح التاريخ، قصد البحث عن ابن تاشفين «المَرابِط في حفرةٍ للتاريخ، والراقدِ في بناء عتيقٍ»، كنايةً أليمةً عن الحالة الرزيّة لضريحه في مدينة السبعة رجال، أو لاستنطاق ابن



زيدون، المتمرِّد، المحكوم بعدم مبارحة منزله، والملتاث بغدر الصِّحاب الذين لم يدركوا قطّ أنّ «شعرَ الرجل كان عذباً، ولكنّ صاحبَهُ في العذاب»، بل تمتدُّ سياط التاريخ الدامي والجارح والخاذل لصانعيه الحقيقيين إلى «شخص»، مجهول أو نكرة، يدعوهُ الشاعر جهاراً إلى التخلّي عن جراحه إلى أقرب رصيف للنسيان «حيثُ المسافة بين البقاء والرحيل تُمدِّدُها خطوات العبث».

في الواقع، فإن محنة «الذات» هي عينها محنة «الآخر»، مثلما لو أنّنا نرنو إلى حجر بلوريّ من زاويتين مختلفتين. وما استبطانُ التاريخُ سوى قناع مستعار للحديث عن خيبة الشاعر، الذي لا ينتظر إنصافاً من أحد، مادام قد تَعوَّدَ الكتابة بشكل خفيّ، على أشغال اللامرئي، وعلى جعل وقت الحياة كله شمعة، يكتبُ في الهامش، ويعيشُ في الواجهة.

أمّا «الأشياء» فهي محنةُ ماء وموج ويمام ونهر ومقهى وقناع وباب وحلم وأقحوان وطائر وظل وإناء. محنةُ بر وبحر وسماء. محنةُ داخلٍ وخارج وما بينهما من ظلال. محنةُ «الأشياء» التي غالباً ما نُسَوِّرها ونحاصرها بالتحديد، أو نخلعُ عليها مسمّيات كي نستر غموضها ونجرِّدها من جوانبها الخفيّة. نُريدها أن تشعَّ بالبداهة، ولا نحتمل مجهوليَّتها.

نختصرها في الحدّ والاسم العلم، كيما ننجحَ في قولها كما هي، أو بالأحرى كيما لا نخفقَ في بناء العلاقة الإدراكية التي تثيرها رؤيتنا لها أو محاولةُ تذكُّرها.

محمد عنيبة الحمري يَعُدُّ الحدّ والاسم العلم محضَ تشابه خائن مع «الأشياء»، واعتداءً متعمداً وانتهاكاً قصديّاً لنظامها. قصائدهُ هي جبرٌ لهذا الضرر الرمزي، لأنها تسعى للتمعن في درس «الأشياء» خارج أبعادها الوظيفية والنمطية. تنفذُ بعيداً إلى اغترابها وجحيمها عندما تحوزُ استقلاليتها الخاصة، وتمارسُ «العصيان المدني» ضد استخدامها لمجرَّد أنّها «أشياء»، أو لكونها موجودة إزاءنا رغم إرادتها بوصفها فرضَ عينٍ، ولا نجشِّمُ ما بعد عيوننا عناءَ إعارتها كسرةَ انتباه أو تأمُّل شعريَّيْن.

لا يصوّر ديوان «تكتبك المحن» ظاهر «الأشياء» كطبيعة ميتة أو كواقع تصويري جاف تنسجهُ الكلمات، بل يتغلغلُ ويتسربُ إلى ما وراء هذا الظاهر ليتصوَّرَ «الأشياء» كواقع داخلي له مستوياته الكتيمة وطبقاته الغميسة، التي تطلّبتْ من الشاعر أن «يَعْصِرَ عُمْرَاً» بأكمله حتى يدرك بأن «الأشياء» ما هي- في المحصلة النهائية للوجود- سوى قبضِ إناء «تكسَّرَ في غفوة، فإذا ما انتبهتَ، لم تجدْ بيديكَ منهُ غير بقايا خزف».

بالتأكيد، هي شعريّةُ الشظايا ومِزَقِ الروح المكلومة الرائية، التي رسّخها محمّد عنيبة الحمري في ديوانيه السابقين «سمٌ هذا البياض»- 2000 و«انكسار الأوان» - 2006، ويعود في هذا الديوان الريان الماتع، رقراقِ المبنى والمعنى، ليصقل مراياها من جديد بلغته المعتَّقة، وبخياله الوثّاب وبصناعاته الإيقاعية المتجدِّدة، وبدربته المحنَّكة التي لا تخفتُ حيلها في كتابة «محن» القصيدة ثم مَحْوِهَا بالشعر.

غزلٌ مختلف

علاء الجابري

يعـود عصـام أبـو زيـد وفـي جعبتـه «مانيفسـتو جديد»، عبر ديوانه «أكلتُ ثلاث سمكات وغلبني النوم» (دار روافد – القاهرة)، إذ عثر أخيراً على منطقته، وتعرّف إلى لغته، وصافح مفهوماً للشعر ربما يبتعد كثيراً عن معتقده القديم حين نشر ديوانه الأول «النبوءة» عام 1990.

نندفع للتعامل مع نصوص عصام أبو زيد بوصفها نصوصاً بسيطة، إذ للبساطة القديرة عنده منطلقات عديدة؛ فهو يقيم نصّه على الطلاق التامّ مع الأيديولوجيا، وهو موقف أيديولوجي في جوهره؛ ذلك أنه يعتمد التعامل معها بنسبية مطلقة. ولا تزعم القصيدة عنده أنها تبثّ قلقاً فكرياً، أو تدافع عن قناعة ما، أو تتجاوز البحث عن ذاتها بصور متفاوتة من دون انكفاء على الذات أو توحّد معها. الذات محور العالم الشعري ونهايته، وسبر أغوارها همّه الأول. هنا ربما تقتل نصوصه آباء قصيدة النثر الأولين الذين ظنّوها مرتبطةً بهاجس الدوران حول الذات، طارحة - من دون التحام مع الواقع - تساؤلات حول الأخلاق والمُثل والقيم. كلّه على المحكّ. وبشكل مختلفٍ يعشق شاعرنا غرفته، ولكنه إن أقام فيها أحضر الدنيا. غرفته مركز للحياة يحبّها صاخبةً تجمع الديسكو الأثير لديه، ولم تخلُ من موروث قصيدة النثر «وأحبّ أن يكون اسمي على الباب مكتوباً من الداخل»، والطائرة التي يركب فوق جناحها «هذه الطائرة لا تكفّ عن التحليق وأنا فوق جناحيها أفردُ أيامي وأطويها»، مخاصمةً العالم مستمرة، ومغادرة تقاليد قصيدة النثر طريق طويل ربما يكفيه القفز على بعض مواضعاته. إنها بساطة المتشبّع بمعاني كلمة «نصّ»، التي تتطلّب قارئاً مفارقاً، فكأنه يريد أن يورّط قارئه عوض أن يداعب عنده ما استقرّ في وعيه، ولذا فلا عجب أن «يكتنز نصّه» الشعري بالأغنية والمقاطع



الموسيقية منذ القديم، والذكريات المتفاوتة قيماً وحيثياً، والسيارات المتنافرة ثراءً وتواضعاً، والعطور والظلال والألوان. إنها دنيا جديدة أو بديلة، وحياة كاملة على طبق السمكات الثلاث، فكأنك مطالبٌ بعد التشبّع بالنوم، وربما هو -النوم- يأتي طبيعياً وأمراً بديهياً.

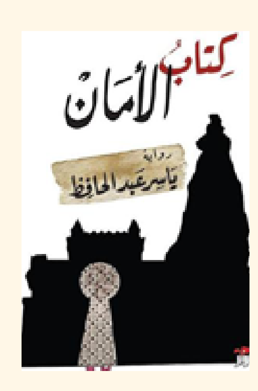
الانغماس في الواقع، برغم مرارته وصلابته، هو الذي يجعله يقول: «لا أعترف بالمستحيل، لكنه تقليد لطيف في حياتنا الكسيحة»، تلك التي تتجاوز وقائعها العادية حاجز الخيال، فلا حاجة إلى أن يفكّر «ككلب بريّ أشقر» أو «أصابع الديناميت في مدينة السينما»، إنما حسبه أن يحاول عبور الشارع فقط ليتحوّل إلى الضفّة الأخرى، واستخدام الضفّة الأخرى بعيداً عن دلالتها السياسية الحالية. وإشاراتها المجرّدة إلى الحياة لا يمنعنا من التعامل معها بوصفها معادلاً (تشبيه تمثيلي) بشقّيها غير المتصالحين، برغم الأصل الواحد المفترض للحياة الحالية والمخبوءة تحت توافه الحوادث. الرموز المتناثرة في الديوان من مثل اللون الأزرق وارتباطه بالمرض تارة وبالفساد تارة أخرى، هي رموز تنأى عن الفوضوية، وعزف عابث لا يعنيه إلا الهوس بالحياة، مستخدماً ما تَيَسّر له من سخرية، هي في جوهرها هجومٌ متعمَّدٌ على الأقوى بهدف سلب أسلحته، في مفارقة لا تستنكف استخدام تعبيرات عميقة، وإن التصقت بالاستخدام العامي. المفارقة المنتشرة في الديوان، نزعة درامية مضفورة مع قدرات سردية، فحسّه المأساوي بالحياة واضح، مع احتفاء شديد بالتفاصيل، والحياة هي التفاصيل والرصد الدائم لمطلع القصيدة والتعالي عن ذكر تطوُّراتها ونهايتها، وبخاصة نهايتها التي تأتي دوماً مفتوحة بِنِسَب متفاوتة تعلن عدم اكتمال القصيدة، لا الرؤية المسكونة بالتجريب، أو لضعف اللفظ عن حمل الرؤيا المتّسعة تاركاً لك تكملة القصيدة بلغة أكثر نكاء من قائلها كما يقول إيكو.

والشعر إذ يبحث عن العوالم الكبرى يقع - بالضرورة - على عالم الحبّ بكل أشكاله، من دون رومانسية فجّة، ولكنه في عصر جديد، يريد الحب/الحياة، ولا يدخل دائرة الحبّ المستحيل «الحبّ لن يعود أبداً إلى مربع الصداقة». فالمرأة عنده أنموذج للحياة كاملة؛ والحياة التي هي عمل من أعمال الحبّ، تحيط بالنص كلّه وبأطرافه التي تكمل صورة النصّ وصورتها في الوقت ذاته، ولا تغيب عنه إلا لتعود من جديد، وتثور حولها وجهات النظر وتختلف. هو الحبّ الذي يسعى للاستمتاع باللحظة من دون بحث عن خلود متوهَّم «غداً يعود بي القطار يا حبيبي / خذني قليلاً من يدي إليك». ويرصد التباين بينهما «إقامتي في نهاية السباق وإقامتك عند نقطة الانطلاق / ذلك النزاع الأحمق على قطرة ماء لن تروي ضفدعاً». طرفا الحياة الكاملة التي تتجادل لتستمر، وتشتجر لتثمر حياة بعمق التماهي بين النوعين الذي يظهر جليّاً في قصيدة (كيفك يا حبّي)، فلا تتأكّد من المتكلّم، والشاعر لا يعنيه التحديد الصارم بين طرفي علاقة يحكمها التمازج. الأنثى / الحياة لحمة الديوان وسداه، ومعه تعود قصيدة النثر إلى غزل مختلف.

متاهة الذات وسديميّة المجتمع

محمد بـــرادة

في روايتـه الثانية «كـتاب الأمـان» (دار التنوير- دار محمد عـلي، 2013)، يـبـني ياسر عبد الحافظ نـصّه على الـتـركيب وتـجاور الـمحكيّات. والـسارد المنسّق للحكي وموزّع الكلام، هـو خـالـد مـأمـون الذي يتقمّص دور كاتب الرواية، اعتماداً على تجربة عـاشها في مقرّ عمله «قصر الاعـتـرافات» الذي لا يـحـيل عـلى وظيفة معينة، بل هـو فضاء ملتـبس يجمع بين مهمّات الشرطة والمخابـرات والقضـاء الـعدلي والـتـحـرّي. إلا أن خالد المثقَّف، المنجذب إلى قراءة نجيب محفوظ وكافكا، ورامبو، وبول أوسـتـير، يغـتـنم الـفرصة ليسجّل ما يـتـفـوّه به المعترفون. وتكون مفاجأتـه المفرحة، هي إنصاته وتسجيله لاعـتـرافات مصطفى إسـمـاعـيـل الأسـتـاذ الجامعي الـذي تـحـوّل إلى لـصّ خطيـر، يـفـلـسف سـرقاته، ويُـنَـظِّـر أفعـالـه وما تنطوي عليه من أغـراض تـخدم المجتمع. ومن هذه الاعـتـرافات ألَّـفَ خالد الـنسخة الأصلية من كتاب الأمان الذي يـتخلَّل فصول الرواية، ويجَسِّد الـنموذج المثالي والثوري، لشخصية مصطفى بـحـسب مـا فـهـمه خـالـد وتخيَّلَه. إلا أن هنا المكوّن الأساس يصبح موضع شكّ وإعـادة نظـر، عندما يـتـعرَّف خالد إلى حسناء ابـنة مصطفى إسـماعيل، التي تـقدّم صورة مـغـايرة لـوالدها، وتلحّ على نـشر طـبـعة ثانية من كتاب الأمـان، تـصحّح فيها الـصورة الأسـطـورية الـتي رسمها خالد مـأمون في الطبعة الأولى. إلى جانب ذلك، تـشـتـمـل روايـة «كـتـاب الأمـان»، على محكيّات مـوازية يـسردها خالد عن شخصيات يعرفها أو عـاشرها، مثل نـبـيل العدل الذي كان رئيسه في قصر الاعترافات، أو فخري بطل الشطرنج الذي انتهى بـه المطاف إلى الجنون، أو صديقه لطفي الشاعر الفاشل المشلول، أو البـاشا مهندس أشـرف الـسويفي صاحب مقهى المجانين في شـبـرا، أو أنور الورقي ناشر النسخة الأصليـة مـن كتـاب الأمان.



هكذا، يـنطلق خـالـد مـأمـون في سـرد روايتـه مـوزّعـاً بـيـن مـحوريـن: مـسـار مصطفى إسماعيل اللصوصي والأسطوري، والتعديلات المناقضة التي أتت بها ابنته في أثناء علاقتها المحمومة والـصـراعية بخالد، ثـم مسار الشخصيات التي عرفها أو عاشرها الـراوي ضـمـن فـضـاءيـن مـتـبـايـنـيـن: حي شـبـرا الشعبي مقابل مدينة نـصر وهيليـوبوليس. وفي غـمرة السرد والتعليقات وتجاور الخطابات يـبدو خالد مأمون كـأنـه يحمل ملامـح من (سـامـح) بـطل رواية «بـمـناسبة الـحـياة» (2005) للكاتب نفسه، خـاصة حين تـتـنكّر السؤال الذي تـنـتـهي به: «مـات الذي يعرف كـل شيء، وبـقي الذي يـفهم كل شيء.ومـا ضرورة الـفهم بـدون معرفة؟». وإذا كانت سمات التلاقي عديدة بين بطل رواية ياسر عبد الحافظ الأولى وبطل هـذه الـروايـة، فـإن الاختلاف والـتـمـايز بيـنهما واضح نـتـيجة لـلشكل وصـوغ الـرؤية الـخلفية لـلـنص. مـن ثـم، يـبـدو خـالـد مـأمـون في رواية «كتاب الأمان» أكثر تصميماً على فهم ما يحيط بـه ومعرفته منطلقاً من نقطة الصفر، مزوَّداً بقراءاته ومثاليّته، رافضاً الاتّكاء على مسالك السياسة ومنطقها. بـتـعـبـير ثـانٍ، تـمرّدَ خالد على الـبطركيـة في تـجـلّياتها المختلفة، ورفضَ الـتـورُّط في التزامات يـقـرّرها الآخرون، وارتـمـى في فضاء مديـنـي مـهـول أشـبـه بـالـمـتاهة الـسـديـمية، وانـخـرط فـي عـمـل مـحـفـوف بـالمخاطـر مـصمّماً عـلى الـوصول إلـى أجـوبـة تـقـرّبـه مـن «الحقـيقـة الـغـائـبـة» الـثـاوية في قصـر الاعـتـرافات، كما خُـيِّل إليه. وهـذا الرهـان الذي عـقـده خالد مـأمون على ما اعـتـرف بـه مصطفى إسماعيل الذي اخـتـار الانتقال من التدريس في الجامعة إلى سـرقة بيـوت الأغـنـياء، سـرعـان مـا تـحطّم عندما كشفت لـه ابـنـتـه الـوجه الـعادي اللابطولي لـوالدها؛ فـأدرك عندئذ أن رفضه التوقيع على تـقرير المسؤولين عن قصر الاعترافات القاضي بإطلاق سراح مصطفى إسماعيل،كان موقفاً مجّانياً، وأن الحقيقة الـتي ظنّها مجسَّدةً لـدى اللصّ الـفيلسوف كانت مجرّد خدعة وتـطـريزات مختـلـقـة.. يـعـود خـالـد، بـعـد طرده من عمله، إلـى حيّ شبـرا ليرافق صديقه لطفي، ويلاعبه الـشـطـرنـج فـي فـضـاء تـكـسـوه أطـلال الـخـراب وبـوادر الـعـنف والانـحـدار الـتي تـتـهـدَّد مـجـتـمـعـاً فـقـد الـبـوصلة وامتلأ بـالـمعميات والـغـرف الـسـرية.

في البحث عن الحقيقة النهائية

من الصعب حصـر دلالة «كتاب الأمان» فـي موضـوع واحـد، لأن نـسـيـج سـردها الـمـتـعـدّد الـزوايا والأصـوات والخطـاب، وشـكـلـها الـمـتـداخل الأزمـنة والـمـتـشظي الـبـنـاء، جـعـلا الـدلالـة تـلـتـحف ظـلالاً وإيحاءات متشابكة ومتـنافرة، لا تكتسب أبعادها الدلالية إلا من خلال المقارنة بين الـتـنـاقضات والمفارقـات. اعـتـبـاراً لـهذه الملاحظة، نضع شخصية خـالد مأمون في بؤرة النص المركزية، لأنه السارد/الفاعل الأساس وحـامـل الـتـسـاؤلات والـتـأمُّلات، والباحث عـن أجـوبـة تطـفئ تـعـطّشه إلى معرفة الـحـقيقة. ومن هـذه الـزاوية، يتبـدّى المحور الأول من خـلال افـتـتـان خـالـد بشخصية مصطفى إسماعيل، لأنـه

استجاب إلى أفق انتظار لديه، يتمثَّل في القدرة على تكسير المنوالية الاجتماعية وتحدّي القيم السائدة. وهو ما وجده في اعترافات مصطفى الأستاذ الجامعي الذي تحوَّل إلى لصّ يفلسف أفعاله ومغامراته، وينتسب إلى قبيلة الشخصية الشعبية أدهم الشرقاوي الذي كان يسرق الأغنياء ويوزِّع أموالهم على الفقراء. لكن هذه الصورة الأسطورية لا ندري إذا كانت تطابق اعترافات مصطفى، أم أن خالداً ابتدعها في أثناء تسجيله لأقوال الأستاذ اللص، لأنها كانت كامنة في لاوَعْيه: «بعد إسدال الستار، وفيما الممثِّلون ينحنون للجمهور أفقت على أن الأعوام الخمسة التي صادقته فيها سراب.... هل حدث ما فات أم أنه مجرّد تخيُّل طال أكثر مما ينبغي؟». مهما يكن، هذه الصورة التي قدَّمها خالد لمصطفى في الطبعة الأولى من كتاب الأمان، تستجيب لحاجة ملحّة، إذ جعلها سبباً في تغيير مجرى حياته: «غير أني، وبتأثير تلك الحادثة، اخترت الكتب حتى التقيت مصطفى، فأعادني مرة أخرى إلى الانبهار بما يحدث في الواقع». وهذه العودة إلى الواقع ستصحِّحها، مرة أخرى، حسناء ابنة مصطفى إسماعيل، حين تحكي له تفاصيل عن والدها، تظهره عادياً ومعرَّضاً للخطأ والتجبُّر مع زوجته وابنته. من البطولة إلى اللابطولة، ومن الكتب إلى الواقع، ومن الواقع المؤمثل إلى الواقع اليومي المبتذل: «كيف السبيل إلى القبض على الحقيقة الغائصة وسط التناقضات المتأصِّلة في الحياة؟».

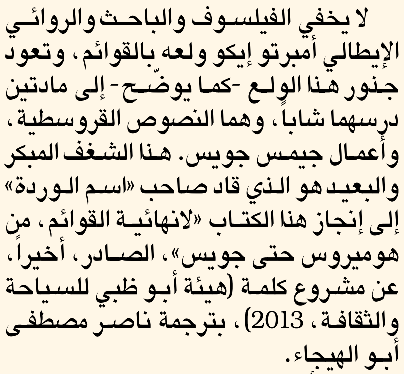
المحور الدلالي الثاني، يطالعنا في ثنايا المحكيات الكثيرة عن رجال ونساء عاشرهم خالد مأمون أو احتكّ بهم؛ مثل نبيل العدل وزوجته، ولطفي وصديقته منال، وحسناء والأستاذ علي، وفخري بطل الشطرنج الذي آل به المطاف إلى الجنون. هذه الشخصيات ومحكيّاتها موزَّعة بين فضاءين من مدينة القاهرة الشاسعة: حي شبرا الشعبي، ومدينة نصر وهيليوبوليس، اللذين يأويان الطبقة المتوسطة وفئات الأثرياء القدامى والمتسلِّقين. هي محكيّات تؤثِّث ذاكرة خالد وتدفعه إلى التأمل في فعل الزمن، وتحوُّلات الفضاء والناس، خاصة بعد أن فقد عمله وعاد إلى موقعه في شبرا ليتأسّى ويودّع أيام الصبا الهنيّة: «ما جئت أودِّعُه ضاع. متحف السويفي علاه التراب وعنكبوت يعمل بهمّة في نسج شباكه على وجهه المنحوت. الباشا مهندس أشرف تخلّى عن عادته في قراءة الجرائد؛ وبدلاً منها يتأمَّل النساء... لم يعد إلا عم سيّد الجرسون مع هَرَم مبالغ فيه، يجرّ قدميه بصعوبة، وفَقَدَ تقريباً حاسة السمع لحسن حظه حتى لا تجرحه الكلمات الهازئة من فتيان في عمر المراهقة... لا أنتظر معجزة. إنْ كان من يقين ما أستطيع التأكيد عليه الآن، فإنه لا وجود للمعجزات. نحن حمقى، كل منا يرى نفسه بتقدير منهل يوسوس له لتوقُّع شيء ما، وعندما لا يحدث يلوم ما حوله: الأرض والسماء».

إلى جانب هذين المحورين، يستوقفنا عنصر ثالث يتمثَّل في الميتا- سرد المتَّصل بمسألة كتابة الرواية وشكلها، المدرج داخل النص من خلال تأمُّلات خالد في ما يكتبه، أو من خلال حوار بينه وبين ناشره الذي يعترض على إدراج قصة سوسن الكاشف لأنها لا تضيف شيئاً؛ أو حين تنتقد حسناء ما كَتَبَه عن أبيها من دون أن يشرح للقارئ سبب تحوُّل مصطفى إلى لصّ. هذه التقنية التي تستدمج أسئلة الكتابة واختيار الشكل ضمن نسيج السرد، سمة اقترنت بالتجديد الروائي عالمياً وعربياً، لأنها تدفع القارئ إلى التشكُّك في الصيغة التي قرأها، وتفتح أمامه الباب لتخيُّل شكل سردي آخر محتمَل. يمكن أن نضيف في هذا الصدد، بالنسبة للميتا- سرد في «كتاب الأمان»، ما أورده خالد عن محاولة حسناء استخلاص صفحة من كل رواية تحتويها مكتبتها، لتؤلِّف رواية واحدة تغنيها عن مئات الروايات، لأنها ستغدو بمثابة خلاصة مصفّاة عن «الحقيقة النهائية» التي تشغل بال مؤلف «كتاب الأمان». وفي الاتجاه نفسه، يمكن أن نقرأ اللجوء إلى الميتا- سرد بكثافة، على أنه تبرير لشكل «كتاب الأمان» الذي جاء أقرب ما يكون إلى «رواية شمولية» تلامس أكبر عدد ممكن من الأسئلة الذاتية والغيرية التي تشغل من يعيشون في فضاء اجتماعي- سياسي خانق، وفي مجتمع سائر نحو الانحدار والانفجار، مثلما كان عليه الحال في مصر طوال العقدين الأخيرين.

لقد أنجز ياسر عبد الحافظ عبر روايته «كتاب الأمان» وكاتبها المتخيّل خالد مأمون، رحلةً سرديةً تجمع بين الطرافة والعمق، وتستفيد من جرأة التجريب وغرابة التخييل؛ وهي جميعها عناصر ضرورية لالتقاط مرحلة السديم التي ترتادها المجتمعات العربية المنتفضة ضد الاستبداد والفكر الماضوي. وأظن أن الإشارة التي وردت في الرواية عن نظرية «المنطق الضبابي» التي ابتدعها البروفسور علي، تنطوي على ما يتيح لنا قياس التصرُّفات والرغبات الواقعة بين الخطأ والصواب، بين الانحدار والنهوض: «قاعدة الصح والخطأ ليست كافية للتعبير عن كل المسائل المنطقية. وطريقة الفهم الكلاسيكية باتت قاصرة في تعريف الدرجات المختلفة بين الصفر والواحد. والميزة التي وفَّرها المنطق الضبابي، أنه يصف لنا علاقة التابع بشكلٍ أشمل وأعَمّ من ذلك، حيث إن الحالة يمكن أن تكون حالة وسط بين الحالتين المألوفتين. فمن خلال النظرية، يكون الانتقال بين الوضعين بشكلٍ تدريجي.».

رحلة معرفية لاستكشاف الولع بـ «القائمة»

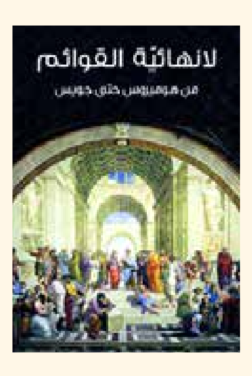
إبراهيم حاج عبدي



لا يخفي الفيلسوف والباحث والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو ولعه بالقوائم، وتعود جذور هذا الولع -كما يوضح- إلى مادتين درسهما شاباً، وهما النصوص القروسطية، وأعمال جيمس جويس. هذا الشغف المبكر والبعيد هو الذي قاد صاحب «اسم الوردة» إلى إنجاز هذا الكتاب «لانهائية القوائم، من هوميروس حتى جويس»، الصادر، أخيراً، عن مشروع كلمة (هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، 2013)، بترجمة ناصر مصطفى أبو الهيجاء.

وما أيقظ في داخله هذا المشروع المؤجّل هو دعوة تلقّاها سنة 2009 من متحف اللوفر في باريس كي ينظّم، طوال شهر، سلسلة من المؤتمرات والمعارض وجلسات القراءة للجمهور والحفلات الموسيقية وعروض الأفلام وغيرها من الفاعليات المشابهة التي تتطلّب قوائم لا تنتهي من الخيارات وسط فضاءات المتحف الفرنسي العريق التي تتيح بدورها قوائم من اللوحات والمنحوتات والتماثيل والأيقونات التي اختار إيكو بعضاً منها كي يدرجها في الكتاب، مثلما لجأ الى متاحف وكاتدرائيات وكنائس في مختلف البلدان، فضلاً عن مقتنيات شخصية، كي يستعين بصور لوحات تدعم أفكاره وطروحاته.

من هوميروس؛ الشاعر الإغريقي الأشهر، إلى الروائي الإيرلندي جويس ثمة حقب زمنية طويلة شكّلت مسرحاً مغرياً للبحث والتقصّي. ها هو الباحث الإيطالي المجتهد يقتفي أثر عشاق الكلمة واللون، - وبصورة أخصّ - عشاق القوائم. يصغي إلى أصوات الماضي البعيد والماضي القريب، ويتجوّل في ردهات الأزمنة المنسيّة ليتّخذ منها حقلاً معرفياً مترامي الأطراف، كي يروي هذا الشغف بالقائمة لدى الشعراء والروائيين والأباطرة والكهنة والقادة والملوك والفنانين، معترفاً بأن «التجربة كانت مثيرة أيّما إثارة»، مضيفاً: «وليس هذا ناشئاً عما استطعنا تضمينه في هذا المجلد، وإنما عن كل تلك الأشياء التي توجب علينا إغفالها، مستخلصاً أن هذا الكتاب مقدّر له ألا ينتهي إلا بعبارة (إلى آخره)».وعلى



ضوء الالتباس الذي ينطوي عليه عنوان الكتاب، فإن القارئ لا بُدّ أن يطرح سؤالاً حول طبيعة القوائم التي يقصدها صاحب «بندول فوكو»: هل هي قوائم الكتب؟ أم قوائم مقتنيات متحف؟ أم قوائم الأحجار الكريمة؟ أم النباتات؟ أم الكواكب...؟ الجواب بسيط بقدر ما هو معقّد، فالقوائم التي يدرسها فوكو هي كل ما ذُكِر، يضاف إليها عدد هائل من القوائم المألوفة والغريبة، النافلة والضرورية، الوهمية والحقيقية، الجادّة والمسلّية، الفوضوية والمنتظمة...إذ يبحر الباحث في رحلة معرفية شاقّة بهدف التأريخ للولع الغربي بالقائمة، آخذاً من (كتالوغ) السفن في إلياذة هوميروس شارة البدء، مروراً بماورد في الأناجيل ونصوص التوراة والسرديّات الكلاسيكية الكبرى، وأدبيات القرون الوسطى وعصر النهضة، وصولاً إلى جويس، وفيكتور هيغو، وروديارد كيبلنغ، وإيتالو كالفينو، وبورخس، وسواهم ممن ينتمون إلى العصور الحديثة.

لا يتوانى إيكو عن الدخول في هذا الامتحان المضني. ولعل ما حفّزه على خوض مثل هذه «المغامرة المحفوفة بقلق المعرفة وفتنتها»، هو خبرته الواسعة في الفلسفة واللاهوت والأدب واللغويات والتأريخ. وكَدأبه في مؤلّفات سابقة له، يشهر الباحث كل مهاراته النقدية الحصيفة من أجل هذا البحث التأريخي الهام، راصداً المحاولات التي لا تُحصى لتدجين الكثرة وامتلاكها داخل قوائم من الأشياء، والأمكنة، والعجائب، والصفات، والمجموعات، والكنوز. وينبغي ألا يفهم من هذا الكلام أن الكتاب -وفقاً لذلك- هو مجرّد رصد تأريخي للقوائم، واستعادة عشوائية لنصوص أدبية ودينية وأعمال بصرية تضمَّنت قوائم مختلفة، فإلى جانب هذا الرصد ثمّة تحليل نظري عميق، ومحاكمة فلسفية رصينة تظهر جماليات القوائم وأبعادها وأنواعها والأسئلة المقلقة التي تطرحها.

يقول إيكو: «حين لا نعرف حدود ما نأمل في تصويره، ونجهل عدد الأشياء التي نتحدَّث عنها، فإننا نفترض أن عددها -إن لم يكن لا نهائياً- فإنه على أقلّ تقدير كبير بصورة فلكية، وحين نعجز عن وضع تعريف جوهري لشيء ما، فإننا نعمد إلى وضع قائمة بخواصه كي نكون قادرين على التحدّث عنه، وكي نجعله معقولاً أو قابلاً للإدراك بصورة ما». ويبدو أن هذه الفكرة هي الأساس الذي استند إليه كل من وضع قوائم عبر عمل فني أو أدبي. ويمضي إيكو في توضيح هذه الفكرة ليضرب مثالاً عن «كانْت» الذي خبر شعوراً مهيباً لدى تأمُّله السماء المرصّعة بالنجوم، فامتلك شعوراً ذاتياً بأن ما يراه يتجاوز مدركاته الحسّية، مما أملى عليه افتراض صورة من صور اللانهائية التي لم تُخفق حواسنا في إدراكها فحسب، وإنما عَجزَ خيالنا عن تمثُّلها. والأمر ذاته ينطبق على الفنان، فهو إذ يحاول رسم قائمة مجزوءة من نجوم الكون جميعها فإنه يرغب -بصورة ما- في دفعنا إلى الاعتقاد بهذه اللانهائية الموضوعية.

من الصعوبة بمكان الإحاطة بكل الخلاصات النظرية التي يصل إليها إيكو، ومثلما أقرّ بأن ما يذكره في كتابه لا يمثّل كلّ شيء عن القوائم، فإن هذه القراءة -بدورها- ليست سوى إشارات عابرة تضيء جوانب من الكتاب فحسب، وهذا يقودنا إلى موضوع يتعلّق بما يسميه إيكو «الأنماط التي لا توصف»، إذ يرى بأنه حين نُجابَه بما هو بالغ الكبر والعظمة، أو بشيء مجهول لا نعرفه بصورة كافية، أو بما لن تتأتّى لنا معرفته أبداً، فإن المؤلف يخبرنا

أنه «يعجز عن القول»، فيعمد إلى قائمة تكون في الغالب الأعم أنموذجاً أو مثالاً أو إشارات تاركة للقارئ تخيُّل البقية. ويمكن -بالطبع- استدعاء قائمة لا تحصى من هذه «الأنماط التي لا توصف» في ثنايا الأدب العالمي، فها هو فيرجيل يعبّر عن استحالة وضع قوائم بعناقيد العنب والأنبذة ، لكن ليس هناك عدد نهائي لعديد الأصناف أو أسمائها. وليس بالإمكان تعدادها جميعاً. فمن يرغب أن يعرف ذلك فإنه سيكون مثل الذي يرغب في معرفة حبّات الرمل التي عصفت بها الريح الغربية.بدوره، يشكو أوفيد، لدى حديثه عن أفانين النساء ومكائدهن، قائلاً: «لو امتلكت عشرة أفواه ومثل ذلك من الألسن، لما كَفَتْني لوصف مكائد النساء»، وبدا دانتي عاجزاً عن تسمية جميع ملائكة السماء؛ ذلك أنه عرف أعدادها ولم يعرف أسماءها، وألمح صاحب «الكوميديا الإلهية»، هنا، إلى الأسطورة المتعلّقة بمبتكر الشطرنج، حين سأل الأخير ملك فارس مكافأته على ابتكاره بحبة قمح عن المربّع الأول في رقعة الشطرنج، وحبّتين عن الثاني، وأربع حبّات عن الثالث... وهكذا دواليك حتى وصل إلى المربّع الرابع والستين، بالغاً بذلك رقماً فلكياً.يتحدّث إيكو عن قوائم الأشياء، ومنها قائمة الأشياء الخبيثة التي استعملتها الساحرات في مسرحية «ماكبث»، وقائمة المباهج العطرية من زهور وورود والتي أتى على وصفها مارينو، والكَمّ الكبير من الأشياء التافهة التي نعثر عليها في أدراج طاولة مطبخ ليبولد بلوم في رواية «يوليسيس» لجويس، وثمة -كذلك- قائمة الأماكن التي تشعر الكتاب بالعجز عن الإحصاء، فـ«سفر حزقيال» يزوّدنا بقائمة من الأملاك كي يعطي الانطباع بعظمة مدينة صور، في حين جاهد ديكنز كي يبرز لندن بأمكنتها التي غيّبها السخام، واستدعى بروست المدينة التي عاش فيها طفلاً، في حين سَلّط كالفينو الضوء على المدن اللامرئية، بينما راكم والت ويتمان أسماء الأمكنة، واحداً إثر آخر، بادئاً بالجزيرة التي وُلد فيها. ويصل إيكو في هذا المبحث إلى استخلاص أن أبا الأماكن هو الكون بكلّيّته، والذي يتبدى كقائمة قدّر لها أن تكون غير تامة من الأمكنة والبشر والتجلّيات المثيرة للقلق. وثمة قائمة العجائب، ولعل أبرز مثال عليها، هو «كتاب الكائنات الخيالية» لبورخس الذي عدّد قوائم الأقزام، والتنانين، والعفاريت، والجنيات الجميلات، والفيل الذي تنبّأ بمولد بوذا، والثعلب الصيني الخرافي، والمرأة المجنّحة، والحوريات، ورجل الغاب، والثور العملاق الذي يمتلك ألف عين، وديك الفجر ذي الأرجل الثلاثة، وطائر المطر الذي ينقل المياه بمنقاره.

يميّز المؤلف بين نوعين من القوائم هما: القائمة العملية «البراغماتية»، ويقصد بها قائمة التسوق وقائمة الضيوف المدعّوين إلى حفلة، وكتالوج المكتبة، وقائمة المناظر الطبيعية في دليل سياحي...وسواها، والثانية هي القائمة الشعرية، والمقصود بها تلك التي يتخيّلها الأدب، وترمز إليها الفنون. ويحفل الكتاب بمختارات من النصوص يوظفها إيكو كي يدعم رأيه، وهكذا سنكون إزاءمنتخبات من النصوص تمتدّ من هوميروس وفيرجيل مروراً بدانتي، وسرفانتس، وفرانسوا رابلييه، ولوتريامون وصولاً إلى جاك بريفير، وتشارلز ديكنز، وإدجار آلان بو وبول إيلوار، وتوماس مان، ورولان بارت، وباتريك زوسكيند، وغيرهم.وإلى جانب هذا الاهتمام بالقائمة اللفظية، ثمة اهتمام مماثل بالقائمة البصرية التي يفسح لها إيكو حيّزاً واسعاً،سواء عبر التنظير لها أو من خلال اختيار لوحات تجسّد ذاك التنظير. هنا يرى الباحث أن ثمة أعمالاً مجازية تجعلنا نعتقد أن ما نراه بين إطارَي اللوحة ليس كل ما في الأمر، وأن ما يشخُّص أمامنا هو مثال يكنّى به عن كل ما كان من العسير تسمية أجزائه التي بلغت من الكثرة حدّاً غير محدود، فلوحة هيرنيموس بوش الموسومة «حديقة الملذّات الأرضية» توحي بوجوب أن يمتدّ ما تلمّح إليه من عجائب وراء الحدود التي تعيّنها الصورة، ومن الممكن أن تدرج لوحة مايكل أنجلو «يوم الدينونة» التي يزدان بها سقف كنيسة سيستين، وكذلك لوحة جين كازينالتي تحمل العنوان ذاته، ضمن تلك الأمثلة التي تتكاثر سماتها ومعانيها خارج إطار اللوحة.

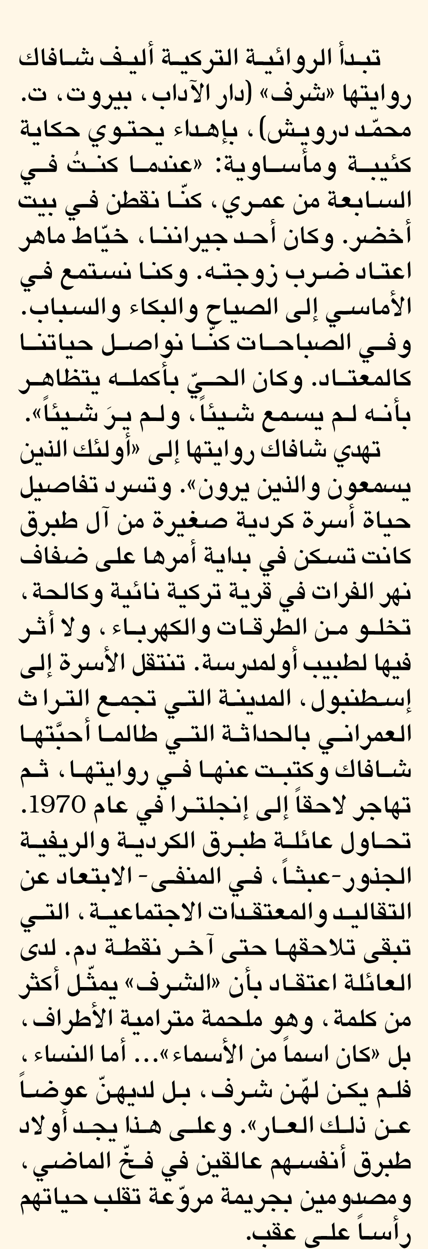
يحفل الكتاب المطبوع بشكل فاخر وأنيق بعدد كبير من اللوحات الفنية التي تعود إلى تواريخ زمنية مختلفة، لتمثّل استراحة بصرية معرفية يمعن خلالها القارئ فيصوّر المعارك، والحدائق الغناء، والملائكة، والشياطين،و الأساطير، والخرافات، والحوريات، والغرا ئب، والكنوز، والمجموعات الفنية... وهي صور مأخوذة من أشهر متاحف العالم ابتداء من اللوفر، وليس انتهاء بمتحف نيويورك للفنّ الحديث.وتبلغ الأمثلة الكثيرة التي يسوقها الكاتب حدّاً من الكثرة تستدعي في ذهن القارئ الشبكة العنكبوتية(الإنترنت)، التي يقول عنها إيكو إنها «تقدّم كتالوغاً من المعلومات، التي تجعلنا نشعر بالثراء وبالقدرة غير المحدودة».

وأخيراً وليس آخرا يصل إيكو إلى قائمة الكتب التي سحرت العديد من الكتّاب، فمن المعروف أن المولعين بالكتب قرأوا كتالوجات المكتبات القيمة بوصفها صوراً فاتنة من أرض النعيم أو الرغبات، وتحصّلوا منها على متعة لا تضاهى، ويمكن اختزال هذا الشغف بقائمة الكتب بما حلم به بورخس، إذ تخيَّل الكون مكتبة عظيمة تضمّ قائمة لا تنتهي من الكتب، ولفرط شغفه بسحر الكتاب ينقل عنه: «كنت أتعجب، في سنيّ طفولتي، كيف أن حروف الكتاب المغلق لا تختلط أو تضيع في أثناء الليل».

في عنوان الكتاب ما يرمز إلى محدودية الجهد الإنساني، وهذا ما يدركه إيكو الذي يُقْدِم على محاولة طموحة، غير أن المحاولة تبقى ناقصة؛ تماماً كتلك القوائم التي وضعها الكتّاب من دون أن يزعم أحد أن قائمته مكتملة، بل هي عرضة لإضافات لا تنتهي، وهذا ما ترمز إليه فقرة في سفر الرؤيا لدى القدّيس يوحنا، تقول: «وقد رأيت، إثر ذلك، ما لا يستطيع بشر أن يحصيه من الأمم والقبائل والألسن».

الشرف فخُّ الماضي وتقاليده

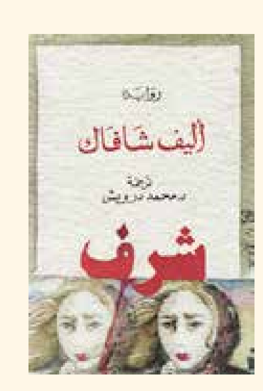
محمّد حجيري



تبدأ الروائية التركية أليف شافاك روايتها «شرف» (دار الآداب، بيروت، ت. محمّد درويش)، بإهداء يحتوي حكاية كئيبة ومأساوية: «عندما كنتُ في السابعة من عمري، كنّا نقطن في بيت أخضر. وكان أحد جيراننا، خيّاط ماهر اعتاد ضرب زوجته. وكنا نستمع في الأماسي إلى الصياح والبكاء والسباب. وفي الصباحات كنّا نواصل حياتنا كالمعتاد. وكان الحيّ بأكمله يتظاهر بأنه لم يسمع شيئاً، ولم يرَ شيئاً».

تهدي شافاك روايتها إلى «أولئك الذين يسمعون والذين يرون». وتسرد تفاصيل حياة أسرة كردية صغيرة من آل طبرق كانت تسكن في بداية أمرها على ضفاف نهر الفرات في قرية تركية نائية وكالحة، تخلو من الطرقات والكهرباء، ولا أثر فيها لطبيب أولمدرسة. تنتقل الأسرة إلى إسطنبول، المدينة التي تجمع التراث العمراني بالحداثة التي طالما أحبّتها شافاك وكتبت عنها في روايتها، ثم تهاجر لاحقاً إلى إنجلترا في عام 1970. تحاول عائلة طبرق الكردية والريفية الجنور-عبثاً- في المنفى- الابتعاد عن التقاليد والمعتقدات الاجتماعية، التي تبقى تلاحقها حتى آخر نقطة دم. لدى العائلة اعتقاد بأن «الشرف» يمثّل أكثر من كلمة، وهو ملحمة مترامية الأطراف، بل «كان اسماً من الأسماء»... أما النساء، فلم يكن لهّن شرف، بل لديهنّ عوضاً عن ذلك العار». وعلى هنا يجد أولاد طبرق أنفسهم عالقين في فخّ الماضي، ومصدومين بجريمة مروّعة تقلب حياتهم رأساً على عقب.

تقدّم الرواية قصة ثلاثة أجيال من العائلة الكردية الفقيرة والريفية،



والتحوُّلات التي طرأت على طباعٍ كل جيل بسبب تعدُّد الثقافات وتخطي الحدود المحلّيّة والقومية والإثنية. وتحكي عن الفقدان والعذاب، الوفاء والخيانة، صراع الحداثة والتقاليد، وتمزّق العائلات إرباً إرباً. أليف شافاك المعروفة والمشهورة وصاحبة الكتب الأكثر مبيعاً والمترجَمة إلى لغات كثيرة، تعمل مثل الروائيين: الباكستاني حنيف قريشي، والبنغالية مونيكا علي، والهندي سلمان رشدي الذين يقدّمون نِظرة ثاقبة للتحدّيات التي يواجهها المهاجرون الذين يعيشون في لندن، وتقدّم اللمحات الخيالية في مزج الثقافات والهويّات. فمثلاً ثمّة شاب في الرواية يحاول أن يحتفظ بتقاليده الشرق - الأوْسَطية والريفية، وطفل شرق - أوسطي وُلِد في لندن يجد نفسه وسط مجموعة من الهيبيين من أصحاب الطباع المدينية والأوروبية. تستخدم شافاك الرواة المتعدّدين، وترى أبطالها من دون أن تحكم عليهم من فوق، وتفهم كل شخصية من شخصيات روايتها كجزءٍ من ذاتها وربما من سيرتها الذاتية. بل تروي القصة من وجهة نظر كل فرد من أفراد أسرة طبرق؛ بمبي كانت «امرأة ذات أفكار لا سند لها، ومخاوف لا أساس لها. ولم يكن هذا الجانب من شخصياتها شيئاً تطوّر بمرور السنين، بل كانت قد انقلبت على حين بغتة إلى مؤمنة بالخرافات». وهي تغادر تركيا تاركةً وراءها أختها التوأم جميلة، ولاحقة بزوجها آدم في لندن، ومعهما ميراث التقاليد وهما ذاهبان إلى صدمة الحداثة. في المهجر انفصل آدم وبمبي وإن بقيا متزوجين. يقع آدم الأب في حبّ راقصة غريبة. ونتيجة لعاره ينجرف بعيداً هو الذي «أنفق سنوات طفولته ممزّقاً بين أب صاح وأب سكّير... فقد كان التناقض بينهما من الحدّة ما جعل آدم يرتاب من أن المشروب الذي يعبّ منه والده كلّ مساء إنّما هو نوع من أنوع الشراب السحري».

كانت المحنة في سلوك الأبناء: فيونس الابن الوحيد من أولاد طبرق الذي وُلد في إنجلترا. لغته الإنكليزية طليقة، ولغته التركية متعثّرة، أمّا لغته الكردية فصفر. كان مختلفاً جذرياً عن أشقّائه. قالت بمبي إنها لا تستطيع أن تفهم مدى اختلاف ابنائها بعضهم عن البعض الآخر، ولا مدى اختلاف يونس، فهو «المنطوي على نفسه، الحالم، الناسك الذي يحيا في كهفٍ متخيّل من صنعه، يجد في الأشياء الاعتيادية قيمة لا تضاهى... فيما كان إسكندر وأسماء يكرهان الناس وحظوظهم السعيدة». وفي حين كان إسكندر الابن الأكبر الذي ينادونه إليكس في لندن يتوق إلى السيطرة على العالم، وتريد شقيقته أسماء تغييره مرة واحدة وإلى الأبد، كان يونس يريد أن يفهمه، وهو (أي إسكندر) يُترَك بلا حماية، ويُعامل بقسوة قبل أن يُكَوّن عصابته

الخاصة، ويأتي بأفعال سيئة بحقّ الآخرين. آراؤه عن الرجولة تزداد حدّة نتيجة تطرُّف جيرانه المراهقين، ولديه قانون على صديقته الإنكليزية وآخر على أمه بمبي. ويقضي العرف بأنه الآن هو ربّ العائلة حتى لو أنها لا ترغب بأن يسيطر عليها.

إسكندر هو الشخصية المحورية في الرواية، وتنطبق عليها العبارة التي أوردتها الكاتبة في مفتتح الرواية نقلاً عن الروائي جي أم كويتزي: «على قدر ما كان يتنكّر، كان الإحساس يراوده بأنه أمير البيت، وأن أمّه هي المتعّهدة به، الغامضة، والحامية المشغولة البال». والحال أن إسكندر الذي اختارته بعض الترجمات عنواناً للرواية كمرادفٍ للشرف، أصبح قرّة عين والدته، وكان هاجسه مفهوم الشرف إلى حدّ أن يصبح قاتلاً، وأن تكون الضحية والدته نفسها.

هناك سعي في الرواية إلى اكتشاف التأثيرات التي تدفع إسكندر إلى ارتكاب جريمته، فهو يستنتج بأن الخطأ خطأ والدته: «لقد أفسدتني لأنني كنت الولد البكر. هذه حالة نموذجية في التراث الأبوي في الشرق الأوسط». تجرّ هذه الفكرة الروائية لتتناول بدهاء دور الصحافة والرأي العام في تشكيل تصوّرنا على لسان إسكندر: «في يوم من الأيام جاءت صحافية لزيارتي... زارتني عدداً من المرات، وبدت واقفة إلى جانبي: أرجوك أن تطمئن يا أليكس. كل ما أبغيه هو فهم الحكاية وزيادة الوعي في المجتمع بالكتابة عنها. ثم تذهب وتكتب أسوأ مقالة. كنتُ بالغ الاستياء والانزعاج، حتى إنني لم أكلّم أيّ صحافي ثانية. الصحافيون ليسوا مهتمّين بالحقيقة، بل كلّ ما يسعون إليه ويفعلونه هو وضعك في إطار حكاية موجودة أصلاً في أدمغتهم».

أما أسماء فتعترف أن والدتها توفيّت مرّتين، فآلت على نفسها ألا تجعل حكايتها في طيّ النسيان: «لكنني لم أستطع قطّ أن أجد الوقت أو الإرادة أو الشجاعة من أجل كتابتها، حتى وقت قريب على الأقل». وقد فكّرت أحياناً بقتل أخيها انتقاماً لأمّها. لكنها تقرِّر الآن أن ترحِّب بعودته إلى البيت الذي تتشاركه مع زوجها وابنتيهما. تقدّم أسماء شذرات من تاريخ العائلة وتستهلّها بمولد أمّها في قرية قرب الفرات. تصف عالماً فيه النساء إضافة إلى الرجال يُجبَرون على رمز الشرف الذي يؤول إلى الموت الاجتماعي للرجال الذين يفشلون في التصرّف كرجال وإلى الموت الفعلي أي الجسدي لعدد من الأقارب من النساء.

تجري في الرواية - بالموازاة مع المأساة العائلية - قصة أخرى، هي قصّة الحياة الاجتماعية في القرية الكردية النائية قرب الفرات، إذ إن النساء يحزَنَّ عند ولادة البنت، ويستخدمْنَ ببراعة سلطات اجتماعية جديرة بالاعتبار، رغم أنهنّ يملن إلى التعبير عنها من خلال الأحلام والهواجس.

تتوق بمبي إلى السفر، وتبقى أختها التوأم جميلة التي لم تتزوج وكانوا يسمونها «القابلة العذراء»، ويردِّدون أنها أفضل قابلة شهدتها هذه المنطقة الكردية الفقيرة منذ مئة سنة. كانت النساء الحوامل يشعرْنَ بالراحة عندما تتولّى التوليد، كما لو أن حضورها سيضمن مخاضاً سهلاً، مبعِداً عزرائيل عن المكان. كانت جميلة ترحل بلا خوف عبر المناطق الحدودية التي يسيطر عليها اللصوص، وتضع قَدَرها بين يدي الربّ.

وإذا كانت صاحبة روايتَيْ «لقيطة إسطنبول» و«قصر البرغوث» تهوى دائماً العودة إلى الماضي لتنهل منه شخوص رواياتها، في روايتها «أربعون قاعدة للحب» التي قدّمت فيها رؤيتها المعاصرة للعلاقة السرمدية التي ربطت الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي بشمس التبريزي.او في روايتها«لقيطة إسطنبول» التي عادت فيها إلى التاريخ الاجتماعي والسياسي والثقافي لتقدّم رؤيتها للصراع الدامي بين السلطنة العثمانية والأقلية الأرمينية، في وقت كان العالم كله منهمكاً بأحداث الحرب العالمية الأولى وما أفرزته من نتائج مدمِّرة ومجاعات. وتحدثت في روايتها «مرايا المدينة» عن طرد اليهود من إسبانيا في القرن السابع عشر ولجوئهم إلى الإمبراطورية العثمانية، وتناولت موضوع محاكم التفتيش في إسبانيا في القرن السابع عشر، وما قامت به من جرائم. فهي هنا في روايتها «شرف» تقدّم صفحة جديدة من صفحات البؤس الاجتماعي والإثني والقومي، ثقافياً ونفسياً واقتصادياً. بؤسٌ يمتدّ في أجزاء من تركيا المعاصرة حيث تعيش أقَلّيّة كرديّة بكل ما تحتفظ به من قيم وعادات وتقاليد متأصّلة: في الزواج، وغسل العار، والعلاقات الاجتماعية. وهي أجزاء تبدو للقارئ متخلّفة تخلُّفاً شاملاً، زمانياً ومكانياً، وإن كانت الأحداث تدور في الماضي القريب، وتتنقل بين أكثر من بلد.

فرنسا لا تعبث مع الموتى

سعيد بوكرامي

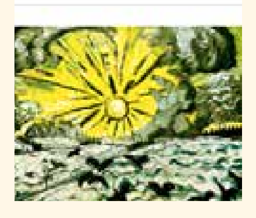
منذ خمس سنوات فقط بدأ بيير لوميتر تجربة الكتابة، فأصدر خمس روايات بوليسية، كانت كافية لينتبه النقد الأدبي إلى تجربته، خصوصاً مع عدد المبيعات المتزايد، والجوائز العديدة، التي تُوِّجت بجائزة الغونكور مؤخَّراً عن روايته الأخيرة «نلتقي في السماء» (ألبان ميشيل – باريس) والمدرجة أيضاً ضمن لائحة الروايات العشر الأكثر مبيعاً.

في الأيام الأخيرة للحرب العالمية الأولى، حاول القبطان «برادل» أن يضيف بعض النياشين إلى سجلّه الحربي، سيقتل جنديين من فرقته رفضا الامتثال لأوامره. ثم سيرغم باقي الجنود على مهاجمة العدو الألماني. لكن ألبير مايار سيرى مشهد القتل، وهو ما كان سبباً كافياً لنقله إلى واجهة جحيم القتال للتخلّص منه. وبينما هو يشرف على الهلاك، سيتدخَّل رفيقه إدوارد لينقذ حياته.

تبدأ القصة في عام 1914، داخل خنادق رهيبة، حيث سيصارع ألبير وإدوارد الموت المحقّق، ويتبادلان المساعدة، وعند هذه اللحظة ستولد صداقة بينهما، وستتكلّل بعملية نصب سيقومان بها بعد سنوات من لقائهما الأول.

على أنقاض أكبر منبحة في القرن العشرين، سيحاول هذان الاثنان الناجيان من الموت أن ينتقما بواسطة عملية احتيال منهلة. غير أنهما سيكتشفان أن فرنسا لا تعبث مع الموتى: فرنسا المنتصرة في 11 نوفمبر/تشرين الثاني 1918، وها هي تحتفي بالضحايا من أجل الوطن، ها هي تمجِّد الأبطال، وتحاول أن تنسى.

وفي خضمّ ذلك توقَّف ألبير وإدوارد يتأمَّلان هذا الواقع المؤلم. لم تعد للدولة الإمكانات للتكفّل بالجنود الأحياء. كما أنها مشغولة بالاعتناء بقتلاها. يخرّ الخونة تحت النياشين والتعويضات، بيد أن آخرين سيتلاشون شيئاً فشيئاً داخل مجتمع لا يجدون فيه مكاناً. سيصبح ألبير موظّف بنك، متواضع الحياة والأحلام، أمّا إدوار



فسيزاول فن الرسم بإحباط، ويكرّس لوحاته لرسم وجوه الحرب الشوهاء. كلاهما فقد كل شيء، حُكم عليهما بالعيش في الظل؛ يقتاتان بالقليل، متحمِّلين أعراض الحرب النفسية بصعوبة. لذا سيفكّران بتنفيذ عملية نصب منهلة. ربما غضباً وانتقاماً من الذين يراكمون الثروات على حساب جثث قتلى الحرب.

تبدو هذه الحرب العظمى بتداعياتها وكأنها مهزلة إدارية ضخمة، حيث يكون الإثراء على حساب القيم والأخلاق على أشدّه. وهذه إدانة واضحة بالنسبة لألبير وأدوارد، فلا بدّ من إصدار حكم؛ لم يعد قرارهما مسألة لا أخلاقية، لأنهما يدركان أن الأخلاق انهارت بعد أن تمّ إرسال ما يقرب من عشرة ملايين إنسان إلى السماء.

هذه هي الخلفية الحقيقية لرواية لومتر الساخرة واللاذعة، التي تمزج بين الخيال والتاريخ وأبطال نموذجيين لتسجيل ملحمة الحرب: برادال المستعدّ لفعل أي شيء من أجل الثروة، وألبير وإدوارد المهمَّشان الضائعان والخاسران اللذان سيرغمان الدولة على دفع الثمن غالياً لتجاهلها وعدم احترامها لقدماء المحاربين، الذين لم يقترفوا أي ذنب سوى أنهم عادوا على قيد الحياة.

رواية تراجيدية حول شخصيتين منكسرتين، كسرتهما الحرب، ويبدوان ناجيين بمعجزة من حربٍ لم تنته في ظنهما، أمّا التجار، فالحرب بالنسبة لهم فرصة للاغتناء ولو على حساب مآسي الآخرين. لهذا يضع برادال الحرب خلفه ليتفرّغ لتجارة المقابر، مستغلّاً الأسر المكلومة والمحتاجة إلى النعوش لدفن موتاها بكرامة. وسيفوز بصفقة مع الدولة لتجهيز مقابر جماعية للجنود. التفاصيل فظيعة، لأنه لا يتردّد في طلب النعوش الصغيرة والأرخص. لا يهمّه إن كانت مناسبة لطول الجندي أم لا، كما أنه قد يجمع جثثاً في نعش واحد. من سيهتم بالأمر؟ لا أحد يشكو بعد الموت.

أما الناجيان ألبير وإدوارد، فيقتاتان بصعوبة. آفاقهما مسدودة وأحلامهما منهارة، ومشاعرهما يائسة. لم يجدا بدّاً من الإقدام على تنفيذ مخطّطهما بعرض نصب تنكارية للبيع على الجمعيات والبلديات التي اشترت منهما نصباً وهمية لا توجد إلا في العقود. كإشارة فاضحة إلى أن الوهم يباع ويشترى، بشكل أفضل من الحقيقة.

رواية عظيمةٌ زاخرة بالمشاعر الإنسانية التي تلامس مظاهر الرعب والمعاناة والحقارة، وكذلك هذه الكرامة الجميلة لرجلين عاشا في حالة من الفوضى، هي فوضى ما بعد الحرب، حيث الضعفاء يُسحَقون، بينما يغتني الأنذال بسرعة فائقة.

تمكّن بيير لوميتر، ببراعة الخبير بالرواية البولسية، من خلق مسالك تشويق تختلج بالتاريخ والصداقة واليأس. رواية ملحمية عنيفة ومتحرِّرة من أوهام كثيرة، مرهفة المشاعر وملتبسة التداعيات.

أزيدَ من 500 صفحة من الابتهاج الصافي، حيث نجد تحوُّلات شخصية مثيرة وحقائق تاريخية مؤلمة عن جحود وطن صوب جنوده المقاتلين. من النادر أن نجد رواية ذات نَفَس ملحمي نابض وباهر، وجريئة في كشف الأرشيف الحربي الفرنسي لتمجيد الأبطال الحقيقيين وفضح التلاعب والمتاجرة بقضايا سامية ومبادئ جليلة لصالح السياسة والتجارة.

طرابلس المعلّقة في «حَيّ الأميركان»

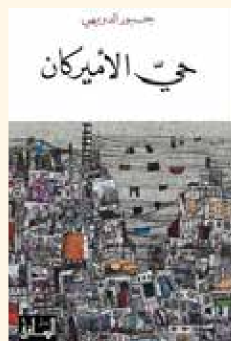
إيلي عبدو

السبب الذي يدفع إسماعيل محسن للتراجع عن قراره بتنفيذ عملية انتحارية داخل باص للركّاب في العراق، يحيل رواية «حيّ الأميركان» (دار الساقي، بيروت) للروائي اللبناني جبور الدويهي إلى شبكة معقّدة من المسارات المتصادمة، ليس على مستوى الشخصيات فحسب، بل على صعيد المدينة التي يرصد الكاتب أحوال اجتماعها.

ذلك أن الجهادي الذي جرى تجنيده عبر جمعية «الهداية الإسلامية» في مدينة طرابلس شمال لبنان، ينتبه قبل لحظة من إقدامه على تفجير نفسه إلى وجود طفل صغير يشبه أخاه من بين ركّاب الحافلة. فبدل أن يضغط على الحزام الناسف الملتفّ حول جسده، يضع إبهامه على أنفه ويحرّك أصابعه بحركة كاراكوزية اعتاد أن يُضحك بها أخاه.

بين الحركتين: محاولة تفجير الحزام وتحريك الأصابع بطريقة مضحكة تقع حياة إسماعيل محسن الذي يقطن مع والده بلال وأمه انتصار في حَيّ الأميركان الفقير في طرابلس. وهي حياة تنازعية تميل نحو العادية في مسارها الأول، وتسعى لتلبس معنى ما، عبر مسارها الثاني. عرض العلاقة بين المسارين أو تداخلهما بحيث يُنتج أحدهما الآخر لا يهدف إلى رصد بيئة الجهاديين وشرح الظروف التي تساهم بتجنيدهم، بقدر ما يهدف إلى نفيها وإظهار هشاشتها. إذ يختفي إسماعيل محسن في نهاية الرواية بعد أن كان بطلاً وشهيداً في وعي سكان الحي تصبح قصصه مدعاة للضجر حين يصغون إليها من والده العجوز.

صحيح أن حياة اسماعيل مُتَّصلة بقوّة بتحوُّلات الحيّ الذي خرج منه، لكن الصحيح أيضاً أن هذه الحياة تتوسَّع في دلالتها لتكثُّف الأطوار التي مرّت بها طبقة الفقراء في مدينة طرابلس، من زمن تأدية الخدمات إلى أعيان المدينة ووجوهها



السياسية مروراً بمرحلة التشدُّد الديني، وصولاً إلى الانخراط بالجهاد العالمي.

في المقابل، يتولّى عبد الكريم عزام سليل الأسرة النافذة في المدينة مهمّة التقاط الأحوال التي رست عليها الطبقة الغنية في المدينة. والده الذي كان من أهمّ الزعماء المحليّين، تراجع دوره بعد موجة التشدّد، وباتت العائلة مجرَّد حالة رمزية لا تملك أي نفوذ. عبد الكريم لم يكن معنيّاً بهذا المسار الانحداري لعائلته، غادر إلى باريس ليتعرّف هناك إلى راقصة تشيكيّة تدعى فاليريا ليولع بها، لكن الأخيرة سرعان ما تتخلّى عنه وتعود إلى بلدها، لتتحوَّل إلى ذكرى قاسية تسيطرعلى حياة عبد الكريم، الذي يرجع إلى مدينته وبيت عائلته مستحضراً حبَّه لفاليريا، عبر الاستماع إلى الموسيقى والاعتناء بأشجار الليمون.

تتوازى أحوال الطبقتين: الفقيرة، والغنية في الرواية عبر إسماعيل وعبد الكريم. إذ تتقاسم الشخصيتان هزائم السرد ومراراته عبر العيش عند نقطة التقاطع بين مسار وآخر. ففي حين يتصادم المسار الجهادي في حياة إسماعيل مع حياته السابقة التي كانت تتوخّى العادية، يمضي عبد الكريم يومياته بين ماضي عائلته الذهبي وذكرى حبيبته الضائعة. المسارات الحياتية المتصادمة في نص جبور الدويهي، التي تدفع الأبطال للعيش

في الحالة المعلّقة، تنفتح على عمومية اجتماعية تخصّ مدينة طرابلس المعلّقة بدورها بين زعامات سياسية تقليدية وظواهر أصولية مخيفة باتت تهدّد نسيجها المتنوِّع.

واللافت أن حالة التردُّد المسارية التي تتوزاى بين الشخصيات ومدينتهم لا تتطابق مع أسلوب السرد الذي يعتمده الكاتب، بحيث يبدو الدويهي حاسماً في تسجيل الوقائع متجنِّباً التشكيك بأي تفصيل. تقلّب أحوال المدينة ومسارات الشخصيات لم يستدع أيّ تحوُّل أسلوبي من قبل الكاتب، لتَنتقل عدوى التنازع والتصادم من مضمون الرواية إلى شكلها، بحيث تحسم التقنية الواحدة، ما يبدو تردّداً في حيوات الشخصيات وتاريخ مدينتهم.

رغم العلاقة الطبقية التي يحاول الكاتب أن يبنيها بين عائلتي محسن وعزام، عبر عمل والدة إسماعيل مدبّرة منزل لدى آل عزام، فإن هذه العلاقة تتطوَّر في الرواية، حين يتعرّف عبد الكريم إلى إسماعيل، ويهنيان معاً في ليلة سُكر بكلّ الخيبات والمواجع. وليس غير ذي دلالة، أن يلجأ إسماعيل، العائد حديثاً من العراق متهمّاً بالانتماء إلى تنظيم القاعدة الإرهابي، إلى آل عزام حيث يقوم عبد الكريم بتهريبه من يد الأمن عبر إلباسه ثوباً من أثواب حبيبته فاليريا، وكأن التخلُّص من ذكرى الحبيبة لدى عبد الكريم تزامن مع تخلُّص إسماعيل من مساره الجهادي. فستان فاليريا لم يكن سوى إشارة إلى تقاطع الخلاصين.

لم يبتعد جبور الدويهي في «حَيّ الأميركان»، عن مساره الروائي في التقاط التحوُّلات المجتمعية التي تصيب المناطق المحلّيّة في بلده، لكنه تجرّأ على رصد ظاهرة الانتحاريين في مدينة طرابلس اللبنانية، بدون أن يجعلها واقعة ثابتة. ذاك أن إسماعيل لم يكن سوى علامة على تحوُّلات المدينة التي لم تستقرّ على حال.

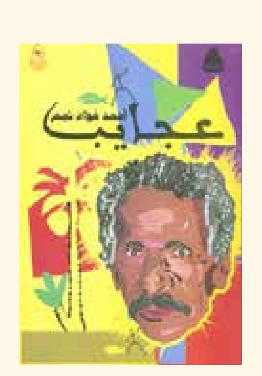
«عجايب» أحمد فؤاد نجم.. يوم رحيله!

أصدرت هيئة الكتاب المصرية آخر أعمال شاعر العامّيّة الراحل أحمد فؤاد نجم، الشهير بلقب « الفاجومي».

في مسرحية «عجايب» التي لم يَرَها أحمد فؤاد نجم مطبوعة في كتاب نظراً إلى نشرها يوم وفاته، نطالع نصاً ذا طابع نقدي لأوضاع اجتماعية وسياسية مختلفة، بطريقة ساخرة. وعرضت مسرحية «عجايب» في منتصف التسعينيات، وأخرجها محمد فاضل.

عن المسرحية، قالت الهيئة المصرية العامة للكتاب في بيان لها إن نجم «حرص على نشرها قبل وفاته، وأصرّ على تحويل هذا النص إلى كتاب، ولكن لم يمهله القدر أن يراه، فقد أخرجته لنا مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب في اللحظات نفسها التي وَدَّع فيها الفاجومي الحياة».

و«الفاجومي» وصف عامّي



أطلقه نجم على نفسه، ويعني الإنسان الصريح غير المبالي بردود فعل الآخرين على انتقاداته لهم.

واعتبر البيان تزامن صدور نص المسرحية وموت نجم «مفارقة عجيبة للقدر».

وقال البيان إن الهيئة، وهي تابعة لوزارة الثقافة المصرية، أصدرت الطبعة الثانية من الأعمال الشعرية الكاملة لنجم، إضافة إلى سيرته الذاتية التي تحمل عنوان «الفاجومي».

«فردوس الزهراء» المصوَّرة

تدور أحداث «فردوس الزهراء» (دار التنوير، القاهرة) في أعقاب انتفاضة 2009 في إيران، حيث اختفى مهدي في مظاهرات الاحتجاج على تزوير الانتخابات، فانطلقت أمّه برفقة أخيه في رحلة للبحث عنه في دهاليز دولة أمنية بيروقراطية قاهرة يختفي المعارضون فيها بلا أثر كأنّما لم يُوجَدوا أبداً. ما يُبقي الأمل في إيجاد مهدي، أو على الأقل يحفظ ذكراه، ليست الضمانات القانونية ولا أعراف حقوق الإنسان بل إصرار ذويه على اقتفاء أثره ولو كان السبيل هو اختراق نظام المعلومات الأمني.

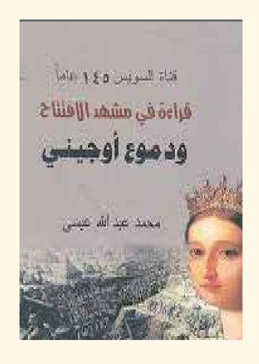
من جانبه، يقول أحمد غربية، أحد



مترجمي الرواية، إن هناك بعض المشكلات التي تواجه ترجمة الروايات المصورة «الكوميكس»، ومن أبرزها نوعية أحجام الخطوط المستخدمة وأشكالها، موضّحاً أنه في ترجمته، هو وزوجته ريم، لهذه الرواية استخدما حوالي 15 فونتاً (شكل حرف) مختلفاً.

وقالت ريم إن استخدام نوع واحد من الخطوط في الرواية يضيّع على القارئ مَلَكة «الإيهام» التي يخلقها التفاعل مع الصور الموجودة في الرواية، التي تساهم بشكل كبير في توصيل الرسالة إلى القارئ، حيث إن ترجمة فن الكوميكس لا يمكن أن يكون الهدف منها على الإطلاق الترجمة من لغة إلى لغة أخرى فقط.

قناة السويس.. ودموع أوجيني



صدر مؤخَّراً كتاب جديد بعنوان «قناة السويس 145 عاماً.. قراءة في مشهد الافتتاح ودموع أوجيني» (هيئة قصور الثقافة في مصر، القاهرة) للكاتب محمد عبد الله عيسى، وذلك بمناسبة مرور 145 عاماً على افتتاح قناة السويس. يقدّم الكتاب قراءة جديدة لمشهد افتتاح قناة السويس يوم 17 نوفمبر- تشرين الثاني عام 1869.

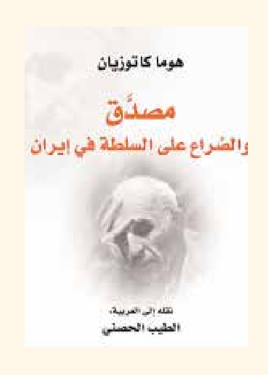
في 25 إبريل- نيسان 1859 أقيم حفل بسيط في بورسعيد للبدء بحفر قناة السويس، وضَرَبَ فرديناند دي لسبيس، مغامر مشروع قناة السويس، بيده أول معول في الأرض إيذاناً ببدء الحفر، وكان معه 100 عامل حضروا من دمياط، ولم يتمكّن العمال بعدها من استكمال حفرهم بسبب معارضة إنجلترا والسلطان العثماني (الباب العالي)، لذا استُكمِل الحفر في 30 نوفمبر 1859 بعد تدخُّل الإمبراطورة أوجيني لدى السلطان العثماني.

عانى العمال ظروفاً شاقّة وانتشرت الأمراض بينهم، إلى أن تَمّ شقّ مجرى القناة، فأقيم حفل أسطوري حضرته الإمبراطورة أوجيني إمبراطورة فرنسا، وفرنسوا جوزيف إمبراطور النمسا، والأمير محمد توفيق ولي العهد، والأمير طوسون نجل محمد سعيد باشا، وشريف باشا، ونوبار باشا، والأمير عبد القادر الجزائري، وغيرهم. وقد بلغ عدد المدعوّين من ذوي الحيثيات الرفيعة زهاء ستة آلاف مَدْعوّ.

مُصَدّق والصراع على السلطة في إيران

يُعَدّ كتاب «مُصَدّق والصراع على السلطة في إيران»(دار جداول، بيروت) لهوما كاتوزيان (ت. الطيب الحصني) الأوّل من نوعه الذي يتناول سيرة الحياة الشاملة للسياسي الإيراني الأبرز والأكثر جدلاً في القرن العشرين. يستند الكتاب إلى كَمٍّ ضخم من المصادر الجديدة حول مصَدّق، حيث يقدّم المؤلّف رؤية عن قرب، لمصدّق ولحجم التحدّيات السياسية التي واجهته، خاصة أن حكومته هي التي انتزعت الحقّ الدستوري من شاه إيران في حكم البلاد.

ويرى أن مصدّق أوّل المناضلين الكارزميين المعادين للاستعمار في عالم ما بعد الحرب. ويضيف أنه خاض صراعاً طويلاً مع الغرب بصفته رئيس وزراء إيران في أوائل الخمسينيات، وفي عام 1953 أزاحته وكالة الاستخبارات المركزية الأميركية عن المنصب عن طريق انقلاب عزّز سلطات الشاه المطلقة.



وقد جاء عزله من منصبه بعد محاولته إعادة تأميم شركات إنتاج النفط الإيرانية، وكانت تلك الخطوة مصدراً لقلق بالغ لدى كل من الولايات المتحدة وبريطانيا، إذ كانتا تعتبران النفط الإيراني مصدراً رئيسياً لهما لإعادة البناء الاقتصادي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

يُعَدّ الكتاب سيرة شاملة تضع حياة مصدّق ومسيرته المهنية مقابل ولادة الحركة الشعبية في إيران وتطوّرها.

الأساطير في حكاية «أم الغلام»

يُعَدّ كتاب «حكاية أم الغلام» للكاتبة آية سعد الدين، محاولة تجمع بين التاريخ والأدب، للاقتراب بشكل جديد من عالم الآثار الإسلامية، وتناولها من منطلق الحكايات والأساطير، حتى تجنب القارئ وتخلق شيئاً من الاندماج بينه وبين الأثر؛ استثمرت الكاتبة هوايتها الأدبية ودراستها الجامعية في الكتاب،



الذي جاء ثرياً في مضمونه، وجميلاً في أسلوبه، ودقيقاً في معلوماته التي تستند إلى الحقائق التي تبدّد الأقاويل.

تقع الآثار الإسلامية في قلب القاهرة، وسط المناطق الشعبية العريقة. وقد أحاطت بها الأساطير عبر الزمان، منها الحقيقي أو شبه الحقيقي، ومنها البعيد تماماً عن كل الحقائق. وهذه الأساطير من الأهمية بمكان لهذه الطبقات، التي في معظمها تتمتَّع بمستوى بسيط من الثقافة، وكذلك الفضول إلى المعرفة.

وقد اختارت الكاتبة الأسطورة كمدخل للتعريف بالآثار الإسلامية، حيث شرحتها، ثم شرحت الأثر الذي يرتبط بها، وهي بداية مهمّة للتعريف بالآثار وربط المجتمع المحيط بها، بعد أن شهدت السنوات الأخيرة تعامل كثيرين مع الآثار كمبانٍ ميتة، مع عدم التطرُّق إلى مشاعر الناس المحيطين بها، فنشأ شيء من الكراهية بين البشر والأثر، وهذا أمرٌ خطير بالنسبة لبلاد تزهو بحضارتها وتاريخها الموغل في القدم..

«تأمُّلات في الثقافة والفن».. هاري بوتر أنموذجاً



تحت عنوان «تأمُّلات في الثقافة والفن»، جمع حسين التلاوي مجموعة من المقالات النقدية والفكرية التي تتناول عدداً من الموضوعات المختلفة، ويربط بينها خيط فكري واحد هو رؤية الكاتب للحياة، ومنها مقاله الذي يحمل عنوان «هاري بوتر.. الأدب طريقاً إلى الثراء»، الذي يخبّر عن حُمّى هاري بوتر، التي اتخذت العديد من المظاهر، ومن بينها السعي المحموم إلى اقتناء الكتاب بالوقوف لساعات طوال أمام المكتبات للحصول عليه. وهذه السلسلة التي كتبتها البريطانية جوان رولينغ، تُنشر تحت اسم «ج. ك. رولينغ»، وذلك لأسباب تتعلّق برغبة شركة بلومزبري في أن تعطي اسمها رنيناً ذكوريًا وقوراً لضمان جنب الآباء لشراء أعمالها الإبداعية لأطفالهم!.

يَتَّسم عالم هاري بوتر بكل ما يريده الأطفال؛ فهو عالم زاخرٌ بالأطفال مثلهم، وحافلٌ بالصراعات بينهم، بكل ما تحمله من رغبات طفولية، ونزعات انتقامية، كما إنه مليء بالمخلوقات السحرية، الشريرة منها والطيبة، وتجري في جنباته الكثير من الصراعات بين الخير والشر، تنتهي بانتصار الخير مُمَثَّلاً بهاري بوتر.هناك العديد من العوامل التي أدّت إلى نجاح هذه السلسلة، من بينها القدرة الإبداعية التي تميّزت بها الكاتبة، حيث استطاعت صياغة عالم متكامل من الشخصيات الجذّابة للأطفال وللكبار على حدٍّ سواء.

سيرة ذاتيّة على «جسر الجميلات»

تأتي «جسر الجميلات» (دار النايا، دمشق) للروائية والمترجمة المغربية حنان درقاوي، لتقدّم إضافة جديدة في عالم الرواية المستوحاة من سيرة حياة الكاتبة، شأنها في ذلك شأن تجارب سابقة. من رحم هذا التنوع الجغرافي والفكري، يمكن أن نلتقط تفاصيل مهمّة عن الرواية العربية وكتب السيرة الذاتية، خاصة تلك التي تتحدَّث عن المرأة.

هنا نساء من مختلف الطبقات والأعمار، أغلبهن يروين قصة حياتهن، وبعضهن يلجأن إلى حكايات تتقاطع مع الذات. قد تدور الأحداث على أرض الوطن، فتشير إلى الغربة وسط الأهل والأحبة، وربما تخرج إلى تخوم أخرى من بلاد المهجر أو المنافي، فتكون الكتابة عن الذات الممزَّقة والهوية المرتبكة



بين الأمكنة والأزمنة و«الأنا والآخر».

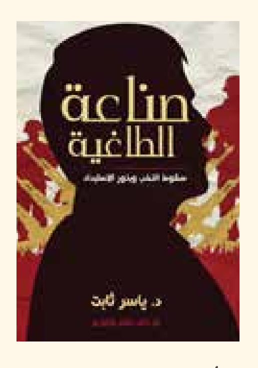
لا تخلو الرواية من حكايات، هي أقرب إلى البحث عن بوصلة، عن الحُبّ والحرب، والدين والسياسة، والخضوع والانعتاق.

وبحسب تعبير حنان درقاوي، المغربية التي تقيم في جنوب فرنسا، فإن روايتها الأخيرة ليست سوى «يوميات هجرة اختيارية وهي سيرة ذاتية».

سبق لحنان درقاوي أن نشرت رواية «طيور بيضاء»، ورواية «تيار هواء» التي صدرت في دبي عام 2003، و«الخصر والوطن» التي طبِعت في المغرب.

النخب الفاسدة و«صناعة الطاغية»

يقدّم الكاتب الصحافي الدكتور ياسر ثابت في كتابه الجديد «صناعة الطاغية: سقوط النخب وبنور الاستبداد» (دار اكتب، القاهرة)، رؤية جديدة متعمِّقة لقضايا شديدة الارتباط



بالتغيُّرات التي شهدتها مصر منذ منتصف القرن العشرين وصولاً إلى أيامنا هذه.

ففي قراءة موثَّقة ورصد دقيق، يقدّم تحليلاً وافياً لأزمة النخب المختلفة باعتبارها اللبنة الأولى في صناعة الطغاة، قائلاً إن تشوهات كثيرة تعرَّضت لها تلك النخب حتى باتت إما فئات عاجزة أو جماعات مصالح أو تكتُّلات لا يهمُّها سوى الارتباط بمؤسسة الحكم بشكل أو بآخر.

وبأسلوب المكاشفة، ينتقد تلك النخب التي تخضع للاستبداد، وتروِّج للطاغية، وتتماهى مع أفكاره الشمولية وقراراته السلطوية، وتصمت عن تعسُّفه وبطشه. وهو يرى أن هؤلاء في تواطئهم أو خضوعهم، يكوِّنون أصابع الطاغية وذراعه الباطشة، ويصبحون بمشيئتهم أو على غير إرادتهم جزءاً من صناعة الاستبداد وعائلة الطغيان.

ينقسم الكتاب إلى عدّة فصول، تحمل عناوين دالة، مثل: «النخب الكسيحة، جمهورية العبث، إعادة تدوير الوزير، في الفتنة سقطوا، جرائم الباشا، الحرب على العدالة، في حظيرة السُلْطة، إفقار مصر، بلد العائلات، الوطن ليس سلسلة مفاتيح، موت «التوك شو»، جماهير الشرفاء.»



فيــلّا ٦٩
ضباب في مواجهة الحب

القاهرة: لنا عبد الرحمن

في مواجهة الموت حين يقترب منا نقطِّر أحزان حياتنا الماضية، ونستجدي عطف الآخرين على فكرة الرحيل المرتقب. وفي هذه اللحظة الأخيرة يحول الحب بيننا وبين الانغلاق على ذواتنا، ويساعدنا على مواجهة الموت والانتصار للحياة؛ الحب بمفهومه الأشمل الذي نمنحه من دون انتظار، أو نأخذه هبة قدريّة مفاجئة. لحظة يطرحها فيلم «فيلّا 69» للمخرجة آيتن أمين، بطولة خالد أبو النجا ولبلبة، والعديد من الوجوه الشابّة.

عبر شخصية «حسين» الكهل المريض، يقدم خالد أبو النجا دوراً مميزاً - يضعه في مأزق حول اختياراته الفنية اللاحقة.

يعيش حسين وحيداً في فيلّا ورثها عن والده، يعمل مهندساً في إحدى الشركات، ويواجه صراعاً حاداً مع الموت يدفعه للاعتكاف في فيلّته. لا يزوره إلا المهندس الشاب (حيدر) الذي يعرض عليه الخرائط الهندسية للعملاء، وممرضة تعطيه الحقن، وهو يتعامل مع كليهما بمزيج من السخط والغضب والمزاج المتعكّر.

يبدأ المشهد الأول في فيلم «فيلّا 69» مع صورة النيل، والفيلّا المطلّة على ضفافه، فيلّا عتيقة لم تتعرض للترميم، لأن صاحبها يستعذب العيش في زمن مضى، يرفض تحريك الستائر، ومسح الغبار، ويجد أن حياته في سيرها على هذا المنوال تنتصر للماضي الذي يمجِّده؛ يتواءم هذا التفكير مع تخيُّلاته التي تحضر طوال الفيلم عن ثلاثة أشخاص لا نعرف إن كانوا يوماً موجودين في حياته، أو أنهم مجرّد خيالات. ويبدو من هيآتهم بأنهم ينتمون إلى زمن السبعينيات في اللباس وتسريحة الشعر، يحضر الأصدقاء الثلاثة (فتاة وشابان) في مخيِّلة حسين، ونراه يجالسهم في غرفته يعزف معهم على العود، أو يلعب الورق، كما لا يكتشف المشاهد إن كان حضورهم يرتبط بهذيانات المرض، أو باضطراب نفسي موجود عند البطل، خاصةً وأنه شخصية مركَّبة عاشقة للفن، وفي الوقت عينه منعزلة وحادة



الطباع، فالبطل يجامل في آرائه.

لكن حياة حسين تتعرَّض إلى تحوُّل تام: من فكرة انتظار الموت، إلى حالة من العبث بالحياة، مع قدوم أخته نادرة (لبلبة) برفقة حفيدها سيف لتعيش معه. توهمه أخته أنها جاءت إليه لأنها تقوم بإصلاحات في شقَّتها، ويتَّضح من علاقته بها أن ما يجمع بينهما أخوَّة شكليّة، لأن حسين لم يغفر لأخته أنها باعت فيلّا العائلة في المعمورة، كما ينظر لها بازدراء لأنها تضع مصالحها المادية في المقام الأول، فهي لا تحبّ الشعر، وتوطِّد علاقتها بالجيران بدافع من وجود مصلحة مشتركة.

الحفيد الشاب سيف، الذي لم يتعدَّ الثامنة عشرة من عمره، يخلق في عالم حسين حالة من المواجهات التي تتعلَّق بالزمان وبالمكان، وبالأفكار أيضاً. يواجه حسين جيلاً آخر يتمثَّل بسيف وصديقته آية؛ جيل حديث، له موسيقاه الخاصة واهتماماته وعواطفه المتدفِّقة أيضاً. المشهد الأول الذي جمع بين حسين وآية هو أكثر المشاهد تلقائية وزخماً في التعبير عن بداية نشوء علاقة تعاطف بين حسين الموشك على الرحيل، وبين كيانات أخرى صارت موجودة معه في البيت شاء أم أبى. ويكون الفن سبباً للتقارب بين الجيلين. سيف وآية وبعض الأصدقاء يشكِّلون فرقة موسيقية، ويحتاجون إلى مكان لإقامة البروفات، تتمكَّن آية من إقناع حسين بأن تكون البروفات في الفيلّا، هنا تحدث نقطة التعاطف القصوى حين يستمع حسين إلى كلام القصائد التي تغنّيها الفرقة، ويجد كلامها باهتاً وسطحياً، يتدخَّل لإعطاء توجيهاته للشباب، واقتراح كتب شعر ليقرؤوها، ويستوحوا منها كلماتهم؛ هذا التعاطف يحضر أيضاً في علاقة حسين مع سيف، وتفهُّمه لرعونات الشباب، وتقبُّله لها برحابة صدر من دون ملاحظات أو تنبيهات روتينية.

ثمة مواقف أخرى في حياة حسين تصل إلى ذروتها في محور التعاطف الإنساني مع نهاية الفيلم: الموقف الأول في قراره مساعدة الممرضة التي تأتي لزيارته، يقرر شراء الأرض التي يمتلكها خطيبها، كي تتمكَّن من إتمام الزواج. موقف آخر يرتبط بمهنته وعلاقته بالمهندس الشاب (حيدر) الذي يتنازل له عن نصيبه في الشركة الهندسية.

تحضر شخصية (سناء) في الفيلم التي تؤدّي دورها الفنانة أروى لتمثِّل حالة خاصة في حياة حسين، هي ابنة صديقه، في الثامنة والعشرين من عمرها، تحب حسين لكن علاقتها به بين مَدّ وجزر من جانبه، هي لا تعرف بمرضه، لكن أخته نادرة تتبرَّع بأن تخبرها الحقيقة التي حرص حسين أن يخفيها. وفي هذا السلوك نقطة سلبية أخرى في شخصية نادرة، فهي لا تتعاطف مع زيارات (سناء) له، بل تخاف على ابنها (سيف) من سناء، لذا تبادر إلى كشف الحقيقة.

أداء خالد أبو النجا في «فيلّا 69» الذي نال عليه جائزة أحسن ممثِّل في مهرجان أبو ظبي السينمائي 2013 كان في أفضل أدواره، حيث لا يتشابه مع أدوار سابقة قدَّمها، وبدت متشابهة إلى حَدٍّ ما، سواء في طريقة الكلام، أو تسريحة الشعر أو الثياب. يُمثِّل أبو النجا في «فيلّا 69» دوره من الداخل ولا يتَّكل على مميّزاته الشكليّة، أو طريقته المعروفة في الكلام. نشاهد رجلاً خمسينياً مريضاً يواجه العجز بتحدٍّ ساخر، ويرفض العطف المقدَّم له، لكن، حين يحصل على حبّ بريء من دون التباسات- كما هو الحال في علاقته مع سيف وآية- فإن أقنعة القسوة تنوب فجأة، كما في المشهد الأخير حين ينطلق حسين مع سيف وآية بسيارة والده العتيقة، كي يطوف في شوارع وسط البلد عند الفجر، منتصراً للحياة على العزلة والمرض.

لم تنهِ المخرجة الفيلم نهاية تقليدية توحي باقتراب موته أو بموته الفعلي، كما لم نشاهد الحفل المتوقَّع للفرقة التي ينتمي إليها سيف وآية، هذه التفاصيل ليست هي جوهر الفيلم بقدر ما هي العلاقة الإنسانية التي تتشكَّل بين حسين والشابّين.

أما شخصية نادرة (لبلبة) المطروحة منذ البداية على فإنها انتهازية إلى حَدٍّ كبير، فلم يتمكَّن السيناريو أو الإخراج من إيجاد حالة من التعاطف معها، إن كان في الحوار أو في حركة الكاميرا. حتى في المشاهد الأخيرة من الفيلم حين تجلس هي وحسين في سيارة الأب القديمة، وتخبره بمعرفتها أنه على وشك الموت، وأنها ستبقى إلى جانبه، هذا المشهد- على ما ينبغي أن يتوافر فيه من عاطفية وحساسية- لم يحمل أيّة مشاعر كافية لتحريك عاطفة المشاهد تجاه نادرة وتقدير موقفها، بالإضافة إلى أداء الفنانة لبلبة الذي تميَّز بكثير من الجمود.

من المهمّ التوقُّف عند حركة الكاميرا عند المخرجة أيتن أمين، حيث بدت أماكن التصوير التي اختارتها بعيدة عن التقليدية والرتابة، مساحات الضوء، استخدام ممرات الفيلّا، والحديقة في عدّة مشاهد، لقطات من مكان مرتفع قليلاً، مشاهد من النافذة، خاصةً المشهد الذي جمع بين سيف وآية حين كان سيف في غرفته، وآية تقف خلف النافذة وبينهما حوافّ حديدية، كذلك المشهد الأول لظهور آية، وحركة الإضاءة على وجهها عند زجاج الباب الرئيسي المُشَكَّل على هيئة مستديرة، وقد بدت هاته اللقطة من أجمل المشاهد، إلى جانبِ مشاهد النيل، واقتراب الفيلّا من حواف المياه، بحيث تكاد تكون ملاصقة لها.

كل هذه المشاهد منحت جمالاً بصرياً، وأبعدت المتلقّي عن الإحساس بالرتابة، أو بضبابية اقتراب الموت الذي يُشكِّل النواة الأساسية لفكرة الفيلم.

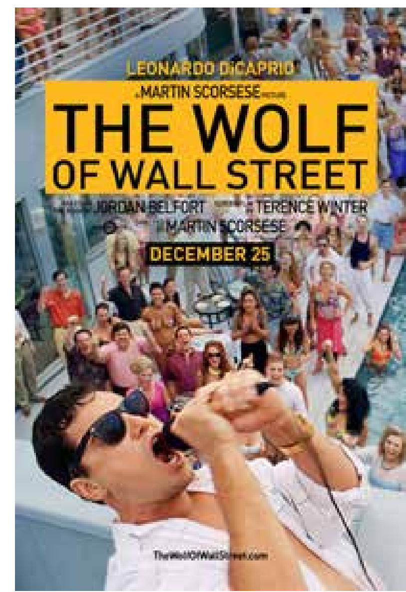
ذئب وول ستريت

د. رياض عصمت

يشكِّل كل فيلم جديد للمخرج مارتن سكورسيزي مفاجأة من العيار الثقيل لعشّاق الفن السابع. والمفاجأة في فيلمه لعام 2013 «ذئب وول ستريت» ليست بالتأكيد في تعاونه للمرة الخامسة مع نجمه المفضل ليوناردو ديكابريو، وإنما في طراز الفيلم الذي أخرجه هذا المخرج المجدِّد والمتجدِّد.

بدأ سكورسيزي في مرحلة شهرته الأولى مواظباً على التعاون مع روبيرت دو نيرو، قبل أن ينتقل كهلاً ليواظب على اختيار ليوناردو ديكابريو بطلاً لخمسة من أفلامه، فعمل معه في فيلم «عصابات نيويورك»، ثم وصل معه إلى أوسكار أفضل فيلم عن «المغادرون»، وأخرج له «الطيار»، وكان آخر تعاون بينهما في فيلم «جزيرة شاتر». لكن فيلم «ذئب وول ستريت» في الواقع هو مشروع ليوناردو ديكابريو قبل أن يكون مشروع سكورسيزي، فالنجم الشاب هو الذي أتى بمخرجه المفضل ليتولّى مهمّة الإخراج، وليشاركه في إنتاجه بعد أن انتظر المشروع ست سنوات عقيمة قبل أن تتبناه شركة «وورنر» إحدى الشركات الهوليوودية الكبرى.

يعتمد الفيلم على مذكرات حقيقية لرجل البورصة جوردان بلفورت الذي احترف النصب والاحتيال، واستطاع أن يجمع من خلال مضارباته في سوق الأسهم أكثر من مئة وخمسين مليون دولار على حساب المخدوعين من زبائنه الكثر، وعاش حياة بالغة الفساد والرفاهية والبذخ الجنوني إلى أن لقي جزاءه العادل، ووقع في براثن مكتب التحقيق الفيدرالي (ف. بي. آي) وأُودِع السجن مدة 22 شهراً، ليخرج منه تائباً ونادماً، وقد دوَّن سيرة مغامراته



في كتاب ما لبث أن تحوَّل إلى فيلم متميِّز، تجاوز الاستلهام السابق لشخصية جوردان بلفورت في فيلم مغمور.

منذ أن صدرت مذكرات جوردان بلفورت لفتت نظر ليوناردو ديكابريو بمحض الصدفة، فتعلَّق بالشخصية، وسعى إلى إنتاج الفيلم قبل أن يسبقه نجم سواه. جرت محاولات عدة فاشلة للحصول على التمويل خلال ست سنوات، إلى أن أفلح ديكابريو في إغراء مخرجه المفضَّل مارتن سكورسيزي ليشارك في إنتاج وإخراج الفيلم، بمشاركة طاقم من الممثلين، بينهم نجوم مثل ماثيو ماكغونغي، وجان دوجاردان، ومنهم الشباب غير المشهورين مثل جوناه هيل (في دور صديق البطل السمين الطريف ذي النظارة الطبية)، والشابة الأوسترالية مارغوت روبي (في دور زوجة البطل الحسناء)، ومنهم أيضاً ثلاثة مخرجين معروفين في أدوار تمثيلية هم روب راينر، جون فافرو، وسبايك جوزي.

كتب سيناريو الفيلم اقتباساً عن كتاب جوردان بلفورت السيناريست تيرانس وينتر، الذي كتب سيناريو «سوبرانو»، و«أمبرطورية برودويك». وبعد دور الطيبة المطلقة في «غاتسبي العظيم» يلعب ديكابريو في «ذئب وول ستريت» دوراً إشكالياً لشخصية محتال فاسد ومدمن. إنه ممثّل لا يتردَّد في التعرّي وأداء مشاهد تخدش الحياء من أجل أن يجسّد أشدّ دقائق شخصيته رهافة وصدقاً. ويحكى إن ديكابريو استعان بكاتب الحكاية الحقيقية جوردان بلفورت نفسه ليوجِّهه إلى كيفية سلوكه في واقع مضاربات البورصة وحياة البذخ واللهو التي عاشها. وظهر جوردان بلفورت الحقيقي في مشهد قصير جداً في آخر الفيلم ليقدِّم ديكابريو وهو يجسِّد شخصيته ليلقي محاضرة عن تجربته الحلوة/المرة أمام جمهور عريض. لا شكّ أن ما ضاعف إدهاش فيلم «ذئب وول ستريت» هو قوة أداء جميع الشخصيات المساعدة على حَدّ سواء، وأخصّ بينهم الممثِّل جوناه هيل، ذلك الشاب الذي سبق أن عرفناه في أفلام كوميدية من الدرجة الثانية، لكنه يلعب هنا شخصية إنسان عادي يعمل في مطعم للوجبات السريعة بدخل متواضع، ثم يتخلّى عن كل شيء ليلتحق ببطل الفيلم في خوض مغامرة البورصة والاحتيال. إنه يكاد يغرق مع صاحب نعمته عندما يبحر بِيَخْتِه الخاص في خضمّ عاصفة عاتية كي يصل إلى موناكو، ومنها إلى جنيف لإنقاذ عشرين مليون دولار أَوْدَعَها مصرفاً باسم عمّة زوجته المتوفّاة فجأة، غير آبه بحزن زوجته على وفاة عمَّتها ورغبتها في



المشاركة في جنازتها في لندن. استطاع جوناه هيل أيضاً الوقوف بندّيّة واحتراف أمام الممثّل القدير ديكابريو في أداء مشاهد تعاطي المخدّرات بصورة تدفع بالمشاهد إلى التوحُّد معهما والشعور بالغثيان والدوار، وذلك تحت إدارة مارتن سكورسيزي للكاميرا، (قام بالتصوير ببراعة رودريغو برييتو)، كذلك، أسهم المونتاج البارع (قامت به ثيلما شوميكر) في إضفاء حيوية على فيلم «ذئب وول ستريت» كلما داهم إيقاعه بعض البطء والتكرار. ولعل من أجمل اللحظات التي لا تنسى في سياق الفيلم المشهد الذي يقرِّر فيه (جوردان بلفورت) التقاعد والتخلّي عن إدارة شركته للبورصة في خطاب وداعي مؤثِّر لموظّفيه، حين تروي واحدة منهم كيف أنها جاءته معدمة ذات يوم تطلب قرضاً لتدريس ولدها قدره خمسة آلاف دولار، فأعطاها دون تردُّد شيكاً بخمسة وعشرين ألف دولار. في تلك اللحظة المضيئة من تاريخ أسود يرينا المخرج وكاتب السيناريو وجهاً آخر مشرقاً للشخصية الفاسدة والفاسقة، هو الوجه الإنساني النبيل لإنسان انغمس في الحياة، ووضع النجاح المادي نصب عينيه، قبل أن يجعل تلك اللحظة لاعتراف تلك الموظفة على الملأ مفتاحاً لأن يقرِّر المضيّ قُدُماً وعدم التخلّي عن متعة البورصة، مهما تضمَّنَ ذلك من مخاطر.

فيلم «ذئب وول ستريت» قد يشكّل صدمة أخلاقية لكثيرين، فهو يفضح ما وراء الكواليس في عالم المال والأعمال، ووصول بعضهم عبر البورصة إلى الثراء بطرق غير مشروعة تسرق جهد الآخرين وتعبهم، لكنه فيلم يقدِّم- بصورة ضمنية- الحياة الإنسانية بحلوها ومرِّها، كما يقدِّم عبرة من خلال تحوُّل جوردان بلفورت من الاحتيال والفجور اللذين كادا أن يُفقداه زوجته وابنته وحياته نفسها إلى أن يتصالح مع نفسه ومع العالم، فيتحدَّث عن تجربته بعد خروجه من السجن قولاً وكتابة، ثم عبر فن السينما.

لطالما قيل إن حظّ الأوسكار خالف سكورسيزي مع روبيرت دو نيرو، في أفلام رائعة كـ «الشوارع الحقيرة»، «نيويورك.. نيويورك»، «الثور الهائج»، «سائق التاكسي» و«الرجال الطيبون». وإن كان حقّ سكورسيزي في الأوسكار قد وصله متأخِّراً في فيلمه «المغادرون» مع نجمه المفضل الجديد ليوناردو ديكابريو. لكن مارتن سكورسيزي هذه المرة في فيلمه «ذئب وول ستريت» يبتعد عن طراز أفلام رجال المافيا ليقتحم عالماً صعباً وغير مألوف بالنسبة له، وهذا الطراز من أفلام عالم المال والأعمال والمضاربات لا يوفِّر عادةً فرص النجاح سينمائياً، وعلى الرغم من ذلك يبقى رهان سكورسيزي وديكابريو، في مغامرتهما الجريئة، واعداً بشكل استثنائي بأن الحصاد سيكون وفيراً سواء من حيث الجوائز أم من حيث إقبال الجمهور على شبّاك التذاكر.

ومن ناحية ثانية، فإننا نلاحظ كذلك أن حظّ أوسكار أفضل ممثّل فات ديكابريو أكثر من مرة، إذ لا شك أن النجم الذي سطع نجمه شاباً منذ انطلاقته في فيلم «تايتانيك» (1997) مع كيت ونسلت، وصولاً إلى فيلم «غاتسبي العظيم» (2013) مع زميل دراسته وصباه توبي ماغواير تحت إدارة المخرج باز لرمان، (الذي سبق أن أخرج له فيلم «روميو وجولييت» يستحق أوسكار التمثيل عن جدارة وقد ناهز من العمر 39 عاماً.

في الواقع، بنى ديكابريو صرح مجده لبنة فلبنة بصبر ودأب بالغين، بما في ذلك ما ترك من بصمات بارزة على كل من أفلام: «أمسكني إذا استطعت»، «الجوهرة الدامية»، «استهلال»، «كتلة أكاذيب»، «ج. إدغار» و«دجانغو». عمل ديكابريو مع مخرجين كبار أيضاً، نذكر منهم كلاً من: ستيفن سبيلبرغ، كريستوفر نولان، ريدلي سكوت، وكوينتين ترانتينو. بالرغم من أن ديكابريو نجم ومنتج معاً، إلا إنه آثر التنويع كممثّل، ولم يتوانَ حتى عن لعب بعض أدوار الشرّ.



السقوط في بحيرة ماء عذب

عماد مفرح مصطفى

في الفضاء تنعدم الجاذبية. هذه حقيقة. ويبدو أن كثيراً من الأفلام التي تدور أحداثها في الفضاء تتأثّر بهذه الحقيقة، فتخرج إلى المُشاهِد وقد امتلأت بتفصيلات مملّة تؤثّر سلباً في قوى الجاذبية بين الفيلم والمشاهدين. تفصيلات علمية بحتة في بعض الأحيان كتقنيات الحركة وحسابات الضغط والحرارة والفيزياء التي لا تهمّ القطاع الأكبر من المشاهدين، وتفصيلات خيالية في أحيان أخرى، مثل الكائنات الفضائية بكل أشكالها وأحجامها ونواياها، والحروب المستعرة بين إمبراطوريات في مجرّات بعيدة، والأشعة الليزرية، والفوتونية، والبروتونية، والهولوجرافية، وكَمّ من الروبوتات!.

لكن أفلاماً معدودة خرجت عن هذه القوالب، مثل «أوديسا الفضاء» رائعة العبقري ستانلي كوبريك، ومثل «جاذبية» الذي شهدته القاعات السينمائية مؤخَّراً؛ كتبه وأخرجه «ألفونسو كوارون» المخرج المكسيكي غير المشهور نسبياً، والذي كان يحلم في طفولته بأن يصبح رائد فضاء أو مخرج أفلام، لكنه لم يحبّ أن يلتحق بالحياة العسكرية، فأصبح المُخرج الذي سيُلهم رواد الفضاء ومخرجي السينما وكل البشر لعقود طويلة قادمة..

يبدأ الفيلم بلقطة صامتة تراعي قواعد

الفيزياء التي تقضي بأن الصوت لا ينتقل في الفضاء. لكن تلك اللقطة الصامتة جاءت مراعية كذلك لقواعد علم النفس البشري، الذي يجعل قلب الإنسان يرتجف حين يرى كوكبه الأرض يسبح في صمتٍ تام ونعومة مهيبة في فضاء لانهائي. لا يقطع رهبة المشهد إلا ظهور مكّوك الفضاء «إكسبلورر» الذي يسبح خارجه اثنان من البشر في زيّ رواد الفضاء: الدكتورة «ريان ستون» - ساندرا بولوك - وهي عالمة في الهندسة الطبية تصعد إلى الفضاء لأول مرة، ورائد الفضاء «مات كواليسكي» - جورج كلوني - الذي كان يودِّع الفضاء في مهمَّته الأخيرة.

نلاحظ زيّ «كواليسكي» - دون غيره - مُزَوَداً بآلات دفع وتوجيه خاصة تسمح له بحرية الحركة في ظروف انعدام الجاذبية، بينما تعمل «ستون» وهي مربوطة إلى المكّوك بحبل يصل بينه وبين زيّها. «كواليسكي» المرح المتهوِّر قليلاً يدور بلا هدف حول المكوك طامعاً في تحطيم الرقم القياسي للتجوُّل في الفضاء، و«ستون» في حالة تركيز شديدة في مهمَّتها الأولى. «كواليسكي» يخبر مركز التحكُّم على الأرض في «هيوستن» - مازحاً - بأن لديه شعوراً سيِّئاً بصدد هذه المهمّة، لأنها تذكِّره بقصة شخصية، ويحكي لهم القصة التي حكاها لهم مراراً من قبل عن زوجته التي تخلّت عنه بمنتهى البساطة بعد عودته من إحدى المهمّات. تصل رسالة من «هيوستن» بصوت «إد هاريس» تخبرهم بأن هناك مشكلة عاجلة: لقد تَمَّ التخلُّص من قمر صناعي قديم، لكن عملية تدميره أدّت إلى سلسلة من الاختلالات جعلت حُطام الأقمار الصناعية القديمة المتناثر حول مجال جاذبية الأرض ينطلق بسرعة مخيفة حول الأرض، في طريقه إلى المكوك «إكسبلورر». تتبدل لامبالاة «كواليسكي» على الفور ويأمر «ستون» بإيقاف عملها لتدخل إلى المكّوك للحماية، لكنها تتأخَّر لحظات يضرب فيها الحطامُ بعنف، فينقطع حبل الاتّصال بين جسد «ستون» والمكّوك، لينطلق جسدها سابحاً في الفضاء الواسع بلا مقاومة، وبلا جاذبية!

كل هذه الأحداث تحدث فقط في الدقائق الأولى من الفيلم، والإثارة فيه خالصة من عالم واقعي محكوم بقوانين الواقع التي لا تتَّسم بالكثير من المرح. إثارة تمتدّ طوال الدقائق التسعين للفيلم، التي لا نرى فيها من الممثِّلين - تقريباً - إلا «بولوك» و«كلوني». «ستون» التي انطلقت في الفضاء بلا جاذبية، و«كواليسكي» الذي انطلق بأجهزة دفعه ليبحث عنها. يبحث هو عنها، وتبحث هي عنه، ونبحث نحن مع كل مشهد من مشاهد الفيلم عن أنفسنا، عن الإنسان، عن غريزة البقاء، عن الأمل، عن الإرادة، عن الحياة.

نتابع «ستون» وهي معلَّقة في الفراغ بالحبال بين المكوك وبين «كواليسكي» الذي نفد لديه وقود أجهزة الدفع الخاصة به. إن تركَتْهُ ضاع في الفضاء إلى الأبد، وإن تمسَّكت به زاد الضغط على الحبل الوحيد الذي يربطها ويربطه إلى المكّوك، وانفلتا معاً. «كواليسكي» يشرح لها طريقة للوصول إلى أقرب محطّة فضائية، ويخبرها بأن الأمر بسيط. «ليس علم صواريخ» كما أضاف في تهكّم. «عليكِ فقط أن تتعلّمي التخلّي..» يقولها لـ«ستون» التي ترفض التخلّي عنه رغم شدة خطورة الموقف (لا أدري لِمَ تذكرتُ هنا تخلّي زوجة «كواليسكي» عنه في ظروف أقلّ جدّيّة بكثير!)، ثم يفكّ الحبل الواصل بينه وبينها، ويسبح في الفضاء وحيداً على غير هدى، مُعزِّياً نفسه و«ستون» بأنه سيكسر هكذا الرقم القياسي السابق للسباحة في الفضاء.

تدخل «ستون» إلى محطة الفضاء وجسدها - في انعدام الجاذبية - يطفو متكوِّماً حول نفسه كالجنين، ومن خلفها يظهر أحد أسلاك المحطّة طافياً كأنه الحبل السري. تحاول التقاط أيّ اتّصال بالأرض التي انقطع عنها الاتِّصال بشكل شبه كامل، لتلتقط اتِّصالاً غريباً من إنسان لا يتكلّم لغتها ولا تتكلّم لغته. لكنهما يتكلّمان، ويبدو أنهما يتفاهمان جيداً، بل يتبادلان الحكايات! ومن بعيد تسمع صوت نباح كلبه فتتذكّر الأرض، وتعوي مع الكلب!

مشهد ختام الفيلم: كبسولة الفضاء وهي تخترق الغلاف الجوي للأرض، وتحترق تدريجياً قبل أن تهبط في بحيرة ماء عذب (نعرف ذلك من وجود ضفدع يسبح في الماء)، ثم تفتح «ستون» بوابة الكبسولة ليغمرها الماء. تسبح منهكة إلى الشاطىء، ثم تمشي خطوتين مرتجفتين وهي تخرج من الماء، إلى الأرض، إلى الجاذبية.

ترجمتُ اسم الفيلم إلى «جاذبية» لأن هنا هو المعنى الذي يتبادر إلى الذهن أولاً، لكن كلمة «جرافيتي» نفسها تعني أيضاً «الأهمّيّة الشديدة» أو «الجدّيّة الشديدة»، ولعل ذلك هو بالتحديد ما قصده المخرج «ألفونسو كوارون» من اختياره لذلك الاسم حمّال الأوجه عنواناً لفيلمه الذي يحمل من الإشارات والمعاني والتفسيرات قدر ما يحمل الفضاء من نجوم.

رقصة الواقع

خارطة الطريق السعيدة

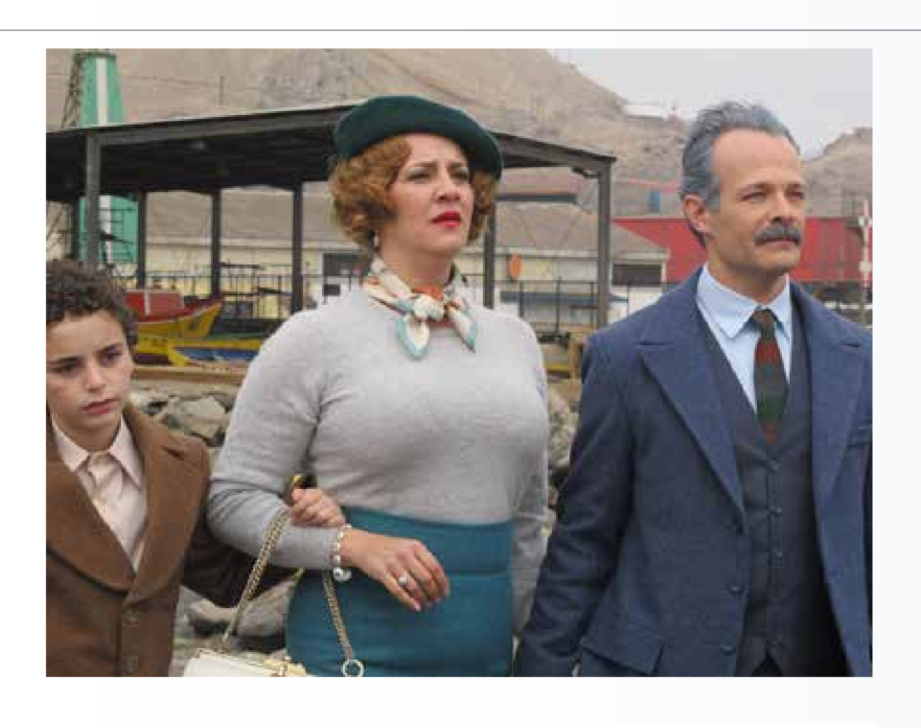


بعد غياب طويل امتدَّ إلى أكثر من 13 سنة يعود المخرج التشيلي المرموق أليخاندرو جودوروفسكي إلى المشهد السينمائي من خلال فيلمه الجديد «رقصة الواقع LA DANSA DE LA REALIDAD» الذي يُعرَض حالياً في الصالات العالمية، بعد عرضه في تظاهرة «نصف شهر المخرجين» في مهرجان «كان» السينمائي في دورته السادسة والستين هذه السنة.

صلاح هاشم مصطفى

وعلى الرغم من تقدُّم عمره (84 سنة) يبدو جودوروفسكي أكثر تفاعلاً مع وسائط التواصل الاجتماعي؛ فعن طريقها قام بعرض سيناريو فيلمه على شبكة الإنترنت، وطلب من الجمهور المتحمِّس المساهَمة في إنتاج الفيلم، وقد استجاب أكثر من 5 آلاف شخص لهذه الدعوة، وبذلك توافرت لصاحب «الجبل السحري» (1973) أول «دفعة إنتاج» تجاوزت 20 ألف دولار، كانت كافية لإقناع شركات الإنتاج والمؤسسات السينمائية الكبرى في فرنسا والعالم بتمويل ما تبقّى من «مغامرة» صنع هذا الفيلم/ الملحمة الذي يحكي فيه جودوروفسكي عن حياته وتجاربه.

سيرة ذاتية، إذاً، تستعيد مرحلة الطفولة التي قضاها جودوروفسكي في قرية جبلية موحشة تُسمّى «توبوكيلا»، وتعيد رسم الوقائع التي عاشها والتربية التي تلقّاها في كنف والديه: الأب اليهودي الشيوعي المناضل



«الغريب» الذي هاجر إلى «توبوكيلا» مع زوجته الأوكرانية، أم جودوروفسكي، التي كانت في السابق مغنية أوبرا ثم تحولت إلى العمل في تجارة الملابس النسائية، كما يتذكّر الطفل سكان القرية وشخصياتها العجيبة التي كان لها أثر بليغ على حياته كإنسان وكمبدع ومفكر، ثم كمخرج سينمائي عالمي.

في بداية الفيلم يصطحب الأب ابنه إلى سيرك في القرية، حيث يتعرَّف إلى الأب الذي سبق له العمل في السيرك كرجل لا يُقهَر. بهلوانان يطلبان منه قمة الحبل، فيفعل الأب، ثم يطلبان منه ثانية أن يدخل معهما في مباراة ملاكمة، فيرفض الأب استخدام قفازات ملاكمة، ومخافة أن يهان الأب أمام طفله، يركض الطفل خارج الخيمة نحو البحر، ويرمي بحجر على الموج، فاذا بالبحر يثور بموجة عالية هادرة كادت أن تسحب الطفل إلى أعماق البحر. تلقي الموجة بأطنان من أسماك البحر على الشاطئ، وعندئذ يتوافد أهالي القرية الجوعى والمرضى بالطاعون لجمع الأسماك والتهامها، في حين تهبط طيور النورس لأخذ حصّتها من الأسماك أمام ذهول الطفل تجاه ما يحدث أمامه.

يؤسِّس جودوروفسكي، من خلال هذا المشهد الخرافي لحبل طويل من الحكايات المشوقة المرتبطة بـ«قهر الخوف» وخوض مغامرة الحياة مهما كانت التضحيات، هكذا عاش الطفل أمام مفارقة بجناحين: جناح الأب الشيوعي الستاليني الذي يصاب بالعجز بعد فشله في اغتيال رئيس جمهورية التشيلي، وجناح الأم المؤمنة بتحقّق المعجزات، والتي تسبَّبَت روحانيتها في شفاء زوجها من الطاعون. وهكذا، ومن خلال حياة أسرة، يسرد الفيلم الوقائع التي عاشها جودوروفسكي في طفولته بقرية توبوكيلا، ويعطي صورة مصغَّرة للأوضاع الاجتماعية والسياسة التي يعكسها نضال الأب ضد الرئيس المتّهم بإفقار التشيليين، ومساندته لضحايا عمّال المناجم الذين يتحوّلون إلى مخلوقات مشوَّهة بسبب تفجيرات المناجم، وعلى الجانب الآخر حشود مرضى الطاعون معزولين في الجبال.



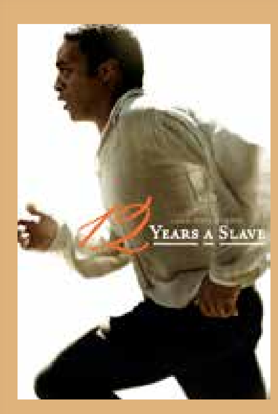
يتوقَّف الفيلم عند شخصية أخرى كان لها تأثيرها في طفولة جودوروفسكي، وهي شخصية الفقير الزاهد حتى في ملابسه؛ والذي كان يوجِّه جودوروفسكي بنصائحه الداعية إلى السلام والحبّ والزهد. إلا أن الأب كان يرفض أن يقترب ابنه جودوروفسكي من هذا الرجل المعتوه، وينهاه عن «أوهامه» إن أراد أن يصبح رجلاً بحق.

طفولة جودوروفسكي مزيج من الواقع والخيال، من الحلم والوهم، وهي طفولة يسردها الفيلم ليقول لنا إنه باستطاعتنا أن نرى في تلافيف حكايات طفولتنا مستقبل الرجل الذي نكونه عندما نكبر. ونرى مخرجنا العجوز نفسه يطبِّق هنا، بحضوره في دور شخصية عجوز توجِّه حديثاً إلى الطفل الذي يلعب دور طفولة جودوروفسكي: «أنت معي، كل ما سوف تصبح هو في داخلك، في حوزتك الآن، لاتدع أحزانك تقهرك وتكدِّرك، لأنه بفضل تلك الأحزان سوف تصل إليَّ أنا، أنا ليس لي وجود الآن في حياتك، وبالنسبة لي أنت أيضاً لا توجد بعد، لكن في نهاية تلك الرحلة في نهاية الزمن، عندما تشرع تلك المادة في رحلة العودة إلى أصلها الأول، رحلة العودة إلى منبعها، لن نصبح -أنا وأنت- إلا مُجَرَّد ذكريات، لن نصبح واقعاً أبداً، وسوف يحلم بنا إنسان ما أو شيء ما، ولذا أطلب منك أن تمنح كل حياتك الآن وفي اللحظة، إلى مغامرة الحياة الأصلية، امنح نفسك لذلك الوهم، وعِشْ. أجل عِشْ الآن وفي كل لحظة، ولا تنسَ أبداً ذلك الطفل الذي تحمله في أعماقك، اجعله -من فضلك- جوهرتك، وماستك، ماستك التي ترى من خلالها العالم ...».

«رقصة الواقع»، دعوة إلى الحفاظ على الطفل الذي نحمله، وتحيّة للأمومة، وهو أيضاً تجربة شخصية معيشة وسط القهر والخوف، وشهادة على قدرتنا نحن -البشر- على قهر الصعاب والتحدّيات إذا عرفنا قيمة الحياة.

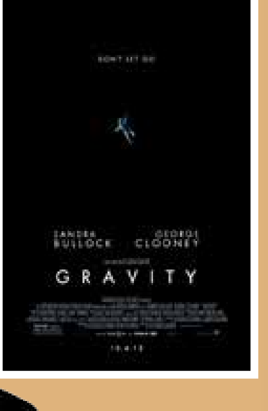
















السباق نحو الأوسكار..

عماد مفرح مصطفى

سيشـهد حفل توزيع جوائز الأوسـكار، الذي سـتقدّمه الممثّلـة الكوميدية ومقدّمـة البرامـج الحواريـة «إليـن دي جينيريـس»، فـي الثانـي مـن أذار/مارس هذا العام على مسرح دولبي في هـولـيوود، منافسة شديدة بين العديد من الأفلام السـينمائية القيّمة والمميّزة. وقد تناولت العديد من الصحـف العربية والعالمية بعض هذه الأفـلام بالتحليل والنقد، على أنها الأفضل والأكثر حظّاً لنيل جوائز الأوسـكار في نسـختها الـ 86 عن الأفلام المنتجة عام 2013.

حيث يتصدَّر هذه التوقُّعات، فيلم «12 عاماً من العبودية- 12Years A slave» للمخرج البريطاني المتميِّز «ستيف مكوين»، ويلعب فيه الممثل «شيتويل إيجيوفور» دور «سولومن» الرجل الزنجي الحرّ في عام1841، الذي يتمّ الإمساك به وبيعه في سوق الرقيق في أثناء الحرب الأهلية الأميركية. حظي الفيلم بإعجاب النقاد الأميركيين وبجائزة الجمهور في «مهرجان تورونتو» الأخير، وهذه مقدِّمات مشجِّعة لدخوله سباق الأوسكار بقوّة.

كذلك يُتوقَّع حصول فيلم « الجاذبية-Gravity » للمخرج «ألفونسو كوارون»، على مراكز متقدِّمة في سُلَّم المنافسة على أوسكار أفضل إخراج وأفضل فيلم، مع اعتماد مخرج العمل على تقنية (3D) في العرض، واستفادته من أجواء الفضاء الخارجي من انعدام الجاذبية وتحرير حركة الكاميرا. يرصد الفيلم عذابات رحلة العودة لرائدة الفضاء «راين» (يقوم بدورها «ساندرا بولوك») إلى الأرض، بعد تعرُّض مكّوكها للتدمير في ظل ظروف مثيرة وخطيرة.

ويبقى المخرج الكبير «مارتن سكورسيزي» من أهمّ المخرجين المتنافسين- هذا العام- على شرف الأوسكارات بعد تعاونه مع النجم «ليوناردو دي كابريو» في فيلمه الدرامي الجديد «ذئب وول ستريت «The Wolf of Wall treet» متناولاً قصة حياة رجل الأعمال العشريني «جوردن بيلفورد»، الذي جنى ثروة طائلة في التسعينيات من القرن الماضي، ثم اتُّهِم بالاحتيال، وأدخِل السجن.

وغير بعيد عن موضوعات السلطة والنفوذ وعلاقتها بالمال يبرز الحديث عن فيلم «Nebraska» للمخرج «ألكسندر باين»، مجسِّداً فيه الممثِّل «بروس ديرن» دور رجل عجوز محب للكحول، يعتقد أنه فاز بجائزة مليون دولار في سحب اليانصيب، الأمر الذي يدفعه إلى المضي في رحلة للبحث مع ولديه عن جائزته الوهمية.

والملاحظ أن أبرز ما تشترك به الأفلام المتوقَّع فوزها بالأوسكارات هي الأفلام التي اعتمدت على قصص تَمَّ اقتباسها من الواقع، مثل فيلم «داخل ليوون ديفيز «Inside Liewyn Davis» للأخوين «كوين»، حيث يتناول قصة حياة المغنّي الشعبي الشهير «Liewyn Davis» في «نيويورك» ورحلته الطويلة لنشر أغانيه حاملاً معه قطّه الضالّ. وفي السياق ذاته يُتوقَّع لفيلم «الكفاح الأميركي- American Hustle» للمخرج «دافيد أو راسيل» إحراز مراتب متقدِّمة في سباق الجوائز. وهو فيلم يتميز ببحثه في عوالم الجاسوسية والإغراء، ومقتبس عن قصة حقيقية لعملية المباحث الفيدرالية «Abscam» عام 1970 وتورُّط أعضاء من الكونغرس الأميركي في إحدى قضايا الفساد.

كما تبدو حظوظ قصة متنافسي سباق «الفورمولا وان»، البريطاني «جيمس هانت» الذي يقوم بدوره «كريس هيمسوورث» والأسترالي «نيكي لودا» يقوم بدوره «دانيال برول»، والمتجسِّدة في فيلم «Rush» للمخرج «رون هاورد»، كبيرة في دخول منافسات الأوسكار، خاصة أن الأعمال السابقة للمخرج «هاورد» حازت على جماهيرية كبيرة مثل «Apollo 13» و«Cinderella Man» و «A Beautiful Mind».

كذلك يحتلّ فيلم «القبطان فيليب -Captain Phillips» للمخرج «بول جرينجراس» مكاناً مهمّاً بين التوقُّعات، خاصة بعد تصدُّره مع فيلمَيْ «Gravity» و«12Years A Slave» ترشيحات جوائز «جولدن جلوب» لهذا العام. والفيلم يجسِّد حياة «القبطان فيليب» الذي تَمَّ أسره كرهينة من قبل القراصنة الصوماليين على متن السفينة (ميرسيك ألاباما) في عام 2009. وفي السياق الإنساني ذاته من الصراع مع الطبيعة والمجهول، يُتَوقَّع للمخرج «جاي سي شاندور» صاحب فيلم «All Is Lost» أن يحظى بمركز متميِّز، حيث يلعب الممثِّل «روبرت ريد فورد» دور البطل الذي يصارع من أجل البقاء حَيّاً، بعد تحطُّم مركبته ومواجهته لأسماك القرش، إثر عاصفة كبيرة وسط البحر.

يُشار إلى أن أفلام مثل «Her» و«Saving Mr. Banks» و«The Counselor» و«Ender's Game» يُتَوقَّع لها الحضور في حفل توزيع الجوائز، وإن بفرص أقلّ من الأفلام التي ذكرناها سابقاً.

وعلى صعيد جائزة أفضل ممثّلة، وبالرغم من إعلان أكاديمية العلوم والفنون السينمائية عن تحديد 19 اسماً لفئة أحسن ممثّلة دور أول، إلا أن التوقُّعات ترجِّح فوز إحدى الممثِّلات؛ «إيمي آدامز» عن دورها في فيلم «American Hustle» أو «كايت بلانشيت» عن فيلم «Blue Jasmine»، أو «ساندرا بولوك» عن فيلم «Gravity» ، إضافة إلى «ميريل ستريب» عن فيلم «August : Osage County» و«كيت وينسلت» عن فيلم «Labor Day»، ولا ننسى مفاجأة هذا العام، الممثِّلة الفرنسية ذات الـ19 ربيعاً «إديل اكسروبولس» عن فيلم « Blue is the Warmest Color».

بينما تنحصر جائزة أفضل ممثِّل بين «تـــوم هـانـكـس» عــن فيلــم «Captain Phillips» و«كريسـتيان بيـل» عــن فيلــم «American Hustle» و«بـروس ديـرن» عــن فيلــم «Nebraska» و«شيتويل إيجيوفور» عن فيلم «12Years A slave».

وعلى أمل بقاء الفيلم الفلسطيني «عمر» للمخرج «هاني أبو أسعد» ضمن المنافسات الأخيرة لجائزة أوسكار لأفضل فيلم ناطق باللغة الأجنبية، بعد نجاحه في الوصول إلى القائمة المختصرة، والتي تضمَّنت تسعة أفلام اختارتها أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحرِّكة من أصل 76 فيلماً، تبقى حظوظ العديد من الأفلام «الأجنبية» قوية لِنَيْل الجائزة، وربّما يتقدَّم هذه الأفلام الفيلم الإيطالي «الجمال الكبير» للمخرج «باولو سورينتينو»، والبوسني «فصل من حياة عامل خردة» للمخرج «دانيس تانوفيك»، والدانماركي «الصيد» للمخرج «توماس فينتربرج»، والألماني «حياتان» للمخرج «جورج ماس».

وعن جائزة أفضل ممثّل مساعد، تبدو حظوظ الممثل ذي الأصل الصومالي «بركات عبدي» عن فيلم «Cap- tain Philips» قوية، رغم وجود أسماء منافسة ومحترفة: «دانيل بروهيل» عن فيلم «rush» و«برادلي كوبر» عن فيلم «American style» و«مايكل فراسبيندر» عن فيلم «12Years A slave» و«جايمس جاندولفيني» عن فيلم «enough Said».

وعن جائزة أفضل ممثّلة مساعدة، تتصدَّر الترشيحات النجمة «جوليا روبيرتس» عن فيلم «august : Osaga County» و«لوبيتا نيونجو» عن فيلم «12Years A Slave» و«سكارليت جوهانسون» عن فيلم «Her» و«جوون سكويب» عن فيلم «Nebraska».

أما جائزة أفضل «سيناريو»، فالواضح أن حظوظ أفلام «American Hustle» و«Nebraska» و«Her» و «Blue Jasmine» كبيرة، بعد أن رشَّحتها رابطة الكُتّاب الأميركيين لجوائز كتابة السيناريو السنوية بكونها أفضل سيناريوهات أصلية.

عـرض الفنان السـوداني صلاح المُـرّ مؤخَّراً في قاعة مشـربية بالقاهرة مجموعـة كبيـرة مـن أعماله تحـت عنوان «مجـرى العيون» وهـو عنوان يحيلنا على أحد أسـوار القاهرة التاريخية، والذي كانت تنقل بواسـطته الميـاه من نهر النيل إلى سـكّان قلعة صلاح الدين أعلـى جبل المقطّم في شمال القاهرة حيث أقام حكام مصر على مدار قرون متعاقبة. سُمِّي السور (مجرى العيون) في إشارة إلى عيون الماء.



صَلاح المُرّ

تَجَلِّيات الوَجه

القاهرة: ياسر سلطان

لكن المعنى الذي يقترح صلاح المر في معرضه لا يطابق التعريف الذي تحمله الإحالة الأصلية، وإن كان العنوان مثيراً لنوازع الصورة البصرية على نحو ما، ومفجِّراً لمكامن الخيال وتداعي الذكريات والحكايات بما تحمله من صور مطبوعة على صفحة المخيِّلة البصرية.

فمن عيون الماء إلى العيون المحدِّقة والساهمة والشاردة، والعيون العاشقة والضاحكة المتهلِّلة، وغيرها من الإحالات النفسية التي يمكن للعين أن تثيرها وتشكِّل مكامنها البصرية في قريحة الفنان الذي يلتهم العالم هو الآخر بعينيه.

ينطلق صلاح المر في معرضه من وحي التسمية اللافتة للسور الأثري إلى تداعيات واستلهامات بصرية مغايرة وعشرات الوجوه والعيون المحدِّقة من مكانها على جدران قاعة العرض، فتثير ما تثير من مشاعر وعلاقات متبادلة فيما بينها وبين الناظر إليها بما يملكه الوجه من سطوة معهودة. فهو مرآة النفس ومدخلها، ومكمن أسرارها وخلجاتها، وهو صفحة مكشوفة لمن يمتلك ناصية الفراسة كي يكشف عن مكنونات الأشخاص ودواخلهم.

وكثيراً ما مَثَّل الوجه الإنساني مثيراً بصرياً للكثير من الفنانين عبر التاريخ؛ من الوجه البدائي المرسوم على جدران الكهوف إلى الوجه السحري عند القبائل الإفريقية، ومن وجوه الفيوم المكتشفة في صحراء مصر في بداية القرن الماضي والتي اعتبرها المصريون الوسيلة الأنسب من أجل أن تتعرَّف الروح بصاحبها عند البعث من جديد، إلى وجه الموناليزا ووجوه موديلياني الناعمة. من وجوه بابلو بيكاسو الغارقة في التجريد إلى الملامح المرسومة بمهارة فائقة عند فنّاني الواقعية الفوتوغرافية

حديثاً... مازال الوجه مثيراً للحيرة والتأمُل، ومازالت صفحته مشرعة للتعبير وإعادة البناء والصياغة.

يقول الفنان صلاح المرّ عن تجربته معلّقاً: «أعجبني اسم السور العتيق بمدينة القاهرة، سور مجرى العيون. وقد تأمّلت هذا الاسم دون الرجوع إلى سبب التسمية التاريخي، فوجدت أن الوجه يمتلك أعلى القيم التعبيرية من العيون التي تتوسّطه. وأسأل نفسي: ماذا لو واجهتك عيون معلّقة على ذلك السور العتيق؛ سور مجرى العيون عيون تحملق فيك، تعاينك، تربكك أحياناً، وتُطمئنك أحياناً أخرى؟ العلاقة بين عيون الناس علاقة أبدية. عيون تقابلك مرة واحدة وأخرى تقابلك كل يوم. فهناك مجرى عميق بين العيون وعيون العابرين، فالعين في الوجه كالنافذة المشرعة، مندهشة ومدهشة، باكية وضاحكة، متوجّسة ومطمئنة، متحفّزة ومستسلمة، فالعين تكثّف كل الأحاسيس في داخلها، تعتمد الوجوه كونها تحتوي على مجاري العيون التي تعبّر عن الإنفعالات الإنسانية، مثل الفرح والحزن وغيرها من الانفعالات الإنسانية الأخرى... تولّدت لديّ قناعة بأن العيون ومجاريها تختلف كالبصمة، فعملت على رسم بورتريهات لا يشبه أحدها الآخر، والعيون كذلك فالوجه ما هو إلا مجرى للعيون.».

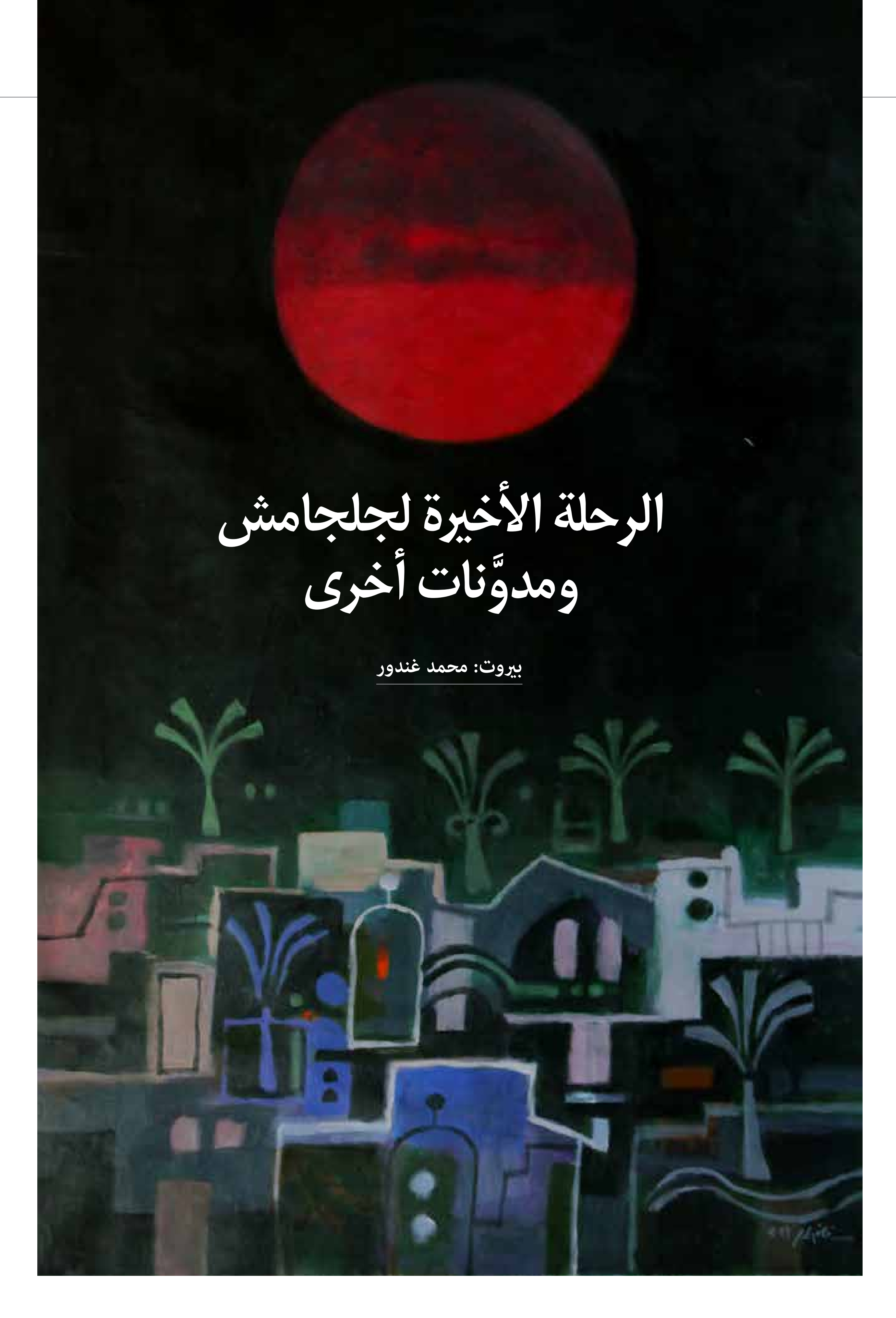
في أعماله المعروضة يُمارس صلاح المُرّ الطقوس نفسها التي مارسها غيره من الفنانين في استكناه الوجه وفكّ طلاسمه. رسمه مفرداً في فراغ اللوحة، جليّاً ورائقاً أو تائهاً بين تراكيب لونية من مساحات وخطوط ونقاط... عشرات الوجوه المرسومة لا يشبه أحدها الآخر سواء من حيث اللون والمعالجة والتحايل على الفراغات والمساحات، أو في علاقة الوجه بالجسد والفراغ من حوله. ونجد في الحكايات الحميمة التي يحكيها كل وجه من الوجوه المرسومة علاقات ما تنشأ للوهلة الأولى بيننا وبين كل هذه الوجوه المسكونة بالدهشة؛ فحين يخرج الوجه عن مساراته النمطية المعتادة تمتدّ علاقة ما فيما بيننا وبينه؛ نحدّق فيه ويحدّق فينا. هكذا تفعل هذه الوجوه التي يرسمها صلاح المر، تتغيّر هويّتها وتعبيراتها وفقاً للون وللمعالجة، كما يتغيّر السطح الذي يرسم عليه، وإلى جانب الوجوه المرسومة على مساحات مسطّحة ثمة مجموعة كبيرة أخرى من الوجوه المرسومة على قطع خشبية محدّدة للخطوط الخارجية لكل وجه تذكّرنا -على نحو ما- بالأقنعة الإفريقية.

صلاح المُرّ من مواليد الخرطوم عام 1961، تخرّج في كلية الفنون الجميلة بالخرطوم، وهو جرافيكي ومصوّر وصانع أفلام وثائقية، شارك برسومه في عدد من كتب الأطفال، وأقام عدة معارض فنية في السودان وفي سورية وفي مصر والإمارات، وعرضت أعماله في الكثير من العواصم الأفريقية والأوربية. وهو في أعماله -بشكل عام- عادة ما يستخدم أجزاء الجسد في سياقات وتراكيب فنية خيالية أقرب إلى الأسطورة أو الخرافة. ومَثّل معرضه السابق في القاهرة، والذي أقامه قبل عام تقريباً تحت عنوان «معجزة الخرائط»، أنموذجاً لتلك المعالجات الخرافية للعناصر والمفردات التي مَيّزت تجربته؛ حيث عرض مجموعة كبيرة من أعماله المرسومة على الورق والتي صَوَّر فيها عشرات الملامح الخيالية والأسطورية، وبعضها رُسِم على سند من أوراق صغيرة منتزَعة من كتب قديمة تحتوي على خرائط ورسومات.









الرحلة الأخيرة لجلجامش ومدوَّنات أخرى

بيروت: محمد غندور





يستضيف غاليري «أرجوان» في بيروت معرضاً بعنوان «مدوّنات رافدينية» للتشكيليين العراقيين: فاخر محمد، ومحمود شبّر، وعاصم عبدالأمير. ويسير المعرض المستمرّ حتى منتصف الشهر الجاري (فبراير) في ثلاثة اتجاهات فنية مختلفة، تقدّم تنويعات جمالية وتقنية مختلفة، كما يتناول جوانب متعدّدة من الحياة العراقية.

نكتشف في اللوحات المعروضة عالماً جديداً للتشكيل العراقي، ويحاول الفنانون الثلاثة إظهار قوة الحركة التشكيلية المعاصرة في وجه القتل والدبابات والرصاص والواقع الأسود، واحتمال الموت في أيّة لحظة.

فالفنان فاخر محمد يحاول، في أعماله المعروضة، إعادة تكوين عناصر الطبيعة وفق رؤتيه الفنية، وتتداخل الألوان في لوحاته بطريقة دافئة وحيوية، وتخرج صوره التعبيرية مطعّمة بالأساطير السومرية القديمة. ويلاحَظ في أعماله بعض الأسرار هي بمثابة ألعاب تشكيلية تفاعلية بين المرسل والمتلقّي.

ويختار فاخر (1954) ابن مدينة الحلّة، كبرى مدن محافظة بابل، مسطّحه التصويري بروح شاعرية، لكنه عندما ينثر ثيماته يرتجل نظامه على كامل المسطّح اللوني؛ لذلك نجد أنفسنا أمام ذاكرة ثنائية متحرّكة، إحدى إطلالاتها تكشف عن روح زخرفية تلتمع فيها روايا الشرق، فيما الإطلالة الثانية تتكوّن تجريبياً لتمنح المشهد البصري التماعاته الجذّابة. ومن ناحية أخرى نجد بأن محمد فاخر ينظر إلى المرأة في أعماله كرمز إنساني لا كرمز جنسي. وتقنياً، فقد منحت مادة الإكليريك على القماش فاخر محمد حرّية تأليفية، وحوّلت مفرداته الفنية حجيرات مستقلّة قائمة بذاتها، خصوصاً أنه تعمّد جعل الرمز صلة الوصل في أعماله.

في المقابل، يظهر ولع الفنان محمود شُبّر (1965) بالثنائيات: بين الرجل والمرأة، الموت والحياة، الدمار والخراب، وعلاقة السلطة السياسية بالحرب.. ويتمادى شبّر -بذكاء- في لوحاته باختراع وتوزيع المفردات المثيرة. ذاكرة الأمس حيّة ومستمرّة في تأثيرها؛ لذلك يرسم عالماً متفاعلاً مع ما في السماء من آلات وطائرات، وما في الأرض من ماكينات وبشر.

في لوحته «المقدّس والمطبِّلين»، يرمز المقدّس إلى الفنان الواعي الذي يرتقي بالحياة إلى قيم عليا على رغم خراب المطبِّلين للموت وللدمار. لكن مدوّناته البصرية على مسطّحه التصويري تتراوح تارة بين حالة تقريرية لعمل تعبيري، وتارة أخرى تبدو كصياغة مرمّزة تتجاوز الموضوعية التعبيرية. وهذه الصياغة البارعة للّحظة التي أراد اقتناصها هي في الواقع من مدوّنات العمر العراقي المتعب.

ومن أجمل إشكالات الفنان عاصم عبدالأمير (مواليد 1954)، أنه ناقد ذكي للوحته، فهو يعود إليها دائماً ليؤسِّس خلفية لونية غنائية، وليربط التجريد بالإيقاع وبنسب حساسية اللوحة تجاه محيطها وذاكرتها.

ولأن عبدالأمير يتجرّأ ليعود بأنامل طفل سرق طبشور المدرسة، ورسم ذاكرته الحية، فإن هذه العودة غالباً ما تعكس التماعات وخطوطاً في غاية العفويّة.

المعرض المنظّم بالتعاون مع المركز الثقافي العراقي في بيروت، ليس إلا بداية الغيث، إذ يتمّ التحضير لعدد من النشاطات العراقية، خصوصاً التشكيلية منها. فهل ستكون العاصمة اللبنانية المكان الذي سيلجأ اليه فنانون عراقيون بعدما ساءت الأوضاع في بلدهم؟ وهل ستحتضن بيروت تجربة تشكيلية جديدة بعد احتضانها العديد من التشكيليين السوريين بسبب الحرب الأهلية؟

«إن.. عاش»

عملية إنعاش مستعجلة

بلقاسم أحمد



بعيداً عن الشكل المباشر والمبتذل في الطّرح، قدّم المسرحي التونسي كمال التواتي، الممثّل في مجال المسرح والسينما الأكثر شعبية في تونس مسرحيته الفردية الجديدة «إن.. عاش»، والتي تأتي لتعزّز المسيرة الفنية لكمال التواتي الذي خاض تجارب مسرحية هامة ومتنوّعة المشارب التعبيرية فضلاً عن تجاربه السينمائية والتلفزية.

هذا العمل هو مسرحية سياسية هزلية، تدور أحداثها في تونس بعد 14 يناير / كانون الثاني، وتتمحور حول شخصية رجل يعيش واقع أزمة من خلال حالات من الأرق المستمرّ وهواجس وخواطر مقلقة تدفعه إلى طرح إشكاليات عدّة في حياته المحكومة بالضيق. ويقدّم كمال التواتي هذه العناصر بأسلوب يجمع بين التسطيح والتحليل، مما يجعل هذه المسرحية من صميم الواقع المعيش بعد التحوُّلات السياسية والاجتماعية والفكرية التي عرفتها تونس منذ أكثر من سنتين.

اختار التواتي في «إن.. عاش» فضاء مغلقاً، حالة السجن التي يعيشها إنسان مهموم يستفيق من غيبوبته تدريجياً ليعيش مع نظير له، يتبادل معه الأسئلة والمخاوف. ورغم أن المسرحية تطرح مواضيع متشعِّبة فإن الهدف الرئيسي للشخصية يظل الوصول إلى كسر هذا الفضاء المغلق والولوج في فضاء آخر رحب ومفتوح يتّسع للحلم والآمال، إلا أنه يفشل في كل مرة ليجد نفسه يعود إلى الفضاء المغلق.

من خلال هذه القصة حاول كمال التواتي التعبير عما يجول في خواطر وأفكار التونسيين في ظل أوضاعهم المضطربة. والتأمُّل في صيغة العنوان يحيل إلى ذلك، كما يحيل إلى حاجة الجسد التونسي اليوم إلى عملية إنعاش مستعجلة تنقذه من الفصل الأخير الذي يسبق الموت، في ظل الواقع المعيشي الراهن، والذي تشوبه فوضى السياسة والأمن والمجتمع.

وبشكل عام، فإن هذه المسرحية لا تختلف عن مسرحيات التواتي السابقة على غرار «ضد مجهول» و«أحنا هكا» التي حاول من خلالهما الكشف عن الجوانب الخفية من نفسية التونسي وذهنيته بأسلوب التحليل النفسي.

ارتكزت المسرحية بالأساس على حبكة درامية قائمة على الإضمار دون الإظهار والتلميح دون التصريح، كما ابتعد البطل عن الخطاب المباشر معتمداً على لغة الجسد للتعبير ولتبليغ الحزن والغضب والخوف والحلم والضبابية، لتغدو المسرحية وكأنها رحلة بحث عن شيء مفقود وهدف منشود، ألا وهو الاستقرار والتوافق بين كل الأطياف الفكرية والسياسية. ووفقاً لاختيارات جمالية قائمة على الإيماء.

تحاكي حركة التواتي على خشبة المسرح واقعاً قاتماً وأليماً بأسلوب فكاهي ساخر يستبطن تفاصيل الحياة اليومية والتفاعلات الفردية والجماعية وسط الراهن الذي فرض تجاذبات وصراعات وتناقضات أثقلت نفسية المواطن، وأضحت معاناة واقعية لا مناص منها، وهذا ما تعكسه كذلك عناصر الديكور التي تحيل إلى أفق مسدود وأمل يكاد يكون مفقوداً بين القضبان الحديدية المنتصبة على الخشبة.

ورغم غياب رؤية إخراجية وجمالية واضحة فإن المسرحي القدير كمال التواتي، بتجربته وخبرته الطويلة، استطاع أن يشدّ انتباه الحضور المحترم خلال عرضه الأول لمسرحيته «إن.. عاش» في الشهر المنصرم بالمسرح البلدي بالعاصمة. ويبقى العرض الأول دائماً يحمل بعض الهنات والسلبيات التي يمكن تحسينها في العروض الموالية، وإن كان التواتي قد تجاوز هفوات العرض الأول بذكاء وحِرَفية.



أمجد ناصر

تحت خطم «الخزعلي»

الرمال التي تدخل إليها من بين جبال اتخذت عند أشهرِ عابريها في العصر الحديث اسم «أعمدة الحكمة السبعة»، بين أضلاعها الصخرية توجد الصحراء الحقيقية الوحيدة في البلاد. إن كانت الصحراء تعني رملاً، فهذا هو الرمل. لكن للرمل، هنا، اسماً وتاريخاً. تناقض! فليس للرمل، عادةً، اسم وتاريخ. تاريخ الرمل واسمه هو الرمل نفسه. كثبان وهضاب صغيرة قابلة للتغير والترحال. عرعر. رمث. غضا. رتم. طلح. سرخسيات. عبوات ماء بلاستكية مشقّقة. فردة حذاء رياضي ماركة «نايك» مقلوبة. مشبك شعر حديدي رفيع. بقع زيت قاتمة. أشياء هشّة كخطى العابرين. كأشباح الظل. العزلة ليست وصفة جاهزة للاستشفاء. الظمأ ليس فكرة. التيه يعدك بعلامات مؤكدة. ستقول: كيف أعود أدراجي؟ تكوينات نحتية تصعد من سراب متراقص. حتٌّ وتعرية لا يتوقفان. أيد تركتْ، في عبورها الحائر، أثراً أيضاً. كتاباتٌ ورسومٌ على صفحة الصخور يقال إنها تنتمي إلى «ثمود»، ثم كتابات توحيدية لاحقة، قد تكون لطرد لعنة أحاقت بقوم غابرين. ذكْر إله أوحد، اجتثّ، بكلمة وضربة سيف، الآلهة الإناث والآلهة الذكور، يتردّدُ بخطٍّ لم يضع زخارفه الألفية بعد.

***

هناك من يتوقّف تحت خطم جبل «الخزعلي» المكعّب، أمام ذكرى أخرى. أحدث عهداً، بكثير، من كتابات «ثمود». ذكرى حملتها السينما إلى بقاع شتى في العالم: ثورة في الصحراء. أمراء وبدو وإنجليز ينسفون سكّة حديد، ويغيرون على قلاع معزولة تنوخ تحت قيظ ظهيرات حارقة. ضبّاط أتراك يخبّئون ذهباً «عصملياً» على جانبي طريق لن يعودوا إليها مرة أخرى. وعودٌ تُقْطع. خارطةٌ تتفكّك. وعود تنْكث. خارطةٌ أخرى مخبّأة في أدرج عواصم إمبراطورية بعيدة تنفرد على الأرض. الأمر يتعلّق، لمن لا يعرف، بإقامةٍ ضابطٍ إنجليزي غامضٍ بين متمرّدين على سلطة «الباب العالي» المتداعية وسط هذه الجبال، بالقرب من نبعٍ صخريٍ سخي. لم تكن تلك الإقامة أكثر من وقفة تكتيكية. عبورٍ إلى مدن وتجمّعات وأعلام ترفع على مقرّات حكومية فرّ مديروها العموميون. لم نرى شعلة العبور الليلي السريع ولا نسمع أصوات الذين أقاموا طويلاً بين أضلاع الجبل؟ ولكن، ها هو صوت معزول يصل. فهنا سمع الإنجليزي الغامض، وهو يستحمُّ بماء بلوري ثمين، رجلاً يقول «المحبّة من الله، لله، في الله»، فاستغرب أن يكون «السامي» قادراً على هذا العناق العاشق. اللا مشروط. فـ «الساميّون» (يقول لنفسه) صدّوا الباب أمام تعاليم المحبّة، فسافرتْ إلى الجهة الأخرى من البحر. هل زحزح قول البدويّ الأشعث عن المحبّة كتلة الأفكار الجاهزة في رأس الإنجليزي الغامض؟ ربما قليلاً. لكنّ ذلك الإنكليزي الذي فتنه الوادي الذي وقع، على ما تضمر كلماته، في غرام أجساد ضامرة وحدقات واسعة، لن يعرف أن تلك المياه التي استحمّ بها ستسمّى لاحقاً «عين لورنس».

الثقافة العلمية

حواس محمود

في عصر ثورة العلم والتكنولوجيا والتفجُّر المعرفي الهائل وحركية الاتصالات والمعلومات باتت الثقافة العلمية تشكّل جزءاً هاماً وأساسياً من الثقافة العامة، وهي ضرورية لتنمية قدرات النشء والشباب لاستيعاب مفاهيم العلم والتقنية، وجعلها سلوكاً ومنهجاً في الحياة، لقد أصبح نشر الثقافة العلمية على نطاق واسع ضرورة بالغة الأهمية والحيوية، خاصة في المجتمعات العربية التي تواجه تحدّيات هائلة منها التحدّيات العلمية التي تتمثّل في تأخُّرنا العلمي الطويل بالقياس إلى مجتمعات سبقتنا كثيراً في مجال العلم والمعرفة.

ويقصد بالثقافة العلمية تبسيط العلوم (popularization) وجعلها في متناول عامة الناس، من خلال المجلات المتخصِّصة بهذا النوع من الثقافة أو المجلّات والصحف التي تفرد زوايا لهذا المجال، أو عن طريق الإذاعة والتلفاز والمنتديات والجمعيات المهتمّة بهذا الموضوع.

العلم والثقافة العلمية في العالم العربي

يمكن التأكيد أن العلم والتكنولوجيا ليسا سلعة قابلة للتبادل والاستيراد (المفتاح باليد) بل هما، قبل أي شيء، نشاط توطين تنظيمي يغرس تقاليد الخلق والإبداع في نظم ومؤسسات المجتمع، فالتقدم التقني ليس في امتلاك تجهيزات مستوردة، بل في تكوين المهارات المحليّة التي يمكن أن تؤمّن انطلاقة صناعية عميقة الجذور في المجتمع، وما يتخبَّط فيه العالم العربي من تبعيّة تكنولوجية ومالية هو في الحقيقة نتيجة أخطاء في السياسات العلمية ترتدّ بدورها إلى أخطاء في التصوُّرات السائدة لدى النخبة العربية بخصوص العلم ومكانته في الثقافة العربية، وكما يقول الدكتور محمد عابد الجابري، فإذا كانت التنمية هي «العلم حين يصبح ثقافة» فإن التخلف سيكون هو «العلم حين ينفصل عن الثقافة» أو هو «الثقافة حين لا يؤسّسها علم». على هذا الأساس يشكّل ثبات الثقافة العربية على مكوّناتها الماضية ومفارقتها لمنطق العلم الحديث العامل الأساس الذي يفسّر عجز المجتمع العربي عن تحقيق التنمية، شأنه في ذلك شأن كل المجتمعات المتخلّفة أو ما يسمّى المجتمعات «النامية» بما هو انفصال العلم عن الثقافة: عدم اندماجه في حياة المجتمع المادية والفكرية والروحية. والمقصود بالثقافة العلمية ليس فقط اقتباس العلم بل أيضاً اكتساب المنهج العلمي وجعله من ممارسات الحياة وسلوكياتها، فأهم ما في الثقافة العلمية ليس محتواها وإنما منهجها الذي يضع كل شيء أمام محكمة العقل.

إنَ الوعي العلمي الذي تكوّنه الثقافة العلمية يمهّد السبيل للمجتمع كي ينتفع بثمار المعرفة العلمية، وبنا يصبح العلم فيه قوة إنتاجية، ويَتَّضح ذلك من أن المعرفة العلمية والتقانية تسهم في زيادة الإنتاج بنحو 90 % حين تؤدّي الزيادة في رأس المال إلى نموّ الإنتاج بما يوازي 10 % فقط، وتعرف الدول المتقدّمة جداً هذه الآليات وأهميتها، في حين إن الدول النامية قاصرة عن استيعاب ذلك.

إن واقع العلم والتقانة في العالم العربي قد انعكس على الثقافة العلمية، وأدّى إلى تدنّي مستواها لأسباب كثيرة منها: ارتفاع نسبة الأمية التعليمية في مجتمعاتنا إلى حَدّ ما، حيث يلاحظ تركيز أغلبية الناس على وسائط التثقيف العلمية السريعة كالراديو والتلفاز وإهمالهم وسائط التثقيف الأساسية في هذا الإطار كالكتب العلمية والمجلّات المتخصّصة، وكذلك



قلة الندوات والمحاضرات المركّزة على هذا الجانب مقارنة مع الجوانب الثقافية الأخرى وجهل نسبة كبيرة من الناس بما يحتويه الإنترنت من معلومات علمية قيمة في المجالات المتنوعة، ومن ثمَّ عدم الاستفادة منه في مجال التثقيف العلمي ذاتياً، كما أن هناك نقصاً في قدرة المدرّسين في الثانويات والجامعات على إيصال الأفكار العلمية إلى الطلاب بشكل سليم.

نشر الثقافة العلمية

إن نشر الثقافة العلمية في العلم العربي يواجه صعوبات منها: قلّة المجلّات العلمية المتخصصة بنشر الثقافة العلمية مقارنة بالمجلّات المتخصّصة في مجالات أخرى، وقلة عدد الصفحات المخصّصة لهذه الثقافة في الصحف العربية، مقارنة بما يقابلها في مجالات أخرى.

كما أن قلّة عدد الباحثين العرب الذين يكتبون في مجال الثقافة العلمية مقارنة بعدد الباحثين الذين يكتبون في المجالات الأخرى هو أيضاً سبب رئيسي في ضعف انتشار الثقافة العلمية.

هنالك عدة أقنية يجب أن يتمّ نشر الثقافة العلمية في العالم العربي عبرها، ولكن هذه الأقنية تواجه مشاكل عدة تحدّ من أدائها وفعاليتها، بالرغم من أنها قابلة للتجاوز والحَلّ:

1- **الكتب العلمية:** يتم ترجمة وتأليف ونشر بعض الكتب العلمية في اختصاصات ومستويات مختلفة، ولكنها تبقى خجولة الانتشار ومحدودة التوزيع، لذا يقتضي العمل على عدة محاور وعلى خطّي المزوّد والمتلقّي للوصول إلى المستوى المطلوب ويمكن أن يتم ذلك عبر الإجراءات التالية:

أ- الإرشـاد التربوي بتشجيع الطلاب على مطالعة الكتب العلمية في جميع المراحل وعلى مختلف المستويات، وفي الاختصاصات كافة.

ب - دعم الكتاب العلمي: هذا الدعم ضرورة للمساهمة في تعزيز انتشاره وليصبح في متناول الجميع مما يرفع مبيعاته، ويشجّع الناشرين على نشر المزيد من العناوين وطباعة المزيد من النسخ.

ج- تعميم المكتبات العامة على الوزارات والإدارات المختصة.

2- **دور وزارات التعليم والثقافة:** يمكن لوزارات التعليم والثقافة أن تلعب دوراً إيجابياً في نشر الثقافة العلمية بنشر الوعي العلمي:

أ- العمل على نشر الوعي العلمي عبر مجلات إعلامية منظمة وأنشطة تعريفية تستهدف طلاب المدارس، وإنشاء مرافق علمية متخصّصة، تضمّ متاحف ومختبرات ومراصد، إضافة إلى تقديم جوائز ومنح تشجيعية للأبحاث والمشاريع العلمية المتفوقة التي يقومون بها في مدارسهم.

ب - تشجيع الكُتّاب والمؤلّفين العرب على تأليف كتب علمية للأولاد والناشئة والشباب بأسلوب ممتع وسهل ومفيد في آن معاً.

فإن الثقافة العلمية باتت ضرورة موضوعية ملحّة في ظروف علمية وتكنولوجية عالمية تَتَّسِم بإيقاع متسارع في حركيّتها وتأثيرها وإنتاجيتها، ولم تعد الثقافة تعني فقط الثقافة التقليدية، بل إنَ الثقافة العلمية بدأت تحلّ محلّ الثقافة بمعناها التقليدي، وتجيب عن العديد من الأسـئلة التي كانت- إلى وقت قريب- غامضة وملتبسة وعصيّة على فك ألغازها المحيِّرة.

حول قصة قصيرة

شعبان يوسف

بات في الاعتقاد أن عقدَي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، كانا عقدَي ازدهار القصة القصيرة بامتياز، وفيهما ظهرت مواهب ظلت مضيئة في سماء الأدب العربي حتى هذه اللحظة التي نحياها، مثل يوسف إدريس في مصر، وزكريا تامر في سورية، ومحمد خضير في العراق. وفي كافة البلاد العربية الأخرى ظهرت بواكير لافتة في هذا الفن، وفي مصر كانت تصدر مجلّات تخصّ هذا الفن تحديداً منذ عقد الأربعينيات مثل مجلات: «قصص للجميع، والـ 10 قصص، والـ 20 قصة، والقصة»، وكانت المجلّات كلّها تقريباً تنشر قصة قصيرة في كل عدد، مثل مجلّات: (آخر ساعة، والكواكب، وحواء، والتحرير، وصباح الخير، وروز اليوسف، والمصور)، وكذلك الصحف مثل: (الأهرام، والأخبار، والجمهورية، والمساء) التي كانت تهتم بهذا الفن اهتماماً بالغاً، وكذلك صدرت مجموعات قصصية مشتركة، وأعدّت دور النشر قصصاً لكتاب عديدين وجمعتها في كتب، وكَلَّفت كُتّاباً كباراً للتعليق عليها مثل محمود أمين العالم من مصر، وغائب طعمة فرمان من العراق، وقد فعلت ذلك على سبيل المثال دار النديم، ونشرت كتاباً عنوانه «ألوان من القصة القصيرة» قَدَّمه الدكتور طه حسين عام 1955، ولم يقتصر اهتمام طه حسين على تقديم هذه المجموعة فقط، بل إنه قَدَّم لمجموعة «جمهورية فرحات» ليوسف إدريس عام 1956، وبلغت هذه الظاهرة ذروتها في عقد الستينيات الذي أنجب كوكبة من الكتاب مثل يحيى الطاهر عبدالله، وإبراهيم أصلان، ومحمد إبراهيم مبروك، وعبد الحكيم قاسم، وبهاء طاهر، وغالب هلسا، ويوسف القعيد، وسليمان فياض، ومحمد صدقي، وغيرهم، وكانت المجلّات تُصدِر أعداداً خاصة عن القصة القصيرة، ومن بين هذه المجلّات أصدرت مجلة «القصة» التي كان يرأس تحريرها محمود تيمور عدداً خاصاً عن شباب كتّاب «القصة»، تحت عنوان: «عن الطلائع»، وصدر العدد في يونيو 1965، ومن بين الذين حظيوا بالنشر في هذا العدد: محمد البساطي، ومحمد حافظ رجب، وضياء الشرقاوي، وأحمد هاشم الشريف، وغيرهم، وكل هؤلاء أصبحوا نجوماً لفن القصة في العقود التالية، وعملت المجلة على تكليف عدد من النقّاد لكي يعدّوا قراءات نقدية عن القصص المنشورة، وقد كان لجمال الغيطاني قصة عنوانها «أحراش المدينة»، ولم يكن قد تجاوز العشرين من عمره، وكانت القصة باختصار تحكي قصة شاب خرج من السجن، ولم يجد أمه، مما دفعه للبحث عنها في أماكن مختلفة، واصفاً إياها بدقّة وسارداً لتفاصيل استثنائية في حياتها ولِما كان بينهما، وقد عَقَّب- نقدياً- الناقد الراحل الدكتور علي الراعي، وكان علي الراعي ذا حضور نقدي وثقافي كبير، فكتب يقول: «في هذه القصة تأثّر الكاتب خُطى نجيب محفوظ تأثّراً واضحاً وخاصة رواية «الطريق»، هنا التكنيك ونفسه الموضوع، بطل نجيب محفوظ يبحث عن أب، وبطل القصة يبحث عن أم، ويبدو أن كاتب القصة قد جعل للأم في قصته أكثر من معنى، كما جعل نجيب محفوظ يمنح للأب في روايته معنى مركباً، فقد يعني الكاتب بالأم الصلة العضوية التي تربط الإنسان بالحياة، وقد ترمز عنده إلى حياة هانئة عاشها البطل قبل السجن ثم خرج فلم يجدها، وقد تشير إلى ركيزة كان يستند إليها، فانهارت... والتكتيك الذي يستخدمه نجيب محفوظ للوصول إلى قرّائه تراه هنا مطبَّقاً بحذافيره...

تواجد الماضي والحاضر.. تداخل الصور.. إلقاء الوصف التقريري وتحويله إلى صور مركَّزة.. إلقاء حوادث الزمان والمكان في رواية حوادث القصة والاعتماد على تتابع الصور كما يحدث في الأفلام.. إلى آخره، ولا أعرف أن الكاتب قد كتب



قصصاً أخرى غير هذه، ولكني أنصح له بعد أن يتشرَّب تكتيك ومادة نجيب محفوظ، بأن ينتقل إلى مرحلة أعلى من مراحل الكتابة، وهي مرحلة الإبداع على أساس مما تعلَّمَ على نجيب محفوظ وغيره..».

وأزعم أن هذه القراءة هي أول ماكتبه ناقد بحجم ومكانة علي الراعي عن إبداع جمال الغيطاني، ورغم أن جمال الغيطاني كان مايزال في بداياته، إلا أنه تحفَّظ على قراءة الدكتور علي الراعي، وأرسل ردًّا مطوَّلاً معلِّقاً على هذه القراءة، والحقيقة أن هذا التعليق كان ينمّ عن وعي مبكِّر وناضج لدى الكاتب الشاب، ونشرته المجلة في العدد التالي مباشرة، وقد جاء في التعليق: «.. يقول الدكتور علي الراعي أن موضوع القصة هو نفس موضوع رواية «الطريق» لنجيب محفوظ، الحقيقة أن القصة من هذا النوع من القصص الذي يطلقون عليه «قصص البحث»، وما رواية «الطريق» إلا حلقة في سلسلة طويلة من هذه القصص، لها جذور بعيدة ممتدّة في أحشاء التاريخ، وما البحث إلا موضوع من هذه المواضيع الخالدة التي ظل الأدب الإنساني يتناولها في مختلف العصور وشتى المراحل، شأنه شأن الحب والكراهية والغيرة والبطولة، إننا نجد في الأدب الفرعوني قصة إيزيس الباحثة الصبورة عن أشلاء زوجها أوزوريس الذي قتله إله الشرّ (ست)، كذلك في الأدب والأساطير اليونانية حيث يدور ياسون في بحث دائب شاق عن الجزيرة الذهبية لكي يسترجع ملك والده، وحيث نرى تليماك يذرع الأرض طولاً وعرضاً بحثاً عن أوديسيوس أبيه المفقود، كذلك نجد البحث في قصص السندباد وشهرزاد التي تعجّ بها «ألف ليلة وليلة»، أما في العصر الحديث فنجد قصص البحث عند مارسيل بروست الروائي الفرنسي في سعيه وراء الزمن الضائع، وعند جويس في قصته الرائعة «عوليس»، حيث يبحث مستر بلوم طوال يومه عن الهدف الذي يقصده «زوجته»، أيضاً نجد فرجينيا وولف تغوص في أعماق النفس بحثاً عن الذات، وفي أدبنا العربي الحديث يبحث صابر عن أبيه، عن الحياة الكريمة والحرية، وفي أحراش المدينة يبحث البطل عن أمه التي خرج من السجن فلم يجدها.إذن، فقصص البحث قديمة قدم الأدب الإنساني نفسه».

وراح الكاتب الشاب جمال الغيطاني يقارع الحجّة بالحجّة طوال تعقيبه النقدي المميَّز في مرحلة مبكِّرة جداً من حياته، والجدير بالذكر أن الغيطاني نشر مجموعته التي أحدثت دويّاً كبيراً عام 1969، وهي «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، ولم تكن هذه القصة المذكورة ضمن ما نُشِر من قصص في تلك المجموعة.



عبد السلام بنعبد العالي

في «مجتمع الفرجة»

تطرح عبارة la société du spectacle التي يضعها المفكّر الفرنسي جي دوبور Guy Debord عنواناً لكتابه الأساس، صعوبات جمة، ليس في نقلها إلى اللغة العربية فحسب، بل حتى في تحديد معناها. ذلك أن من شأنها أن توحي لأول وهلة بأن المفكّر الفرنسي يصف نوعاً خاصاً من المجتمعات يمكن بمفرده أن تصدق عليه تلك العبارة، هذا في حين إن المقصود ليس مجتمعات بعينها، وإنما نمطاً للعيش جديداً غداً يطبع المجتمعات المعاصرة جميعها، وإن بدرجات متفاوتة.

النوع الثاني من الصعوبات يتعلّق بالترجمة، وهنا لا تكمن الصعوبة في كلمة مجتمع، بل في لفظ spectacle، إذ ليس من السهل حصر المعاني المتعدّدة والمعقّدة التي يعطيها المؤلّف لتلك الكلمة. وإذا كنا قد جارينا هنا الترجمة المتداولة للكلمة فلأنّها لا تبعد في نظرنا كثيراً عن بعض تلك المعاني؛ فهي تحيل- أوّلاً وقبل كلّ شيء- إلى «الانفراج» والابتعاد والانفلات الذي يطبع المجتمعات المعاصرة، فيجعل ما يعاش على نحو مباشر منفلتاً، مبتعداً عن نفسه، متحوّلاً إلى صور وتمثّلات.

مجتمع الفرجة هو مجتمع يعاش فيه الشيء مبتعداً عن ذاته مفوِّضاً بديله وصورة عنه. إنه المجتمع الذي يستبدل فيه العالم المحسوس بمقتطف من الصور التي توجد «فوقه»، والتي تقدّم نفسها على أنها هي المحسوس بلا منازع.

قد يقال إن الأمر لا يعدو هنا عودة منمّقة إلى نظرية الاستلاب، وقد يُستدلّ على ذلك بأن المؤلّف يضع على غلاف كتابه عبارة لودفيج فيورباخ التي يلعن فيها المجتمع الذي حوّل «الشيء إلى صورة، والأصل إلى نسخة، والواقع إلى تمثيل، والوجود إلى مظهر». إلا أن جديداً يظل يطبع موقف دوبور وهو يتمثّل أساساً في ما يمكن أن نطلق عليه «واقعية الرمزي»، ونظرته إلى المظهر لا على أنه «سقطة» وضياع واغتراب، وإنما بصفته يتميَّز بوجود فعلي، ويتمتَّع بمفعول قويّ يتجلّى في قدرته على إقامة شرخ بين الواقع ونفسه، وإحداث «انفراج» وتصدّع في الكائن الاجتماعي. ليس هذا بطبيعة الحال امتداحاً للمظهر، على النحو الذي نجده عند نيتشه، الذي ذهب إلى حَدّ إعادة النظر في أنطلوجيا المظهر، وإنما هو مجرَّد وصف للآلية التي غدت تتحكَّم في المجتمعات المعاصرة التي تحتلّ فيها الصورة مكانة كبرى، ويغدو فيها العالم صوراً، يغدو فيها العالم صورة العالم.

لا تُردُّ عبارة «مجتمع الفرجة»، والحالة هذه، إلى نوع من المجتمعات دون آخر، وإنما إلى آلية غدت تطبع المجتمعات المعاصرة، وتحبك نسيج العلائق الاجتماعية فيها.الفرجة هي تلك الحركة الدؤوبة التي تطبع تلك المجتمعات، وتَتَّخذ أشكالاً متعدّدة مثل الإعلام والدعاية، والإشهار، وصناعة الرأي العام، كي تحوّل العالم الذي لم يعد في الإمكان الإمساك به إلى صور، فـ«تضعها تحت الأنظار».

الفرجة- إذاً- هي تأكيد واقعية المظهر، والتسليم بأنّ كلّ حياة بشرية مجرّد مظهر، إلا أنّه مظهر «خضع لتنظيم اجتماعيّ» . فبينما كان الثنائيّ: الوجود، والعِنية être avoir، كافيين لفهم المرحلة الأولى لهيمنة الاقتصادي على الحياة الاجتماعية، حيث اعتبر كلّ إنجاز بشريّ تدهوراً للوجود وانحلاله إلى «عِنية» أو تملُّك، فإنّ مجتمع الفرجة غداً يستدعي زوجاً آخر هو الوجود الفعليّ والمظهر، être paraître. وهكذا «فإنّ ما يظهر أصبح جيّداً، وما هو جيّد غدا مظهراً».

هذه المكانة التي يعطيها دوبور للمظهر في الحياة المعاصرة، لا ليجعله مُجَرَّد تشويه ونتيجة «استلاب» يخفي حقيقة الأمور، ويلوّن الواقع الفعلي للأشياء، وإنما ليوحّد بينه وبين ذلك الواقع، ويجعله نسيج التنظيم الاجتماعي، هذه المكانة هي التي جعلت كتابه يُنظَر إليه على أنه وراء كل القراءات الجديدة التي أُعطِيت للماركسية سواء عند أهلها، أو عند المتعاطفين معها، فمكَّنتها من أن تتجاوز العقبات الكبرى التي كانت تطرحها نظرية الاستلاب باعتبارها تحمل بقايا الفصل الثنائي بين حقيقة الأشياء وما قد يلحقها من تشويه، ذلك الفصل الذي يعود به البعض إلى معانٍ دينية.



العمل الفني: شلبية إبراهيم – مصر

من مواليد محافظة المنوفية عام 1944. شاركت في معارض فردية وجماعية في برلين، مدريد، باريس، دمشق، القاهرة، ولندن .. تتميز أعمالها بالأصالة والعفوية النابعتين من مخيلة بدائية وساحرة.

أنسي الحاج
أمير القصيدة

أوكرانيا
قالب الحلوى المُرّ

سورية
الثورة اليتيمة

دساتير
الحرية والاستبداد

الدوحة

www.aldohamagazine.com
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 77 - مارس 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:
مقالة في العبودية المختارة

أصوات المرأة العربية

اليوم العالمي للمياه

فـي خضـمّ الأحـداث التـي يشـاهدها العالـم فـي سـورية ومصـر ولبنـان والعـراق وباكسـتان تتـوارى قضيـة الميـاه لكونهـا أزمـة غيـر منظـورة مـع حـدوث مقدّمـات لهـا بيـن سـورية والعـراق وتركيـا، ثـم بيـن مصـر وإثيوبيـا حـول سَـدّ النهضـة مؤخَّـراً.

تحتـلّ قضيّـة الميـاه موقـع الصـدارة ضمـن أولويّـات المسـتقبل لـدى كثيـر مـن دول العالـم، وعلـى كافـة المسـتويات السياسـية، والاقتصاديـة، والاجتماعيـة، حيـث أشـارت دراسـات وبحـوث تُعنـى بشـؤون الميـاه فـي العالـم إلـى توقُّـع حـدوث أزمـة ميـاه عالميـة فـي المسـتقبل القريـب بسـبب الطلب المتزايـد للحصول علـى الميـاه مـع النقـص المتوقَّـع فـي إمـدادات الميـاه نتيجـة زيـادة عـدد السـكان، والتوسُّـع العمرانـي السـريع، وتغيُّـر المنـاخ، وزيـادة الطلـب علـى المـواد الغذائيـة.

وتبـذل الأمـم المتحـدة جهـوداً واضحـة فـي مجـال التوعيـة بأهمّيّـة المـاء بوصفـه عنصـراً عالميـاً مشـتركاً بيـن جميـع النـاس مؤكّـدة ضـرورة التعـاون بيـن الـدول فـي مجـال إدارة الميـاه؛ حيـث أعلنـت الجمعيـة العامـة للأمـم المتحـدة اعتبـار يـوم 22 مـارس/آذار مـن كل عـام يومـاً عالميـاً للميـاه، وبـدأ الاحتفـال بـه منـذ سـنة 1993 م. كما اعتبـرت سـنة 2013 سـنة دوليـة للتعـاون فـي مجـال الميـاه ولفـت الانتبـاه إلـى فوائـد هـذا التعـاون لتحقيـق الأمـن والاسـتقرار وحمايـة البيئـة وحفـظ السـلام العالمـي.

وتُعَـدّ دول الشـرق الأوسـط وشـمال أفريقيـا أكثـر الـدول جفافـاً وأندرهـا ميـاهـا. ومـن المتوقَّـع أن تواجـه تحدّيـات كبيـرة فـي مجـال معالجـة مشـاكل الميـاه وإنتـاج الغـذاء وتوليـد الطاقـة، وتـزداد الخشـية فـي ظـل عـدم وجـود مبـادئ للتفاهـم والتعـاون مـن حـدوث صراعـات ومواجهـات محتمَلـة بيـن هـذه الـدول حـول الميـاه.

وقـد حـذَّرت بعـض التقاريـر مـن تفاقُـم أزمـة الميـاه فـي هـذه المنطقـة، ومـا ينتـج عنهـا مـن مخاطـر صحّيّـة وبيئيـة وتنمويـة تهـدّد أمـن المنطقـة واسـتقرارها، وأشـارت إحـدى الدراسـات المهتمّـة بالميـاه إلـى ثلاثـة أنـواع مـن الخطـر المحتمَـل فـي هـذه المنطقـة:

- مناطق ستنشب فيها حرب المياه وهي: الأردن، وفلسطين، وإسرائيل.
- مناطـق محفوفـة بالمخاطـر وهـي دول حوضـي دجلـة والفـرات: تركيـا، سـورية، العـراق.
- مناطق التوتُّر الدائم وهي دول حوض النيل: مصر، السودان، إثيوبيا.

وتقتضـي الحكمـة فـي معالجـة هـذه الأزمـة المبـادرة إلـى اتّخـاذ خطـوات عمليـة مـن أجـل تحسـين إدارة الميـاه بيـن هـذه الـدول، ويتطلّـب ذلـك أوّل مـا يتطلّـب التشـاور والتعـاون للوصـول إلـى مبـادئ للتفاهـم وإبـرام اتفاقيـات مشـتركة تحقّـق المكاسـب والمنافـع لـكلّ الأطـراف، والمشـاركة فـي إعـداد تصـوُّر اسـتراتيجي لاعتمـاد سياسـة مائيـة موحَّـدة لمواجهـة تحدّيـات الأمـن المائـي.

ومـن الضـروري اتّبـاع طـرق علميـة حديثـة لمواجهـة نقـص الميـاه، وتكـرار التوعيـة بأهمّيّـة ترشـيد اسـتهلاكها، وتجنُّـب الإسـراف الكبيـر والمتعمَّـد فـي اسـتعمالها أو تلويثهـا، كمـا يلـزم تشـجيع مراكـز الأبحـاث والدراسـات لتخريـج كـوادر مؤهَّلـة للعمـل فـي مجـال قضايـا الميـاه وحسـن إدارتهـا.

وكلّ مـا نرجـوه ألا يتحـوَّل المـاء الـذي هـو مصـدر الحيـاة وأسـاس الحضـارات إلـى سـبب للنزاعـات والحـروب.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
عـلاء الألـفـي
رشا أبوشوشة
هـنـد خـمـيـس

الهيئة الاستشارية
أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون: 44022295 (974+)
تليفون - فاكس: 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 77

السنة السابعة - العدد السابع والسبعون

ربيع الآخر - جمادى 1435 - مارس 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

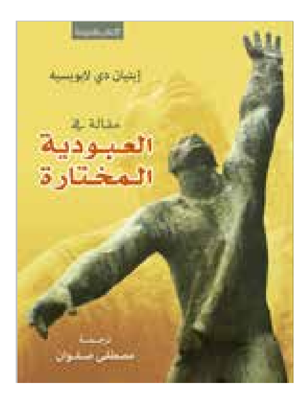
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:

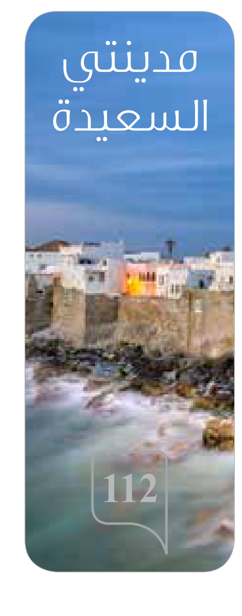


لوحة الغلاف:
فاطمة لعيبي
العراق

مجاناً مع العدد:



مقالة في العبودية المختارة
إيتيان دي لابويسيه
ترجمة مصطفى صفوان







مقالات

أدب 96

ترجمات 102

نصوص 110

كتب 96

سينما 132

تشكيل 148

علوم 157

صفحات مطوية 158

أوكرانيا

بأيّ سكّين سيُقَطَّع قالب الحلوى المُرّ؟

منذر بدر حلوم

يدور صراع جيوسياسي على أوكرانيا، وصراع أثني وديني في أوكرانيا نفسها، وصراع بين الطّغَم الاقتصادية في البلاد. وثمة بنية هَشّة للدولة تضعها على شفا التفكّك. فهل تلتقي المصالح على بقاء البلاد موحّدة أم لا بد من التقسيم؟ وما هو دور النُّخَب في الأزمة؟ وهل تتخلّى روسيا عن كييف الروسية وهي نفسها روسيا الكييفيّة؟

نبدأ من نظرة أميركية متفهّمة لموقف روسيا مما يدور في أوكرانيا، اختصرها هنري كيسنجر، بقوله، في حوار على (CNN International)، بُثّ في 2 فبراير/شباط الماضي: «تأسيس روسيا الحالية بدأ من كييف، ولا أعرف أيّ روسي، معارضاً كان أم موظفاً حكومياً، لا يُعدّ أوكرانيا جزءاً بالغ الأهمية من تاريخ روسيا. ولذلك فلا يمكن للروس أن يكونوا لا مبالين بمستقبل أوكرانيا». ولكنه يكمل: «أنا قطعاً مع أوكرانيا مستقلّة، وقطعاً مع أوكرانيا ذات علاقات عضوية مع أوروبا».

مقابل كيسنجر، وفي توافق جزئي معه، يرى الفيلسوف الروسي ألكسندر دوغين، أن الدولة الأوكرانية هَشّة منذ بداية تأسيسها. لأنها تضمّ ضمن حدودها شعبين لهما توجُّهات جيوسياسية متناقضة تماماً. ويطرح سؤاله: هل تتفكّك أوكرانيا اليوم أم في وقت قريب؟ فيرى أن تقسيم أوكرانيا مسألة حتمية.

وقد يكون مفيداً التذكير بأن الحرب ضدّ النازية كانت قد أظهرت كم أن الشعب الأوكراني منقسِم بين من رأى في الحرب إنقاذاً للعالم من النازية، ومن رأى أنها سَلَبَته حرّيّته. ويصعب على الروس نسيان قتال جيش ستيبان بانديرا الغرب أوكراني مع هتلر ضدّهم.

مصلحة روسيّة

يرى الاقتصادي الروسي الشهير ميخائيل خازن، مؤلّف كتاب «غروب إمبراطورية الدولار» (2003) حاجة روسيّة جيوسياسيّة متعدِّدة الأوجه إلى أوكرانيا، كما يرى استغلالاً لاحتقان الشعب وخروجه لمواجهة السلطات الفاسدة والطّغْمة المالية، ضدّ مصلحة الشعب الأوكراني وضدّ المصلحة الروسية في آن معاً.

ويأتي رأيه مُتَّسِقاً مع رأي سيرغي غلازييف، مستشار الرئيس بوتين لشؤون التكامل الاقتصادي الإقليمي، الذي يرى أنّ تشكيل فضاء اقتصادي موحّد بمشاركة 4 بلدان يعطي نتيجة تكاملية إجمالية تصل إلى 773 مليار دولار، ومن دون أوكرانيا 411 مليار دولار فقط، وأن نتيجة تشكيل اتّحاد جمركي مع أوكرانيا تُقَدَّر بـ 562 مليار دولار، ومن دونها 302 مليار دولار فقط.

حاجة روسيا إلى التكامل لتعزيز قوّتها الاقتصادية ونفوذها، يراها زبيغنيف بجيزينسكي، أحد المنظّرين للسياسة الأميركية، وصاحب كتاب «لوحة الشطرنج العظيمة»، فيقول إن روسيا يمكن أن تكون إما إمبراطورية أو ديموقراطية، ولا يمكن للأمرين أن يتحقّقا معاً. فروسيا من دون أوكرانيا تكفّ عن أن تكون إمبراطورية، أما مع أوكرانيا، مشتراة بداية ثم خاضعة، تتحوَّل تلقائياً إلى إمبراطورية. روسيا بحاجة ماسّة إلى العنصر البشري لاستعادة وزنها الإمبراطوري، ذلك ما يراه خازن أيضاً. فقياساً بالمساحة يجب أن لا يقلّ تعداد سكانها عن 300 مليون،



لكنها لا تبلغ هذا العدد حتى مع كازاخستان وبيلاروسيا، في حين إن إضافة أوكرانيا تحقّق المطلوب.

تطابُق لافت

للمرة الأولى تلتقي المعارضة الروسية مع السلطة في خطاب مشترك. فقد ذكّرتنا صحيفة «كوميرسانت» بما كان بوتين قاله لبوش، في ختام أعمال مجلس روسيا- الناتو في بوخارست في الرابع من أبريل/نيسان، 2008: «أنت تفهم يا جورج ما هي أوكرانيا؟ هي حتى ليست دولة! جزء من أراضيها- أوروبا الشرقية، وجزء هام مهدى من روسيا». ومن لا يعرف تاريخ سلخ الزعيم السوفيتي الأوكراني الأصل خروشوف شبه جزيرة القرم عن روسيا وضمّها إلى أوكرانيا؟

وفي اتّساق لافت مع الموقف الرسمي، نجد المعارض الروسي الثوري إدوارد ليمونوف، يشكّك بطبيعة ما يجري في أوكرانيا، ومن ثَمَّ طبيعة الثورات الملوّنة، فيقول (في29 يناير/كانون الثاني الماضي، حسب (إنترفاكس): «أريد أن أعرف ما السبب الذي يجعل رئيس أوكرانيا يَتّصل بنائب الرئيس الأميركي بايدن، ويشرح له الوضع في أوكرانيا؟ هذه ليست دبلوماسية، هذا الشيطان يعرف أنها خضوع طوعي. وأريد أن أعرف ما السبب الذي يجعل وزير الداخلية الأوكراني فيتالي زاخارتشينكو يناقش مع سفير أميركا في كييف، جيفري بيت، السبل الممكنة لحَلّ الوضع في أوكرانيا». سلوك الرئيس ووزير داخليته إما لعبة غامضة لم يُكتب لنا نحن- الفانين- فهمها أو هي طأطأة رأس أمام العم سام، أو خيانة؟ ويتساءل: كيف يمكن لخمسين رجلاً مسلَّحين بالمعاول أن يحتلّوا وزارات في كييف؟ ولماذا لم يتمّ إطلاق النار التحذيري في الهواء؟ وما هي الحالات التي يجب فيها على الحرس إطلاق النار على المهاجمين؟ وإذا كان الحرس غير مُسَلَّحين فلماذا هو غير مُسَلَّح؟

إنتلجانسيا

وكان عدد من الكتاب والفنانين الروس قد وقّعوا بياناً يساند الميدان في أوكرانيا، فيما توقّف الشاعر والموسيقي يوري شيفتشوك عند المخاطر التي تتهدّد البلاد في أغنيته التي كتبها من أيام البيريسترويكا، اسمها «الحدس بحرب أهلية»، ورد فيها: «حين يصوّت القوميون للدم». وأضاف، منكّراً بما كتبه ألبير كامو في كتابه «الرجل الثائر»: «تخرج إلى الشارع لأنه لم يعد ممكناً أن تجلس في البيت، لأنك تعي ما الذي ستطعمه لأولادك، وأيّ مستقبل ينتظرهم. هذا سبب كلّ ميدان، كلّ انتفاضة، وكلّ ثورة. أنا مع الميدان، ولكنني لست مع المتطرّفين. المذنب هو السلطة التي أوصلت الناس إلى درجة أن يخرجوا إلى الميدان.».

الجزائر

غياب الأرشيف وحرب الاتِّهامات

الجزائر: نوّارة لحرش

أثـارت، مـؤخـّراً، تصريحـات المناضـل التاريخـي ياسـف سـعدي، واتِّهامه زميلتـه المجاهدة زهـرة ظريف بالتواطـؤ مـع الاسـتعمار، اسـتياءً واسـتنكاراً واسـعَيْن فـي أوسـاط المؤرِّخيـن والعائلـة الثوريـة فـي الجزائـر. سـعدي الـذي وصـف كتـاب ظريـف «منكـرات محاربـة فـي صفـوف جيـش التحريـر الوطنـي» الصـادر نهايـة السنة الماضيـة، بأنـه يحمل الكثيـر من الكـذب وتزييـف الحقائـق، ذهـب إلـى وصـف مؤلِّفتـه بالخيانـة وبـأن مـا ورد فيـه مـن شـهادات، بأنها مزيَّفـة وغيـر حقيقيـة، وتدخـل فـي خانـة تزويـر التاريـخ، وهَـدَّد بأنـه سيكشـف الكثيـر مـن الحقائـق المناقضـة للتي وردت في منكِّراتهـا فـي كتابـه الـذي سـيصدر عـن قريـب.

هـذه الاتِّهامـات المتبادلـة بيـن المجاهديـن ومنكِّراتهـم التـي تتضـارب فيهـا الشـهادات التـي أصبحـت مثـار انتقـادات، تفتـح السـؤال واسـعاً حـول سـبب اسـتمرار غيـاب الأرشـيف التاريخي، الـذي كان من شـأنه أن يضـع حـدّاً لمثـل هـذه التصريحـات للمجاهـد ياسـف سـعدي. فغيـاب الأرشـيف فتـح البـاب للادِّعـاءات التـي وصلـت إلـى حَـدّ إطـلاق وتبـادل التهـم بيـن المجاهديـن وتخويـن بعضهـم للآخـر، فمـا يحـدث فـي هـذا الشـأن يدخـل الآن فـي إطـار (حـرب الذاكـرة التاريخيـة) بيـن أبنـاء العائلـة الثوريـة الواحـدة والتـي أصبحـت تتجـاذب فيمـا بينهـا عصـا التشـكيك فـي تاريـخ وشـهادات بعـض الفاعليـن فـي الثـورة التحريريـة(1954 - 1962). كمـا تبقـى صعوبـة الوصـول إلـى الأرشـيف التاريخـي، المحتكَـر فـي مجملـه مـن طـرف الفرنسـيين، عائقـاً كبيـراً فـي مشـروع كتابـة التاريـخ بمعطـاه الحقيقـي الصـرف مـن حقائـق ووثائـق.

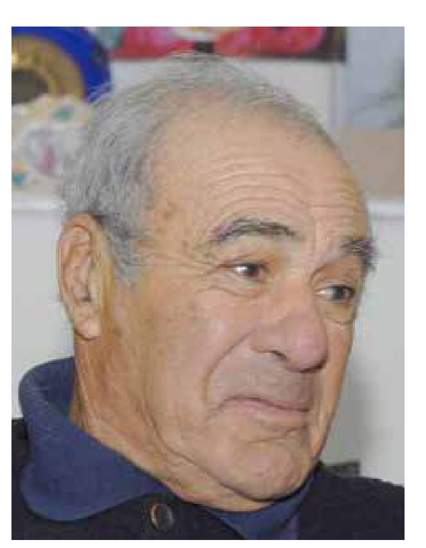
يـرى المـؤرِّخ والكاتـب محمـد عبـاس، أن تصريحـات ياسـف سـعدي تُعَـدّ نوعـاً مـن الخـرف، وأنـه كان مـن الأَلْيَـق بـه أن يصمـت، وأن يكـفّ عـن إطـلاق تصريحاتـه المثيـرة واتِّهاماتـه المجّانيـة التـي هـي ليسـت فـي صالـح أي أحـد، وهـذا لفائـدة الوطـن والتاريـخ ولفائدتـه هـو نفسـه. وأضـاف قائـلاً: «ياسـف سـعدي، لـم يستسـغ ولـم يتحمَّـل بعـض الحقائـق التـي تضمَّنتهـا منكـرات زميلتـه فـي النضـال وهـذا مـا أزعجـه ودفـع بـه إلـى تكذيـب شـهاداتها. فالكثيـر مـن الحقائـق أزعجتـه، ومـن ثَـمَّ أتـت تصريحاتـه انعكاسـاً ونتيجـة لهـذا الانزعـاج». أسـتاذ التاريـخ محمـد عبـاس، أضـاف: «المجاهـد سـعدي شـخصية مضخّمـة في السينما(مساهمته فـي سـيناريو الفيلـم الشـهير: معركـة الجزائـر)، نعـم، سـعدي ضَخَّمتـه السـينما، وهـذا مـا ضَخَّـم الغـرور فـي نفسـه، وجعلـه لا يعـي مـا يقـول، ومـا يصـرِّح بـه. للأسـف، هـو يظـن نفسـه محـور كتابـة التاريـخ، كمـا يظـن أنـه مصدر الحقائـق الوحيد. لكن في الواقع المصـادر متعـدِّدة، وتتعـدَّد. والتاريـخ لا يمكـن أن يُكتب من مصـدر وحيد، وهـذه حقيقـة يجهلهـا أكثـر المجاهديـن الذيـن كتبـوا منكِّراتهـم وسِـيَرهم الشـخصية. خطـأ فـادح وجهل كبيـر لـو ظَنَّ المجاهد أنـه بإمكانـه كتابـة التاريـخ. التاريـخ يكتبـه المـؤرِّخ المتخصِّـص».

أمـا الكاتـب والباحـث عمـر عيـلان، فقـال فـي هـذا الشـأن «مـا أُثيـرَ مؤخَّـراً بحـدّة فـي وسـائل الإعـلام مـن تصريحـات وتصريحـات مضـادّة بيـن مـن عايشـوا الثـورة التحريريـة ربّمـا لـن يكـون حالـة الاسـتقطاب الحاليـة لمـا حـدث ويحـدث، فمـا يجـري الآن من صراع بيـن المجاهد ياسـف سـعدي الـذي كـذب بعـض شـهادات المجاهـدة زهـرة ظريـف، هـو امتـداد لمـا كان قـد حـدث مـن رَدّات فعـل حيـن نشـر مجاهـدون شـهاداتهم مـن أمثـال علـي كافـي، والطاهـر زبيـري، وغيرهمـا».

وأضـاف عيـلان: «بعـض التهجُّمـات والتهـم المتبادلـة إنمـا تعكـس غيـاب ثقافـة الحـوار الهـادئ المتـزن، فاسـحاً




زهرة ظريف



ياسيف سعدي

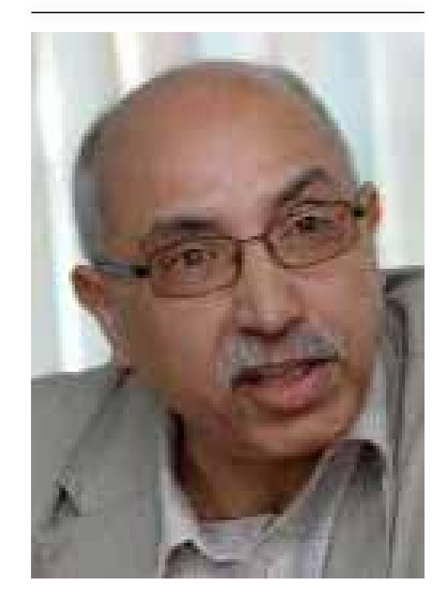


عمر عيلان

المجال للنقاش المشحون بخلافات عقائدية إيديولوجية. كما أن هذا النوع من النقاش المُتَّسم بالذاتية والبعيد عن الموضوعية والمستند إلى التجريح أحياناً قد يطرح تساؤلات حول مصداقية هذه الشخصيات التاريخية. ويجعلنا نحكم بأن كتابة التاريخ لا تكون من خلال المذكّرات فقط. فالمذكّرات هي شهادات تَتَّسم بالذاتية وبالرؤية الخاصة في قراءة الأحداث. ولا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تكون المرجع الأساسي الوحيد في توثيق تاريخ الثورة التحريرية».

وفيما يخصّ إشكالية غياب كتابة التاريخ، قال عيلان: «الإسهامات في كتابة التاريخ لا تخضع للرؤية الشخصية، فالسيرة والشهادة والمذكّرات ليست هي الحقيقة، بل قد تكون جزءاً من الحقيقة، لأننا إن سَلَّمنا -جدلاً- بأن كل ما يَرِد في المذكّرات حقائق نكون قد ظلمنا من لم تُتَحْ لهم الفرصة للحديث عن أنفسهم من الشهداء والمجاهدين».

وأنهى عيلان كلامه قائلاً: «إن كتابة التاريخ والذي يمثّل الذاكرة الجمعية للشعوب ليست بالأمر الهيِّن، خاصة في ظلّ غياب الأرشيف التاريخي الوطني».



محمد عباس

من جانبه، الدكتور مصطفى نويصر، المؤرِّخ وأستاذ التاريخ المعاصر في جامعة الجزائر، قد صرّح في السياق ذاته: «المذكرات والسِّيَر الذاتية والشهادات الشفوية ليست هي التاريخ، ولا يمكن أن تكتب التاريخ، لأن التاريخ علم قائم بذاته وله تقنياته الخاصة به ومنهجية صارمة وقواعد معلومة، وهذه الأمور لا تتوافر -بطبيعة الحال- لدى أصحاب المذكّرات والسِّيَر الذاتية. إن المذكّرات سلاح ذو حَدّين، فهي أداة أو وسيلة يمكن أن توظّف في كتابة التاريخ إذا ما أحسن المؤرّخون استغلالها وفق المنهجية العلمية التي يتطلَّبها منهج البحث التاريخي، وهي في الوقت نفسه قد تحتوي على سلبيات قد تكون سبباً في تزييف التاريخ وتضليل الحقائق».

واستطرد في حديثه: «ومن هنا فإن المغالطات، وربما التزييف في المذكّرات، تكمن في كون أصحابها يعتقدون أنهم يكتبون التاريخ، وأنهم يملكون الحقيقة أيضاً. ومن هنا لا نستغرب ما يطرأ من تكذيب وتكذيب مضادّ من حين لآخر عند الأطراف المساهمة في حدث تاريخي ما. وعليه ينبغي الاحتراز قدر الإمكان من اعتبار المذكّرات والسير الذاتية تاريخاً لأنها -بكل بساطة- لا تتوافر فيها شروط الكتابة التاريخية والبحث التاريخي».

وخلص الأستاذ نويصر في الأخير إلى القول: «إن المذكّرات بقدر ما هي مهمّة في كتابة التاريخ فإن سلبياتها قد تكون خطيرة في تزييف حقائق التاريخ نفسها (خاصة والأرشيف التاريخي مغلق حتى الآن وغائب أو مغيَّب عمداً)، فهي فعلاً سلاح ذو حَدّين. ومهمّة المؤرّخ أن يُبيِّن الحقائق من الادّعاءات التي قد تأتي في مذكّرات الأشخاص حيث يقوم بغربلتها وتمحيصها وفق منهجية علمية دقيقة!».

مهرجان المدن التاريخية الرابع في موريتانيا

مدن يدفنها الأهل، وكنوز يقتلها العشق

عبد الله ولد محمدو

منذ ثلاث سنوات، أصبح للمدن التراثية التاريخية القديمة في موريتانيا موسم سنوي، تلبس فيه إحداها أجمل الحلل لاحتضان حشود من مختلف أنحاء البلد ومناكب العالم بين مُشارك في أنشطتها الثقافية أو مُتفرِّج، واقفين في صعيد واحد مع سكّان المدينة العتيقة لتقديم صور مبهجة لروّاد كثيرين، تغصّ بهم بيوت من العمارة الفريدة الشاهدة على تراث مادّي أصيل، وتضيق بهم مسالكها وأزقّتها رغم اتّساع صدور ساكنيها لاستقبالهم، وفي طليعة هؤلاء الرواد الوفود الرسمية الراعية للاحتفالية بداية من رئيس الدولة الذي افتتح النسخة الرابعة من مهرجان المدن القديمة المُقام هذا العام في مدينة ولاتة التاريخية منتصف الشهر الماضي، رفقة فريق من وزرائه وضيوف من السلك الدبلوماسي وجمع من الشخصيات العلمية والثقافية إضافة إلى بعض المؤرِّخين والباحثين المهتمّين بمسيرة الوجود الإنساني على هذه الأرض، قَدِموا إلى حدث تراثي فريد، أصبح من التقاليد الثقافية منذ العام 2011

عندما أقرَّت الدولة تخصيص أسبوع سنوي للاحتفاء بإحدى المدن التي شكَّلت منذ إنشائها مراكز للتبادل التجاري والتواصل الثقافي في الصحراء الكبرى ومنارة للإشعاع الثقافي العربي والإسلامي.

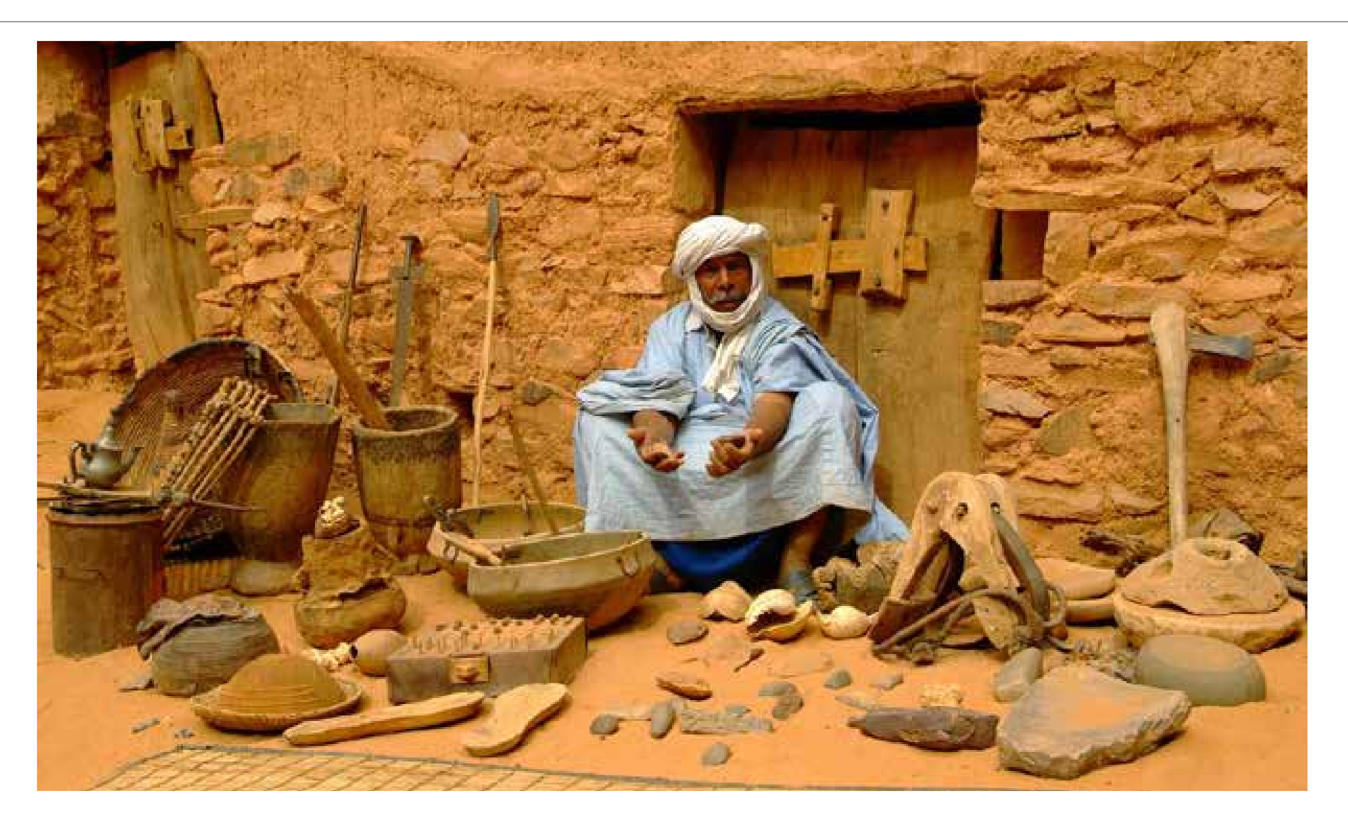
وتضمّ موريتانيا أربع مدن تاريخية مُصَنَّفة من قبل اليونسكو ضمن التراث العالمي للإنسانية هي (شنقيط، ووادان، وتيشيت، وولاتة)، وقد حمل القطر الموريتاني اسم أولى هذه المدن «شنقيط» التي تصدرت احتفاليات هذه المدن عام 2011. وبانعقاد النسخة الرابعة تكتمل الدورة الأولى من عقد هذه الاحتفاليات بتنظيم موسم ثقافي حافل في مدينة (ولاتة) التاريخية.

وتعود بداية التاريخ الإسلامي لولاتة - كما يقول الشيخ سيد محمد الكنتي - إلى دخول عقبة بن نافع هذه المدينة فاتحاً، مضيفاً أنه قد خلّف ابنه العاقب به. وقبره - كما تذكر الروايات المتواترة - موجود بصحن مسجد المدينة.

وقد ورد ذكر مدينة ولاتة في المصادر التاريخية بأسماء متعدِّدة، أهمّها (بيرو، إيولاتن، ولاتن، ولاتة)، وشهد على ازدهارها -كمركز تجاري هام- أغلب من كتب عنها أو زارها من المؤرّخين أو الرحّالة في القرن الرابع عشر الميلادي أمثال ابن بطوطة، وابن خلدون، والمقري صاحب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب»، الذي ذكر أن لأجداده شركة تجارية لها فرع في ولاتن.

ويبدو أن هذا المركز التجاري الكبير الرابط بين حواضر الصحراء الكبرى من جهة وبين المشرق والمغرب من جهة أخرى عبر طريق الممالح (تغازي، تاودني، تنيولك، سبخة الجل) شهد ازدهاراً عظيماً كنقطة مركزية للتبادل، نتيجة موقعها الإستراتيجي المميَّز بين الأقاليم السودانية (مالي) وبين سجلماسة والواحات المغربية. وقد وصف ابن بطوطة هذا الازدهار قائلاً إن أهلها «يجلب إليهم تمر درعة، وسجلماسة، وتأتيهم القوافل من بلاد السودان فيحملون الملح، ويباع الحمل منه بولاتن بثمانية مثاقيل إلى عشرة، ويباع في مدينة مالي بعشرين مثقالاً، وربّما يصل الى أربعين مثقالاً وبالملح يتصارفون كما يُتصارَف بالذهب والفضة يقطعونه قطعاً، ويتبايعون به».

وقد بدأ مركز ولاتة التجاري



يفقد وهجه تدريجياً عندما ازدهرت عمارة مدينة تومبكتو التي جذبت إليها الأنظار، هذا قبل أن يتحوَّل الثقل التجاري من البحر الأبيض إلى المحيط الأطلسي، لتصبح الموانئ الساحلية معابر تجارية بديلة لهذه المراكز.

إن كل مرتاد لاحتفاليات هذه المدن التاريخية القيمة اعتاد أن يظفر بما يريد، فعشّاق التنوُّع البيئي والرمال الذهبية ستغيب أرجلهم في كثبانها، ومحبو الفلكلور الشعبي والألعاب الشعبية وهواة الرماية سيجدون ما يطربهم، فلا عجب أن تجد الجميع يقطعون طرق الصحراء الوعرة ليشهدوا في هذه المدن مواسم غنية بالتنوُّع والثراء. ونتيجة لهذه الجاذبية حرص مئات السياح الغربيين على القدوم إلى هذا الحدث الفريد لاستكشاف خبايا هذه المدن والتعرُّف إلى كنوز الصحراء الدفينة ومعالمها الصامدة، حيث الطراز المعماري الفريد لمدن تاريخية، ظلت لقرون تصارع عاديات الخطوب، بعد أن كانت لأمد طويل مراكز إشعاع ثقافي ومحطّات تبادُل تجاري ومعابر آمنة لقوافل تسيرها شعوب الصحراء في حركة دائبة قبل أن يتحول مسارها إلى الشواطئ، لتبقى هذه المراكز معزولة يكاد يلتهمها غول الرمال الزاحفة، أو يقضي عليها النسيان.

وقد عُرِض في هذا المهرجان متحف خاص بالمقاومة، ضَمَّ جملة من الأسلحة المستخدمة في مواجهة الاستعمار، إضافة لبعض العتاد أو المقتنيات الاستعمارية غنائم معارك لأبطال المقاومة.

ولعل من أهمّ ما يستثير الاهتمام في مهرجان ولاتة الثقافي لهذا العام ما مَيَّزَ هذه النسخة من اصطفاف لعشرات المكتبات العارضة لمخطوطات عتيقة نادرة، تشهد على إرث ثقافي ثري لمدن تاريخية، ظلَّت تغذّي القارّة السمراء وغيرها بعطائها العلمي، وهي اليوم مُهَدَّدة بالاندثار والضياع، يكاد عشقها والتفاني في التعلُّق بها يقضيان على كثير منها، نتيجة حفظها من قِبَل الأسر الثقافية المالكة لها في بيوت تفتقر إلى كثير من وسائل الصيانة، وإصرارها على تغييبها وحجبها في دواليب وأكنان وصناديق تعرِّضها للتلف، فلئن كانت يد المسح الإحصائي للمخطوطات الموريتانية امتدَّت إلى مئات المكتبات مسجِّلة عشرات الآلات منها ضمن مشروع التراث عام 2003 إلا أن كثيراً منها ظلَّ حبيس مخازن تُعَرِّضها للتلف، حيث تشكو الجهة المختصّة بجمع التراث الموريتاني وحفظه (المعهد الموريتاني للبحث العلمي) على لسان مديرتها من تردُّد كثير من ملاك ورعاة مكتبات المخطوطات الخاصة في التعامل مع هذه الجهة المختصّة، ولكن الكثيرين يرجعون هذا التردُّد إلى ضعف وسائلها وقلّة مواردها، فهل يعيد هذا الاحتفال الموسمي لهذه المدن التاريخية حياتها، ويحفظ لكنوزها الثقافية بقاءها؟ أم يدفن تلك المدنَ أهلُها الراحلون عنها إلى المدن الكبرى، ويقتل تلك المخطوطات النادرة مُلّاكها المتعلّقون بها لفرط حُبِّهم وعشقهم إياها ؟

تضمّ موريتانيا أربع مدن تاريخية مُصَنَّفة من قبل اليونسكو هي (شنقيط، ووادان، وتيشيت، وولاتة

مصر

أزقة الثورة

القاهرة: خالد البري

أسباب قويّة تجعل السلطة تسقط في أيدي العسكريين عقب التغيُّرات السياسية الكبرى التي تشمل انتقالاً من حالة قمع سياسي إلى حالة انفتاح. أَوْضَحُ هذه الأسباب غياب الكوادر السياسية التي تملك القدرة على ملء الفراغ. ولماذا الفراغ من أصله؟ لأن السلطة القمعية السابقة خلقت فراغاً حولها بالضرورة، لهذا سُمِّيت قمعية أو مستبدّة. وهذا ما حدث في مصر في حال الشلل السياسي الذي أصاب البلد تحت قيادة ثورة يوليو. سلطة مركزية متحكِّمة في كل شيء. وحولها، لا شيء، فراغ..

أما ثاني الأسباب فهو سلوك معارضي النظم القمعية. المفاجأة المتكرِّرة أن معارضي النظم القمعية - غالباً - قمعيّون مثلها. ربما لأن هذا هو السلوك الذي نشأوا في ظله، وربما لأنهم - لأسباب مفهومة - أدركوا مبكِّراً أنهم لن يتغلَّبوا على القوّة إلا بقوّة، ولن يتغلَّبوا على أدوات القمع إلا بأدوات قمع مثلها. وربما لأن السلطة القمعية - كما معارضتها - ليسوا أكثر من أبناء لثقافة واحدة، جوهر ثقافي واحد، تتعدَّد صور تعبيره عن نفسه، لكنه في النهاية من بذرة واحدة، يُروى بماء واحد، ثم لا نكاد نفضِّل بعضها على بعض في الأكل.

النظام السياسي المصري المبني على قيم العائلة القروية، بكبيرها الملهم الذي يُسمَع فيطاع، وبطانته الذين يستشيرهم على هواه ومزاجه، أفرز القوى السياسية التي نراها على الساحة. تحدَّثنا كثيراً خلال الأعوام الماضية عن سلوك نظام مبارك، لكننا تحدَّثنا أكثر خلال السنة الماضية عن سلوك النظام البديل. والمحصِّلة بالنسبة لي هي الفقرة القادمة.

لقد دعمت أغلبية لا بأس بها من الشعب أجواء التغيير التي شهدتها «محاولة ثورة 25 يناير»، لكن سلوك القوة المعارضة الأكبر (الإخوان المسلمين) أوصل هذا الشعب نفسه إلى نقطة كان عليه أن يختار فيها بين سلطة تدعمها «قوات مسلَّحة» وبين سلطة تدعمها «ميليشيات مسلَّحة»، فاختار الأولى في خيار ليس غريباً ولا مستغرَباً ولا بدعاً بين الشعوب. والدليل أن أصواتاً كثيرة حذَّرت الإخوان وداعميهم من مآله.

لكن البحث في الأسباب لا يعفي من محاولة توقُّع النتائج. هل سقوط السلطة في يد المؤسَّسة العسكرية يقضي على آمال التغيير التي حملتها «محاولة الثورة»؟

الإجابة: نعم، في الحالة المصرية يعطِّل آمالَ التغيير التي عَبَّرت عنها السلطة البديلة، سلطة الإخوان المسلمين. والمقصود هنا آمال التغيير إلى دولة دينية، مدعومة بعلاقات خارجية أكثر ما هي مدعومة شعبياً. ليس المجال هنا مناقشة صحّة الادّعاء السابق، فالثابت أن هذا هو الشعور الشعبي الذي تولَّد من تصرفات الإخوان المسلمين.

هل يقضي على آمال التغيير التي عَبَّرت عنها قوى ديموقراطية مشاركة في «محاولة الثورة»؟

الإجابة هنا: لا بد أن ننظر إلى ما انتهى إليه مسار محاولة الثورة قبل المظاهرات الشعبية وتدخل الجيش. بحيث نسأل أنفسنا هل تحقَّقت آمال التغيير حتى يوم 30 يونيو/حزيران، ثم جاءت المؤسَّسة العسكرية وقضت عليها؟ الإجابة: لا. هذه آمال وُلِدت من الأساس مبتسرة لسببين: أولهما يتعلَّق بحجم القوى الديموقراطية الضئيل، وثانيها يتعلَّق بسلوكها السياسي، وقلة خبرتها، و«استعيالها»، بل وما عَبَّرت عنه من سلوك إقصائي انتقائي لمن حسبتهم على نظام مبارك، دون مبالاة بحقيقة أن كثيراً من كفاءات البلد عملت لصالح نظام مبارك بحكم أنه كان النظام الشرعي الحاكم لثلاثة



عقود، ودون ممانعة من الذهاب إلى حَدّ الرغبة في تفصيل قوانين لإقصاء أشخاص محدَّدين، كما فصَّل عمرو حمزاوي أحد وجوه الديموقراطية البارزين قانوناً لإقصاء الفريق أحمد شفيق من الانتخابات الرئاسية خدمة لمرشَّح الإخوان.

والمقصود هنا أن الآمال لم تكن بعد مستحِقَّة للتحقُّق، ولا صارت بالنسبة لأغلبية الشعب مستحقَّة للاعتقاد في صدقها، ولا كان حاملوها مستعدّين لتحمُّل المسؤولية الوطنية، فلا وجود لنخبة ديموقراطية ماهرة تستطيع أن تحوِّل الآمال إلى خطوات واقعية. ومن ثمَّ لا وجود لقناعة شعبية. على العكس، لقد انقلب قسم كبير من الطبقة الوسطى المصرية ضد «النخبة الديموقراطية» لأنه اعتبر أن هذه النخبة ضلَّلت الشعب، وسلَّمت البلد للإخوان. مرة أخرى، ليس هنا مجال مناقشة صحّة هذا الادّعاء، أتحدَّث عن الشعور الشعبي العام الذي تعيشه كل مواطنة وكل مواطن لا يحصرون أنفسهم في القوقعة السياسية النخبوية. وأريد أن أصل إلى نقطة جوهرية في سياق هذا الحديث: التقاط المؤسسة العسكرية للسلطة الملقاة في قارعة الطريق كان محصِّلة لما سبق، قبل أن يكون نتيجة لما هو لاحق.

حسناً، إن كان تولّي شخص من المؤسَّسة العسكرية الحكم يقضي على آمال التغيير التي عَبَّرت عنها محاولة الثورة في شقَّيْها الإخواني، والثوري، فعلامَ يبقي إذاً؟ أليس هذا معناه وأد الحلم في مهده؟

إن كنا نصدِّق أن الشعارات التي رُفِعت في يناير كانت تعبِّر عن نوايا المشاركين فيها فنعم، وُئِد الحلم في مهده، وهذا شيء سَيِّئ. أما إن كنا نرى أن الشعارات المرفوعة كانت مجرَّد شعارات نظرية، لا انعكاسَ سياسياً لها، سواء من جماعة الإخوان المسلمين أو من غيرها من القوى الإقصائية التي لا تتجاوز علاقتها بالديموقراطية علاقة نظام مبارك بها فنعم، وُئِدَ الحلم في مهده، وهذا شيء جيد. لماذا؟

لأن هذا معناه بالنسبة إليّ أن الحلم بمجتمع حديث منفتح صار جادّاً، وأن القوى السياسية الموجودة في البلد صارت تأخذه بجدّيّة، وأن المواطنين العاديين صاروا يتعاملون معه بجدّيّة، فيميلون نحو قوى يناير إن صدَّقوها، وينقلبون عليها إن رأوا أنها تشدّ البلد إلى كارثة. ومن ثمَّ يتحوَّل اختيار الشعب اللجوءَ إلى المؤسسة العسكرية إلى أمر ثانوي ليس عجيباً ولا مستغرباً ولا بدعاً بين الشعوب، كما ذكرت سابقاً. مجرَّد خيار سياسي، عَبَّرَ الشعب عن مثله في اتجاه آخر قبل أقلّ سنتين، وقد يُعَبِّر عن غيره إن استقرَّت الأمور، وبرزت قوى سياسية مقنعة.

الجدّيّة في التعامل مع السياسة تستلزم جدّيّة في اختيار ما نرفعه من شعارات. فلا نسمّي التغيير السياسي ثورة، ولا نسمّي الإقصاء تطهيراً ثورياً، ولا نسمّي الجماعة الطائفية فصيلاً وطنياً، ولا نسمّي الرغبة في استبدال استبداد باستبداد ديموقراطية. لو فعلنا هذا لما احتجنا إلى أن نسأل أنفسنا الآن إن كان وصول شخصية عسكرية إلى الحكم يعني تعطيل أحلام الثورة، أو أحلام الديموقراطية. فقد تعطَّلت أحلام يناير وأحلام الديموقراطية بوصول طائفيين إلى الحكم، وبمساعدة - للأسف - قوى ثورية. السؤال السياسي الأصوب: هل وصول شخصية عسكرية مدعومة من المؤسسة العسكرية إلى الحكم الآن هو أفضل السيناريوهات؟ أقول إنه السؤال السياسي الأصوب لأنه سيوجِّه أنظارنا إلى البحث في معطيات الواقع، لا إلى معطيات الأحلام. هذه هي السياسة لمن يريدون.

الأردن

إحباطات تعليمية

سمير الحجاوي

جدل رافق تصريح وزير التربية والتعليم الأردني الدكتور محمد الذنيبات عندما أعلن أن 22 في المئة من الطلبة في الصفوف الثلاث الأولى من المرحلة الأساسية لا يجيدون القراءة والكتابة، مما يعني أن 100 ألف طالب لا يستطيعون قراءة الحروف العربية أو الإنجليزية.

الوزير الأردني أسهب في شرح واقع التعليم في بلاده وقال: إن المدارس تعاني أوضاعاً سيئة جداً في الأثاث والصيانة حيث لا يوجد في عدد من المدارس أبواب أو شبابيك وألواح دراسية، بينما يوجد في الوزارة نحو 10800 آذن بمعدل 3 آذنة لكل مدرسة، لافتاً إلى أن وزارة التربية بحاجة إلى 450 مدرسة خلال السنوات الخمس المقبلة بتكلفة تقدر بنحو 450 مليون دينار «حوالي 700 مليون دولار»، مشيراً إلى هجرة المعلّمين حقل التدريس إلى أعمال أخرى بسبب تردّي رواتبهم. وأن توزيع الكتب الجديدة على الطلبة في المرحلة الأساسية يكلّف الوزارة 5 ملايين دينار (7.5 مليون دولار أميركي)، وأشار إلى وجود 18 ألف جهاز حاسوب معطّلة في وزارة التربية بسبب انتهاء عمرها التشغيلي، مؤكّداً وقف عملية حوسبة المدارس بسبب عدم توافر المخصّصات».

هي المرة الأولى التي يتحدَّث فيها وزير مسؤول عن التعليم بمثل هذا الوضوح، ولم يستخدم تعابير مطّاطة أو يختبئ خلف «إنجازات وهميّة» لطالما تعوّدنا عليها في العالم العربي.

الردّ الأقوى على تصريحات وزير التعليم جاء من قِبَل نقابة المعلّمين الأردنيين التي طالبت بفرض «حالة الطوارئ الوطنية في المجال التربوي والتعليمي المدرسي من قِبَل الدولة الأردنية» إثر الكشف عن أن ربع طلبة الصفوف الثلاثة الأولى بالمدارس لا يجيدون القراءة والكتابة. واعتبرت أن ذلك «كارثة وطنية وتربوية بامتياز.. وأنه إقرار رسمي حكومي بفشل سياسات التطوير التربوي والبرامج المستوردة الجاهزة وعلى مدى عشرات السنوات السابقة». وقالت النقابة إنها متيقنة من «أن النسبة تتجاوز ما صَرَّح به الوزير، بينما لم ينكر نسبهم وأعدادهم في الصفوف الثانوية».

واقترحت النقابة تعديل المناهج بما يركّز وبصورة أساسية على تعليم اللغة العربية (مهارات الكتابة والقراءة والتعبير) ومهارات الحساب وأساسيات التربية الإسلامية في الصفوف الثلاثة الأولى» و«تخفيض أنصبة معلّمي الصفوف الثلاثة الأولى والتخلُّص من مواد الحشو المفروضة على مناهجنا» و«معالجة الاكتظاظ في الصفوف الابتدائية وخاصة الصفوف الثلاثة الأولى» إلى جانب «تفعيل دور الإشراف التربوي بصورة حقيقية في المراحل كافة، خاصة في المرحلة الابتدائية».

الحقيقة أن الوضع التعليمي في الأردن يشهد حالة غير مسبوقة من التراجع، لأسباب تتعلَّق بسوء الإدارة والتعيينات غير الصحيحة، وسياسة الاستثناءات في الجامعات الأردنية التي أفرزت خرّيجين دون المستوى في إطار ما يمكن تسميته بـ «الرشوة الاجتماعية»، مما أدّى إلى تردّي وضع التعليم بشكل عام.

فمنذ عقود عمدت الحكومات الأردنية إلى العمل بمبدأ معالجة الخطأ بسلسلة من الأخطاء، وأخطرها «المعالجة الترقيعية» لقضيّة تدنّي مستوى التعليم في بعض مناطق الأردن، خاصة في المناطق الجنوبية والشرقية، التي يطلق عليها اسم «المناطق النائية» التي سجّلت بعض مدارسها حالة من الرسوب، وكانت



نتائجها في الثانوية «لم ينجح أحد»، وبدل أن تقوم الحكومات بمعالجة وضع هذه المدارس لجأت إلى تطبيق سياسة الاستثناءات في القبول الجامعي، وخفضت نسب القبول مما أدّى إلى تدهوُر مستوى الخرّيجين الجامعيين الذين يحصلون على شهادات يُفتَرض نظرياً أنها تؤهّلهم للعمل في سلك التدريس، ولكن- للأسف، وخلال عقدين من الزمان- ظهرت النتائج المروّعة لهذه السياسة الخطيرة والتي تصل إلى 75 في المئة من مجمل الدارسين في الجامعات، وهي السياسة التي احتجّ عليها وزير سابق للتعليم العالي، مما أدّى إلى شَنّ حملة ضدّه من قِبَل المنتفعين من الاستثناءات، وفقدانه لمنصبه، رغم تراجعه عن مطالباته بوقف الاستثناءات التي اعتبرها المدافعون عنها أنها حقوق مكتسبة لا يمكن المساس بها.

لكن المشكلة لها أبعاد أخرى إلى جانب سياسة الاستثناءات التي أدّت إلى تزويد السوق بـ «مدرّسين غير مؤهَّلين» مثل ضعف التمويل، وتكدُّس الطلاب، حيث يصل عدد الطلاب إلى 50 طالباً في القسم الواحد في بعض المدارس، وعدم القدرة على بناء مدارس جديدة لتلبية الاحتياجات، وعدم توافر الموارد للتدريب والتأهيل والحوسبة، في انعكاس للحالة الاقتصادية في الأردن.

الحالة في الأردن ليست منعزلة، بل تشكّل جزءاً من سلسلة من «الإحباطات التعليمية» في العالم العربي كلّه، وإن كان يسجّل للأردن أنه يتحدّث عن واقعة بجرأة وشفافية وصراحة، فقد أظهر تقرير فلسطيني أعدَّه مركز «إبداع المعلم»، تدنّي التحصيل العلمي لدى الطلبة، خاصة في المراحل الأساسية، وأن 40% من طلبة الصفوف الأولى الأساسية في الضفة الغربية لا يجيدون القراءة والكتابة. وهي النسبة ذاتها في السودان حيث أظهرت دراسة أن 40 % من طلاب المرحلة الأساسية في العاصمة الخرطوم لا يجيدون الكتابة والقراءة.

وفي مصر كشف المركز القومي للامتحانات والتقويم التربوي، عن تراجع مستوى التلاميذ في مواد اللغة العربية والرياضيات والعلوم، بنسبة كبيرة، وتراوحت نسبة الإخفاق فيها من 74 % إلى 86 % بين تلاميذ المرحلة الابتدائية، وأكَّد أن 78 % من طلاب المرحلة الابتدائية لا يجيدون القراءة والكتابة حتى الصف السادس الابتدائي.

وفي اليمن كشف مدير الوكالة الأميركية للتنمية هيربرت سميث في حفل تدشين حملة القراءة أن 100 في المئة من طلاب الصف الثالث الابتدائي لا يجيدون القراءة والكتابة، وقال «إن طلاب الصف الثالث لا يجيدون القراءة» بحسب حملة تقييم نفَّذتها الحكومة الأميركية لطلاب المدارس في اليمن. وفَجَّر وزير التربية والتعليم اليمني قنبلة من العيار الثقيل عندما أعلن أن 301 مدير لا يعرفون القراءة والكتابة، وأن آلاف المعلِّمين يحملون شهادات مزوَّرة، وأنهم ليسوا مؤهَّلين للتدريس.

هذه نماذج لتردّي حالة التعليم في العالم العربي من الأردن وفلسطين والسودان ومصر واليمن، ومن المؤكَّد أن الحالة نفسها سنجدها في دول عربية أخرى، والتي تتوافر إحصائيات دقيقة عن حقيقة الوضع فيها، مما يحتّم على المسؤولين عن التعليم في الوطن العربي «إعلان حالة الاستنفار والطوارئ» لإنقاذ الأجيال المقبلة من الأمّيّة، وإنقاذ مستقبل الأمّة العلمي، فهذه الأجيال التي تجلس على مقاعد الدراسة هي التي ستحدّد مسار ما سيأتي من أيام، وهي أيام ستكون سوداء إذا ترك الأمر على ما هو عليه الآن.

آفاق ثقافية

الرباط: عبدالحق ميفراني

ما الدور الذي تحتله الثقافة اليوم، ليس فقط في الحكومات، بل بالنسبة للمجتمع كله، في ظل التحوُّلات العميقة التي يشهدها العالم السنوات الأخيرة، والتي جعلت من الثقافة عنصراً حيوياً وحاضراً في مختلف القضايا كالهوية واللغة والتعليم ؟ كيف يستطيع المواطن الاستفادة من الحقوق الدستورية المتعلّقة بالثقافة والولوج إلى خدماتها؟ وما الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في التنمية؟.

شكّلت هذه الأسئلة المركزية، موضوعات مداخلات اللقاء الدراسي الذي شهده المغرب الشهر الماضي، حول «السياسة الثقافية في المغرب»، والذي حضرته ثلاثون مؤسَّسة ثقافية وفنية في المغرب، وهو ما أدّى إلى صياغة كتابة مشروع أولي لـ «سياسة ثقافية وطنية». اللقاء الذي أشرف على تنظيمه كل من «الجمعية المغربية للسياسات الثقافية وكلية الآداب ابن مسيك في الدار البيضاء، والمكتبة الوسائطية لمسجد الحسن الثاني» بدعم من مؤسَّسة المورد الثقافي، وبشراكة مع مجموعة من المنظّمات الثقافية المستقلّة، شَكَّل فرصة أساسية لصياغة «وثيقة للسياسة الثقافية في المغرب» في تحديد معالمها ومضامينها وإطلاق ورش التفكير فيها. وقد عرف هذا اليوم الدراسي حضور السيدة بسمة الحسيني مديرة مؤسَّسة المورد الثقافي، والسيدة مروة حلمي مديرة برامج السياسات الثقافية في المنطقة العربية، بالإضافة إلى منسّقي مجموعات السياسات الثقافية في كل من الجزائر وموريتانيا، وهو ما أصبغ على هذا اليوم بعداً عربياً ودولياً.

لقد ظلّت المداخلات تفكّر من خلال منظور يستحضر علاقة السياسة الثقافية وانفتاحها على التعليم، لإحداث رؤية شاملة للإصلاحات الضرورية، سياسة ثقافية منفتحة ومتطوّرة في مجالاتها المتعدِّدة التشريعية، والبشرية، والمالية. وأيضاً سياسة ثقافية «عادلة» تسمح بتوزيع متوازن على مستوى البنيات التحتية، وتعيد توزيع «الرأسمال الرمزي» وتحتفي بالتنوُّع الثقافي، وتحمي الحرّيّات والحقّ في الاختلاف. لقد شكَّل الهدف الأساسي من اللقاء الانتهاء من خلاصات أرضية تخصّ السياسة الثقافية في المغرب، وتدخل ضمن أجندات مؤسَّسة المورد الثقافي والتي تؤكِّد مديرتها السيدة بسمة الحسيني أنها تسعى لـ «تكريس سياسات ثقافية جديدة»، ولو أن الهدف الأسمى يظلّ السعي إلى تأسيس «المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية في المغرب»، على غرار التجربة التأسيسية في مصر، ثم لبنان، فالجزائر، وموريتانيا.

لقد استطاع اللقاء الدراسي ومن خلال التصوُّرات التي قدمها مجموعة من الباحثين أن يصوغ لحظته المغربية بامتياز، في قدرة الباحثين المغاربة على «تمثُّل واقعهم الثقافي، واقتراح بدائل وسياسات ثقافية قصد إعادة الاعتبار للثقافة المغربية، وجعلها أولوية في الحياة». خصوصاً مع التنوُّع والتعدُّد اللغوي والمدّ الحقوقي الذي شهده المغرب السنوات الأخيرة، كما أن الحراك العربي الأخير رَسَّخَ، في جزء منه، الحاجة إلى الخيار الديمقراطي وإلى تغيير للقطع مع الأنظمة القديمة. وقد شهدت بيروت العاصمة اللبنانية سنة 2010، انعقاد «المؤتمر الأول للسياسات الثقافية في المنطقة العربية»، بحضور أربع دول عربية، هي الأردن، والمغرب، وفلسطين، ومصر. وفي كتاب مهمّ صدر حينها

متضمِّناً مجموعة من الدراسات رصدت السياسات الثقافية لثماني دول عربية (لبنان، سورية، الأردن فلسطين، مصر، الجزائر، تونس والمغرب)، أكَّدت مجملها أنه ليس للدول العربية سياسات ثقافية واضحة، كما أن الثقافة في العالم العربي تبقى في خدمة السياسي، ولعل أهمّ توصيات هذا المؤتمر هي ما تمخَّض عنه مؤتمر المغرب، تحت مسمّى «المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية بالمغرب».

لقد شَكَّل اللقاء الدراسي تحدِّياً طموحاً سعى - أولاً- إلى فتح نقاش أوّلي يتمخَّض عنه إقرار آليّة للعمل في أفق صياغة وثيقة للسياسة الثقافية في المغرب. وأيضاً العمل على إشراك جميع الأطراف المعنيّة بالثقافة والفنون، في صياغة مقترح الوثيقة والعمل على تحقيق التواصل فيما بين مؤسّسات القطاع الثقافي المستقلّ، بهدف تطوير واقع العمل الثقافي في المغرب، وإيجاد الآليات لصياغة وثيقة لسياسة ثقافية قادرة على الحفاظ على خصوصيّات الثقافة المغربية وانفتاحها العربي والكوني. فَجُلَ الكتابات- السنوات الأخيرة- تتحدَّث عن اختلالات الوضع الثقافي في المغرب، وكأن العنوان أصبح أرضيّة اتّفاق حتى مع المؤسَّسة الوصيّة نفسها. وانتهى اليوم الدراسي بإعلان تأسيس «المجموعة الوطنية للسياسات الثقافية في المغرب» وهي المؤسَّسة التي أضحت تتمتَّع بصيغة قانونية، ومن المنتظر أن تقدّم ميثاقاً للثقافة المغربية في ظل هويّة متعدِّدة ومتنوِّعة غنية، كما أشار إليه الدستور الجديد والذي أكَّد في أحد بنوده الجديدة على تأسيس «المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية». وضمنياً من نتائج هذا الميثاق أن يرسّخ مفهوماً أولياً هو الحق في الثقافة وهو ما يوازيه تشريعياً مأسسة هذه الحقوق وتفعيلها في أفق صياغة دستور للثقافة المغربية.

وشَكَّل اللقاء مناسبة للاقتراب من بعض التجارب المغاربية، فقد حضرت موريتانيا والجزائر ومصر، وقَدَّم الباحث عبالرحمن أحمد سالم منظوره «المغاربي» ورؤيته لفتح فضاء للتبادل بين المكوِّنات الثقافية المغاربية»، فيما أشارت التجربة الجزائرية إلى مسارات الاشتغال على سياسة ثقافية ضمن مبادرة مستقلّة لم يُكتَب لها أن تظهر. ويبدو أن محطّة المغرب كشفت لِجُلّ الباحثين الحاجة إلى صياغة مُسَوَّدات السياسات الثقافية في العالم العربي، وانخراط التجربة المغربية من خلال هيكلة صيغة جمعية هي «الجمعية المغربية للسياسات الثقافية» والتي أُحدِثت في أفق صياغة سياسة ثقافية مغربية. هذا في الوقت الذي تنشغل فيه وزارة الثقافة المغربية بمحاولة ترسيخ «استراتيجيتها الخاصة بالمغرب الثقافي والتراث الثقافي في أفق 2020»، وهي الاستراتيجية التي تسعى إلى «تعزيز الاهتمام بالتراث الثقافي، وتوفير سبل إدراجه في التنمية الشاملة»، ضمن خمسة محاور متمثّلة أيضاً في سياسة القرب، ودعم شبكة القراءة العمومية، ودعم الإبداع والمبدعين، تثمين التراث المادي واللامادي، تقوية الدبلوماسية الثقافية، وأعمال الحكامة.».

لقد خلص اليوم الدراسي إلى مجموعة من التوصيات، كان أولها ضرورة إصلاح المنظومة التعليمية والتربوية، وضرورة إبراز ورصد الواقع الثقافي بدقة، مع إشراك جميع الفاعلين في القطاعين الحكومي والخاص في تشكيل مرصد وطني للثقافة، حتى يمكن بلورة سياسة ثقافية قابلة للتحيين والإنجاز، خصوصاً عندما تدمج الثقافة في المخطّطات الاقتصادية والتنموية.



وزير الثقافة والفنون والتراث
يتسلَّم وسام الاستحقاق في الفنون والآداب

عناق الثقافات

سعيد خطيبي

العلاقات الثقافية بين قطر وفرنسا تعرف تطوُّراً ملحوظاً، وتبادلاً إيجابياً، ومشاريع تسير بوتيرة ثابتة، وذلك بفضل جهود وزير الثقافة والفنون والتراث د.حمد بن عبدالعزيز الكواري، الذي تسلَّمَ، مطلع الشهر الماضي، في الدوحة، بحضور سفراء عربٍ وأجانب ومسؤولين من الدولة، واحداً من أرفع أوسمة الجمهورية الفرنسية: وسام الاستحقاق في الفنون والآداب، والذي يكرم شخصيات تميَّزت بمساهمتها في الإشعاع الفني والأدبي في فرنسا وفي العالم، سَلَّمَه إيّاه جاك لانغ، وزير الثقافة والتربية السابق، ورئيس معهد العالم العربي بباريس حالياً، نيابة عن الرئاسة الفرنسية وعن وزيرة الثقافة أوريلي فليبتي.

الوسام نفسه، أُنشِئ، لأول مرّة، العام 1957، وقال عنه الكاتب الشهير أندري مالرو: «هو التكريم المحترم، الذي يرغب فيه كتاب وفنانون ومبدعون». وجاء تكريم وزير الثقافة بالوسام نفسه تتويجاً لمسيرة حافلة من الإنجازات، ومن تقريب جسور التواصل بين الثقافتين العربية والفرنسية، حيث أشاد جاك لانغ في كلمته بمسيرة الوزير د. حمد بن عبدالعزيز الكواري، وعاد إلى مساره الحافل، قائماً بأعمال في لبنان، ثم سفيراً في سورية وفي فرنسا، مندوباً لدولة قطر لدى هيئة اليونيسكو، ثم مندوباً لدى هيئة الأمم المتحدة، ونائباً لرئيس الجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة في دورتها الأربعين، ثم وزيراً للثقافة والإعلام بداية التسعينيات، ووزيراً للثقافة والفنون والتراث بداية من منتصف العام 2008. ولم يُخفِ جاك لانغ، إعجابه بشخصية الوزير، و«إتقانه ثلاث لغات مختلفة» و«تمكُّنه من اللغة الفرنسية أفضل من بعض الفرنسيين أنفسهم»، معبِّراً، في السياق نفسه، عن اعتزازه بانضمام قطر إلى المنظمة العالمية للفرانكفونية كعضو مشارك، كما أشار، وعلى هامش المناسبة نفسها، وبصفته رئيساً لمعهد العالم العربي، عن «التزامه بدعم تعليم اللغة العربية».



وقال وزير الثقافة والفنون والتراث في كلمته: «أشعر اليوم بسعادة كبيرة بهذا الوسام وبهذا التكريم الممنوح من طرف رئيس الجمهورية الفرنسية فرانسوا هولاند. كما أشكر السيد جاك لانغ – هذا الرجل الاستثنائي في عالم الثقافة بحضوره وإنتاجاته – رئيس معهد العالم العربي، عن تسليمه لي هاته الميدالية وهي ليست أول تشريف فرنسي أتلقّاه؛ فقد كُرِّمت من طرف رئيسين فرنسيين سابقين، هما الرئيس فاليري جيسكار ديستان الذي منحني بنفسه وسام الاستحقاق الوطني، والرئيس فرنسوا ميتيران الذي منحني وسام جوقة الشرف». وأكَّد سعادة الوزير على أن وسام الاستحقاق في الفنون والثقافة يحمل أهمية خاصة، نظراً لبعده الثقافي، ثم إنه سُلِّم له من طرف رجل ثقافة. وعاد سعادة الوزير إلى مساهمته في تأسيس معهد العالم العربي وتوقيعه على بيانه التأسيسي، وانضمام قطر إلى المنظمة العالمية للفرانكفونية، مشيراً إلى الأهمية البالغة التي توليها دولة قطر لقطاع الثقافة، وما تتمتَّع به من بنية تحتية صلبة، مشيداً بالتعاون بين قطر وفرنسا، وكيف استطاعت الثقافة أن تعمِّق العلاقات الجيدة بين مسؤولي البلدين سياسياً واقتصادياً، مؤكِّداً في النهاية أن الوسام نفسه سيشكِّل «دافعاً لتعزيز وتوثيق العلاقات بين ثقافتي البلدين الصديقين أكثر فأكثر» معتبراً إياه تكريماً له، وأيضاً تكريماً لقيادة البلد، وللبلد كله.



أمجد ناصر

أنسي الحاج: أمير القصيدة

رحل أنسي الحاج. كنت أعرف منذ بضعة أيام أنه في «حالة حرجة». توارى أمير «قصيدة النثر» عن الأنظار بعدما لم يعد يطمئنّ الى أداء جسده. بعدما لم يعد يستطيع أن يمشي من دون عكّاز. بعدما لم يعد قادراً على التحكُّم بردّات فعل معدته على شراب أو غناء.. وهو الذي كان «موسوساً» بـ «صورته» أمام الملأ. لا لنرجسية -كما أتصور- ولكن لأنّ «الشعرية» تقتضي حرصاً راديكالياً على «الجمالية». هي نرجسية إذاً؟

نعم.

ولكن كلّا. ليست نرجسية «فتى الشاشة»، ليست نرجسية «طربون الحبق»، ليست نرجسية المفتون بنفسه، بل نرجسية الشاعر في مرآة قصيدته التي قد تكون -في حالة أنسي - مرآة ذاته. فهو وقصيدته صنوان. لم أعرف شاعراً «يطهِّر» قصيدته مما ليس شعراً مثل أنسي. يطرد، يشنب، يزيل كل ما ليس له علاقة بالقصيدة. هناك تعقيم بمحاليل قويّة تتعرض له القصيدة في مختبره الداخلي. لذلك تبدو لامعة، نظيفة، لكن هشّة، قابلة للانتكاس بسبب ضعف «مناعتها». لم تكن تهمّ أنسي «المناعة»، بأي معنى: قوة اللغة، البلاغة، الهدير، التماسك، الصلابة. كان يحب الضعف. يظهره على ما عداه. لأن الضعف أنثى. وهو مفتون بالأنثى. بـ «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع». هذا نوع من الضعف يفتن أنسي، ويثير فيه أقصى درجات الشِّعْرية.

***

توارى أنسي عن الأنظار في الفترة الأخيرة.

قد نكون: وائل، إميل، أرينست، حسام، وأنا آخر من رأوا أنسي الحاج في مكان عام. كان ذلك في مطعم «لاروج» اللبناني ذي النكهة الفرنسية. جاء أنسي يتوكّأ على عصاه وعلى إميل. كان شاحباً. نحيلاً. عليلاً بما لا يخفى على أحد. كنت أعرف أن السرطان اللعين أنشب أظفاره فيه، ولكن قيل لنا إنه خضع للعلاج و«تحسَّنَ». مع ذلك، مع ذلك الهزال الرهيب لم يفقد أنسي بديهته الحاضرة، والأهمّ أنه لم يفقده حسّه الفكاهي. حكى لنا أشياء أضحكتنا من قلوبنا، وأضحكته هو. تناول لقماً معدودة من طبق الباستا الذي طلبه (أربياتا) لكنه ما لبث أن استفرغ كل ما في أحشائه. كنت بجانبه. طالني شيء من ذلك. قمت ومسحت ما تساقط على ذقنه وثيابه.. دمدم شيئاً. لم أسمعه. كأنّه يستنجد بإله يمتحن خلقه بما لا قِبَلَ لهم به. ثم رفع صوته وقال بالعامية اللبنانية: لازم يرموا الناس لمّا يكبروا بالزبالة!

***

لي علاقة خاصة بقصيدة أنسي الحاج. أزعم أن شعره أثّر في جيل كامل من الشعراء من دون أن يكونوا على صلة مباشرة بمنجزه. وسيكون هناك من سيتأثرون بالذين تأثّروا به. هنا يشبه عمل الجينات التي قد تحمل مُوَرِّثات بعيدة إلى من يتكوَّنون في رحم الغيب.

عندما أمكن لي أن أقرأ أنسي الحاج، قرأتُه مقلوباً: من «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» إلى «الرأس المقطوع»، ولم أقرأ «لن» إلا متأخِّراً لذلك لم أعرف ترسيمتَه القاطعة لـ «قصيدة النثر» التي بسطها في مقدمة «لن» إلاّ بعد عملين أو ثلاثة لي، ولم أجد، حينها، ظلالاً لتلك الترسيمة على أعمال أنسي الحاج نفسه التي راحت تطول، وتنحو صوب صوفية مسيحية هرطوقية.

كانت الوصفةُ السحريةُ لقصيدة النثر التي دبّجها أنسي في مقدِّمة ديوانه «لن» قد تجاوزها صاحبها.

هكذا كان أنسي الحاج خارج مقدّمته وهو يكتب «لن» وأخواتها. صنيعُهُ ليس المقدمةَ، بل شعرُه، وهو وحدَه الذي صنع منعطفاً مشى فيه -حسب تعبير عباس بيضون- كثيرون.المشترك الوحيدُ، برأيي، بين مقدمة «لن» وشعره في «لن» (وغيره من أعمال) هو ذلك التوتُّرُ الذي تحسّه يسري في بدنك، تلك القشعريرة التي تنتقل من النصّ إلى الجلد، وذلك الغضب المنذرُ بالتهلكة حيناً، والرضا الواعدُ بجنّة للهراطقة حيناً آخر.

لا يشبه أنسي الحاج -على ما أعلم - شاعراً قبلَه، فهو حالة فريدة في عالمها ومعجمها بالعربية، والذين مشوا في طريقه لم يواصلوا طريق قاذف اللهب في «لن» و«الرأس المقطوع»، وإنما العائد الى نفس لم تبرأ من شقائها الأصلي برغم ضراعتها إلى الخلاص.

سنفتقدك كثيراً يا أنسي.

أيها الأمير الذي لن ينكِّس الموت رايته.

أغورا الجديدة

محسن العتيقي



البودكاستور (Les Podcasteurs) يقتربون من الاستيلاء على اليوتيوب! قبل عشر سنوات شرع شباب أميركيون ببثّ أشرطة فيديو صغيرة على موقع اليوتيوب وعلى مواقع أخرى مشابهة، يعرضون فيها انطباعاتهم حول مواقف وأحداث اجتماعية أو سياسية. النكتة، الجرأة، الجنون... أسلحتهم في استقطاب المزيد من المعجبين. فبينما لم يعد المدوِّنون يستهوون إلا بضع مئات من المتابعين، يحصل البودكاستور على معجبين بعشرات الآلاف، مما ينبئ عن إسقاط أبطال التدوين من عرش الرأي الإلكتروني.

ليس من باب التضخيم لو لاحظنا بأن صحيفة بمجموع محتواها لا تصل إلى مليون متصفِّح في وقت قياسي، لكن فيديو أو (سكاتش) يُبَثّ على اليوتيوب يحقّق هذا الرقم الخيالي. والحال أن البودكاستور ليس بظاهرة إعلامية كي نقحمها في مقارنة من هذا القبيل، وإن كان التأثير في الرأي العام مسألة مشتركة، بل إن ما يبثه هؤلاء «اليوتيوبيون»، بالنظر إلى نسب المشاهدة، لاشك أن الحكومات على علم بأهميته في قياس نبض المزاج المجتمعي.

شاشة اليوتيوب الصغيرة يوماً بعد يوم تزداد جاذبية، ليس فقط لأنها تسجِّل بدلاً عنا كل ما يفوتنا مشاهدته، أو لأنها الأرشيف العظيم لما يستهوينا، ولكن لأنها في الواقع باتت قناة للبثّ المتحرّر من السلطة والرقابة، فضلاً عن كونها قناة متفاعلة. وفي حالة الغرب هي أقرب إلى التخلّص من تعقيبات الإنتاج، ونجد الشباب متعطِّشاً للنجومية وكسب المال أيضاً من خلال فيديو يطلقه من غرفة نومه، ويشاهده العالم. نجد في فرنسا مثلاً كلاً من Hugo, Cyprien, Norman قد أصبحوا نجوماً تعادل نجوميَّتهم الفنانين والسياسيين، والشباب الفرنسي يتابعهم بالملايين. أما في العالم العربي فالظاهرة في بدايتها، وإن كان المصري باسم يوسف واحداً من أبرز الذين اشتهروا في اليوتيوب قبل أن يدخل برنامجه إلى شاشة التليفزيون. وبدرجة أقلّ تأثيراً في الجزائر، ثم استقطاب يوسف زاروطا إلى قناة (الجزائرية تي ڤي)، لكن شهرته على اليوتيوب التي حقّقها كبودكاستور في سنة فقط، تراجعت بعد التحاقه بالتليفزيون. على عكس آخرين مثل شمسو بلينك، إبراهيم إيربان، عادل سويزي، مروان غروابي الذين يفضلون الاستمرار على اليوتيوب واستثمار شعبيتهم في عقود الإشهار ضمن شركة «نجمة» للاتصالات أو غيرها.

في المغرب، عدد البودكاستور في تزايد، ويبدو أن الأرقام وتواريخ نشر الفيديوهات تشير إلى أن المغاربة أول من فتح المجال - عربياً - لهذه الظاهرة. وحالياً يواصل العديد من الشباب بثّ فيديوهاتهم على شكل حلقات قصيرة، ويلاحظ أن بعض البرامج الشبابية في التليفزيون الرسمي تستضيفهم للحديث عن تجاربهم، وقد يكسبون تعويضات عن ذلك. ومن الأسماء النشيطة حالياً نجد خالد شريف، ياسين جرام، سهيل الشبيني، محمد لوريكي، فاطمة الزهراء سماوي، وعبدالله أبوجاد، وفي الجزائر نجد (D2 Jacker) و(D2 Crazy)، وغيرهم.

صحيح أن انتقاد النظام أو تبليغ شكوى عن طريق اليوتيوب أو نشر الدعوة والإفتاء أمور موجودة على اليوتيوب من قبل، لكن عمل البودكاستور تقنياً وفنياً ليس فقط تسجيل فيديو وبثّه، بل يتطلَّب إلماماً بالإخراج وبالمونتاج وبتركيب مشاهد متسلسلة تضاهي أحياناً من حيث الحرفية الفنية برامج التليفزيون الرسمي. هنا بالإضافة إلى كتابة النص الذي يعتمد على الجمع بين الإضحاك، والنقد، وراهنية المواضيع.

الظاهرة فتية عربياً، ولا نعرف إلى أين ستؤدّي مستقبلاً. كما ليس من المهمّ الوقوف على طبيعة المواضيع التي يطرحها أباطرة البودكاستور، فهي جريئة أحياناً، اجتماعية وسلوكية أحياناً أخرى، وقد تخوض في التابوهات... وكلها أمور مطروقة من قبل ومن بعد. غير أن الداعي للملاحظة هو القالب أو السند الذي تُبَثّ عبره هذه المواضيع، وكما سلف، فإن عمل البودكاستور عمل فني بامتياز، يجمع بين فنون الڤيديو والفوتوغرافيا والتمثيل والمسرح والموسيقى والسيناريو، وإن أي عمل فني جديد يكتسب فلسفته الشكلية التي تحدِّد قوّة تأثيره ونبوغه كشكل جديد في التعبير، ومن هنا يمكن الاستنتاج أن ما يُطرَح من مضامين من خلال البودكاستور - قياساً بفسحات الحرية على الشبكة العنكبوتية - بات يبعد الكثير من الشباب عن الشاشة التليفزيونية.



مرزوق بشير بن مرزوق

منهجة الفن

من الأهمّيّة أن تُدَمج مادة الفنون التشكيلية في المناهج الدراسية، حيث كان قرار إلغائها أصلاً خطأ كبير، وتاريخ تدريس الفنون التشكيلية أو مادة الرسم كما كانت تُسَمّى قبل عشرات السنين، صاحب بداية التعليم الحديث في قطر حيث كانت تُخَصّص لهذه المادة (حصّتان) في الأسبوع كما جُهّزت لها الفصول الخاصة بكافة متطلّبات الرسم، وكانت النتيجة أن تخرجت أجيال تخصّصت في مادة الفن التشكيلي، وواصل عدد منهم دراساته العليا خارج قطر ليعودوا وينهضوا بحركة الفن التشكيلي في الدولة الحديثة، بل هناك من بينهم من وصلوا إلى العالمية وحصدوا جوائز المسابقات والتكريم داخل قطر وخارجها، كما أسسوا جمعية للفنون التشكيلية التي تكاد تكون الجمعية الوحيدة في مجال الثقافة والفنون المعترف بها.

عندما تصاعد دور قطر الثقافي في السنوات العشر الماضية، صاحب ذلك إقامة متحف عالمي، وقاعات للفنون وحضور كبار الفنانين التشكيلين العالمين لعرض أعمالهم في قطر، كما صاحب ذلك اقتناء الدولة لأعمال فنية لكبار التشكيليين في العالم، هذا الاعتراف الواضح للفن التشكيلي، كان في حاجة إلى رافد من الأجيال المتخصّصة في هذا المجال، كما أنه في حاجة إلى جماهير تتذوّق هذا الفن وتقبل عليه وتتأثّر به، لذلك سيكون لعودة تدريس مادة الفن التشكيلي أو الرسم الأثر الفعّال على المدى الطويل، وسوف تتهيّأ أجيال قادرة على إدارة الثروات الوطنية وحمايتها في هذا المجال.

لم يعد تدريس الفنون بكافة أنواعها ومجالاتها ترفاً أو إضاعة لوقت المتعلّم، بل هو ضرورة علمية واجتماعية واقتصادية في حياة الأمم. كذلك نأمل أن يتبنّى المجلس الأعلى للتعليم إعادة نشاط المسرح المدرسي، والتذوق الدرامي، وفنون السينما، والنقد الفني ضمن البنية الأساسية للمنهج الدراسي بحيث تصبح جزءاً من التعليم العام بكافة مراحله، ويصل إلى التعليم العالي.

قطر في حاجة إلى مبدعين في كافة مجالات الثقافة والفنون، من كُتّاب للرواية، والمسرح، والدراما التليفزيونية، والفنون السينمائية، وفي حاجة إلى مخرجين، وفنانين في كافة قطاعات الفنون، وفي حاجة أكثر إلى من يدير مجالات الثقافة والفنون التي أصبحت اليوم وسيلة من وسائل تعزيز العلاقات مع الثقافات الأخرى، كما أصبحت مجالاً إنتاجياً ذا مدخول مادي.

كما أن تضمين المناهج الدراسية تعليم الفنون المختلفة سوف يهيّئ لنا جماهير تتذوّق الإنتاج الفني بوعي، وتستطيع أن تفاضل بين نوعياته ومستوياته، وتستطيع أن ترفض الفنون الهابطة، وتتحمّس للفنون ذات النوعية العالية.

مرة أخرى الفنون ليست ترفاً أو متاعاً زائداً، إنما هي حاجة جوهرية سوف تنعكس على انتقاء الناس لأفكارهم، وقراراتهم، وتصرفاتهم، وذوقهم العام، فما أحوجنا إلى كل ذلك!.



العمل الفني : ثريا البقصمي - الكويت

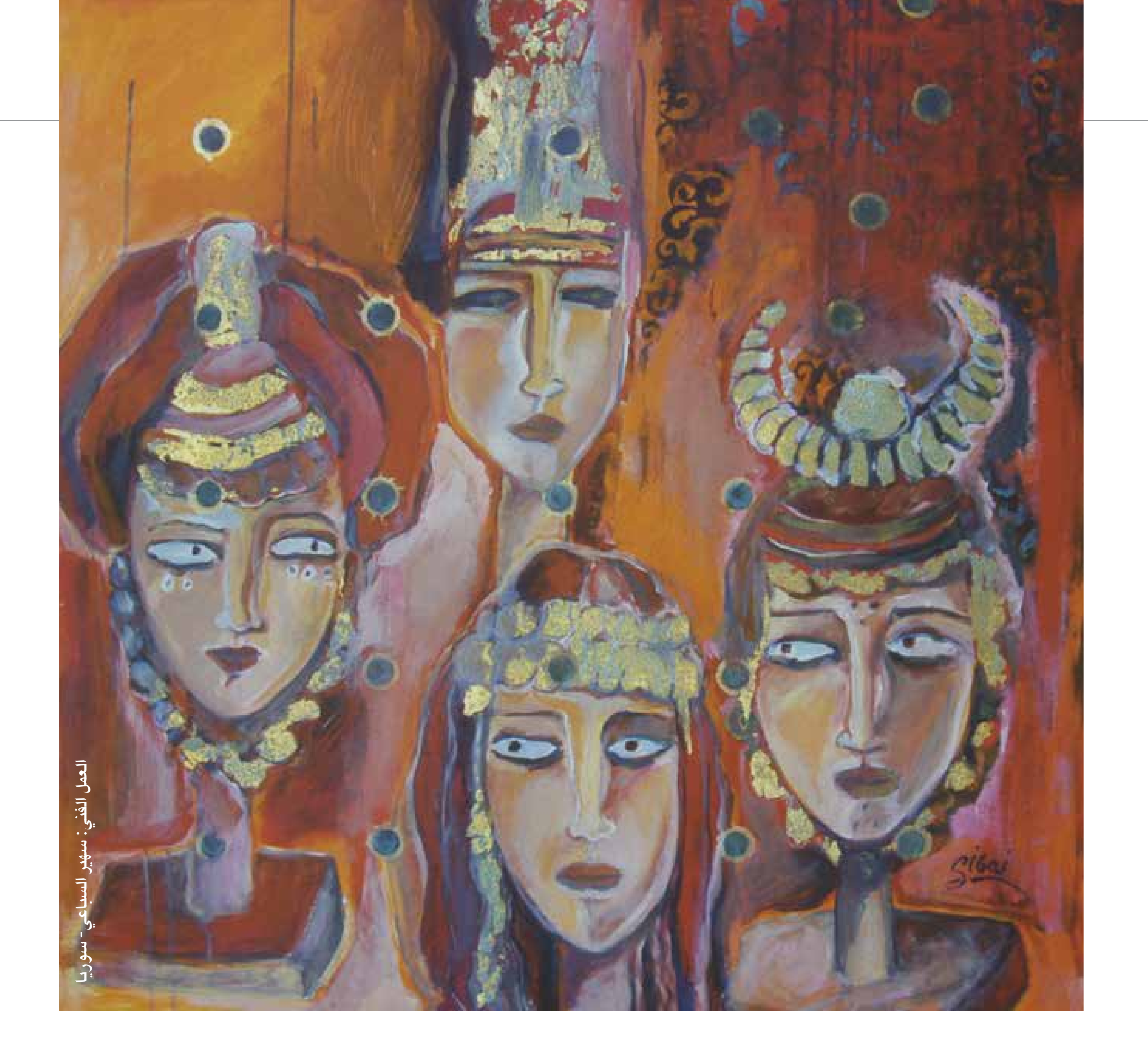


أصوات
المرأة العربية

المرأة مصدر كل شر. يقول سقراط، ويحيل هذا التعريف على تبريره المعقول؛ حيث الفيلسوف هو ذلك الرجل الذي لا يجد المرأة فيستعيض عنها بتعقيدات العالم. وبنبرة وجودية نجد غوته يردِّد: «المرأة هي الإناء الوحيد الباقي لنا لنفرغ فيه مثالياتنا». بعيداً عن فلسفة من هذا القبيل، فالمرأة مختبر حقيقي لتطوُّر المجتمعات، و«إن نَبُلَ عقلها ومات نَبُلَ عقل الأمة كلها ومات». كما قال توفيق الحكيم.
هل هي- فعلاً- بنصف عقل؟ وليام شكسبير يضعنا في صورة واقعية ومناقضة لنظام الكوطة العقلي هذا؛ يقول: «يرضع الطفل من أمّه حتى يشبع، ويقرأ على ضوء عينيها حتى يتعلَّم القراءة والكتابة، ويأخذ من نقودها ليشتري أي شيء يحتاجه، ويسبب لها القلق والخوف حتى يتخرَّج في الجامعة، وعندما يصبح رجلاً يضع ساقاً فوق ساق في أحد مقاهي المثقَّفين، ويعقد مؤتمراً صحافياً يقول فيه: إن المرأة بنصف عقل!».

حقوق المرأة، مبدأ المناصفة، المساواة... شعارات طالما رفعتها المرأة العربية، وفي ذلك حقَّقت المنظمات النسائية مكتسبات كثيرة ومتفاوتة. وفي أيامنا، ومع التعثُّرات التي شهدتها دول الربيع العربي، تردَّدت أصوات الخوف من ردّة حقوقية تطيل من علوّ الحصن الرجالي.

في هذا الملفّ الذي تقدّمه «الدوحة» تحيّة للمرأة العربية بمناسبة عيدها العالمي (8 مارس) وكذلك تزامناً مع التحوُّلات التي تعرفها بعض الدساتير العربية على مستوى المواد المتعلِّقة بالمرأة، نقف على بعض المحطّات والتجارب والنضالات التي كانت المرأة العربية وراء إنجازها وتحقُّقها في الآونة الأخيرة.



الحياة مِلكُ للنساء، أي مِلكُ للموت!

حبيب سروري

جليٌّ أن القرن الثامن عشر (قرن الأنوار) نقلَ الإنسانية على الصعيد الأخلاقي إلى عالَم متقدِّم جديد: انبثقتْ منه أولى تشريعات تحريم العبودية والعنصريّة، ومنحِ المرأة حقوقاً جوهريّة تسمح بمساواتها بالرجل.

اعتُبِرتِ المرأة غالباً، حتّى عصر الأنوار، ماكينةَ إنجابٍ ورعايةٍ للأطفال، ناقصةَ عقل. حقوقُها في الإرث ضئيلة. وإن توظّفتْ فهي تحتلُّ موقع رجُل، ناهيك عن كونها أم المكائد والغوايات، ومرتكبة خطايا الوجود الجذرية!.

لعـلّ آراء أرسـطو تكثّـف ذلـك: «الرجـل إنسانٌ كاملٌ خُلِق بيد الإلـه، والمـرأة منتوجٌ اشـتقاقيٌ منـه، وعـاءٌ لخصوبتـه المنويّـة. يسـيطر الرجـلُ علـى المجتمـع لأنـه يمتلـك ذكاءً أعلـى مـن المـرأة».

جلـيٌ اليـوم فـي ضـوء علـوم الطبيعـة الإنسـانية، أن تلـك الاعتبـارات خاطئـةٌ تمامـاً: ذكاءُ المـرأة يسـاوي ذكاء الرجـل، والتمييـز بيـن دماغيهمـا بالعيـن المجـرّدة يـكاد يكـون رابـع المسـتحيلات: إذا كانـت كميّـة عصبونـات المـرأة أقل نسـبياً منها عند الرجـل، فموادهـا الرماديـة الدماغيـة أكثـر نسـبياً. لهمـا الجينـات نفسـها، اللهـم إلا بعضـاً منهـا فـي الكرومـوزوم Y، كتلـك المرتبطـة بالخصيتيـن.

لا يمنـع ذلـك وجـود حساسـيات وملَـكات لأحدهمـا هنـا وهنـاك تفـوق الآخـر: يميـل الرجـل، علـى سـبيل المثـال، أكثـر مـن المـرأة للغـزوات الجنسـية، فيمـا ترتبـط المـرأة بعلاقـة أكثـر عمقـاً وحميمـة بالأطفـال.

لكنهمـا وجهـان لنـوع بيولوجـيّ واحـد: الإنسـان. لا وجـه أهـمّ مـن الآخـر. مسـاواتهما لا تعنـي تطابقهمـا المطْلـق، ولكـن حقّهمـا فـي معاملـةٍ تناصفيّـة متكافئـة.

المثيـر هنـا أن العبوديـة، وهيمنـة الرجـل علـى المـرأة، نشـأا معـاً فـي الفتـرة التاريخيـة نفسـها: العصـر الحجـري الحديـث، وتكـوّن المجتمعـات الحضريـة الأولـى.

لعـل منبـع ذلـك هـو تقسـيم العمـل الـذي أحـال المـرأة إلـى شـؤون البيـت والإنجـاب ورعايـة الأطفـال، والرجـل إلـى شـؤون الحـرب والسـيطرة علـى السـلاح والأرض.

كان مقدار غنى الفرد حينها يُقـاس بمقـدار عـدد زوجاتـه وعبيـده. فيمـا لـم تكـن هنـاك هيمنـةٌ ذكوريـة علـى الإنـاث فـي العصـور السـابقة، لاسـيما عصـور عملهمـا المشـترك فـي الصيـد وقطـف الثمـار، وحياتهمـا البدائيـة ضمـن فصائـل «الرئيسـيات» الإنسـانية.

والمثيـر أيضـاً أن بـدء تجريـم العبوديـة وهيمنـة الرجـل علـى المـرأة، وتحريمهمـا معـاً، كان ابـن الفتـرة التاريخيـة نفسـها: قـرن الأنـوار.

بـدأ المنـع القانونـي للعبوديـة فـي أوروبـا فـي نهايـة قـرن الأنـوار، عقب الثـورة الفرنسـية التـي أقـرّ برلمانهـا «ميثـاق حقـوق الإنسـان والمواطنـة». وتعمّمـت الإدانـة والتحريـم أخيـراً بالوثيقـة العالميـة لحقـوق الإنسـان للأمـم المتحـدة فـي 1948 التـي تلـزم المنـع علـى كل دول العالـم، بمـا فيهـا المجتمعـات الإسـلامية (التـي لـم يحـرّم الشـرع فيهـا العبوديـة مثلمـا حـرّم أكل الخنزيـر مثـلاً، وإن حـثّ علـى عتـق رقبـة الرقيـق. لكنّهـا -للأسـف- اكتفـت فـي القـرون اللاحقـة بذلـك الحـثّ فقـط، ولـم تواصـل تطوّرَهـا وتقدّمَهـا الأخلاقـي، لدرجـة أنـه لـم يبـرز حاكـمٌ أو مفكّـر أو فقيـه إسـلاميّ واحـد أَمَـرَ بتشـريع تحريـم العبوديـة، قبـل أن يتحـوّل تحريمهـا إنجـازاً حضاريّـاً غربيّـاً عُمِّـمَ علـى الحضـارة الإنسـانية).

وبشـكلٍ مـوازٍ لميثـاق حقـوق الإنسـان والمواطنـة، وبعـد عاميـن منـه، قدّمـتِ الكاتبـة الرائـدة «أولامـب دو جـوج» لبرلمـان الثـورة الفرنسـية مشـروع «ميثـاق حقـوق المـرأة والمواطنـة» الـذي ينـصّ علـى مسـاواتها الكاملـة بالرجـل.

رُفِـض المشـروع، لكـن النضـال الطويـل لتحقيـق تلـك المسـاواة (الأصعـب بالضـرورة مـن إلغـاء العبوديـة بكثيـر) كان قـد انطلـق!.

أدّت الحـركات النسـائية فـي السياسـة والأدب والفكـر، دوراً جوهريـاً فـي تسـليط الضـوء علـى الظلـم الـذي تعانيـه المـرأة، وضـرورة تحويـل تحريرهـا مـن حلـم إلـى حقيقـة.

ثمّـة أسـماء كبيـرة أدّت فـي هـذا المجـال دوراً دوليّـاً هامّـاً فـي القـرن العشـرين كسـيمون دو بوفـوار، وإيزابيـل بادنتيـر، وعربيـاً مثـل نـوال السـعداوي التـي ركّـزت علـى ضـرورة شـنّ حـربٍ علـى العـادات والتقاليـد العتيقـة التـي تنتهـك محـارم المـرأة مثـل ختانهـا، وعلـى أن تبـدأ انتفاضـة المـرأة فـي العالـم العربـي بـالأمّ وبطريقـة تربيتها وتعاملها مع الطفل.

الوضـع الراهـن لتحـرّر المـرأة قطـع شـوطاً لا بـأس بـه فـي الغـرب، لاسـيّما بعـد السـتينيات مـن القـرن المنصـرم: تتـرأس المـرأة الـدول، تقـود وزارات الدفـاع، ولبعضهـن مثـل مـاري كـوري جائزتـا نوبـل معـاً، فـي الفيزيـاء وفـي الكيميـاء!. وإن لـم يتحقّـق بعـد علـى أرض الواقـع، تقسيمُ المناصب القياديـة والإداريـة العليـا بالتسـاوي بيـن الرجـل والمـرأة، وكذلـك بعـضُ الحقـوق الأخـرى كالمسـاواة المطلقـة فـي أجـور العمـل.

الأسـوأ: تُفضّـلُ بعـض الأحـزاب السياسـية الغربيـة مثـلاً أن تدفـع للدولـة غرامـات جـرّاء عـدم التزامهـا بالتقسـيم العـادل للمناصـب القياديـة العليـا بيـن الرجـل والمـرأة، علـى أن تطبّـقَ اللوائـح والالتزامـات التـي تنـصّ علـى ذلـك!

لعـلّ أرقـى مـا وصـل إليـه تحريـر المـرأة عربيـاً هـو وضـع تونـس، مُفَجِّـرة شـرارة الربيـع العربـي: دستورها الجديد الذي يضمن المساواةَ الكاملـة بيـن المـرأة والرجـل (بمـا فيـه حقـوق الإرث)، وحريـةَ الضميـر (أي: حريـة أن تؤمـن بديـن، لا تؤمـن، أو أن تغيّـر دينـك)، الـذي لا يسـتند إلا علـى القانـون المدنـي فقـط (دون اعتمـاد الشـريعة كمصـدر) يفتـح البـاب لدولـة مدنيّـة حديثـة تـؤدّي فيهـا المـرأة دوراً طبيعيّـاً راقيـاً.

فتـح الربيـع العربـي -فـي الحقيقـة- آفاقـاً جديـدة لحـركات تحريـر المـرأة. هاهـي اليـوم أكثـر حضـوراً مـن أي وقـتٍ مضـى، تناضـل فـي كل الجبهـات، مـن الساحات وحتّـى شـبكات التواصـل الاجتماعـي. تنـال الجوائـز الدوليـة تكريمـاً لِدورهـا الطبيعـي (كمـا هـو حـال اليمنيّـات المناضـلات: تَـوَكُّل كرمـان، أروى عبده عثمـان، بشـرى المقطـري).

فـي جـدول أعمالهـا مهـامٌ عديـدةٌ متراكمـةٌ منـذ قـرون، مـن إلغـاءِ عـاداتٍ بدائيـة متخلّفـة خطيـرة كالختـان وزواج الصغيـرات، وحتّـى المسـاواة الكاملـة بينهـا والرجـل.

ليـس ثمّـة مؤشـر يُعبّـر عـن خلجـات الوجـود الإنسـاني أفضـل مـن الأدب. تنعكـس فيـه ظـلال وأضـواء الحيـاة والطبيعـة الإنسـانية، لاسـيّما واقـع حيـاة المـرأة الـذي ظـلّ علـى الـدوام

شغفاً كبيراً وتيمةً رئيسةً في قلب السرد الأدبي الإنساني.

مَنْ تعكسُ أكثرَ من جولييت، في مسرحية شكسبير الشهيرة، تمرّد امرأةٍ في عصر النهضة على زوج اختارتهُ عائلتها لها بشكل مسبق؟

كذلك (ألماسَة) في مسرحية سعد الله ونوس «طقوس الإشارات والتحوّلات» (التي مثّلتها «الكوميديا الفرنسية» هذا العام، من إخراج الكويتي سليمان البسام) تعكسُ تمرّدَ امرأةٍ على مجتمع عربيّ منافق، كحال مجتمع دمشقَ في القرن 19، الذي خيّم عليه الفساد والنفاق ومكايد السلطة: يرتب المفتي، في المسرحية، شرَكاً يقع فيه عدوّهُ اللدود نقيب الأشراف الذي يتمّ القبض عليه متلبّساً بالزنى مع المومس وردة، منَ قبل قائد الدرك الذي يقودهما إلى السجن في وضعٍ مهين.

فضيحةٌ تهزُّ المدينة. لـ «درئها». ولـ «تنظيف» سمعة النقيب والطبقة الحاكمة، يتوجّه المفتي إلى زوجة النقيب (ألماسة) يطلب منها الذهاب إلى السجن محلّ وردة، ليبدو أن ما حصل للنقيب فخّاً حبكَهُ قائد الدرك لامتهان النقيب، لا غير!

توافق شريطة أن تنال الطلاق بعد ذلك، وتقرّر مصيرها وحدها. تتحوّل حينئذٍ بقرارها الشخصيّ المتمردِ إلى مومس!.

تفضح حينها نفاق المجتمع وتسقط أقنعته واحداً تلو الآخر: يتحوّل المفتي عاشقاً مجنوناً يلهث وراءها، والنقيب إلى متصوّف، وتنكشف أكذوبات عريقةٌ كبرى كثيرة.

لعلّ «الإلياذة» و«ألف ليلة وليلة» يقعان في رأس أمّهات الأدب الإنساني الخالد الذي يُكثِّف الملامح الجوهرية العميقة للطبيعة الإنسانية منذ الأزل، الذي تؤدّي فيه المرأة دوراً فريداً. يشكّلان معاً وجهين لتيمةٍ أدبيّةٍ خالدة، تُكثِّفها عبارة فيليب سوليرس العميقة: «الحياة ملكٌ للنساء، أي ملكٌ للموت». أي: الحياة والموت وجهان لعملة واحدة تموسقها المرأة. حول هذه التيمة تمحورت روايتي الأخيرة «أروى» (دار الساقي).

المرأة صانعة الموت: هي حوريّة البحر التي تغوي البحارة قبل أن تطيح بهم. يكفي أن تدخل امرأةٌ في سيرورة حياة رجلين، كدخول هيلين في حياتي باريس ومينالاس، لتتفجّر الصراعات والحروب، كحرب طروادة التي سردتها الإلياذة، وكان ينبوع بدايتها تراجيدياتٌ إغريقية سبقتها بزمن: كلّف زيوس، في إحداهنّ، باريس باختيار إحدى آلهاتٍ ثلاث تنازعنَ على «تفاحة الفتنة» التي رمتها الآلهة إيريس إلى حفل للآلهة في الأولمب لم تُدعَ له، كاتبةً عليها: «لأجمل الآلهات!».

فازت بالتفاحة أفروديتُ التي كانت قد وعدت باريس سرّاً أنها ستفتح له، إذا اختارها، بابَ قلب هيلين، زوجه مينالاس!.

المرأة صانعةُ الحياة: ذلك حال شهرزاد وهي توجِّهُ كمايسترو أوركيسترا القدَر، كابحةً همجيةَ شهريار بالكلمة، بالسرد، بالمعرفة، بالإبداع، بالذكاء. ذلك حالها، أكثر من أي وقتٍ آخر، عندما تدرك ديمة (شهرزادُ رواية «ألف ليلة في ليلة» للروائية السوريّة سوسن حسن) ذاتها بالحب، فتقاوم كل أشكال التعسُّف في مجتمع تستبدّ به سلاطين متعدّدة، وتنادي شهريارها: «ستكون امتدادي وأنا امتدادك»، معتنقةً الحبّ عقيدةً لصنع الحياة.

لعلّ هذا الدور: صانعة الحبّ والحياة، هو ما يحلو أن تستلهمه المرأة العربية المعاصرة من شهرزاداتها الخالدات، وهي تصوغ قَدَرها كرواية، هي وحدها مؤلِّفتها العبقرية!.



العمل الفني: خلود السباعي - سوريا



إيزابيلا كاميرا

المرأة العربية في الغرب

عندما يقترب يوم 8 مارس/آذار من كلّ عام، حيث الاحتفال بيوم المرأة، تصلني طلبات كثيرة من كثير من الروابط والمؤسَّسات والمدارس التي تدعوني للحديث عن المرأة العربية. وأنا - في العادة - أقبل بكلّ سرور، لأنني مقتنعة أنه من الأفضل أيضاً نشر المعارف التي اكتسبتُها طيلة عمري خارج الأوساط الأكاديمية أيضاً.

وهكذا تلقَّيت هذا العام دعوة للحديث يوم 8 مارس/آذار في رابطة نسائية اشتهرت بالالتزام بالقضايا الاجتماعية. ولكن ما إن اقترحتُ أن يكون موضوع الندوة عن الحركة النسائية في العالم العربي حتى تلقَّيتُ السؤال الأثير: «ولكن هل توجد في العالم العربي حركة نسائية؟». وكالعادة أيضاً رحتُ أشرح لمحدّثتي أن من الخطأ الظنّ بأن الحركة النسائية حكرٌ على العالم الغربي، وأنه، وخاصة في مصر، ومنذ القرن التاسع عشر، كانت هناك نساء مثل زينب فواز، ورجال مثل قاسم أمين، كَرَّسوا حياتهم كلّها لتحرير المرأة العربية والمسلمة. ولكي أدلِّل على وجودها رحتُ أحكي لمحدّثتي عن نساء مثل باحثة البادية، وهدى شعراوي، وتلك الأخيرة وصل بها الأمر إلى أنها زارت روما عام 1923، وشاركت في حملة داخل المؤتمر الدولي للحركة الدولية لحقّ الاقتراع، وكانت تحارب حتّى تحصل المرأة في جميع أنحاء العالم على حقّ التصويت، وهكذا عقدتُ ما يشبه الندوة مع محدّثتي قبل أن تبدأ الندوة الحقيقية في يوم 8 مارس الشهير.

ولكن في هذا العام حدث لي شيء مختلف أودّ أن أحكي عنه. لأنني عندما رأيتُ للمرة المئة علامات الدهشة والعجب من جانب المستمعات، فكّرتُ أن هناك شيئاً لا يسير على ما يرام في التواصل بيني وبينهم، وبين جميع من يدرسون العالم العربي والإسلامي و«بينهم»، فالغربيون يتجاهلون دائماً، بل يجهلون، كل ما يمتّ بصِلة إلى العالم العربي. وهم يظهرون دائماً الدهشة (أو السَذاجة) وهم يستمعون إلى أشياء عن عالم «بعيد وغريب»، وينسون أن العالم العربي ليس «بعيداً» في الواقع عن إيطاليا، وأنه يقع في النصف الجميل من البحر المتوسط، وأنه ليس «غرائبياً»، بل يكفي الذهاب إلى هناك ورؤيته من دون حاجب أو حجاب. ثم تحوّل الظنّ إلى تفكير أعمق. لماذا يستمرّون في الغرب في ترديد الآراء النمطية المضخّمة للفيلسوف الفرنسي أرنست رنان منذ القرن التاسع عشر؟، وتساءلت أيضاً عمّا إذا كان لا يزال من المفيد حقاً أن أضيِّع ساعتين من عمري لكي أحكي أموراً لمن لا يسمع، ولمن لن يتذكّر شيئاً لكي يتكرّر في العام التالي الشيء نفسه، وتتكرّر الأسئلة نفسها.

إنني إذا ذكرتُ الكتب كلّها التي كتبناها وتلك التي ترجمناها، وكلّ تلك المؤتمرات التي عقدناها، والندوات التي أقمناها، في كلّ مكان، أنا ومَنْ هم مثلي، يبدو لي مشروعاً أن أتساءل عن ذلك العطب، وأين مكمن الخطأ من جانبنا، وأين مكمن الخطأ من جانب العرب عندما يستمرّون في إعطاء الانطباع بأنهم ما زالوا يعيشون في عالم متخلّف، بينما نعرف جيداً أن العالم العربي زاخر بطيف كبيرٍ من الطبقات، وأن مجتمعه يتكوّن من عناصر كثيرة متباينة ومختلفة.

وفجأة تذكّرت تجربة شاهدتها منذ وقت في التليفزيون: كانت هناك رقعة شطرنج وعليها القطع. ومن المعروف للجميع أن رقعة الشطرنج تتكوّن من مربعات بيضاء وأخرى سوداء أو داكنة. لكن اللوحة التي ظهرت على التليفزيون لم تكن في الواقع ملوّنة، بل رمادية متدرِّجة. ولكن جميع من التقى بهم التليفزيون رأوا بكلّ حسم ومن دون ظلّ من الشكّ أن الرقعة كانت ألوانها بيضاء وسوداء. أي أنهم كانوا يرون ما يريدون أن يروه، وما هم مقتنعون بأنه صحيح، ولذا فمهما كانت الألوان الأخرى للرقعة، فإنهم كانوا يواصلون رؤيتها بما كانت أذهانهم تتخيّله، أو يعتقدون أنهم يرونه. تماماً كما يحدث في الغرب، عندما يأتي الحديث عن ذكر العالم العربي والمرأة العربية: إن الأشخاص يرون ما يوجد في رؤوسهم، وليس ما هو موجود أمام أعينهم. ولذا أتساءل مرة أخرى: «هل يصحّ أن أذهب للمرة المئة إلى هذه الندوة؟». ثم قلتُ لنفسي: إن الناس ليسوا سواسية، ومن بين العديد المصابين بعمى الألوان، سوف يكون هناك من يرى الألوان على حقيقتها.

منى فيّاض

مـاذا يعنـي أن تكون المرأة امـرأة الآن؟ ماذا عن طبيعتهـا العميقة؟ وماذا يُطلَـب منهـا؟ أن تكون، جميلة، ناعمة، دمثة، متقبِّلة، عشـيقة، زوجة.. إلخ؟ وفي الوقت نفسـه أن تكون مهنيّةً، ومسؤولةً، ومستقلّة، ومساوية للرجل، ولا تقلّ عنه على مستوى الإنجاز والأداء؟

وماذا تريد هي؟ حرية؟ استقلالية؟ إنجازاً مهنياً؟ حبّاً؟ رعاية؟ حماية؟ تريد هذا لنفسها أم بشكلٍ متبادَل مع شريكها؟

الحياة لم تعد سهلة !

ذات مرة، أَسَرَّ فرويد لصديقته المقرّبة منه ماري بونابارت بما يلي: السؤال الكبير الذي ظلّ من دون إجابة ولم أستطع أن أجيب عليه- رغم سنواتي الثلاثين التي أمضيتها في دراسة النفس النسائية- هو التالي: ماذا تريد المرأة؟.
ألا يحيلنا هذا السؤال الذكوري، بامتياز، إلى عالم الأسرار والألغاز والغموض والارتباك أمام كائنٍ لا نفهمه، ولا ندرك كنهه؟ ألا يجعل منَ المرأة كأنّها قارة معتمة أو كائن من كوكبٍ آخر؟.
فإذا كان فرويد قد طرح تساؤلات معيّنة حول المرأة، فإنها تظلّ جزءاً من تجربته وطرحه، ومن البيئة والثقافة اللتين عاش فيهما، وتأثّر بهما؛ فهو يفكّر كرجلٍ من عصره وحقبته، حين كانت وضعية المرأة مختلفة تماماً عمّا هي عليه الآن. ومن ثَمَّ لا يمكن تأبيدها أو تعميمها أو القبول بها من دون نقاش أو نقد.
كما أن فرويد (العالِم)، كان يعرف تماماً أنه يمكن أن يخطئ، ويمكن أن يصيب، وهو كان يستمع إلى الانتقادات الموجَّهة إليه ويتقبّلها، وقد تجعله يستعيد ما قاله. وتنقلُ رودينسكو التي أرّخت للتحليل النفسي، أن حياته الحقيقية كانت تقليديةً، تتماشى مع بيئته المحافظة، لكنه كرجل فكر، كان مع تحرُّر المرأة ومع تحديد النسل، أي مع كلّ ما لم يكن يمارسه في حياته الحقيقية. وكان يعتقد أن هذه الأمور ستُحسَم في المستقبل. وهو عدّل في بعض آرائه وتَرَك بعضها الآخر للزمن كي يحكم على مدى صحّتها.
وبنور هذا المستقبل موجودة في كتابات فرويد نفسها، فلقد أشار في كتابه الحياة الجنسية: «إن الدونيّة الفكريّة للكثير من النساء، التي هي- حقيقة- غير قابلة للدّحض، يجب إرجاعها إلى كبتِ الفكر، الكبت المتأتّي من القمع الجنسي». إذاً، هو لم يقرّر أن الدونيّة الفكريّة صفة ملازمة وملتصقة بالنساء، بل جَعَلها ناتجة عن ممارسة القمع؛ ما يفترض أن تتغيَّر عند مواجهة القمع وزحزحته أو إزالته!!
ونحن الآن في هذا المستقبل! وعملياً نجد أن الأمور تغيّرت كثيراً منذ أيام فرويد وحتّى وقتنا الراهن، ولا شكّ أن أفكار فرويد نفسها ساهمت- وربما رغماً عنه- في سيرورة تحرُّر المرأة، التي بدأت عملياً ما بين الحربين، وبعد الحرب العالمية الثانية خصوصاً، حين اضطرّت المرأة للخروج إلى العمل، فيما الرجل منهمكٌ في الحروب والمعارك. عملت النساء في جميع الميادين، وأثبتن جدارتهنّ، ولم تعد عودتهنّ إلى البيت مقبولة أو ممكنة.
أما الثورة الأساسية التي ساهمت في هدم آخر جدران السجن البيولوجي الذي كان يحصر وجود المرأة- تقريباً- في الأمومة، فلقد تسبّب بها اكتشاف حبوب منع الحمل التي سمحت لها بالقدرة على التحكُّم بجسدها عبر التحكُّم بالإنجاب الذي تنظر إليه الآن بعض النساء، المتكاثرة أعدادهنّ، كمصدر عبودية. فحين تَمَّ فصل الجنس عن الإنجاب، لم تعد الصورة التقليدية للمرأة - الأمّ هي المسيطرة. إنها ثورة الستينات الجنسية وما تبعها من تغيرات أثّرت على كلّ من



العمل الفني: إنجي أفلاطون - مصر

الرجل والمرأة وعلى العلاقة بينهما، وساهمت بها مدرسة التحليل النفسي بشكلٍ أساسي، خصوصاً عبر كتابات ومواقف عالم النفس الألماني رايش.
التطوُّر الذي حصل في القرنين الأخيرين، على صعيد تغيُّر موقع المرأة ووجودها الذي ظلّ زمناً طويلاً جامداً على حاله، كان هائلاً. وبدأ مع النساء والمثقَّفات والناشطات والكاتبات اللامعات اللواتي قمن بفرض أنفسهنّ ودحض الأفكار الشائعة عن دونيّة المرأة الفكرية وعدم صلاحيتها إلا للمطبخ؛ وهي الفكرة التي عبّر عنها فرويد ذات مرة. تحوّلت المرأة من كائنٍ صامتٍ وخافتٍ لا صوت له، إلى كائنٍ ناطقٍ متكلّم يعّبر عن نفسه وعن مطالبه ورغباته. اللغة أنطقت المرأة. اللغة والكلام هما اللذان سمحا للمرأة ليس فقط باكتساب حقوقها لكن بفرض هويَّتها المستقلّة والاعتراف بها ككاتبةٍ، وكامرأةٍ ملتزمة، ومناضلةٍ، وعاشقة. باختصار امرأة تتجرّأ على الإفصاح عن رغباتها، هي امرأة ناطقة، امرأة موجودة بذاتها ولِذاتِها.
إذاً، الطريق الذي سلكته المرأة منذ ظهور حركة التحرّر النسائي وحتّى الآن كان كبيراً. وتمّ الاعتراف منذ مؤتمر بكين في العام 1995 بالمساواة الفعلية وبتكافؤ الفرص والأجور بين الجنسين في إطار الأسرة. كما بالاعتراف بالحقوق المواطنية التامّة للمرأة.
من هنا يفقد سؤال فرويد «ماذا تريد المرأة؟» الكثير من غموضه وأولويّته، ولو أنه لا يزال قائماً عند فئات معينة. فهو سؤالٌ ذكوريّ بامتياز، يعبّر عن حقبةٍ سابقةٍ وعن ثقافةٍ تقليديةٍ تجاه المرأة تتعرّض للاهتزاز.
يمكن للمرأة أيضاً أن تسأل: «ماذا يريد الرجل؟». وماذا يعني أن تكون المرأة امرأة الآن؟ ماذا عن طبيعتها العميقة؟ وماذا يُطلَب منها؟ أن تكون، جميلة، ناعمة، دمثة، متقبِّلة، عشيقة، زوجة.. إلخ؟ وفي الوقت نفسه أن تكون مهنيّةً، ومسؤولةً، ومستقلّة، ومساوية للرجل، ولا تقلّ عنه على مستوى الإنجاز والأداء؟
وماذا تريد هي؟ حرية؟ استقلالية؟ إنجازاً مهنياً؟ حبّاً؟ رعاية؟ حماية؟ تريد هذا لنفسها أم بشكلٍ متبادَل مع شريكها؟
التحدّي الآن، أمام المرأة العاملة، هو أن تكتسب الصفات الذكورية الضرورية لإثبات وجودها المهني وفي الحيّز العام من دون أن تفقد أنوثتها. والتحدّي أمام الرجل، هو أن يكتسب بعض الصفات الأنثوية الضرورية ليكون متفهّماً ورومانسياً ومتعاوناً ومحبّاً، وأن لا يفقد مميزاته الرجولية التقليدية في الوقت نفسه.
الحياة لم تعد سهلة!!!

مناضلة بطبعها

ندى مهري

المـرأة العربيـة مناضلـة بطبعهـا، وتُعَـدّ شـريكاً أساسـياً فـي عملية التنميـة، وقدَّمت علـى مـدار التاريخ نمـاذج نسـائية رائـدة فـي مختلـف المجـالات. ورغـم التطـوُّر الكبيـر الـذي يشـهده عصرنـا الحالـي فـي أنمـاط المعيشـة، ومظاهـر العصرنـة فـي البنيـة الاجتماعيـة العربيـة، والتطـوُّر التكنولوجـي الهائل في وسـائل الاتِّصال مـن جهـة، ومـن جهـة أخـرى التحـوُّلات الراهنـة التـي تشـهدها المنطقـة العربيـة، خاصـة بعـد أحـداث الثـورات العربيـة حيث شـاركت المرأة العربيـة إلـى جانب الرجـل فـي صنـع هـذه الثـورات، إلا أن المتتبـع عـن كثـب للواقـع سـيجد أن وضـع المرأة لـم يتغيَّر كما كان متوقَّعاً، والصورة النمطيـة حافظت علـى ثباتها، والأسـباب كثيـرة. مـن بينهـا أن هـذه الـدول التـي قامت فيها الثورات مـا زالت فـي حـراك، ولـم تفـرز أو تظهـر نتائـج التغييـر بعـد، إضافـة إلـى تراكمـات تاريـخ عربـي كامل من الثقافة السلبية تجـاه المرأة والتـي غُرسـت فـي الوعـي المجتمعـي العربـي كمبـدأ اتِّفـاق قَنَّـنَ حركـة المـرأة وأدوارهـا الاجتماعيـة وحـدَّدها فـي قالـب ضيِّـق، دخلت ضمن سـياق العـادات والتقاليـد التـي تربـط نفسـها غالبـاً بالمرجعيـة الدينيـة فتكسب إلزاميَّتهـا وتصعـب مقاومتـه. وتتجلّـى مظاهـر سـيطرة الأعـراف التمييزيـة ضـدّ المـرأة فـي مجـال التشـريعات العربيـة حيـث ظلـت هـذه الأخيـرة بيئـة صديقـة للرجـل وتمتّعـه بالنفـوذ والامتيـازات علـى حسـاب شـريكته فـي فعـل التنمية/المـرأة، صحيـح أن هنـاك توجُّـه قانونـي فـي الدسـاتير العربيـة يقرّ بمبدأ المسـاواة بين الرجل والمـرأة فـي الحقـوق والواجبـات إلا أن التشريعات العربيـة مـا تـزال تحت تأثير الموروثـات السـلبية التـي تقمـع المرأة. وإذا طالبـت المـرأة بحقوقهـا تتعـرَّض للعنـف والتهميـش والإقصـاء الأسـري والاجتماعـي أيضـاً، ذلـك لأن مطالبـة المرأة بحقوقها يُعَـدّ من المحرَّمـات من المنظـور الذكوري السـائد في المجتمـع.

ورغـم النـداءات العديـدة بتعديـل القوانيـن، خاصـة تلـك المتعلقـة بالأحـوال الشـخصية والمتوافقـة بينهـا وبيـن المبـادئ الإنسانية العامة الـواردة فـي اتفاقيـة القضـاء علـى جميـع أشكال التمييـز ضـدّ المـرأة، ورغـم مصادقـة أغلب الـدول العربيـة على هذه الاتفاقيـة إلا أن الـدول العربيـة لـم تضـع آليـات فاعلـة لتطبيقهـا، وظَلَّـت متحفِّظـة علـى تفعيـل بعـض موادهـا، فعلـى سـبيل المثـال نذكـر قوانيـن الطـلاق فجميـع القوانيـن العربيـة مـا زالـت تعطـي الحـقّ للرجـل باتِّخـاذ قـرار الطـلاق منفـرداً وبشكل تعسُّفي ودون إبداء الأسباب في حيـن يحـرّم ذلـك علـى المـرأة، وتجبرهـا علـى خـوض حـرب قانونيـة طويلـة الأجـل حتـى تسـتطيع أن تحصـل علـى «حرِّيّتهـا»، ويسـتثنى مـن ذلـك بعـض الاسـتثناءات البسـيطة مـن القوانيـن العربيـة التي طُـوِّرت حديثـاً مثل قانـون الأسـرة فـي تونـس، ومدوَّنـة الأحـوال الشخصية المغربيـة، وقانون الخلـع في مصـر الـذي يتيـح للمـرأة تطليـق نفسـها مقابـل التخلّـي عـن كل حقوقهـا الماديـة إذا أبـدت الأسـباب المقبولـة.

ولقـد كان هنـاك حـراك اسـتراتيجي مـن مؤسَّسـات المجتمـع المدنـي، والمُنَظّمـات النسـائية، والجهـات الحقوقيـة العاملـة فـي مجـال المـرأة للمطالبـة برفـع التمييـز ضـد المـرأة فـي المجال القانوني والدعوة إلى التعديلات القانونيـة التـي تنصـف المـرأة العربيـة، ونذكـر علـى سـبيل المثـال تجربـة مُنَظّمـة المـرأة العربيـة، وهـي مُنَظّمـة حكوميـة تعمـل تحـت مظلـة جامعـة الـدول العربيـة، ومقرّهـا جمهوريـة مصـر العربيـة. حيـث أدركـت المُنَظّمـة منـذ البدايـة أن التشـريع هـو بوابـة مهمّـة لإصـلاح وضـع المـرأة؛ ولذلـك تبنَّـت

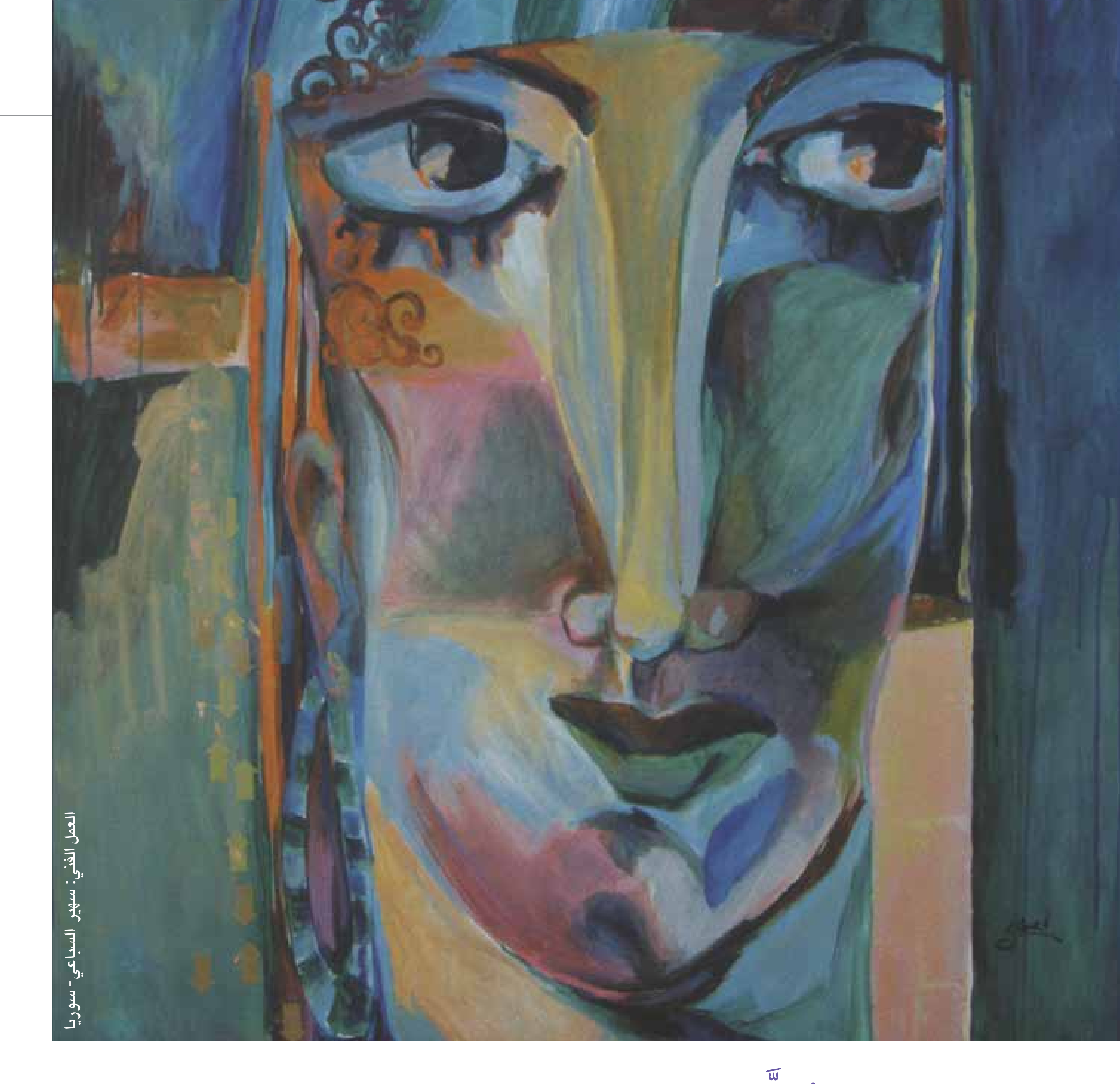


العمل الفني: زينب السجيني - مصر

المُنَظّمة «المجموعة القانونية العربية» التي تشكَّلت من نخبة من القانونيين من الدول الأعضاء في المُنَظّمة، وقامت على دراسة الدساتير والقوانين واللوائح والأنظمة الوطنية في الدول الأعضاء من أجل اقتراح التعديلات المناسبة لإزالة ما قد تنطوي عليه من تمييز ضدّ المرأة بغرض تحقيق العدل والإنصاف لها، وقد تمخَّض عملها عن وضع الدليل الاسترشادي الذي يضمّ مختلف التوصيات التي توصّلت إليها المجموعة القانونية من أجل تحقيق منظور قانوني منصف للمرأة العربية. ولم ينقطع اهتمام المُنَظّمة بالبعد القانوني فلقد تبنَّت مشروعين: الأول هو «ألف - باء: حقوق المرأة في التشريعات العربية» الذي يهدف إلى توفير المعلومة القانونية للمرأة العربية، ويساهم -من خلال نشر المعرفة بالحقوق والواجبات- في إحداث تغيير في الثقافة وصولاً إلى سياسة تشريعية قوامها المساواة بين الجنسين واحترام حقوق المرأة باعتبارها مواطنة كاملة الحقوق والواجبات، والثاني مشروع «حقوق المرأة الإنسانية: علامات مضيئة في أحكام القضاء العربي»، وإن كان لا يهدف إلى اقتراح تشريعات جديدة، بل إلى تسليط الضوء على الأحكام القضائية الصادرة في الدول العربية الأعضاء بالمُنَظّمة والتي تميَّزت بكونها شكَّلت علامات فارقة في مسار الاجتهاد، وأرست مبادىء قانونية تصون وتحمي حقوق المرأة العربية. والتعريف بهذه الأحكام القضائية المنصفة للمرأة يزيد من التأثير وصناعة التغيير وخلق بيئة قانونية صديقة للمرأة.

كما تبنَّت المُنَظّمة فكرة إعداد مؤشّرات يمكن أن تساهم في مساعدة الدول العربية على إعداد تقاريرها الوطنية وتقييم برامج عملها تجاه تنفيذ التزاماتها التي تعهَّدت بها عند التوقيع والمصادقة على اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضدّ المرأة.

يظلّ الحلّ الأمثل لرفع القمع والتمييز ضدّ المرأة في المجال القانوني هو بذل المزيد من الجهود والعمل المكثَّف والمستمرّ، من خلال حملات توعوية وميدانية بقضايا المرأة، وتوعية المرأة بحقوقها والعمل على محو أمِّيّتها القانونية بحقوقها القانونية والدستورية، ومحاولة إيجاد الحلول للمشاكل التي تقف عائقاً دون تحقيق حراك مجتمعي متكامل، يعاني نصفه الأنثوي من التعثُّر بسبب قيود وعادات خاطئة مستشرية في المجتمع تحدّ من طاقات المرأة في عمليّة التنمية.


العمل الفني: سهير السباعي - سوريا

سُلَّم قصير ونافذة بعيدة

فاطمة الزهراء الرغيوي

في سنة 1995 كان عمرنا أنا وصديقتي (ن) 21 عاماً. كنا ندرس معاً في كلية العلوم، وكنا نعاني كلتانا من مواكبة الدراسة الجامعية. كان وضعنا شبيهاً أحياناً ومختلفاً أحياناً أخرى بوضع طالبات أخريات وجدن أنفسهن- تقريباً بالصدفة- على مقاعد الكلّيّة. لكن ما علاقة هنا بموضوع المرأة والتنمية؟ إنها علاقة محورية: لقد كنا امرأتين تحاولان تدبُّر مستقبليهما في مجتمع يمرّ من مرحلة انتقالية في نظمه وعاداته. كنا- في الوقت نفسه- مُجَرَّد فتاتين أقصى ما يمكن أن تطمحا إليه هو زوج وأسرة، ومن جهة أخرى كان الوضع الاقتصادي والثقافي والاجتماعي يدفع بنا نحو التعلُّم والبحث عن عمل. في السنة التالية افترقنا. تزوَّجت صديقتي رجلاً لم يتحصَّل على شهادة الباكالوريا، واخترت من جهتي دراسة تدبير المقاولات.

كنـا نمشـي كلّ فـي طريقهـا إلـى الحيـاة لنـذوق طعـم النجـاح والكثيـر مـن الفشـل.

فـي السـنة ذاتهـا: 1995، اجتمعـت 189 دولـة في بكّيـن في مؤتمر عالمي للمـرأة. كان العالـم علـى موعـد مـع حـدث تاريخـي سـيضع أخيـراً مبـادئ التكافـؤ بيـن الجنسـين مبـرزاً مفهـوم «الجنـدر» أو النـوع الاجتماعـي. فـي هـذا المؤتمـر سـتلتزم الـدول المشـاركة بالنهـوض بأهـداف المسـاواة والتنميـة والسـلام للنسـاء وتمكينهـن مـن حقوقهـن. العالـم سـيكون أجمـل إذاً!

بـدأ الركـب العالمـي يقتنـع بفكـرة إدمـاج المـرأة فـي التنميـة حيـث تبيَّـن أن المجتمعـات لا يمكـن أن تتقـدَّم بقـدم واحـدة. والمقصـود بالتنميـة هنـا أربـع ركائـز أساسـية يمكـن أن تسـتخدم لتنميـة المجتمعـات بشـكل عـام، ولكـن مـا يعنينـا هنـا هـي الجوانـب التـي تعنى بالمـرأة تحديـداً: أولاً تمكينهـا مـن التعليـم والثقافـة والاسـتقلال المـادي الـذي يجعلهـا قـادرة علـى المسـاهمة فـي تدبيـر شـؤونها والمسـاهمة أيضـاً فـي اتّخـاذ القـرار. ثانيـاً، الحـرص علـى ضمـان تكافـؤ الفـرص فـي التعليـم والعمـل والولـوج إلـى مراكـز القـرار. ثالثـاً، تمكيـن المـرأة مـن الظـروف المناسـبة للإنتـاج ولتحسـين إنتاجهـا أيضـاً. وأخيـراً، الحـرص علـى جعـل التنميـة، بجميـع عناصرهـا، تنميـة مسـتدامة.

غيـر أن هـذه المسـاعي للرقـيّ بوضعيّـة المـرأة فـي المجتمـع تخضـع لتحدّيـات عـدّة، ليـس فقـط فـي مجتمعاتنـا الناميـة، بـل حتـى فـي بعـض الـدول المتقدّمـة حيـث يطـال التمييـز رواتـب النسـاء العامـلات وفرصهـن في الترقيـة أو الحصـول علـى وظيفـة، كمـا تسـعى إسـبانيا حاليـاً للتراجـع عـن قانـون حرّيّـة الإجهـاض، بينمـا أغلـب الولايـات الأميركيـة لا تمنـح المـرأة الحـقّ فـي إجـازة الأمومـة. لكـن الوضـع فـي العالـم العربـي يظـل أشـدّ قتامـة؛ إذ تعانـي النسـاء مـن نسـب مرتفعـة مـن الأمّيّـة ومـن الهشاشـة اجتماعيـاً واقتصاديـاً. هـذا الوضـع الـذي يفقد المـرأة القـدرة علـى القيـام بدورهـا الضـروري والداعـم لنمـوّ المجتمـع كلـه إن اجتماعيـاً أو ثقافيـاً أو اقتصاديـاً أو سياسـياً، والـذي يتأسَّـس علـى تمييـز متجـذّر فـي المجتمعـات المكوّنـة للعالـم العربـي بفعـل التقاليـد والعـادات، ولكـن أيضـاً بفعـل تأخُّـر سياسـات التعليـم فـي المنطقـة، وخاصّـة تعليـم الفتيـات.

لقـد كان مـن أهـمّ نجاحـات مؤتمـر بكيـن فـي 1995، تفعيلـه لمفهـوم «الجنـدر» الـذي يسـعى إلـى تجـاوز تقوقُـع كلّ مـن المـرأة والرجـل فـي أدوار اجتماعيـة وثقافيـة واقتصاديـة وسياسـية اعتمـاداً علـى جنـس كل منهمـا، أو اعتمـاداً علـى الـدور المتوقّـع منهمـا لكونهمـا رجـلاً أو امـرأة فـي مجتمـع تسـود فيـه التفرقـة في المهـام: المرأة تنتمي غالبـاً إلى عالـم البيت أي الإنجـاب والتربيـة والأشـغال المنزليـة أو الخياطـة... بينمـا ينتمـي الرجل إلـى خارجـه أي إلى فضـاء العمـل والسياسـة والاقتصـاد. مـن هنـا كان لزامـاً علـى الـدول أن تسـعى لتحقيـق تكافـؤ بيـن الجنسـين فـي الحيـاة الأسـرية والتـي هـي مـن يؤسِّـس للمسـاواة والعدالـة والسـلام بيـن الجنسـين، كمـا فـي الحيـاة العامـة حيـث وجـب أن تبـرز المـرأة لا ككائـن قـادم مـن كوكـب الزهـرة، ولكـن كإنسـان لـه الواجبـات نفسـها والحقـوق نفسـها.. فـي مقابـل هـذه الآمـال الجميلـة والواعـدة جـداً، توضـح لنـا المعاينـة المباشـرة للمـرأة فـي الفضـاء العمومـي المغربـي مثـلاً، أنهـا تمكّنـت مـن ولوجـه بشـكل كبيـر.

لكـن هـذا لا ينعكـس علـى دور المـرأة فـي المجتمـع المغربـي حيـث مازالـت تمثيليـة النسـاء فـي المؤسَّسـات العموميـة والمنتخبـة وفـي مراكـز المسؤولية والقـرار لا ترقـى إلـى درجـة المناصفـة التـي نـصَّ عليهـا الدسـتور الأخيـر. علمـاً أن المغـرب يسـعى جاهـداً لـدرء هـذا التهميـش الـذي يصـل إلـى درجـة الإقصـاء أحيانـاً الـذي تعانـي منـه المـرأة. فلمـاذا هـذه الفجـوة بيـن تطلعـات الـدول بخصـوص النهـوض بالمـرأة والواقـع؟ تجـدر الإشـارة هنـا إلـى معطيَيْـن أساسـيَّيْن بالنسـبة لـي: أولاً عـدم انخـراط الـدول (العربيـة خاصـة) فعليّـاً فـي مسـعى تنميـة شـعوبها، فالتعليـم والإعـلام- بشـكل خـاص- لا يقومـان بدورهمـا الضـروري في تمكيـن المرأة من المعرفـة والثقافـة مـن جهـة، ومـن جهـة أخـرى يقدّمانهـا (بصفـة خاصـة الإعـلام) كنمـاذج سـلبية وغيـر فاعلـة (فـي الإشـهار مثـلاً تقـدَّم المـرأة كمنتـوج أو كمجمـل للمنتـوج أو كَرَبّـة بيـت تقليديـة...). ثانيـاً، عـدم وصـول، أو ضآلـة عدد النسـاء اللواتـي يصلـن إلـى مراكـز القـرار والدوائـر التشـريعية، يجعـل مسـاهمتهن فـي تغييـر الأوضـاع السـائدة والسـلبية تجـاه جنسـهن ضعيفـة جـداً. كيـف يمكننـا فعـلاً النهـوض بالمـرأة وجعلهـا تنخـرط فـي التنميـة ليـس فقـط كمسـتفيد ولكـن أيضـاً كفاعـل أساسـي فـي تقـدُّم المجتمعـات وتنميتهـا؟ هـذا هـو الرهـان الرئيسـي الـذي تواجهـه الحكومـات العربيـة ببـرود أعصـاب منهلـة. يكفي أن ننظر إلى الميزانيـات التـي تُرصَد للتعليم وللتنميـة البشرية (بمـا فيهـا تنميـة المـرأة) لنعلـم ذلـك.

ولكـن مـا علاقتنـا أنـا وصديقتـي بـكل هـذه الأمـور؟ إننـا امرأتـان، عشـنا التغيُّـر. كلّ منـا فـي طريـق مختلـف، وكمـا تعلمـون: الاختـلاف لا يفسـد للـود قضيّـة. صديقتـي وضعـت النقـاب وتزوجـت رجـلاً أقـلّ منهـا تعليمـاً، بينمـا انخرطـتُ أنـا فـي الدراسـة، ثـم فـي العمـل، ثـم فـي البطالـة. وفـي كل هـذه المراحـل كان الشـيء الوحيـد الـذي يميّزنـي -إن جـاز لـي القـول- هـو كونـي مشـروع كاتبـة.

التقينـا قبـل سـنة أنـا وصديقتـي التـي كانـت قـد اسـتعادت وجههـا إذ خلعـت النقـاب (ولا الحجـاب)، وخلعـت معـه الـزوج أيضـاً. ابتسـمنا طويـلاً، هـل تعنينـا التنميـة فـي شـيء؟. نعـم! لقـد ارتفـع صوتنـا قليـلاً. فـي مداخلـة قَدَّمتُهـا فـي المهرجـان المتوسـطي لكتابـات المـرأة فـي 2010، بعنـوان «السّـلّم والنافـذة»، أكّـدتُ الأثـر الـذي كان للتعليـم فـي مساري الخـاص، وفـي مسـار نسـاء أخريـات للانفتـاح علـى المحيـط القريـب والبعيـد، ومسـاءلته، والانخـراط فيـه... لكـن يبـدو أن السّـلّم مـا يـزال قصيـراً جـداً، والنافـذة بعيـدة.



ربيعة جلطي

الطوارق..؟ لعلهم من بين آخر المختلفين القليلين المقاومين الذين لم يستسلموا بعد، ولم يذعنوا للمرور عبر ماكينة صنع البشر، متشابهين في المأكل والملبس والمسكن والمقتل. لم يذعنوا بعد، ولم ينصاعوا للشكل الموحَّد. مازالوا لم ينضّوا عنهم أثوابهم الزرقاء ولثامهم الذي تبقّى من تاريخ وجودهم منذ خمسة آلاف سنة. ومازالت نساء الطوارق الحرات يقاومن -بصمت وعمق- آلة التسليع العمياء، كي يفلتن من مملكة البوتوكس والفيلرز ومباضع جرّاحي التجميل والتقبيح. كي يبقين وفيات لملكتهن (تينهينان) ملكة الطوارق الأولى ولانتمائهن لها، تلك التي اندغم وجودهن بوجودها كتاريخ وأسطورة وأنوثة وشجاعة وسحر.

نحن بنات الطوارق..إن أدبرتم نفارق..!

الطارقيات لم يخلعن بعد (تينهينان) من تفاصيل يومياتهن، ومن أغانيهن، ومن وهج الحكايات التي ينسجنها حولها، لعل هنا ما جعلهن يقاومن ما استطعن زمن تعليب الجسد الأنثوي وترعيبه وترهيبه. زمن المغالاة في تعريته الكاملة أو تغطيته الشاملة. زمن تسليع الأجساد والأرواح وإخضاعهما معاً لسوق البورصة العالمية.

(تينيهينان) جدّة الطارقيات جميعاً، صاحبة الشجاعة والجمال والدهاء والسحر والحكمة والذكاء الثاقب. ألم تستعمل كل ذلك منذ آلاف السنين لتسيطر به سياسياً على منطقة

مزدهرة وقتها، ولتحكم عدداً كبيراً من القبائل تنحدر منها جميع قبائل الطوارق في بلدان الصحراء الكبرى الإفريقية، الموزّعة حالياً بين الجزائر وليبيا وموريتانيا والنيجر ومالي وتشاد.؟ كم حَلَت، ولَـذّتْ روايتها للطارقيات في أشعارهن وغنائهن وقصصهن، ممجّدات ملكتهن (تينيهينان) وشجاعتها وأوصافها الروحية ومشاعرها وإحساسها وإنسانيتها التي ملكت بها قلوب سكان الأهقار، وجعلتهم ينصّبونها ملكة عليهم. أغلب الظن أن هذا ما يفسّر انتقال صفات النبل عن طريق النساء في المجتمع الطارقي الأميسي الذي يجعل نسب الأطفال في العائلات لأمهاتهم، وليس لآبائهم كما هو الأمر في المجتمع الأبوي الشائع.

منذ هيرودوت، ومنذ عيون الرحّالة والمؤرّخين العرب التي لا تنام جفونها عن شواردها، من ابن خلدون، إلى ابن بطوطة، وابن حوقل، والطبري، والبكري وغيرهم، ظلت الطارقية تفرض نفسها على أقلامهم، وعلى ذاكرتهم. تفرض الطارقية وجودها المختلف وحضورها الطاغي، فتتميز عما رأوه من قبل من نساء في مجتمعات أخرى ربما لم يجدوا فيها ما ينكروه عنهن.

كل مَنْ حاول التأريخ لمجتمع الطوارق أو تفكيك معطياته وفهمه توقّف حصانه وجمح عند أقدام المرأة الطارقية. كيف لا، وقد سجل المؤرخون أن الطارقية كلما لاح طيف ضيف قادم من العائلة أو عابر ضاعت به السبل يقترب من الخيام، كانت أول من يخرج لتستقبله حاملة إناء مليئاً بالحليب تعبيراً عن الكرم؟ استقبال الضيوف وإكرامهم من عادات الطوارق القديمة المتوارثة أمّاً عن جَدّة، وأباً عن جَدّ. والخيام بما ملكت ملك للنساء دون الرجال.

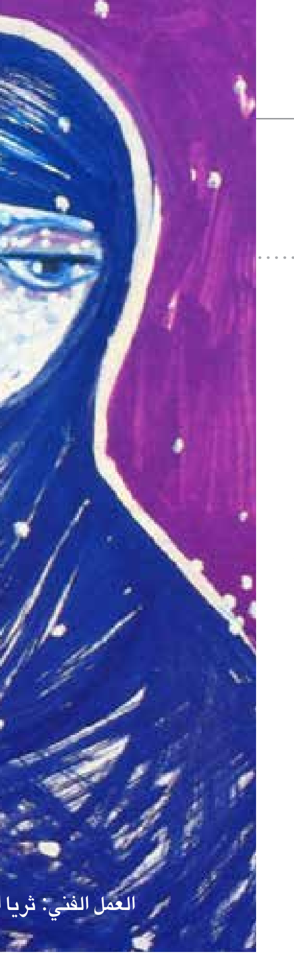
سَجّلَ الرحالة ابن بطوطة ملاحظاته عن الطوارق دون أن يغيب عنه تميُّز المرأة الطارقية وحضورها القوي في مجتمعها، فكتب: «.. والمرأة عندهم في ذلك أعظم شأناً من الرجل. وهم رحّالة لا يقيمون.. ونساؤهم أتمّ النساء جمالاً وأبدعهن صوراً مع البياض الناصع والسمرة..».

نعم. المرأة الطارقية هي مالكة الخيمة، ومشيدتها، وحائكتها بيديها وبصنعة وَرثَتْها عن جَدّاتها، إنها سيدة المكان بما يحمله من حرمة وروح. وحين تختار الطارقية بحرّيّة شريك حياتها، ستدعوه كي يملك الجانب الأيمن من خيمتها، بينما يظل جانب القلب، الجانب الأيسر لها، ولصندوق جواهرها وأثوابها وأشيائها الحميمية الخاصة. وإذا ما حدث وطلّقت الطارقية زوجها، فإنه هو من سيترك الخيمة لها ولأطفالها. وإن جلوس الرجل في الخيمة في غياب المرأة يُعَدّ أمراً مشيناً. لها -إذاً- ترجع سلطة اتخاذ القرار، حيث تمنحها التقاليد حق التملّك والتدبير في المجتمع. يحدث أن تقيم المُطَلّقة الطارقية حفلاً لأن الأعراف تقرّ ذلك، وتعدّ المرأة التي تتزوج حتى خمس مرات رمزاً للأنوثة والخصوبة والجمال، دون أن يوقع الطلاق عداوة بين الأسَر. بقدر احترام الطارقي للمرأة يزيد المجتمع احتراماً له وتقديراً لرجولته، والأكثر سوءاً أن تُهان المرأة أو تُعَنَّف فما بالك أن تُضرَب. والرجل الذي يخطئ فيفعل ذلك فلن يكون مصيره سوى الإقصاء والازدراء من بقية أفراد المجتمع الطارقي وحتى من أصدقائه المقرَّبين، يبتعدون عنه فيضحي منبوذاً.

المرأة الطارقية حافظة التاريخ، ومعيدة إنتاج مكوّنات المجتمع، هي من تلقّن البنات والأولاد لغتهم، لغة التيفيناغ. وتعلمهم كتابة حروفها، وتعتني بصقل إناء الذاكرة في غياب الرجل الطارقي المجبول على الرحيل والغياب الطويل قصد التجارة والصيد والحرب. على الرغم من الظروف التاريخية المختلفة التي حاصرت المرأة الطارقية في جغرافيتها وفي خيمتها وفي عاداتها وتقاليدها وفي لغتها، إلا أنها مازالت حاضرة في عالم طغى عليه الفكر الذكوري الذي لا يرى في المرأة سوى جسد بائس للمتعة والتسليع والاعتداء بكل أشكاله. كأن الطارقية بوجودها المختلف تحاول بشموخ أن تنقذ من الانقراض ما تبقّى من النظام الأمومي. كل ذلك بالحفاظ على أعرافها ومعارفها المتوارثة من آلاف السنين، وعلى لغتها، وخطّها، وموسيقاها، ولباسها، وزينتها، وغنائها، وعزفها، ورقصها، وحكيها، وأشعارها، وأسرارها، وشموخها، وكبريائها، وصعوبة منالها، ووفائها، وحفظ وعدها لرجلها الذي يطول غيابه. أليست هي مصدر المثل الطارقي القائل: «المرأة حزام سروال الرجل»؟

قصائد وقصص كثيرة تروى عن شموخ الطارقية، كالحرّيّة حين تعانق الكبرياء. هذه قصيدة نادرة لمحوديان جرفي ترسم ذلك أترجمها عن ترجمتها الإسبانية:

رأيت اليوم سحابة في السماء اللامتناهية
مثل منديل أبيض وسط الزرقة
يبدو كعمامة على رأس الجبل القاحل
ثم رأيت الوادي الموجود قرب البلدة
قلت له: يا أخي الوادي،
هل تأمل لو أن السحابة الوحيدة هذه
تفرغ مياهها في حضنك الجاف؟
ستعود ضفّتك لتعجّ بالعشب
وأنا سأبقى ليلة أخرى على الأقل،
لترعى بك أغنامي.
أجابني الوادي: كم أنت سانج صديقي محموديان!
السحابات مثل النساء، غريبات الأطوار
يرمينك بنظرة بحلاوة العسل
ثم ينهبن بعيداً، فلا تبقى سوى ذكرى
ستجفّفها الشمس
وينهب الفرح معهن.
لكنني لا أمانع السحابة لو أرادت.
لتنثر هداياها فوق جسدي العطشان.



العمل الفني: ثريا البقصمي -الكويت



لَمّا سُئِل عبد الوهاب البياتي السؤال التقليدي لكلّ من يحترف الكتابة قال: «أكتب كي لا أموت. أكتب كي أستطيع مقاومة الموت. وهذا يعني الكثير، فما قلته هو جوهر الموضوع وخلاصته». وقال رائد الواقعية السحرية غارسيا ماركيز: «أكتب لكي يحبّني أصدقائي». ورأى الروائي المغربي الطاهر بن جلون أن «المهمّ أن يكون ما نكتبه معبّراً عن الشيء الذي نعرفه أكثر». ولكلّ من يكتب أسبابه، إلا أن السبب الرئيس للكتابة هو التجربة الإنسانية؛ كتب نجيب محفوظ عن تجربته ومراقبته للحياة في الشارع المصري؛ روح الشارع وساكنيه. التجربة الذاتية هي الدافع الأوّل لفعل الإبداع، لا سيما الكتابة كفعلٍ إبداعي بحت.

صدى الحرمان

القصيدة التي كتبت الشّعر

حمد بن محسن النعيمي

للإبداع الفكري والأدبي في قطر مكانته المميزة التي نفتخر بها نحن كتّاب الحرف والكلمة في هذا الوطن، وطن الإبداع و التميّز في مختلف مجالات الحياة. ولا شكّ أن لديوان العرب بنوعيه: الفصيح، والنبطي دوره المهمّ في المحافل والمناظرات والتوثيق، منذ أن عاش المواطن القطري فوق هذه الأرض الطيبة التي قدّمت للعالم العربي أبناءها ممن طرّزوا بكتاباتهم ونَظْمهم أرقى وأهمّ الوثائق والمراجع والنماذج التي يُقتدَى بها، ويُستَفاد من تجاربها.

كما كلّ الفنون كان الشعر النبطي تطوُّراً وامتداداً للشعر الفصيح في شبه الجزيرة العربية، على مستوى اللغة وقنوات عرض هذا الفن والمباراة بها، وإن لم تتغيَّر أغراضه، إلا أنه لغته وتعبيراته صارت أكثر قرباً من اللسان الناطق في شعاب شبه الجزيرة العربية، فاللسان المستخدم في نَظْم الشعر النبطي، صار أكثر تحرُّراً ومناسبةً للّغة الدارجة، وصار لهذا اللون الشعري مبدعون ومريدون ورافضون وغير فاهمين له، كما كلّ الألوان الفنية والإبداعية.

ومن التجارب الذاتية التي مثّلت دافعاً لصاحبها للتعبير عنها عبر الفن، كانت تجربة تليلة بنت غانم المهندي، أو كما استعارت لنفسها اسم (صدى الحرمان) لتوَقّع به تحت قصائدها. وللاسم المستعار قصة تتعلّق بالعادات القطرية، فقد بدأت الكتابة بهذا الاسم بسبب الأزمة الصحية التي عانت منها، ولعلّ ذلك في بداية مشواها، إلا أنها صرّحت بالاسم الحقيقي لمّا واتتها الفرصة لذلك. شاعرةٌ طرّزت بإبداعها قوافي الشّعر وأوزانه متحدّية مصاعب الحياة. وقد تحدّث متذوقو كلّ ما هو راقٍ من الشّعر عن إبداعاتها المميَّزة، وكتبوا عنها، كما أشاد بها النقّاد في حياتها وبعد مماتها.

كانت لي مع هذه الشاعرة أكثر من وقفة تدلّ على اعتزازها برأيها وبقلمها وبما تطرحه من أفكار. وأحد تلك الوقفات كانت عن مفردةٍ رأيتُ أن من الأفضل استبدالها بمفردة أخرى، فكان ردّها أن تبقى رغم قناعتها بطرحي، إلا أنها فضلّت عدم تدخُل الآخرين ومساعدتهم لها حتّى لو كان ذلك يؤخَذ عليها، مع أن مفردتها التي وردتْ في القصيدة لا تعيب أبياتها، بل هو رأي لما هو أفضل.

ولا أظنّ أن فينا نحن -من تابعنا مسيرتها الشعرية- مَنْ لا يشهد لها بأنها إحدى من كان له السبق في إيصال الشعر النسائي القطري إلى العالم العربي في زمنٍ شبه مغلق، قبل أن تتوافر وسائل التواصل الاجتماعي، والفضاء الإلكتروني سريع الانتشار الذي نعيشه هذه الأيام.

أمّا عن شخصيتها فلم ألتقِ بمثل هذه الشخصية: بصمودها وتحدّيها لمعوّقات الحياة التي لا تخفى على من تصفّح قصائدها المترجِمة لحياتها ومعاناتها التي لم تَحُلْ بينها وبين تأدية رسالتها المشرِّفة في قصائدها الراقية النزيهة، فقد طرقت معظم أبواب الشعر، وتفنّنت في صوغها لإبداعها الراقي أيضاً:

أنا رحـلة عناب وصمت تصلح للشــقا عنوان
أخـط حروفها بدمي وفوق ســـطور وهميّـهْ
أنا عشت الألم لوحــه ما ترسـمها يـد الفنـان
أكيــد أنـا اللـــي بس أقدر أترجم همّي بيــدَيّهْ
تحداني زماني وصرت أسيرة حزني والأشجان
جـروح من الألم تنزف وأنـا اقول إنــها عاديّهْ
أصور لك معانـاتي وحصيـلة عمري الظميـان
أوصف لك مشــــاويري على عكـاز فضيّــهْ
وكلما حدني وقتي وشــافتني عيــون إنســان
تسابق دمعتي الخطوة وأصير للناس سخريّهْ
لهيب أنفاسي يحـرقني وصوتي تردّه الجـدران
أخذت من قســوة الدنيـا مشــاعر غير عاديّةْ
ينكرني أنيـن الموج بخـطواتي على الشـطآن
وأعزف من ضنى حـروفي على أوتــار رمليّهْ
أنا من جرح دمعاتي أغمض ورمشــي الحيـران
تعوّدت الظلام وصرت أعيــش بليـله منسيّهْ

مثلاً ههنا كانت أزمة. والأزمة أنتجت شعراً، حيث هي الوحيدة - تليلة/صدى الحرمان- القادرة على ترجمة همومها ومعاناتها بنفسها وبحروفها. قدرة المُجرّب على التعبير عن تجربته أقدر من قدرة الفنان، لها ألفاظها ورفيقها العكاز واعتيادها الوحدة والجدران والليل. والوحدة خلقت نوعاً من الاغتراب، الغربة عن العالم كلّه والتي مثّلته في الغربة عن نفسها، إلا أن الأزمة الكاملة تكثّفها في أبيات قليلة عن الاغتراب والفراق واليأس والحيرة ورحلة المرض التي بدأتها صغيرة، وكبرت معها، وشكّلتها لتخلق التجربة التي خلقت بدورها قناة للإبداع والتعبير عن التجربة ومواجهتها بقوة.

تهاوت رحـلة أيـامي في ركن الخوف والحسرة
وبديت أضعف مثل ظلي وأرمي بالعمر خــلفي
تصورت القدر حاجز زجاج من الســهل كسـره
ولكنــي جرحـــت أنــاملي حتى دمع طرفي
وعشت الياس والحيـــرة بشـوق ينتظر بكرة
ولا الألـــم عنـــدي ونصـفي ملّ من نصـفي
يميني خانت حـــروفي وهانت عندها العشـرة
ومن يكتب لي أشـعاري إذا ما خاننـي كفّي؟
وهل أرتاح وإحســاسي مُجَرَّد حـــلم أو فكرة؟
أو أحــذف باقي أوراقي وأودع فكري المنـفي؟
تــمنيت أرحـــل لعالم عليــه الفاتـــحه تقرا
ورفض موتي يواجهني بوجه القادم المخـفي
فهل شــفتوا جســد ميِّت ورفض يستقبله قبره؟
أنا هذي معانــــاتي وأظن اللي مضى يـكفي

كما أعطت الوطن حقّه، وترجمت معاناة الغربة عن الوطن لعلاجاتها، ولم تنسَ رفيقتها(عكازتها) بعددٍ من القصائد المؤلمة المؤثرة. ويسرّني أن أنشر في مقالي هنا شيء من هذه القصائد:

الشوق إلى الوطن

يغزلي صوت هتف في مسمعي يبغي الرحيل
يمّ الديــار اللي لها في وســط قلبــــي منزلَهْ
يوم انــــعدم نور الأمل عزيت نـفسي بالقليل
ورحت أدوِّر عن جــواب أتعب ظنون الأسئلَهْ
عكّازتي ليل الشــقا صادق عناب المستـحيل
حتى صبح قلبي مثل نيـك القــلوب المهملَهْ
دمعة على خَدّ الوفــا من واهج الفــرقا تسيل
فيها اشتياق لموطني ما أجــمله! ما أجملَهْ!

هامة العزّ

لك هــامة ..بالوفا بيضاء ..ومـرفوعة
لك في ذرا الدار شــعب يعلن الطـاعَهْ
وبصفحة العزّ.. صيت تضوّي شموعه
في نبضه الروح ووسط العين ميقاعَهْ
حـلم السـعادة ..غدا في غايــة الروعة
للشــيخ حمد صارت الأمجاد مطـواعَهْ
لك صورته فـي جبين المجد مطبـوعة
في قلوب شعب بعهدك تزهر أوضاعَهْ
من نبع صدقه نسج بالشعر موسـوعة
ومن صوت حبــه عزف بالودّ إيــقاعَهْ
يــغليك قلب يشيـلك ..داخل ضلـوعَهْ
يا قايــد الدار ..ويــعلن لَجْـلَك الطاعهْ

حين نقرأ ما كُتِب عن الروائية الجزائرية آسيا جبار (اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء إيملحاين - 1936) من دراسات ومقالات وشهادات، سندرك المكانة التي تحظى بها صاحبة «كم هو واسع السجن!»، ولا يمكن طبعاً أن نغفل عن سيرتها الإنسانية والإبداعية، والتي كانت سيرة نضال وكفاح لأجل قضايا المرأة، وقضايا الإنسان.

كان عمرها لا يتعدّى العشرين عاماً لمّا أصدرت روايتها الأولى «العطش»، فأثارت انتباه الوسط الأدبي في فرنسا، ولقّبها نقّاد بـ (فرانسواز ساغان الجزائر).

لونيس بن علي

الكتابة التي تحرِّر

حين نقرأ ما كُتِب عن الروائية الجزائرية آسيا جبار (اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء إيملحاين - 1936) من دراسات ومقالات وشهادات، سندرك المكانة التي تحظى بها صاحبة «كم هو واسع السجن!»، ولا يمكن طبعاً أن نغفل عن سيرتها الإنسانية والإبداعية، والتي كانت سيرة نضال وكفاح لأجل قضايا المرأة، وقضايا الإنسان.

كان عمرها لا يتعدّى العشرين عاماً لمّا أصدرت روايتها الأولى «العطش»، فأثارت انتباه الوسط الأدبي في فرنسا، ولقّبها نقّاد بـ (فرانسواز ساغان الجزائر).



آسيا جبار

آسيا جبار تنحدر من عائلة تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة التي ميّزَت الطبقة الوسطى في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي. وكان لهذا المناخ الأسري الدور الأساسي في منحها تكويناً جيداً، إذ كان والدها الذي عمل مدرّساً حريصاً على مستقبل ابنته، فبعد أن تحصّلت على البكالوريا زاولت دراستها الجامعية في باريس، وتخصّصت في التاريخ المعاصر، كما أنّها استقرّت لبعض الوقت في المغرب لتدرّس في بعض جامعات الرباط، وعادت للتريس في

الجزائر بعد الاستقلال.

يرى البعض أنّ الروائية نفسها لم تعش الثورة التحريرية من الداخل، بدليل أنّها منذ 1955 إلى غاية 1962 وهي خارج أرض الوطن، وقد كانت عرضة للانتقادات، إذ اتّهمها (مصطفى الأشرف) بالكاتبة البرجوازية البعيدة عن هموم الجزائريين، وعن فهم حقيقة الواقع الجزائري. ومهما كان موقف الأشرف وغيره من روايات آسيا جبار، فإنّ الذي يقرأ رواياتها سيجدها واعية بهذا الواقع، بل وحريصة على أن تكتب عنه، وعن آلام المرأة ومعاناتها.

المرأة، التاريخ والعنف

كانت آسيا جبار ترى أنّ الروائي في حاجة إلى مسافة زمنية للكتابة عن الحدث التاريخي، ولذا لم تكتب عن الثورة إلاّ في روايتيها الثانية والثالثة. لكن يبقى الموضوع الأساسي لرواياتها هو «المرأة» وعلاقتها بذاتها وبالعالم وبالتاريخ وبقضايا الثورة والتحرّر والبحث عن الذات، ومقاومة نظرة المجتمع المحافظ، الذي ظلّ متمركزاً حول الذَّكَر.

في دراسة قيّمة للروائية (مايسة باي) بعنوان «آسيا جبار، رحالة بين الجدران» في 2005، قدّمت مايسة قراءة في روايتَي «القبرات الساذجات»، و«أطفال العالم الجديد» على ضوء التحليل الذي قدمه (فرانز فانون) عن دور المرأة الجزائرية في العمل الثوري في كتابه (العام الخامس من الثورة التحريرية). اتّخذت الكاتبة زاوية سيكولوجية لتحليل صورة المرأة في سياق العمل الثوري الذي وصفه فانون بأنّه عمل نكوري بامتياز، وأنّ المرأة الجزائرية لم يكن لها دور مباشر، بل كانت في أغلب الأحيان طرفاً مساعداً وثانوياً، عملها هو «مساعدة» المجاهدين والعناية بهم. فشخصيات آسيا جبار في الروايتين كانت تخوض معركتين: معركة خفيّة ضدّ التقاليد المحافِظة، ومعركة البحث عن دور مركزي لها في الثورة التحريرية؛ في روايتها (أطفال العالم الجديد) تخيّلت شخصيات نسوية، وضعت أسماءها عناوين لفصول الرواية: (شريفة، سليمة، ليلى، حسيبة، تومـا). وكل فصل يروي

إن الروائي في حاجة إلى مسافة زمنية للكتابة عن الحدث التاريخي



العمل الفني: بابا محيالين - الجزائر

> الحقيقة أنّ الكتابة عن أدب آسيا جبار هو مشروع ثقافي ضخم، يبرز المدى الذي بلغته الكاتبة من الاعتراف العالمي بأدبها

حكاية امرأة من أولئك النساء.

فشخصية (شريفة) مثلاً، هي ماكثة بالبيت، تكتشف أنّ زوجها التحق بالعمل الثوري، وهو محطّ بحث، فتقرّر أخذ مصيرها بيدها، وتخرج إلى العالم وحدها بحثاً عن هذا الزوج الذي يتهدّده الخطر. وشخصية (ليلى) القابعة هي الأخرى

في وحدة مغلقة داخل شقّة، والتي تكتشف أن زوجها (علي) الذي غاب عنها وأهملها، قد التحق بصفوف المجاهدين. أما (حسيبة) فتلتحق بالجبل، وكانت تردّد باستمرار أنّها ترغب بأن تهدي دماءها للثورة، وهي أصلاً كانت لا تعرف كيف تجيب عن سؤال: «ماذا تعني عندها الثورة؟». وقد حرصت الرواية أن تصوِّرها كذات صامتة، في الوقت الذي كان الرجال هم من كان يتكلّم. (سليمة) تُسجَن لأسباب مجهولة وفي ظروف لا تذكرها الرواية، ما نعرف عنها أنها فقدت والدها وهي بعد طفلة صغيرة، واضطرّت أن تواجه عالم الرجال لأجل تلبية حاجيات عائلتها. أما (توما) فهي امرأة عاهرة، متمرِّدة على العادات والتقاليد، تُقتَل على يد أخيها.

المرأة في روايات جبار هي في رحلة البحث عن ذاتها، فشخصية (نفيسة) في «القبرات الساذجات» تقرّر اللحاق بالرجل الذي تحبّ، لتختار طريقها الذي يجعلها أقرب إلى (كريم).

أمّا في روايتها «الحب، الفانتازيا» تكتب آسيا جبار عن مجازر الاستعمار الفرنسي، عن نضال الشعب الجزائري، وعن سيرتها الذاتية وعن المحيط المغلق للعائلة الجزائرية.

في رواية «بعيداً عن المدينة» كان مشروع جبار أن تكتب ثلاثية، شرعت فيها بداية 1989، في الوقت الذي كانت فيه الجزائر تشهد تحوُّلات عميقة في واقعها السياسي وواقعها الاجتماعي،



مع صعود التيار الإسلامي الذي نادى بالعنف كخيار لإقامة مشروع دولته الدينية. في هذه الرواية حاولت أن تحفر في التاريخ الإسلامي الأوّل، والهدف هو كتابة التاريخ الإسلامي من منظور المرأة، وانطلقت من حادثة وفاة الرسول (ص) إلى حين وفاة الخليفة الإسلامي الرابع (علي بن أبي طالب) مروراً بالخلفاء الراشدين (أبي بكر، وعمر، وعثمان). مركّزة على نظرة المرأة إلى الصراع التاريخي الذي نشب غداة وفاة الرسول (ص)، وصوَّرت الرواية النسوة اللائي كنّ حول الرسول (ص). تكمن إضافة جبار في تسليط ضوء جديد ومختلف للحدث التاريخي، لأجل معرفة أصول العنف الديني داخل المجتمعات الإسلامية؛ فالتاريخ مكتوب من زاوية نظر ذكورية، ولذا أرادت أن تقرأ هذا الطريق من عيون المرأة، معتمدة على وثائق ونصوص تاريخية مهمة .

كتبت الباحثة (شهرة برغول) عن هذه الرواية تقول: «لقد كانت الصورة المقدّمة عن هذا الصنف من النساء مبهمة في كتب المؤرّخين، لكن الكاتبة -رغم ذلك- ترفض إدراجهن في دائرة النسيان، فتحاول أن تعيد رسم ملامحهن وتسليط الضوء على الجانب المُغيَّب من ذكراهن لأنّ قَدَرهن قد تقاطع في مراحل كثيرة مع الشخصيّة المحوريّة في الإسلام ألا وهي شخصيّة الرسول عليه الصلاة والسلام.».

الحقيقة أنّ الكتابة عن أدب آسيا جبار هو مشروع ثقافي ضخم، يبرز المدى الذي بلغته الكاتبة من الاعتراف العالمي بأدبها، وهي العضو الخالد في الأكاديمية الفرنسية، وهي أيضاً الكاتبة التي يرد اسمها منذ سنوات في قائمة المرشّحين لجائزة نوبل للآداب.



العمل الفني: عفيفة لعيبي - العراق

صنابير مُتْلَفة ورصاصة من فضة

د. الدكتور عبد الرحيم العطري

في البدء كانت الحكاية:

«قامت إحدى المؤسَّسات الداعمة بتمويل مشروع لربط إحدى قرى المغرب العميق بقنوات الماء الصالح للشرب، بعد أن اكتشف واضعو المشروع، في دراساتهم القبلية أن النساء في القرية ذاتها، يضطررن لقضاء زهاء ست ساعات مشياً على الأقدام، لجلب المياه من إحدى العيون البعيدة، لكن الذي وقع بعد أن وصل الماء إلى القرية، هو أن الصنابير التي صارت تملأ كل جنباتها، باتت تتعرض بشكل يومي للإتلاف، حينئذ تشكَّلت لجنة من الخبراء للبحث في الموضوع، فكان أن توصَّلت اللجنة بعد طول مراقبة، إلى أن النساء هن اللواتي قمن بإتلاف هذه الصنابير، لأنهن حُرِمْنَ من طقس يومي كنّ يمارسْنه بِكلّ احتفاء، وهو طقس جلب المياه الذي يكون مصحوباً بالغناء وتبادل الأخبار والتجارب».

داء العطب قديم

تختزل حكاية البدء داء العطب القديم، فسؤال التنمية القروية- مغربياً- يحتمل أكثر من طريق وأكثر من مقاربة، لكنه، يجد ترجمته الواقعية دوماً في الحلول الاقتصادية التي ترمي إلى «تمدين القرية وترييف المدن»، بحيث يتمّ فهم التنمية القروية من طرف الفاعل السياسي وداعية التقنية على أنها استنبات لأعمدة الكهرباء وشقّ للطرق الثانوية وحفر للآبار، وفي أفضل الأحوال، استقدام لمشاريع من أعلى لم يشارك المعنيّون بها في بَلْوَرَتها، فمتى نستوعب درس الصنابير المُتْلَفة؟

تظلّ أغلب المؤشّرات التنموية المخجلة بالنسبة للمغرب أكثر تسجيلاً بالبوادي وأكثر ارتباطاً بوضعية النساء القرويات، اتّصالاً بالأمية والصحة



والإفادة من العوائد التنموية والخدمات الاجتماعية، ضداً على إسهامها التنموي المهمّ في ترتيب معطيات النسق القروي، فالمرأة تظلّ الأكثر إنتاجية وفاعلية في تدبير العالم القروي، إلا أنها- بالرغم من ذلك- تعاني من استبعاد اجتماعي، يلوح في كثير من المناحي والمؤشّرات الكمّيّة والكيفيّة.

فبالرغم من برامج تعميم التمدرس فإن أرقام المندوبية السامية للتخطيط تشير إلى أن المرأة القروية تعرف تأخُّراً مثيراً مقارنة مع نظيرتها الحضرية. وهكذا، فإن 58.2 بالمئة من الفتيات والنساء القرويات البالغات 10 سنوات أو أكثر، لا يتوفّرن على أي مستوى تعليمي (مقابل 29.8 بالمئة في المدن)، و0.6 بالمئة من بينهن فقط يتوفّرن على مستوى تعليمي عال، (مقابل 8.7 بالمئة في المدن). علماً بأن التباطؤ في إحراز أيّ تقدُّم في مستوى تغيير الذهنيات وتوفير البنيات التحتية وتقريب المدرسة من المغرب العميق، يمكن أن يديم هذا الوضع ويعيد إنتاجه على نحو مربك للغاية.

من الناحية الصحية نجد المرأة القروية مرة أخرى الأكثر معاناة مقارنة مع نظيرتها الحضرية، فمعدل وفيات الأمهات في القرى يبلغ ضعف نظيره في المدن خلال السنة الفائتة (148 وفاة مقابل 73 في المدن لكل 100 ألف ولادة حية). وبسبب هشاشة الوضع الصحي ومحدودية جودة الحياة، فإن المندوبية السامية للتخطيط تشير إلى أن النساء القرويات يعشن في المتوسط 6.4سنة أقلّ من نظيراتهن الحضريات (73سنة مقابل 79.4) ويُفسَّر هذا التفاوت جزئياً بالارتفاع النسبي لمعدَّل الوفيات لدى صغيرات السنّ، حيث إن 32 رضيعة من أصل 1000 في الوسط القروي يتوفَّين قبل بلوغهن سنة كاملة (يبلغ هذا المعدل بالوسط الحضري 22.7 في الألف، أما بالنسبة للفتيات اللواتي تتراوح أعمارهن بين سنة وأقل من 5 سنوات فإن هذا المعدَّل يبلغ 6.6 في الألف في الوسط القروي مقابل 5.1 في الألف في الوسط الحضري).

ويمتدّ الحَيْف الذي تعاني منه المرأة القروية إلى العمل وهشاشة الوضع المهني كعاملة مزارعة، وحرمانها من حقّها في الإرث، والانتفاع من أراضي الجموع، فضلاً عن فصول أخرى من العنف الرمزي والمادّي. كل هذا يحدث في الوقت الذي تصل فيه نسبة إسهامها التنموي في الاقتصاد القروي إلى ما يفوق 60 بالمئة، علماً أن هناك من يرفع هذه النسبة إلى 90 بالمئة آخذاً بعين الاعتبار عمل المرأة غير المأجور في الحقل والمنزل والإنتاج الحيواني واليدوي (صناعات تقليدية).

بالرغم من كل هذه المؤشّرات التنموية المخجلة فإن المرأة القروية تظلّ الأكثر إنتاجية في النسق القروي المغربي، إنها تهتم بالبيت والحقل والسوق، فمهامها تتوزَّع في الغالب على الآتي:

المهام التربوية: تربية الأبناء وتوفير احتياجاتهم النفسية والاجتماعية.

المهام الزواجية: الاهتمام بحاجيات الزوج النفسية والاجتماعية واللذّوية.

المهام المنزلية: تدبير شؤون المنزل (نظافة، طبخ ...أول من يستيقظ وآخر من ينام).

المهام البيئية: جلب المياه، كنس الزرائب، جمع الحطب، الجني، التخزين، التجفيف.

المهام الفلاحية: الرعي، حلب الأبقار، الغرس، البذر، الحصاد، تنقية الحقول، جمع العلف.

المهام الإنتاجية: إنتاج مشتقات الحليب، إنتاج النسيج، والصناعات التقليدية.

المهام التسويقية: بيع المنتوجات في الأسواق والمدن (مشتقات حليب، مشغولات).

المهام العلاجية: إنتاج وصفات طبية، جمع الأعشاب الطبية.

المهام الثقافية: الحفاظ على الذاكرة الجمعية (صندوق حجج الملكية..)، الحكي، الأمثال الشعبية.

إن هذه المهام تجعل المرأة القروية الأكثر معاناة في المجتمع المغربي، ما يوجب التفكير في الانتقال من سجلّ الاستبعاد الاجتماعي إلى واقع الإسهام التنموي والإفادة العادلة من خيرات النسق. وهو ما لا يكون ممكناً إلا باعتماد تنمية محلّيّة قاعدية تصيخ السمع لما تريده النساء في البدء وفي الختام. وعليه فإن إخراج المرأة القروية من أعطاب التنمية يصير متيسِّراً عبر التمكين الاجتماعي أولاً، وليس التمكين السياسي، فبدلاً من الانهجاس أكثر بالتمكين السياسي والذي لا تفيد من خيراته الرمزية والمادية سوى النخب الدائرة في فلك المركز، يتوجَّب تغيير أجندة الأولويات وبوصلة الاشتغال، من أجل تمكين المرأة اجتماعياً واقتصادياً، وبعدها تأتي المناصفة بقوة الأشياء، ومن غير حاجة إلى كوطا (محاصصة) مثيرة للخلاف والاختلاف.

استراتيجية «الصاد»

لا بد من التأكيد على أن المرأة في المجتمع المغربي، تنفرض عليها رقابة اجتماعية عالية الدرجة والنوع، فكلّ حركاتها وسكناتها مراقبة من طرف الجميع، إذ عليها التصرُّف وفق ما ارتضاه العقل الجمعي، وما انغرس عميقاً فيه، وبذلك فالحق في الخطأ غير وارد، بخلاف الرجل الذي يُحتَفى بأخطائه وخطاياه، فإذا تأخَّرت في الدخول إلى البيت، توصم بـ «عزري الدوار»، أو تتّهم بأنها «خرجات الطريق»، حتى لو كان تأخُّرها هذا مبرَّراً بعمل شريف. المهم أن المرأة، الجسد المستباح، لا حَقّ لها في التصرُّف، إلا في حدود مرسومة من طرف عقل ذكوري، يرى فيها النقص واللانضج.

إنها تخضع في إطار مسار التنشئة الاجتماعي لتنميط سلوكي واجتماعي، يجعل من الزواج اهتمامها المركزي، حتى لا توصم بـ «البايرة»، ثم تأكيد الخصوبة والولادة حتى لا تُتَّهم بـ «العكر» أي العقم، بعدها تنتهي مهمّتها في الحياة، ويحدث «الختان الاجتماعي»، ولا يبقى لها إلا الحج، لتلقب بـ «الحاجة»، وهو اللقب الذي يمنعها من التفكير في الدنيوي، والانشغال فقط بالمُقَدَّس. وهو ما يجعل المرأة تدبِّر الواقعة باعتماد استراتيجية الصاد التي تحيل على الصمت والصبر، فلا هي قادرة على تغيير الواقع ولا هي قادرة على التفاوض معه.

تبرّر الصورة التي ترتسم عن المرأة في المخيال الاجتماعي، بل وتفسّر هذا الإقصاء والتهميش، فالمرأة متأرجحة - من حيث التمثُّل والتعاطي - بين البركة واللعنة، وهو ما يكاد يظهر بوضوح في البوادي المغربية، فهي أول من ينثر البذور، وهي من تُعِدّ «خبزة المحراث» التي تكسر عند بداية موسم الحرث، وتفرق على الصبيان في المسيد طلباً للبركة، واستجداء للخصوبة المجسَّدة في الأنثى، لكنها في الآن ذاته تُمنَع من دخول «الكاعة» الخاصة بالدراس أو المطمورة أو حتى بيت العولة والخزين، في مناطق معينة، باعتبارها مدنِّسة.

إن المرأة في التمثُّل والمخيال تتوزَّع بين الطاهر pure والنَّجِس impure بسبب عدم طهارتها أو غوايتها الممكنة، لهذا لم يكن غريباً أن تعمل الأمثال الشعبية على إعادة إنتاج هذا التمثُّل الإغوائي/الشيطاني، فهي التي «تجتمع فيها كل الصفات النميمة: من غدر، وتحايل، وكيد، وإغراء»، إذ يقول عنها المثل: «التالية فالنسا، تعريك من الكسا»، و«إيلا حلفو فيك الرجال بات ناعس، وإيلا حلفو فيك النسا بات فايق»، و«اللي يديرو الشيطان فعام، تديروا المرا فليلة».

إن الجسد الأنثوي هو مصدر الدنس الذي يحيق بالمرأة، إنه الجسد الذي يغوي الرجل، ويحيض، ويصير مرفوضاً ومحرَّماً بسبب انشغاله بالحمل والولادة والحيض والنفاس. فدم الحيض - كما تشير إلى ذلك ماري دوغلاس - يحيل على الموت والحياة في آن، كما أنه يثير الدنس والخوف، فهو يعبِّر - من جهة - عن الخصوبة/ الولادة، ذلك أنه كلما استمرّ دم الحيض لدى الأنثى كان ذلك دليلاً على الحياة التي تهبها، ودليلاً أقوى على «صلاحيّتها» الاجتماعية. ومن جهة أخرى هذا الدنس الذي يحيط بجسد المرأة، بسبب دم الحيض والنفاس، تنشأ عنه تدبيرات أخرى، ارتباطاً بالممارسات التديُّنية، فالدنس يوجب المنع المؤقَّت عن استعمال الفضاءات الدينية وحتى الاجتماعية في بعض الأحيان، ويُسقط - من ثَمَّ - الواجبات الدينية إلى أن يحدث الطهر.

لا بد أن نشير في الختام إلى واقعة مجالية كان معمولاً بها في المدن العتيقة، وهي أن الصابة l'impasse أي الزقاق (الذي لا مخرج له)، تقطن فيه المرأة المُطلَّقة أو الأرملة، حتى تصير محميّة ومراقَبة أكثر، كما أن «بغلة القبور» في التمثُّل الشعبي ما هي إلا امرأة أخطأت خلال عدّتها الشرعية، فمُسِخَت، وكلها آليات رمزية لترسيخ ثقافة الحجب والمنع، والإعلاء - من ثَمَّ - من منطق الرقابة الاجتماعية المفروضة على المرأة، فهي تختزل كل معاني العِرْض والشرف.

في الختام كانت الحكاية

خلال معركة بوكافر في الجنوب المغربي، والتي أبانت فيها قبائل أيت عطا عن مقاومة ووطنية عَزَّ نظيرها، تعثَّر على قوات الاستعمار أن تفك لغز رصاصة من فضة، كانت سبباً في موت الضابط الفرنسي «بورنازيل»، فخراطيش الرصاص من نحاس، فكيف للمقاومة المغربية أن تصنع رصاصاً من لُجَين بدل النحاس، أنّى لها ذلك؟ بعد طول استقصاء، تَمَّ التوصل إلى كون النساء المغربيات هن اللواتي تخلَّين عن الحلي والمصوغات الفضية، التي تَمَّ صهرها لصناعة الخراطيش.

إنها امرأة تنوب من أجل أن نحيا. إنها تدمن استراتيجية الصاد، وتكدّ على مدار الساعة، وتختزل حكايتها ما بين سِجلَّي الصنابير المُتْلَفة، والرصاصة الفضية.

شماتة سَلّة المهملات

إنعام كجه جي

حين دخلنا عصر الكتابة الإلكترونية، لم نكن ندرك، في البداية، كم ستساهم هذه الشاشة العجيبة في ستر لحظات قلقنا وتردُّدنا وخشيتنا من أن تكون العبارة المكتوبة حمّالة أوجهٍ ومعان، أن تشي بما في دواخلنا من تيارات بحرية أو عواصف رمل، من بوح تجاوز الحدّ أو استرسالٍ وصل إلى مشارف الفضيحة. وعندما أعود اليوم إلى مسوّدات نصوصي القديمة، تأخذني الشفقة على الورق الذي تحمّل ما هو فوق طاقته من تقلبات.

نكتب بالخطّ الرقيق ونشطب بالقلم الثخين حتّى لا تعود العين قادرةً على فكّ الحرف المتمرّد والجريء. وإذا بقيت ذرّةٌ من شكّ، فلا أقلّ من تمزيق الورقة إلى نتفٍ صغيرة والبدء من جديد، بروحية أكثر رصانةٍ ومداورة. إنها المداورة، لعبتنا المفضّلة التي برعنا فيها حتى صارت طبعاً، أو وحمة ولادية. هكذا جئنا إلى الدنيا، مرصودات ومحكومات بأخلاقٍ وقيم لا تمسك بالشرف إلا من أذياله. وعندما كتبتُ، قبل سنوات طوال، قصّة قصيرة بعنوان «الخوّافات»، عن سبع شقيقات لكلّ منها سببها الخاص للخوف، فإنني لم أكن أخترع جديداً. ومع هذا، فقد تستّرتُ بالخوف العام الذي يسيطر على مجتمعي، برجاله ونسائه، لكي أبرّر تلك القشعريرة الباردة المدسوسة في جلد نساء القصة. كان لا بدّ من أن أطرق بوّابة التوجُّس السياسي أو الحزبي الشامل، لكي أصل من خلالها إلى الخوف التقليدي المؤنَّث والحميم.

لا شكّ أن الكتابة الإلكترونية سهَّلت المهمّة على الجنسين. لكن المحو السهل والتغيير لأسباب إبداعية تتعلّق بالذائقة والتجويد ترافقا مع طوق نجاةٍ أُلقي إلينا ونحن في لجّة التخبُّط بين ما يجوز وما لا يجوز. يكفي التراجع عن الكلمات، حرفاً حرفاً، أو النقر على علامة الإلغاء، لكي تنهب النفوس الأمّارة بالسوء إلى الجحيم. ولن تشمت بنا سوى سَلّة المهملات التي ستبقى خفيفةً ونظيفةً من مزق الأوراق المشبوهة.

زمن الأوراق ولّى. والوطن صار بعيداً. والأب ذهب إلى دنيا أخرى. والولد لا يقرب الكتب. والزوج آمن بالثقة، وما عاد يدقّق ما بين السطور. غاب الرقيب الخارجي، ومات الرقيب الداخلي، وتمزّقت غشاوات الخفر، واحدة تلو الأخرى، مثل الأوشحة السبعة للراقصة في أساطير القدماء. كل وشاح تطرحه عنها يفتح نافذة إضافية على حقول الحرية.

هل كان يجب أن أكدّس نصف قرن من سنوات العمر لكي تتفتّح النوافذ كلّها؟

تلك صعوبات مضتْ لتشغلني أُخرى جديدة، تتعلّق بالبحث في ماهية الكتابة وفي تطويع اللغة وفي تنويع طرائق التعبير. إنها مشاغل لذيذة والغوص فيها يشذّب أدوات الكاتب فيشعر أنه يرتقي في انتمائه إلى فنّه وفي الاقتراب من قارىء مختلف. نشتغل على نصوصنا فنحترم قارئنا المفترض بدرجة أكبر. هل هناك ما هو أكثر إدهاشاً من أن تسعى إلى تطويع لغتك فإذا بك تدفعها إلى مزيد من الجموح؟ لم تعد المخاتلة هي ما يستنفد الجهد بل الحفر في التجربة واستخراج جوهرها. ننام ونصحو أمام الشاشة المضيئة لنكتشف أن الكلمات، حين تتحرّر من قيودها الداخلية، غير المرئية، فإنها تنهب بالأفكار، بل بالكتابة كلّها، إلى مغامرات جديدة وغير محسوبة.

حتى القاموس، ذلك العجوز المتهالك مفكّك المفاصل، عاد صديقاً وحليفاً يمنحك كلّ ما في جوفه من مرادفات. لم تعد هناك مفردات ممنوعة أو نابية خارجة على الأدب. إن الأدب يضع بيضه كلّه في سلّة صدقك.



العمل الفني: ليلى العطار - العراق

وبهذا، فإن أكثر الكلمات بذاءة، تقع على الأذن وقع الصلاة إذا جاءت في موضعها من توصيف الحال، أي إذا لم تكن زائفة. هي موجودة في قاموس لغتنا فهي، إذاً، شرعية ومباحة. هذا ما أقوله لنفسي حين يحاصرني المأزق وأنا أكتبُ حواراً على لسان شخصية روائية متهتّكة. إنّ صاحبها سافلٌ وله لغته الخاصّة المنسجمة مع سفالته، وليس من المعقول أن أجعله ينطق مثل وُعّاظ المنابر.

حين قرأتُ، وأنا مراهقة، كتاب «الجنس الثاني» لسيمون دو بوفوار، ثم «منكرات فتاة عاقلة» مترجَماً إلى العربية، خفتُ مما أقرأ، وأحسست بجمرة الكتاب تلسع يديّ. كأنني أطالع منشوراً سرّيّاً أو نصّاً يتجرّأ على المقدّسات. لكنني لم ألق به، بالكتاب، بل واصلت المطالعة وكأن روحي قد تعلّقت بها. وأنا اليوم لا أذكر كلّ التفاصيل، لكنني ما زلتُ أستشعر حرارة فكر أدار ظهره للمداهنة وكتب الأحاسيس كما هي. إنها ليست الجرأة بل الفنّ حين ينتمي لإنسانيته، لا غير. وفي ما بعد، حين وصلتنا إلى بغداد كتب ليلى بعلبكي، وغادة السمان، وكوليت خوري وجدت نفسي أقارن بين ما يكتبْنَ، وما كنت قد قرأته لتلك الفرنسية. لقد كانت لا تتحرّج من الذهاب إلى الموضوع مباشرة وتسمية الأشياء بأسمائها، بينما ندور حول مأدبة الكلام حتى الإعياء، مثل الدراويش.

ها أنا أطالع، على الشاشة، مقابلة منشورة في جريدة عربية مع يمنى العيد، الناقدة الكبيرة التي كتبت ذات يوم: «إن خلايا جسدي مُكَوَّنة من كلمات هي صمتي». وعندما تُسأل العيد عن تلك العبارة تجيب: «الكلمات الصامتة هي جسد الإناث... حتى أولئك اللواتي يتغنَّيْنَ بالحب والهوى». وصاحبة المقابلة هي واحدة من اللواتي اتَّخذْنَ اسماً مستعاراً حين دخلت دنيا الكتابة، طغت شهرته على اسمها الحقيقي الذي لم نكن نعرفه.

كان ذلك قبل عقودٍ طوال، حين كانت نهضة المرأة في طور التململ، فكم من شاعرة وكاتبة في هذا الخليج المحتدم، ما زالت تتبرقع بالمستعار؟ لن أنسى صديقتي الكاتبة والناشطة البحرينية التي وقفت في ندوة حول كتابة المرأة، في «منتدى أصيلة»، لتقول إن جوارير مكتبها ملأى بالنصوص الأدبية التي لا تستطيع نشرها، مراعاة لأب وشقيق وزوج، وحتى لولد. لقد تقدّمت صديقتي لانتخابات البرلمان وعبّرت عن أفكار سياسية في منتهى الجرأة، لكنها عاجزة عن البوح بالمشاعر التي تخصّ كيانها وتتركها في عتمة الجارور.

اليوم، بعد أن أوصلتنا السياسة إلى ما أوصلتنا، يبدو لي أن عدداً من الكاتبات قررْنَ الثأر من سنوات الحجر، بإطلاق العنان للمسكوت عنه في حياتنا العربية. وقد جاءت ردّة الفعل صاخبة. وإلى جانب بعض الروايات النسائية السعودية المنفعلة، قرأتُ نصوصاً من نوع غير معهود، للبنانيتين علوية صبح، ونجوى بركات، والعراقية عالية ممدوح، والسوريتين أسيمة درويش، وسلوى النعيمي، والفلسطينية حزامة حبايب. ولا شكّ أن هناك أسماء أخرى لم يتسَنَّ لي الحصول على كتبها. وليس من الإنصاف وصف تلك الروايات بالجرأة، فحسب، ذلك أنها أبعد منها وأكثر اقتراباً من المنطقة الخطرة في العلاقات الحميمة، منطقة الوعي والتصريح والمساءلة والمطالبة بالحقّ المغيَّب.

أكثر ما يستدعي التقدير في تلك الروايات أنها جاءت قوّية في لغتها وأساليبها الكتابية وبلاغتها النابعة من صدقها، لا من جناسٍ وتوريةٍ وطباق. لم يعد الضعف أو الركاكة أو كثرة الأخطاء أو قصور النظرة، حججاً بأيدي نقّاد استخفّوا طويلاً بأدب المرأة حتى باتت التسمية عاراً تتنصّل منه الكاتبات. نحن أمام أدبٍ وحسب، قائمٍ بذاته، لا ينتظر التوصيف، يصدر عنْ تجربةٍ مغايرة وعن ذائقةٍ وحساسية مختلفتين.

اللافت اليوم، بعد سطوع هذا النوع من التجارب الأدبية، أن هناك بين الروائيين والشعراء من يحاول ركوب الموجة، فيعود إلى تفاصيل حياته ونشأته، ويتوقّف عند معاناة الأم أو الأخت بكثير من الرأفة الإنسانية والتفهُّم الوجودي. ها نحن نقرأ روايات «رجالية» تفصح عن الهشاشة النفسية والتردّد والخجل والخوف، وتكشف عما يقال إنه الجانب الأنثوي الموجود في كل كائن. ما أمتع هذه اللعبة!.

ت: لمى عمّار

لطالما تمّ تلقين النسـاء بأنهنّ لن يفلحنَ في تحقيق ما يصبون إليه، هنا مـا قالتـه زها حديـد، الحائزة على جائزة سيدة أعمال فيـف كليكو THE VEUVE CLICQUOT BUSINESSWOMAN فـي عـام 2013، إلى لويزا بيكوك متحدّثةً عن التحدّيات التي واجهتها كونها مهندسة معمارية عراقية.

زها حديد:

«يقال دوماً للنساء إنهن لن ينجحن» *

رفـض كأس الشـمبانيا، كان هـذا أوّل مـا قامـت بـه زهـا حديـد، بعـد فوزهـا بالجائـزة، فقد أخبرتنـي بأنها لا تشـرب، وأن المشـروبات لـن تجلـب لهـا إلا النعـاس، وهـي تريـد البقـاء مسـتيقظة علـى الأقـل للسـاعات القادمـة، فهـذه هـي ليلتهـا.

لقد تُوّجت هـذه المهندسـة المعمارية - وهـي المرأة الحادية والأربعين التي تنال هـذا اللقب - للتـوّ بجائـزة سـيدة أعمـال العـام بفضـل مركـز الألعـاب المائية الأولمبية في لندن 2012، بعد منافسـة قويـة مـع ثيـا غريـن مؤسّسـة شـركة نيلـز إنـك، ودورثـي تومبسـون، والرئيـس التنفيـذي لشـركة دراكـس بـاور. في هـذه القاعة يصطف طوابير من الصحافيين ليتحدَّثوا معها، ونساء كثـرٌ تجمعْـن ليلتقِّيـن مثلهـنّ الأعلـى في عالـم الأعمـال، وقيـل لـي إن أمامـي عشـر دقائق فقط.

دخلنـا مباشـرة فـي لـبّ الموضـوع الأقـرب إلـى قلـب زهـا، إذ لا تتـردّد المهندسـة المعماريـة الحائـزة علـى الجوائـز، فـي الاعتـراف بأنها وصلـت إلـى مـا هـي عليه اليـوم بفضـل العمل الجـاد والعزيمـة الصادقـة: «قـد يصعـب تصديـق هـذا، لكـن، لا يـزال مـن الشـاق علـى المرأة كسر حاجز الأعمال. لكنني تمكّنـت مـن ذلـك بالمثابـرة والعمـل الـدؤوب إلا أنهـا معركـة طويلـة».

قبـل بضعـة شـهور، انتقـدت السـيدة زهـا السـلوك المعـادي نحـو النسـاء بيـن المهندسـين المعماريين في المملكة المتحدة، قائلـةً إن المجتمـع غير مجهّز لدعـم المـرأة مـن أجـل العـودة إلـى العمـل بعـد إنجـاب الأطفـال. وأعربـت أنهـا واجهـت في لنـدن أكثـر السـلوكيات عـداءً للمـرأة مـن أي مـكان آخـر فـي أوروبـا.

كمـا أوضحـت المهندسـة المعماريـة التـي طـوّرت مركـز الألعـاب المائيـة الأولمبيـة، بأنهـا لـم تتعمَّـد أن تتَّخـذ موقفـاً عندمـا تحدَّثـت عـن الصعوبـات التـي تعتـرض المـرأة فـي أماكـن العمـل، مضيفـةً أن هـذه الأمـور لاقـت تغيرات جمة على مدى العشرين سنة الماضيـة. إلا أنهـا أخبرتنـي بأنـه لا يـزال أمامنـا المزيـد مـن العمـل لتحقيـق فـرص متكافئـة.

«أظـن أنـه لا بـدّ مـن المزيـد مـن التغيُّـرات. نسـاء كثيـرات يتركْـنَ سـوق العمـل بسـبب إنجـاب الأطفـال، وهـنّ بحاجـة للدعـم ليخضـنَ غمـار العمـل مُجَـدَّداً، يحتجْـنَ إلـى مسـاندة أكبـر علـى الصعيـد العائلـي، بحيـث يتمكَّـنَّ مـن اسـتئناف أعمالهـن».

تقتـرح السـيدة زهـا، فضـلاً عـن دعـم الدولـة فـي مصاريـف الأطفـال، أن تحيـط النسـاء أنفسـهنّ ببيئـة داعمة تدفعهـنّ نحـو النجـاح، والوقـوف فـي وجـه «العقبـات» التي «لـن تفلـح المرأة فـي اجتيازهـا» فـي حياتهـا.

«لطالمـا تثبـط عزيمـة المـرأة هـذه العبـارات: لـن تنجحـي فـي تحقيـق ذلـك... إنـه صعـب جـداً، لـن تتمكّنـي مـن فعلـه... لا تدخلـي هـذه المنافسـة... لـن تتمكَّنـي مـن الفـوز بهـا»، فـي حيـن إن المـرأة تحتـاج إلـى الثقـة بنفسـها وبالأشـخاص المحيطيـن بهـا لتتمكَّـن



مركز الألعاب المائية الأولمبية في لندن

زها حديد

من النجاح والتقدُّم.

وتضيف- بشكل مقنع- المهندسة المعمارية الأولى في العالم، التي صمّمت بناء المتحف الوطني للفنون في القرن الحادي والعشرين (ماكسي) في روما، ودار أوبرا جوانكتشو في الصين، بأنها نالت حصتها الوافية من التحديّات في مشوار عملها، وليس فقط لكونها امرأة بل لأنها أجنبيةً أيضاً:

«لا يتحدّث الناس إليك بأسلوب لبق.. الأمر منوط بالطريقة التي يتحدّثون فيها معك، فهم يرفضونك، وأعتقد أن السبب يعود لتركيبتي كوني امرأة أجنبية. بكل صدق، لا تزال هذه مشكلة تواجهني، لأنني من العراق. ولعل أسوأ مَرّة لمست فيها ذلك، كانت عندما كنت أعمل على إنجاز دار الأوبرا في كارديف عام 1994. في ذلك الوقت، كان الوضع مربكاً، فعدم تفضيل شخص لك، ليس أمراً يطلعك الآخرون عليه.».

تقول السيدة زها إنه قد تغيّر الكثير منذ ذلك الوقت، وتعترف بأنها لم تعد تواجه تحدّيات ملحوظة في السنوات الأخيرة: «لقد تغيّرت لندن كثيراً خلال العشرين سنة الماضية، فقبل ثلاثين عاماً كنت دخيلة.».

كما أنها تقول إن المرأة تقود التغيير في وجهات النظر، عندما تنجح أكثر في الأعمال، وتدخل أكثر في مجال العمارة. إلا أنها توّاقة لترى هذه التغيُّرات تحدث بشكل أسرع: «النساء بحاجة لدعم الدولة، ثم إن حياة الناس لم تعد مقصورة على مجتمعهم، وما أكثر من يغتربون إلى بلدان أخرى... من شأن هذا الدعم أن يساعد كثيراً».

السيدة زها التي تواظب على زيارة محاضرات الطلبة، والحديث حول عمل المهندس المعماري، تقول إن النصيحة الأفضل لأي شخص يودّ أن يلتحق باختصاص مماثل، أن يعلم بأنه يدخل إلى «عمل شاقّ بالفعل، وليس رائعاً، إلا أنه- كأي مجال آخر في الحياة- إذا ما أتقنته سيكون جيداً».

تحملها الأفكار مجدداً إلى دورة الألعاب الأولمبية في لندن الصيف الفائت، وتتذكّر ما تسمّيه (التجربة الجيدة) في تصميم المركز المائي، قائلةً: «لم أذهب إلى كل الاجتماعات، لكن الأمور سارت على ما يرام. في بعض المشاريع هناك نقطة اللاعودة، ومن دون شك كان ذلك صعباً، ولم يكن من المتاح إجراء الكثير من التعديلات، إلا أنني حصدت خبرة كبيرة».

وعند الحديث عمّا تركته الألعاب الأولمبية – وأثرها الباقي في المملكة المتحدة- قالت السيدة زها: «أعتقد أن الأولمبياد كان أمراً مهمّاً للغاية، إلا أنني أجد أنه من العار عدم وجود مكان يتردّد الناس إليه، لندن كانت خاوية، وكان حجز التذاكر أمراً صعباً، كان من المفترض أن تفتح الحديقة الأولمبية أبوابها لساعات أطول، فالناس بحاجة إلى أماكن يذهبون إليها».

إذاً، ما هي الخطوة التالية للمهندسة الحائزة على الجائزة؟ فقد رفع إستاد لندن المائي مجدداً الحاجز أمام طموحها، تقرّ السيدة زها: «لقد تعلّمنا الكثير منه» إلا أنها لا تصدّق أبداً أنها «أفلحت في تحقيقه».

«لن أتيح لنفسي أبداً متعة التفكير بأنني قد نجحت في تحقيق أمر ما. فأنا اليوم لا أشبه ما كنتُ عليه قبل عشرين عاماً، لكنني دائماً أرفع سقف طموحاتي إلى أعلى».

وهكذا انتهت دقائقي العشر، وأُشير لي بالابتعاد، وقَدَّم لي منظّمو الحفل كأس شمبانيا سأتلذّذ بشرب جرعة كبيرة منه، على عكس من السيدة زها..

* عن التلغراف

حوار: سليم البيك

هل يحتكر الرجل فن الكاريكاتير؟ حول هذا السؤال، ومواضيع راهنية، أجرينا هذا الحوار مع الفنانة التشكيلية ورسّامة الكاريكاتور السورية سحر برهان المعروفة بتميُّز أعمالها الكاريكاتورية، من الناحية التقنية كما من ناحية الموضوع وأسلوب طرحه فضلاً عن جرأة المواضيع. إضافة لعملها في مجال الكاريكاتور حيث تنشر رسوماتها في أكثر من صحيفة عربية، تعمل سحر ضمن شركة أسَّسَتها في السويد تُعنى بالفن والثقافة، كما تتابع دراسة الفن بجامعة لينشوربينغ.

سحر برهان:

طموحي امرأة تترأَّس سورية

■ لإجراء حوار مع فنّانة عربية ترسم الكاريكاتور، لن يكون لدينا إلا خيارات محدودة. قد يكون لدينا أسماء نسائية قليلة جداً من بين رسّامي الكاريكاتور العرب، ما سبب ذلك في رأيك؟

- الأنظمة القمعية هي السبب طبعاً. والقمع لا يقتصر على الأنظمة السياسية الحاكمة فقط. بل يتعدّاه إلى القمع الاجتماعي والديني. مجتمعاتنا العربية بحاجة إلى إدراك أهمّيّة دور المرأة في تطوُّر المجتمعات كفاعل أساسي، مثلها مثل الرجل على قدم المساواة، ليس فقط كأمّ وأخت وزوجة.

مع العلم أنني لا أتَّفق معك تماماً بأن هناك أسماء نسوية قليلة جداً في مجال الكاريكاتور. يوجد على الساحة الفاعلة في عالم الكاريكاتور أسماء جديرة بالذكر والاهتمام. لقد بدأت تظهر أسماء جديدة أيضاً خاصة في زمن الثورات العربية وزمن التخلّص من الديكتاتوريات الحاكمة.



سحر برهان

قبل إجراء الحوار سألتِ معلّقة: لمَ لا يكون الملفّ عن الرجل؟ هل في ذلك تلميح إلى ذكورية ما، في الكاريكاتور العربي ربّما؟

- لم يكن هذا القصد من سؤالي بل القصد هو أنه من الممكن أن يكون الملف عن المرأة ونسأل في ذلك رجالاً. والعكس صحيح. أنا ضدّ الفصل بين الجنسين «حرملك وزلملك» فعالم الفن والثقافة لا يكتمل إلا بتفاعل النتاج الفني والثقافي عند كلا الجنسين. يجب علينا وضع قوانين تنظم حقّ الجنسين في الحضور بتعادل فيما نقوم به من نشاطات ثقافية وفنية.

■ تتناول رسوماتك في مجملها مواضيع سياسية، وهو انعكاس طبيعي لحال البلاد العربية حالياً، لكن ألا تستهويك كذلك مواضيع اجتماعية؟ هل استأثرت السياسة برسوماتك؟

- أنا أعتقد أن السياسة موجودة دائماً حتى في المواضيع الاجتماعية. نحن بحاجة ماسّة إلى السياسة في حياتنا حالياً، خاصة في زمن التحرُّر من الخوف من القائد «الفذّ». كنا نرى صور القائد في كل مكان: على أبواب أفران الخبز، وعلى مداخل الجامعات، وفوق لافتات المراكز


- الدبابة الأم (تخبر أولادها): أبوكم مات!



الثقافية النسائية، وحتى على أغلفة دفاتر المدرسة النهارية والليلية. فأي موضوع اجتماعي كان يستهويني كنت أرى صورة القائد الأبدي عليه.

هل تغبطين رسّامي الكاريكاتور في العالم على «الترف» في المواضيع المتاحة لهم؟

- لا، على العكس تماماً. هم من يغبطوني. لقد حدث فعلاً أن التقيت مرة برسّام كاريكاتور سويدي قال لي إنه يحسدنا على وفرة المواضيع المتاحة لنا. أحد أهداف الكاريكاتور هي الوصول بالإنسان إلى مرحلة الراحة والترف. فهل يوجد مجتمع - حالياً - قد وصل إلى الترف حقاً؟ لا أعتقد. أنا أعيش في السويد، وأشاهد بأمّ عيني المشاكل التي يعاني منها السويديون. هم لا يُقصَفون بالبراميل المتفجِّرة، ولا يُهجَّرون من بلدهم طبعاً، ولكنهم ليسوا مترفين كما يعتقد الكثيرون. فمشكلة البطالة مثلاً مشكلة عالمية تعاني منها كل المجتمعات بدرجات مختلفة. فمن أين يأتي الترف ورسّامو الكاريكاتور لا يجدون منبراً يعملون فيه لأن الجريدة ليس لديها ميزانية تدفع أجورهم؟!

لنسأل افتراضياً: تصحين غداً صباحاً: الدكتاتوريات سقطت، والحروب انتهت. ما الذي قد ترسمينه في حينه؟

- نكّرتني بنكتة قديمة مازالت تضحكني حتى اليوم. أرجو أن يُتاح لي نشرها هنا: كان هناك شابّ سوري في سنّ الخدمة العسكرية. عندما ذهب للجيش وفي أول يوم تدريب أُجبِر الشباب على خلع ثيابهم العلوية لجعل التدريب أقسى. فاكتشف الضابط الذي كان يدرِّبهم أن الشاب وَشَم على يده صورة أرئيل شارون! سأله الضابط وهو منهول: لماذا وشمت صورة شارون على يدك؟ أجاب الشاب: قلت في نفسي إنني سأذهب لخدمة العلم، وإذا أخذتمونا للحرب ضدّ إسرائيل ، قد يتمّ أسري في الحرب. عندها أُظهر لهم هذا الوشم، وأجعلهم يعتقدون أنني أحبّ إسرائيل، وأعمل هناك جاسوساً لصالح بلدي الحبيب سورية. فسأله الضابط: وإذا انتصرنا في الحرب ضدّ إسرائيل؟ أجابه الشاب: بقطع إيدي يا سيدي!

هل فهمت قصدي؟

دائماً في السياسة، وفي الشأنين السوري والمصري تحديداً. بصراحة، أيُّهما الصورة الأكثر كاريكاتورية، الرسمة أم الواقع؟ ألا تصعِّب كاريكاتورية الواقع وفداحته على الرسامين إنجاز رسماتهم؟ كيف تتدبَّرين أمرك؟

- نعم، يعتمد الكاريكاتور في صميمه على المبالغة. ولكن عندما يبالغ الدكتاتور والأنظمة الحاكمة في القمع يصبح على الرسام الذي من المفترض أن يكون حاذقاً، أن يبتكر أساليب جديدة كي يكون قادراً على بلوغ غايته ومن ثَمَّ غاية الناس.

في سورية رأى القاصي والداني خفّة ظِلّ الشعب السوري وقدرته العالية على الإبداع في وصف معاناته. فلافتات كفر نبل وصلت بشهرتها إلى كل العالم بما تحمله من حناقة وخفة ظلّ وتعبيرات فطرية عن تطلعات الشعب السوري إلى الحرّية. لا يستطيع أيّ واقع مهما كان كاريكاتوريا أن يتفوَّق على إبداع الإنسان لأفكار جديدة بُغية تغيير هذا الواقع. أما في مصر فَحَدِّث ولا حرج عن خفّة دمّ الشعب المصري.

بالمقارنة مع وسائل التعبير الأخرى، للكاريكاتور عداوة استثنائية ودائمة مع «قمع الحريات». هل ترين أياماً قادمة أفضل في مسألة الحرّيات، ولدى المرأة تحديداً؟

- أنا أطمح لأن ترتقي المرأة مناصب عليا ومراكز قرار في المستقبل. أطمح أن تكون رئيسة الجمهورية السورية القادمة امرأة. وعندها سيكون حقّ المرأة في أن تكون رسّامة كاريكاتور، أو طبيبة جرّاحة، أو سائقة باص تحصيل حاصل.



الموناليزا الداخلية

د. حسين محمود

المرأة سِرّ. وحينما يُراد أن يقال «فَتِّش عن السرّ» نتذكّر المثل الفرنسي الشهير «فَتِّش عن المرأة». ففيها وعندها السّرّ، وربما سرّ الأسرار. الأدب نفسه، يبدو كأنه مسيرة أدباء يحاولون كشف هذا السّرّ. قضى الأدب الأوروبي نحو خمسة قرون من تاريخه يدور حول المرأة، منذ المُلهِمات الشهيرة في أعمال دانتي، وبتراركا، وبوكاتشو، وحتّى روائع شكسبير مثل روميو وجوليت، مروراً بتلك اللوحة الشهيرة التي لها اسمان لكلّ منهما دلالته: الجوكوندا أو الموناليزا، لأشهر رسّامي عصر النهضة ليوناردو دافنشي، التي أصبحت أسطورةً في غموض ابتسامتها، وجعلتني أشتاق إلى رؤيتها. وأتذكّر أنه «لا يعرف الشوق إلا من يكابده» وقد عانيت المكابدة وأنا ألهث صاعداً درجات سلّم متحف اللوفر الكثيرة الملتفّة المراوغة التي تؤدّي إلى مقرّ الموناليزا. كنت مشتاقاً أن أراها، وكأنني على موعد مع موناليزا، أو الآنسة ليزا بشحمها ولحمها، وليس مُجَرَّد لوحة لا تختلف كثيراً عن الصور الكثيرة التي تملأ العالم عنها.

البقالة المفضّلة عندي لسنوات طويلة هي «الموناليزا»، وحلّاق زوجتي صالونه يحمل لافتة مكتوباً عليها «موناليزا». حتّى من لم يعرفها ولا يعرف عنها شيئاً مفتونٌ بها. هي فتنة المرأة، وفتنتها في غموضها، فهل أدرك الفنان الذي أبدع موناليزا أو الجوكوندا سرّ هذه الفتنة، أم أحسّ بها، أم نسخها كما هي من دون أن يفكّر فيما ترسم أنامله؟.

لماذا المرأة؟، وكيف تستأثر بكل هذه الأسرار؟، ولماذا تقبل امرأة الارتباط برجل يكبرها، أحيانا في عمر والدها وأحياناً في عمر جدّها، ولا يقبل الرجل امرأة في عمر جدّته. قصة قصيرة لأمبيرتو إيكو، تحكي عن شاب يعشق عجوزاً مسنّةً، واعتبرها النقّاد فكاهية، هي قصة «نونيتا» على نسق «لوليتا»، ولكن حرف النون الذي حلّ محل اللام يعبّر في اللغة الإيطالية عن معنى «الجَدّة».

تستطيع المرأة أن تعرفك ولا تستطيع أن تعرفها. تستطيع أن تخونك ولا تستطيع أن تخونها. تأمرك ولا تدري بأيّة سلطة تصدر هذا الأمر، لكنك تنفّذه. بيدها مفاتيح الدنيا، في ضحكتها وابتسامتها وعبوسها وتجهُّمها تضبط الإيقاع. تطالبك بالمساواة وهي مقهورة، وهي قاهرة. لا فرق، وعندما تحصل على كل حقوقها تبدأ في التفريط فيها طواعيةً حقّاً وراء الآخر. أقوى مما تتصوّر أنت ومما تريد إقناعك به من ضعفها، وكأنها تستعذب إحساسك بضعفها. تنتقي رجلها وتستطيع الوصول إليه. وإذا انتقاها رجل لا تخضع له. بالنسبة للرجل الدنيا مليئة بالنساء. وبالنسبة للمرأة الدنيا ليس فيها إلا رجل واحد، حتى تحصل عليه. لابتسامة الغامضة ليست فقط على شفتَيْ موناليزا، بل على شفتَيْ كلّ امرأة، ولذلك عندما رأيتها أدركت أنني رأيتها من قبل مرات ومرات. ففي داخل كلّ منا موناليزا تحيّره بغموضها، وتفتنه بابتسامة لا يعرف لها سياقاً، ولا ينجح في الإفلات من سحرها. بل إن هذه الموناليزا الداخلية هي التي تدفع الرجل لأن يعرف أكثر من امرأة بحثاً عن السّرّ الذي لا تبوح به شهرزاد حتى لو أدركها الصباح.

في لوحة الموناليزا التي رسمها ليوناردو

دافنشي بين عامي 1503 - 1506، على خشب الحور، بمقاس 77*53 سنتيمتراً، لا أحد يعرف شخصية تلك المرأة التي حارَ كلّ من رآها في غموض ابتسامتها، فالبعض يتحدَّث عن «مونا» ومعناها مثل «دموازيل» بالفرنسية، أي «الآنسة» ثم يتبعها اسمها «ليزا»، أي أنها «الآنسة ليزا» ولقبها، أي اسم العائلة هو «جوكوندو»، ومن ثم اشتهرت باسم الجوكوندا، أي ابنة عائلة «جوكوندو». لكن هذه التفاصيل تنسحب جانباً أمام فرضيات أخرى، ومنها ما يرى أنها شخصية ليس لها وجود، وأنها ليست إلا ليوناردو نفسه وقد ارتدى ملابس امرأة، ويدعم أصحاب هذه الفرضية رأيهم بأنها كانت اللوحة الوحيدة التي حملها ليوناردو معه إلى باريس (وهنا هو سرّ وجودها في متحف اللوفر حيث استقرّت بعد الثورة الفرنسية، وهو وجود شرعي بعد أن اشتراها الملك فرانسيس الأول بمبلغ 4000 دوقية ذهبية)، ولولا أنها تمثّله لما حرص على إبقائها دائماً في حوزته.

الدراسات الحديثة تؤكِّد غير ذلك، وتحيل الشخصية إلى مونا ليزا جيراردينى، وكانت فتاةً من أسرة ميسورة عاشت في ريف فلورنسا ما بين نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس، واتخذها فرانشيسكو بارتولوميو ديل جوكوندو زوجةً ثانية له، وتورد شهادةٌ من ذلك العصر صاحبها «فازاري» وصفاً للّوحة ليس موجوداً فيها الآن، كالرموش الطويلة، والوجنتين، وبعض الشعيرات فوق الحاجب، وهذه الشهادة اعتمد عليها الدارس الفلورنسي جوزيبي باللانتي لبناء هذه النظرية. أمّا الفرضية الألمانية التي دعمها خبراء متحف سان بطرسبرج، فإن هذه المرأة تعود إلى شخصية ظهرت في لوحة أخرى شهيرة رسمها لورنسو دي كريدي، لامرأة كانت شهيرة في ذلك العصر، وكانت حاكمة على مقاطعتي إيمولا وفورلي، هي كاترينا سفورتسا، واشتهرت اللوحة باسم «المرأة مع الياسمين». ولا تزال الفرضيات تتوالى، وتربط بين الشخصية الحقيقية المجهولة وكثيرات من الشخصيات النسائية اللاتي عَبَرْن التاريخ الإيطالي، وسوف تظلّ تخرج- إلى النور- مثل هذه النظريات طالما استمرّ التاريخ، وكتابته، وتفسيره.

وبعيداً من الجانب الأسطوري الذي يحيط بها، فإن اللوحة مرسومة أمام منظر طبيعي لا يشي بشيء محدَّد، منظر خالٍ طبيعي، يمثّل الإنسان في بيئته الطبيعية، ليست في صراع مع أي شيء أو مع آخر، وهو ما لم يكن مقبولاً عند رسم شخصيات في القرن السادس عشر. كما أن الشخصية تطلّ من اللوحة بزاوية مائلة ¾ وهو ما يعطيها حركة، وهذه السمة أيضاً جيدة في عصرها، فإنسان القرن السادس عشر، في عزّ عصر النهضة، ليس هو ذاك الإنسان الساكن تماماً، بل هو الإنسان الحَيّ الذي يتحرّك ويتنفَّس. وما هذه الابتسامة الغامضة إلا تعبير عن علاقة حبّ واحترام، بين الإنسان والطبيعة التي تحيط به، وتعبير عن الهدوء الصافي لمن يحكم بالمنطق والعقل، والكون المايكرو الذي يتماهى في الكون الماكرو، والمايكرو «المُصَغّر» هو الإنسان، والماكرو «المُكَبَّر» هو الطبيعة. هذه الفكرة الكبرى عَبَّرَ عنها ليوناردو في حّيز فني صغير محدود، وهنا هو سرّ آخر من أسرار عبقريَّتها.

اللوحة تمّت سرقتها عام 1911 في حادثٍ مشهور بشهرة المتهمّين بسرقتها، فقد دخل السجن مُتَّهماً بسرقتها الشاعر أبولونير، واستوجب بيكاسو للأمر نفسه، قبل أن تُعْلَن براءاتهما بعد اكتشاف اللص الحقيقي؛ وهو لصٌ شريف، تصوّر أن اللوحة ليست من حقّ فرنسا، وأراد أن يعيدها إلى إيطاليا، ولكنه طمع بعد، وقاده طمعه إلى السجن عندما باع اللوحة لتاجر إيطالي فافتُضِح أمره. وتجوَّلت اللوحة في إيطاليا قبل أن تعود إلى اللوفر عام 1913. غير ذلك تعرضت الموناليزا لعنفٍ مَرَّتين؛ فقد ألقى عليها مرة أحد روّاد المتحف «ماء نار» (على الجزء السفلي من اللوحة)، ومرة أخرى رجمها زائرٌ آخر بحجر، مما أدّى إلى حفظها خلف زجاج مضادّ للرصاص حالياً. تجسيد الغموض في امرأة هو محاولة من ليوناردو أن يفلت من حصار الإنسان الخارج لِتَوِّه، لعصرٍ ثائرٍ على ما قبله، خائف مما يليه، لا تعرف إن كانت الجوكوندا تبتسم ابتسامة السعادة أو العشق التي تتبعك وتستطيع أن تراها من أية زاوية تشاهد منها اللوحة، أو ابتسامة المستفسر عمّا لا يفهم ما يراه، أو ابتسامة امرأة تحبّ من يرسمها، ولكنها لا زالت أسيرة لواقعها الاجتماعي الذي يكتم هذه الابتسامة، ويحرّم ظهورها.

بل اللوحة هي نفسها المرأة، فقد نجح ليوناردو في أن يفتح باباً لم يُغلق حتى الآن، يتكاثر فيه الحديث عن عمله الفني، رغم أنها «لوحة صغيرة» و«باهتة» و«لا تقول لك الكثير»، ولكن يلتفّ حولها الجميع، تغويهم وتفتنهم، كأنها هي المرأة نفسها.

وخلافا لتفسيري «الشخصي» في السطور الماضية، كانت هناك الكثير من التفسيرات، بعضها فني، مثل إعادة إنتاج سلفادور دالي لها، وقد وضع تحت أنفها شاربيه، وبعضها نفسي مثل تفسير فرويد الذي يرى فيها عقدة «أوديب»، ففي غموض الابتسامة رمز للجاذبية الجنسية التي عَبَّرَ بها ليوناردو عن حبّه لأمّه. وبين هنا وذاك كثير من الخيال:

ابتسامة بريئة لفتاة مرحِّبة بمغازلة عارضة!

ابتسامة امرأة في فترة النفاس!

ابتسامة تخفي ألماً وراءها!

ابتسامة هازئة لرجل ارتدى ملابس امرأة!

ابتسامة تكنيك لمشهدٍ سينمائي مُنْمَج لامرأة تبتسم، بها عدة لقطات مركبة فوق بعضها! (تفسير أكّده فحص بأشعة إكس أجراه المركز القومي للبحوث الكندي، واكتشف ثلاث طبقات متراكبة للوحة).

ربما لم تكن الموناليزا هي أفضل أعمال ليوناردو دافنشي، لكنها بالتأكيد أشهر أعماله. ولا زلتُ أرى أن الذي حَيَّرنا لم تكن المرأة التي فيها، بل المرأة التي فينا، خارج اللوحة.



العمل الفني: فاطمة الكبوري - المغرب

نساء الربيع العربي

من الشرارة إلى الآن

مراسلون

عرائس الميدان

نساء تونس كلهنّ أيقونات، شاركن بصفة مباشرة أو غير مباشرة في أحداث الثورة التونسية، وأهدين الشهداء للوطن... بعد ثلاث سنوات من الثورة التونسية، تسأل «الدوحة» في هذا الاستطلاع ناشطات ومناضلات ينتمين إلى ثلاثة أجيال، حول تجربتهن النضالية قبل الثورة وبعدها.

الكاتبة والمناضلة نزيهة رجيبة «أم زياد»:

أنا مراهنة على وعي الشعب التونسي وثقافته

قبل الثورة بستة أو سبعة أشهر تقريباً توقَّفت عن الكتابة، ودخلت في حالة من التأمُّل. وقد كان آخر مقال كتبته بعنوان «واتونساه». ولكن بمجرَّد أن سمعت بأول التحرُّكات والاحتجاجات، وبعدما قام محمد البوعزيزي بإحراق نفسه سافرت إلى سيدي بوزيد لأكتشف عن قرب حقيقة هذه الحراك الاجتماعي والشبابي. كنت أجلس كل يوم مع الشباب المعطّل ومع المحتجين، وأحاورهم، وأسجِّل ما يروونه من قصص ووجهات نظر. وقد نشرت كل ما عاينته في تلك الفترة وما سجَّلته على موقع «تونس للأخبار» (Tuni-sie News). عرفت بحدسي أن نظام بن علي قد انتهى أمره، وكتبت هذا، ودوَّنته، ونشرته.

بعد الثورة وحتى فترة الانتخابات كنت جدّ متفائلة، ولكن بعد ذلك

أصبحت متشائمة وحز في نفسي الانقلاب الكبير والتغيُّر الذي أصاب زملائي في النضال والمعارضين الجدّيّين للظلم والاستبداد، اكتشفت بأن المصلحة الفردية والحزبية الضيّقة أعمت الجميع، ولم ألمس في العمل الحزبي أيّة جدّيّة في تحقيق الديموقراطية والمبادئ التي ناضلنا من أجلها.

بالنسبة إلى الدستور الجديد والحكومة الجديدة، أعتقد أن الفترة القادمة يمكن أن تحمل شيئاً من التغيُّرات الإيجابية، ولكن ثمن إنهاء هذا الدستور هو عودة النظام القديم والتجمُّع في أزياء جديدة. وبالنسبة إلى المستقبل فقَدَري أن أكون متفائلة، ولكن الواقع والظاهرة الإرهابية تدفعنا إلى التشاؤم.

أنا اليوم حبيسة بيتي، أكتب منكّراتي، ولا أتنقَّل إلا بحراسة بوليسية، ورغم ذلك فأنا مراهنة على وعي الشعب التونسي وثقافته. كان اسم الحاكم القادم فإن هذا الشعب سيقف له بالمرصاد من أجل أن يعيش أحفادنا والأجيال القادمة في رخاء، ويتمتعون بالديموقراطية والحرية والمبادئ التي ناضلنا من أجلها طوال مسيرتنا. وفي المرحلة الحالية أسَّست جمعية اسمها «يقظة من أجل الديموقراطية والدولة المدنية»، وأحاول أن أنشط من خلالها، وأواصل مسيرة النضال. وحتى تساهم هذه الجمعية في توعية الناس والمواطنين وحَثّهم على المشاركة في الانتخابات ومراقبتها وكذلك مراقبة المال السياسي.

الناشطة والمدوّنة لينا بن مهني:

معركتي النضالية ونشاطي تكثّفا بعد الثورة

لم أعد حرّة كما كان الأمر عليه في 2011، لقد وُجِدتُ في الشارع مع مرافق أمني، وصرت أعيش على هذه الحال منذ أشهر، وذلك بعد أن أصبحت مهدَّدة. ما أبعد مشهد اليوم عمّا عشناه في 2011 حيث اتّحدَ الجميع ورفعوا الشعارات نفسها، ونسوا كلّ ما يمكن أن يفرّقهم. سنة 2011 كنت في العاصمة عندما أقدم البوعزيزي على إضرام النار في جسده، وقد تابعت الأحداث، وحاولت الكتابة عنها بعدّة لغات، وشاركت في المظاهرات الأولى التي انطلقت في العاصمة، كما قمت بتوثيق ونشر تحرُّكات المحامين الذين لعبوا دوراً كبيراً خلال تلك الأيام، ثم انتقلت من مكان إلى مكان، وزرت أكثر المناطق احتقاناً، وعاينت ما يجري، ووثّقت قمع الأمن وبعض صور الشهداء، وقد تثبّت من ذلك، وقمت بنشره على الشبكات الاجتماعية، كما راسلت وسائل الإعلام العالمية.

في الأيام الأخيرة عدت إلى العاصمة حيث عايشت ما يجري في الأحياء الشعبية المتاخِمة لتونس، وعاينت القمع والمواجهات بين الأمنيين والشباب الثائر. شاركت في العديد من المظاهرات وقمت بتوثيقها. وفي اليوم المشهود كنت في شارع الحبيب بورقيبة مع والدي ومعنا أصدقاء مقرَّبون. تلك الليلة الفاصلة بين 13 و14 يناير من الليالي التي لا أستطيع نسيانها، حيث كنت مقيمة بنزل تطلّ شرفاته على شارع الحبيب بورقيبة، وبعد متابعة خطاب بن علي الأخير انتابني الخوف والأسى خاصةً أن مساندية خرجوا يهتفون باسمه وبضرورة بقائه في الحكم.

الآن وبعد رحيل بن علي بلغ النشاط ذروته، فلقد تعدّدت المشاكل، وزادت، وسعى البعض إلى تحريف مسار الثورة؛ ولذلك يجب أن نكون يقظين وأن نواصل طريق النضال. ما زلت أدوِّن كما كنت أفعل من قبل، كما زادت أنشطتي، وصرت أسافر إلى مختلف دول العالم بصفة مستمرّة للمشاركة في محاضرات وملتقيات، كما قمت بإنتاج برنامج يُعنَى بالشبكة على راديو «كلمة»، وآخر تلفزي على قناة «نسمة» يعنى بمساندة سجناء الرأي، كما أقوم بالكتابةإلى العديد من الصحف المحلية والعالمية، وأشارك في المظاهرات والاعتصامات التي تُنَظّم من أجل إنصاف القضايا العادلة. اليوم، ومنذ 6 أشهر أعيش تحت الحماية اللصيقة لوزارة الداخلية. لكني متفائلة بالمستقبل رغم كلّ ما نعيشه اليوم من صراعات وتجاذبات، لأنّ أبناء الشعب وبناته لن يتراجعوا عن تحقيق الحرّيّة والكرامة...

الناشطة والمناضلة كوثر العياري:

مستاءة من الإقصاء الذي يتعرَّض له شباب الثورة

حين أحرق الشهيد البوعزيزي نفسه يوم 17 ديسمبر، دخلنا في مرحلة النشاط العلني في الساحات العامة و-بالتحديد- في ساحة محمد علي مقرّ اتحاد الشغل، خاصة بعد سقوط شهداء في كثير من المدن الداخلية، وهذا ما زادنا حماساً وإصراراً على المضيّ قُدُماً في طريق النضال. ومن الاجتماعات المهمّة والشهيرة اجتماع يوم 8 يناير في ساحة محمد علي والذي تسلَّقت فيه نافذة الاتّحاد، وعَبَّرت فيه عن غضبي واستيائي. ورغم تهديدنا بالتصفية والتعنيب، وكوننا أصبحنا من المبحوث عنهم، فقد تمكّنت من الفرار، ولم أعد أبيت في منزلي، وحملت أبنائي إلى مكان آمن. وإذا كان هذا حالي فإن الكثير من رفاقي وقع القبض عليهم، وسُجِنوا وعُذِّبوا. تُوِّجَ هذا النشاط ووصل أَوْجَه يوم 14 يناير 2011 حيث تجمَّعت كل مكوِّنات المجتمع المدني وفئات عديدة من المواطنين العاديين والمحامين والأطباء والناشطين، وكانت لحظات تاريخية عشناها بكل جوارحنا. للأسف! دخلنا بعدها في نقاشات وجدل عقيم بين الأحزاب وتفرُّق الشعب، وما يحزّ في نفسي إلى اليوم هو الإقصاء شبه المتعمَّد للشباب الذي شارك في الثورة من قِبَل وسائل الإعلام.

حالتي النفسية تأزَّمت بعد اغتيال رموز النضال التونسي، وتأثّرت كثيراً، وأصبحت أعيش أزمة نفسية مع الخوف من العودة إلى الوراء والتراجع عما حَقَّقناه من مكتسبات خاصة للمرأة التونسية. واليوم، بحسب رأيي، ليس المهمّ كتابة دستور جيد ومبادئ جميلة والتنصيص على الحريات وحقوق الإنسان، المهمّ هو تطبيق نصوص هذا الدستور وقدرته على تغيير

الواقـع وتحسـينه ووجـود ضمانـات لعدم عـودة السياسات السابقة والظلم السابق، فدسـتور سـنة 1959 لـم يكـن سَـيِّئاً، ولكـن السياسـة والمصالـح هـي التـي حـادت بـه عـن مساره وعـن تطبيقـه بشـكل جيـد. التشـاؤم الـذي أعيشـه اليـوم يدفعنـي إلـى الخـروج مـن فتـرة التأمُّـل التـي كنـت أعيشـها، والعـودة إلـى سـالف نشـاطي واسـتكمال طريـق النضـال مـن خـلال الحـراك اليومـي والمراقبـة والمطالبـة بالحقـوق وبضـرورة تطبيـق نصـوص الدسـتور ومـا جـاء فيـه مـن مبـادئ مثاليـة، ومطالبـة الحكومـة الجديـدة بتسريع اتِّخاذ إجراءات عاجلـة لفائـدة الشباب المعطّلين عن العمل، وجرحى الثـورة، وعائـلات الشـهداء، ومـا فيـه صالـح هـذه البـلاد.

ممانعة مؤنَّثة

ثـلاث سـنوات هـي المسـافة الفاصلـة بيننـا وبيـن تاريـخ انطـلاق الحـراك المغربـي المطالـب بالتغييـر والديموقراطيـة، والـذي تمثّـل فـي المغـرب فـي ديناميـة حركـة «20 فبرايـر»، حـراك أسـهمت فيـه النسـاء بشـكل بـارز، وخاصـة الشـابات منهـم، فقد كُنَّ في طليعـة المظاهـرات والمواجهـة يرفعـن الشـعارات جنبـاً إلـى جنـب مـع الرجـال، ويشـاركن فـي التوجيـه والتنظيـم، وهـي مشـاركة تؤكّـد وعـي النسـاء المغربيـات وتوقهـن إلـى تحقيـق مجتمـع الحريـة والكرامـة والعدالـة الاجتماعيـة.

غـزلان بنعمـر أنمـوذج مـن مجموعـة مـن الشـابات المغربيـات اللائـي حملـن علـى عاتقهـن عـبء المشـاركة فـي التغيير والنضـال من أجله في الشارع، انخرطت المهندسـة الشابة التي احتفلت الشـهر الماضـي بعيـد ميلادهـا الثامـن والعشـرين- دون تـردُّد- فـي ديناميـة الحـراك المغربـي، جرأتهـا وحركيتهـا جعلتاهـا واحـدة مـن أيقونـات النسـخة المغربيـة من الربيـع الديموقراطي الـذي شـهدته المنطقـة، كانـت غـزلان تتولّـى إدارة الاجتماعـات الأسـبوعية لأعضـاء الحركـة بتفاصيلها المعقَّـدة واختلافـات توجُّهاتهـا، وتشـارك فـي التعبئـة وتوزيـع البيانـات الداعية إلى الاحتجاج فـي الشـارع.

تقـول بنعمـر فـي لقائهـا مـع مجلـة «الدوحـة» إنها كانت واحدة ممن حصل لهـن شـرف الانخـراط منـذ البدايـات الأولـى عـن طريـق وسـائل التواصـل الاجتماعـي فـي موجـة الحـراك الـذي شهدته المنطقة، و من أكثر المتحمّسات والداعيـات إلـى أن يكـون للمغاربـة أيضاً ربيعهم على غـرار مـا حـدث في تونـس ومصـر، وتتابـع بنعمـر: «اليـوم ورغـم تراجـع جـذوة الحـراك، فإننـي لا أزال تلـك الشـابة الحالمـة بغـد الحريـة والكرامة، لازلت مع كثير من رفيقاتي نبحـث عـن مداخـل قـد تكـون جديـدة فـي أشكال الاحتجاج والانتصار الدائم لقيـم العدالـة والحريـة ، وصدقيـة الفعل الجماهيـري المدنـي المسـتقلّ».

الشـابة التـي انضمّـت فـي خضـمّ الحـراك إلـى حـزب يسـاري معـارض مؤمنـة بـأن السياسـة الحقيقيـة والتغيير هـي حيـث الملاييـن، ولـن تكـون بفعـل جسـم سياسـي ضحـل وضئيـل، تقـول إنهـا بمشـاركتها فـي الحـراك ربحـت تقديرهـا لنفسـها ولذاتهـا واحتـرام محيطهـا وأصدقائهـا وهـي لا تـزال تخـوض رحلـة إثبـات ذاتهـا، تختـم غـزلان حديثهـا لنـا بالقـول: «أنـا أعتبـر نفسـي شـجاعة لأننـي أديـر ظهـري لمنظومـة القيـم والثقافـة العتيقـة التـي تمنـع وتعيـق ميـلاد المجتمـع الجديـد، مجتمـع الحداثـة والمعرفـة، مجتمـع متصالـح مـع هويّتـه متعـدِّدة الأبعـاد. طموحـي طمـوح هـذا المجتمـع الـذي أنتصـر لـه، وأعيـش معـه كل انتصاراتـه وطموحاتـه التـي قـد لا تتحقَّـق دفعـة واحـدة، إلا أنها طموحـات تواكـب روح العصـر و مجـرى التاريـخ».

وجـه آخـر مـن وجـوه الممانعـة المؤنَّثة في الحراك المغربي هي سـارة سـوجار الطالبـة الشـابة التـي تبلـغ مـن العمـر 25 سـنة، واحـدة ممن كُنَّ دائمـاً فـي قيـادة المسـيرات الاحتجاجيـة، ، انخرطـت سـارة فـي حركـة 20 فبرايـر إيمانـاً منهـا بالمطالـب التـي رفعتهـا الحركـة واقتناعاً منها بوجوب التضحية مـن أجـل تحقيقهـا، بالنسـبة إليهـا فـإن المطالـب التـي خرجـت مـن أجلهـا قبـل ثـلاث سـنوات لـم تتحقَّـق حتـى الآن. تتحـدَّث سـوجار إلـى مجلـة «الدوحـة» قائلـة: «تميَّزت حركة 20 فبراير بانخراط واسـع للنسـاء، وكان وجودهـن محـدَّداً لأنهـن كـنّ يسـاهمن فـي صنـع القـرار، تنفيـذه، تقويمـه، بـل وقد كانت النسـاء تشـكّلن أغلبيـة فـي الحضـور الإعلامـي، حتـى مطالـب المسـاواة التـي رفعناهـا فـي الحـراك لـم نفصلهـا أبـداً عـن سـؤال الديموقراطيـة فـي بلادنـا، لذلـك فأنـا أعتبر أن النضال مستمرّ، نحن مؤمنون بالتغيير ومؤمنون أكثر بأن هذا الوطن لـن يخذلنـا». انخرطت سـارة بعدهـا في ديناميـة مسـرح الشـارع، مقتنعـة بكـون هـذه التجربـة تشـكّل فرصـة مناسـبة لتحريـر الفضـاء العـام، وجعـل الصـراع الثقافي في صلب التغيير لأنها مقتنعة بـأن الثقافـة والفـن حـقّ لـكل مواطـن، كمـا أقدمـت سـارة إلـى جانـب عـدد مـن الشـابات اللائـي شـاركن فـي الحـراك المغربـي علـى تأسـيس مجموعـة «نسـاء شـابات مـن أجـل الديموقراطيـة»، وتـردف سـارة: «انخراطـي فـي هـذه الديناميـات دليـل علـى أن إيماننـا بالتغييـر لـم يتزعـزع رغـم مـا أحسسـنا بـه مـن إحباطـات متتالية،لكـن الأمـل هـو قدرتنـا الدائمـة علـى إبـداع أشـكال جديـدة،أو تطويـر أخـرى مـن أجـل النضـال وتحقيـق مطالبنـا».

لطيفـة البوحسـيني وهـي أسـتاذة باحثـة متخصِّصـة فـي تاريـخ النسـاء تـرى أن حضـور النسـاء خـلال الحـراك المغربـي كـان مهمّـاً جـداً، بحكـم ملاحظتها وخبرتها ترى أن الشابات لم يواجهن أيّة مشكلة في الانخراط بقوّة فـي الحـراك. «لـم يكـن الشـباب الذكـور يمانعـون فـي أن تقودهـم الشـابات خـلال الحركـة، كانـت الشابات دائماً في الواجهـة، وهـو شـيء إيجابـي، ويعنـي أن هنـاك إقراراً بالمساواة، حتـى لـو لـم ترفـع شـعارات مطلبيـة بشـكل واضـح عـن المسـاواة، علـى عكـس جيلنـا الـذي كان يرفـع شـعار النضـال من أجل تحرُّر المرأة إلى جانب النضـال الديموقراطي، فشابّات الحـراك المغربـي كُنَّ منشـغلات أكثـر- علـى مـا يبـدو- بالنضـال

الديموقراطي فقط».

البوحسيني في حديثها إلى مجلة «الدوحة» تقرّ بتردُّد الحركة النسائية المغربية في التفاعل مع الحراك: «لم تصدر عن الحركة النسائية أيّة دعوة واضحة للالتحاق بالمسيرات، مع ذلك لابدَّ من الإشارة إلى أن عدداً من الوجوه المنتمية إلى حركة حضرت في المسيرات بشكل فردي. ويمكن اعتبار عدم الدعوة الرسمية للخروج بمثابة ردّ فعل لما اعتبرته بعض مكوِّنات الحركة النسائية «إقصاء» من طرف النواة التي تشكَّلت لإطلاق دينامية 20 فبراير، كما انطلقت من اعتبار حالة الضعف والهوان التي توجد عليها مكوِّنات اليسار المغربي، الحليف الدائم والاستراتيجي لها، لن تتمكَّن من التأثير في المنحى الذي يمكن أن يَتَّخذه الحراك، وهو ما جعل الحركة النسائية تتخوَّف من نتائج قد تضرب عرض الحائط المكتسبات التي حقَّقتها. ما يثير الانتباه هو عدم وعي الحركة النسائية بأن لحظة 20 فبراير هي لحظة فارقة، كان بالإمكان، لو تم استيعاب بعدها التاريخي، ولو تَمَّ استثمارها سياسياً، لشكَّلت منعطفاً يسمح بالتقدم خطوة في البناء الديموقراطي الذي يلاحظ اليوم أنه متعثّر بشكل واضح»، وتسجِّل البوحسيني أن التفاعل لم يحصل إلا بعد الخطاب الملكي الذي أعلن فيه عن تعديلات دستورية، لتشكِّل الحركة النسائية على إثره شبكة أطلقت عليها اسم «الربيع النسائي للديموقراطية والمساواة»، وتقدَّمت بمذكِّرة خاصّة بمطالبها النسائية، لكن دون ربط ذلك بالمطالب السياسية العامة. وتعتبر البوحسيني هذه اللحظة مفترقاً دَشَّنَ لمرحلة عزل النضال النسائي عن النضال الديموقراطي، والابتعاد عما شَكَّل- تاريخياً- عامل قوّة للحركة النسائية المغربية.

سيدات الميدان

لم يكن هناك متقدِّم للصفوف وآخر متأخِّر في ميدان التحرير، بل الجميع في بوتقة واحدة، ولم يكن هناك رجال يقودون ونساء مُنقادة. وإذا كان لنا هنا أن نرصد بطولة المرأة المصرية في الثورة والتي تختلف، وربما زادت وتميَّزت عن بطولة الرجل فلا يُنقِص هذا مما قدَّمه الرجال والشباب وحتى الأطفال. وإن تحديد أسماء نسائية بعينها للحديث عن بطولتهن لهو إجحاف بحق الجميع، لم تكن الأسماء هي ما تعنينا في هذا الفيض الجميل من البشر، بل ماذا كانوا يفعلون؟

من بولاق، جاءت عشر فتيات كلّهن يرتدين ملابس شعبية، لا يتعدّى عمر أكبرهن الثلاثين عاماً، كوّنَّ مجموعة واحدة. في البداية خافت النساء منهن، إذ يشبهن النساء اللواتي كان يطلقهن نظام مبارك وأمن دولته على المظاهرات خاصة عام 2006 عند نقابة الصحافيين، ولكن اندفاعهن بالهتافات جعل النساء تردِّد خلفهن. هؤلاء العشرة كُنَّ بطلات إنقاذ لمن يقع أو يصاب، لم نعرف كيف جئن بكمٍّ هائل من زجاجات الخلّ والمناديل الورقية والبصل المشوش يعالجن بها آثار الغاز، كن ينتشلن النساء من تحت الأقدام بعد هجمة شرسة من قوات الأمن.

نازلي حسين محامية وناشطة سياسية لم تكتفِ بالعمل الدءوب في الميدان، بل سعت دائماً للبحث عن شباب الثورة المختفين. تناضل طوال الوقت لاستعادة حقوق الشهداء (ترى الويل في كل أقسام الشرطة) بحثاً عن مساجين الثورة، تجمع الأموال لدفع كفالة خروجهم، تلحق بكل المظاهرات، وما زالت تطالب بالعيش والحرية والعدالة الاجتماعية.

أما وسيمة الخطيب، فقد بكت بدموع القهر لأنها لم تستطع أن تدخل ميدان التحرير يوم 25 يناير 2011 ، ومنذ صباح الأربعاء 26 يناير لم تترك مظاهرة إلا وشاركت فيها، أما يوم 28 يناير فقد وقفت وسيمة بكل شجاعة، اعتبرناها تهوُّراً، بينما فَرّ الجميع خوفاً من المدافع المُصَوَّبة. وقفت تصرخ في وجه لواء شرطة وخلفه 1000 عسكري وعدة مدرَّعات لا تكفّ عن إطلاق الغازات والرصاص الخرطوش لحظة واحدة. قالت له بكل جرأة لماذا تضربنا؟ إن الشارع حَقّ لنا، وهذه بلدنا نحن، هَدَّدها اللواء بكل حسم، فما كان منها إلا أن جلست على الأرض أمام مدرَّعاته. خجل الجميع من جبنهم. وسيمة الآن مازالت تناضل بطريقتها في توعية الناس بضرورة المقاومة.

تركت رباب كساب أمَّها، وحيدة في بلدها السنطة، ولم تعرف حتى الآن كيف وصلت إلى ميدان طلعت حرب، ولا كيف صمدت 18 يوماً في ميدان التحرير، ورغم أن رباب كاتبة فإنها لأول مرة تقابل الناقدة شيرين أبو النجا صامدة في ميدان التحرير، سألتها شيرين: إنتي منين؟ قالت لها: هربت من أمي كي أشارك في ثورة مصر، ظلت شيرين طوال 18 يوماً تحرس رباب وهي مرعوبة خشية أن يحدث لها مكروه فلا ترى أمها ثانية، لم تكن تأكل إلا إذا أكلت رباب، وظلت تفكِّر ملياً كيف تُرجِع رباب إلى أمها.

كانت سهى زكي تسكن في شارع شامبليون في بيت فتحته للجميع، حتى عندما تغادر لعملها أو ترابض في الميدان. ظل بيتها بيت الثورة ملكاً للجميع، والآن سهى زكي أغلقت صفحتها على الفيسبوك واعتزلت السياسة.

قاومت مديحة زكي عناد أمها بمنعها من النزول، بل وأجبرتها على النزول معها للاعتصام في ميدان التحرير. قاومت خوفها على أولادها فاحتمت معهم بالميدان. جمعت من الأدوية والطعام ومتطلبات العيش ما لم يقدر عليه أحد، حتى ما كان يُصادر منها من طرف بلطجية الداخلية على مداخل الميدان، ويلقون به في النيل لم تيئس ولم يهزمها الغضب، بقيت بإصرار تعاود جمع المزيد من الأدوية والطعام، وتعود به إلى الميدان.

رندة سامي كانت أول من أقام مستشفى ميدانياً في ميدان التحرير مساء يوم 28 يناير/كانون الثاني، يومها أصيبت بشظية بسيطة، ولكنها



لم تكترث، واصلت عملها كممرضة في إيقاف نزيف المصابين، ورغم تنحّي مبارك إلا أنها خافت على القلة التي اعتصمت بالميدان فظلت تطالب بتحديد خارطة طريق من المجلس العسكري، وقرّرت أن تكمل مهمّتها حتى جاء يوم 9 مارس/آذار حيث فُضّ الاعتصام بالقوة. في هذا اليوم تلقّت رندة ضربات عنيفة على عمودها الفقري أصابتها بشلل رباعي، ولكنها لم تفقد إيمانها بالثورة، فظلت تقاوم وتشارك في كل الأحداث التي مَرَّت على مدار ثلاث سنوات، وقد أجرت رندة عدة عمليات جراحية استطاعت بعدها أن تمشي على عكازين.

الألوف من النساء كتبن بطولات تعجز الألسن عن ذكرها، منهن مهندسات كن يكنسن الميدان، وطبيبات واجهن رصاص الشرطة ولم يهربن، وصمدن يعالجن المصابين، وسيدات فقيرات اقتطعن من قوت يومهن لإعداد طعام ميادين مصر.

صرخات ليبية

منذ شهقة البدايات الأولى والمرأة الليبية كانت حاضرة تهزّ صرختها أرجاء الحلم، إنها المرأة التي كانت عند كل تجمُّع تقف جنباً إلى جنب مع الرجل دون خوف وقد ظهر بأسها: هي التي حالت بين عادل الحاسي أول من رفع الراية مطالباً بإسقاط النظام وبين أتباع القذافي حينما حاولوا القبض عليه واحتضنته صارخة: ألا يوجد رجال لينقذوه؟ فهَبّوا لنجدتها، وأثبتت الحاجّة مريم المصراتية بسالة، ربّما يكفيني أن أتوقّف عندها.

كانت المرأة هي البارزة في المسيرات الحاضرة في ساحة الحرّيّة. وعلاوة على دورها الهامّ في تجهيز الطعام للثوار خاضت المرأة مجالات عدّة: فهي الطبيبة، والممرضة التي لم تتوانَ عن العمل في ظروف صعبة، وهي من حاكت عَلَم ليبيا، ومن قادت العديد من الجمعيات الخيرية.

الكاتبات الليبيات كان لهنّ العديد من الأدوار؛ فالشاعرة خديجة بسيكري خاضت المجال الإعلامي ببرنامج «بلادي بخير» مع السيدة نواره الجبالي، كما خاضت المجال الخيري؛ فقد فتحت مجلة «البيت» التي كانت تترأس تحريرها، وتَمَّ عن طريقها استقطاب الناس للعمل الخيري، وسُمِّيت- حينذاك- «ببيت الثورة» وقد كان معها العديد من الأخوات الفاضلات من بينهن الشاعرة مناجي بن حليم التي غطّت العديد من البرامج الإعلامية، وقامت بتدريب كثير من إعلاميينا حالياً، بينما الشاعرة تهاني دربي كانت من أول من دخلوا محطّة إرسال الإذاعة، ومن حضّروا إلقاء بيان الثورة، وهي من اقترح أن تُسَمّى الإذاعة «صوت ليبيا الحرة» تعبيراً عن وحدة ليبيا، والشاعرة منى الساحلي كانت من أوائل من كتبوا عن الثورة، بل كانت قد كتبت ضدّ النظام وعن منبحة بوسليم قبل ذلك، ونشرته باسم مستعار. وفي الثورة كانت حاضرة كما أختها الشاعرة الطبيبة هند الساحلي التي شاركت بشعرها، وبعملها في علاج المرضى.

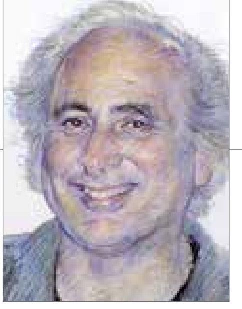
أتذكّر في أول أمسيّة شعرية أقيمت في الأيام الأولى، كانت تزدان بالشاعرات في غياب الشعراء، وقد شاركتُ مع الشاعرة خديجة بسيكري، والشاعرة عائشة بازامه، والشاعرة الفلسطينية وجدان شكري عياش.

وكوني أحمل شهادة في الصيدلة فقد قمت بإعداد برنامج طبّي للثوار وللمحاصرين يركّز على الإسعافات الأولية وعلى استعمال الأعشاب الطبّيّة بدلاً من الدواء. أتذكّر في أول قصيدة كتبتها قال لي زوجي: شاركي، ولكن لا تكتبي الشعر خوفاً عليّ، فقلت له إن لم أكتب الشعر الآن فلن أكتبه مرة أخرى. إيماني بالثورة وحلمي بليبيا التي أزيّنها في خاطري أكبر من أن أصمت... ولم أتوقّف عن كتابة الشعر.

مررنا بلحظات صعبة من أجل القادم، ولكن ما هو القادم للمرأة الليبية؟

عند إعلان التحرير، وعندما خرج رئيس المجلس الانتقالي ليلقي خطبة التحرير ذكر أنه يحقّ للرجل الزواج بأربع نساء دون موافقة الزوجة. حينها أدركت المرأة الليبية أن هناك استخفافاً بها، وأن مشوارها لازال طويلاً حيث لاحظنا تناقص مشاركة العديد من النساء. وأدركت أنني كنت محقّة؛ عندما كنّ يقلن بأننا تحصّلنا على حرّيّتنا، فأقول لهن ليس القذافي السبب، بل الجهل والعادات والهيمنة الذكورية. وها هي المرأة لازالت تناضل من أجل حقّها في الحياة دون قيود ودون سيطرة، تناضل من أجل أن يعرف العالم أنها ليست بحاجة إلى وصاية، وأنها قادرة على العمل والعطاء.

(عبد المجيد دقنيش -عماد استيتو- سعاد سليمان-رحاب شنيب)



ستفانو بيني

عطوة وأحومية

هذه الأسطورة عن جزيرة بعيدة من زمن بعيد عُرِف بتعدُّد الآلهة.

في البدء كان الظلام سائداً، والسماء تفترشها النجوم، والكون فيه إله وزوجته: عطوة، وأحومية.

أصاب الملل عطوة من كثرة النظر إلى الظلام واتّساع الكون، فقال لأحومية: «أنا إله، وأستطيع عمل أيّ شيء، ولهذا قرّرت أن أعمّر أحد الكواكب الكثيرة الموجودة في الكون. سوف أخترع مخلوقات مختلفة، وسوف يكون مسلّياً أن أنظر إليهم وهم يلهون ويلعبون، ويعانون، ثم يموتون».

فقالت له أحومية: نعم، يا عزيزي، ولكن يجب ألا يقتصر هنا على أنه لعبة أو تجربة. فسوف تكون على كاهلك بعد ذلك مسؤوليّة مَنْ خَلَقْت.

- إذا استسلمنا للشكوك فلن نفعل شيئاً، لقد قرّرت وليس لك إلا الصمت. قال عطوة باحتقار لشأنها.

هبط عطوة إلى أحد الكواكب، وأخرج من البحر كثيراً من المخلوقات المختلفة. وفي وقت طويل بحساب زمن هذا العالم، وقصير بحساب زمن ذلك الإله، أصبح أحد هذه المخلوقات أقوى وأقدر من غيره.

قال عطوة: هذا أمر- بالفعل- مُسَلٍّ. انظري كيف أن هذا المخلوق في طريقه لأن يصبح سيداً على غيره. تكاثر، وتطوَّر، واخترع أشياء مفيدة وأخرى غير مفيدة، ويبتلع المخلوقات الأخرى، ويحارب ويرتكب المجازر، ويبني المدن الضخمة، ويغيِّر وجه الكوكب.

- ربما وجب عليك التدخُّل. قالت أحومية. لقد خلقت أشياء جميلة كثيرة، ولكن الموقف بدأ يفلت من يديك.

- لا، أنا إله ولا أقبل اتّهامي بالخطأ. قال عطوة. ثم انظري، كم من الأسماك في البحر وكيف هي جميلة الفراشات!.

ومع الوقت أصبح المخلوق المتمرِّد أكثر وحشيّة، وعَصِيّاً على الترويض، فصنع أسلحة مهلكة، ودمّر البيئة، وقتل الأسماك والفراشات، وراح يفشي شيئاً فشيئاً الجشع والشر والتعاسة. وبدأ عطوة يملّ، ويسأم ممن خلق.

- كنت أظنّ أن الأمر أسهل من ذلك. قال. إن هؤلاء البشر قد بدأوا يتعبونني. كنت أظن أنني خلقتهم على نحو مثالي لا تشوبه شائبة، ولكن اتَّضَح أن فيهم كثيراً من العيوب والتشوُّهات، فهم يتصارعون فيما بينهم، وهم تعساء، ويشتمون ويسبّون أقدارهم، بل إنهم يغضبون منّي، ويسبّون اسمي. كيف يتجرّأون؟

عندئذ قالت له أحومية: أنت خلقتهم، وخلقت معهم الألم والقسوة، ومن ثم يجب عليك أنت مساعدتهم.

- ليس لديَّ وقت لهم فلديَّ أشياء أخرى تشغل عقلي. قال عطوة. ومنذ تلك الساعة أهمل العالم الذي امتلأ بالألم.

ولكن أحومية كانت امرأة لا تتحمَّل المصير الحزين لهذه المخلوقات. فخلقت من وراء ظهر عطوة بعضاً من الجزر وسط المحيط، حيث ينهب من البشر الأقل جشعاً، والأكثر سعادة، والمتكافلون فيما بينهم، ومَنْ لم يكن المال هو همّهم الوحيد في الحياة. هذه الجزر تُسَمّى اليوم «بولينسيا».

ولكن وصلت إلى تلك الجزر أيضاً الشرور، ووصل الاستغلال، وبدأت المخلوقات تتبادل الكراهية، وتحطّم ما فعلته أحومية.

ولكنها لم تكن مثل عطوة. كانت امرأة، وكانت تطوّق بالحنان من جاءت به إلى العالم. وحتّى اليوم تقوم كلّ مساء بالاهتمام بجزرها، وتحاول مساعدة سكّانها، بشراً وحيوانات، وتصل إليها على شكل رياح، وتعرف كلّ شيء عن كلّ فرد على الجزر. وبين الفينة والأخرى كانت تطير بعيداً في باقي العالم، وتبحث عن إصلاح ما فعله عطوة.

وبينما كان عطوة غارقاً في أنانيَّته يتأمّل النجوم ناسياً خلقه، كانت أحومية تنظر إلى الأرض كل يوم.

ولهذا، كما تقول الأسطورة، لم يتبقَّ حول طوطم الإله عطوة سوى أوراق يابسة وفراشات ميتة، وصمت، بينما حول تمثال الإلهة أحومية هناك دائماً زهور، وطيور تغرّد، وبشر يأتون، يصلّون، ويغنّون.

الجسور الحديدية والعمارات الشاهقة المدرَّعة لا توحي على الإطلاق بأن شيكاغو مدينة فن، ولا تترك الكثير من الأمل في قلب من يبحث عن الشعر داخل هذه المدينة العملاقة. لكن خمس عشرة دقيقة بالسيارة من الداون تاون إلى النورد برودواي ستقودك إلى عالم صغير يحتفي روّاده بالشعر على طريقتهم الخاصة. الطاحونة الخضراء The green mill هي حلبة الشعر، ولا غرابة في أن يسمّى المكان حلبة، فثمة منصّة للتباري وللتشابك والصراع أيضاً، ليس بالأيدي والأقدام، بل عبر سلاح اللغة.

حلبة الشعر

شيكاغو: عبد الرحيم الخصار

ربما جاء الاسم والفكرة من «الطاحونة الحمراء» في باريس. ثمّة أشياء مشتركة على ما يبدو، هي الطعام والشرب والموسيقى، لكن طاحونة شيكاغو تترك بهرجة الطاحونة الحمراء وأضواءها وراقصاتها الفاتنات ولهيب أسعارها، وتميل إلى شيئين اثنين فحسب: الجاز، والشعر.

الطاحونة الخضراء هادئة طوال النهار، يمكن للوافد أن يتحرَّك بين الكراسي والطاولات بكامل المرونة، فالمكان يبدو شبه فارغ. ثمة موسيقى خفيفة تنبعث من خلف الكونتوار، المنصّة غير مضاءة، لكن اسم green mill يتوسَّطها بـ (نيون) أخضر، الخشب البني في كل مكان، وعلى طول الجدار الذي يقود من الباب إلى المنصّة تتالى لوحات قديمة مضاءة بألوان خافتة تعمِّق هدوء المكان، لكن هذا الهدوء ينقلب إلى صخب كبير بمجرَّد أن يصل مارك سميث.

كل مساء الساعة التاسعة تبدأ حفلات الجاز، لكن مساء الأحد يختلف عن كل أماسي الأسبوع، فمارك سميث سيستولي على المايكروفون ليبدأ لعبته الأثيرة: Poetry Slam، إنه هنا منذ الثمانينيات، يخلق جواً من الصخب المبهج حيث يدير، بطريقته الخاصة، مسابقة بين الشعراء الوافدين من كل جهات البلاد. «slam» تعني الصراع القوي، وهي مستوحاة من عالم المصارعة، بعد كلمة مطولة عن الشعر وعن أمجاده يقدِّم الشعراء المتبارين، أما لجنة التحكيم فيتمّ اختيارها من الجمهور الحاضر، كل زبون في هذا المكان يمكن أن يصبح في ليلة من الليالي واحداً من أعضاء هذه اللجنة التي لها وحدها الحسم في اختيار «الشاعر البطل»، ولا يتطلَّب التحكيم هنا حيازة شهادة أكاديمية أو التخصُّص في كتابة الشعر أو نقده، كل ما يحتاجه الحكم هو أذن مُصغِية، وذوق

فنـي، وروح تحـبّ الشـعر.

الشـعراء الأوائـل الذيـن كانـوا يتوافـدون علـى حلبـة الشعر فـي الطاحونـة الخضـراء منـذ الثمانينيـات هـم: مايـك باريـت، روب فـان تايـل، دجـون هـاورد، أنـا بـراون، كاريـن نيسـتروم، دايـف كوبـر ودجـون شـيهان. أمـا مـارك سـميث فقـد صـار يعتبـر «وسـيلة دفـاع كبيـرة مـن أجـل إنقـاذ الشـعر مـن مركـزه المتواضـع فـي الحيـاة الثقافيـة فـي البـلاد» كمـا أوردت مجلـة سميثسـونيان فـي تقريـر لهـا عـام 1992.

نشـأت فكـرة سـميث علـى نبـذ التعامـل الرسـمي مـع الشـعر. كان يسـتهزئ مـع رفاقـه مـن ذلـك التأنُّـق المبالـغ فيـه، وتلـك البـرودة فـي إلقـاء القصائـد وتلقّيهـا. علـى الشـعر فـي تصـوُّره أن يحتفـي بالحيـاة، وأن تحتفـي هـي الأخـرى بـه، أن يكـون قريبـاً مـن النـاس، وألا يبـدو كمـا لـو أن بينهـم وبينـه حاجـزاً مـن زجـاج. كان ينتقـد الشـعراء المتعجرفيـن والعاجزيـن عـن التواصـل مـع النـاس وشـدّهم إلـى هـذا الفـن بـدل جعلهـم ينـأون عنـه، ويأنفـون- مـن ثَمَّ- الحضـور للأمسـيات.

يتقـدَّم المتبـارون إلـى المنصّـة، ويتـمّ تحديـد الموضـوع الـذي سـيتبارون فيـه، يتـمّ أيضـاً الاتفـاق علـى المـدّة الزمنيـة للإلقـاء التـي يجـب اسـتغلالها بالتسـاوي. الارتجـال هـو مبـدأ المسـابقة، المؤثّـرات الخارجيـة ممنوعـة كالموسـيقى والملابـس والأكسسـوارات، يجـب أن يركِّـز الحضـور علـى الشـعر لا غيـر، ثمـة مواضيـع كثيـرة يمكـن أن تـدور حولهـا المسـابقة، لكـن التيمـة الأثيـرة لـدى المتباريـن هـي الهجـاء. يعيَّـن الحـكام ويكـون عددهـم خمسـة، وكل واحـد منهـم يمنـح للمتبـاري بعـد الأداء نقطـة عدديـة مـن صفـر إلـى عشـرة.

فـي بدايـة التسـعينيات أراد سـميث أن يوسِّـع نطـاق مسـابقته فنظّمهـا فـي سـان فرانسـيسكو، وشـارك فيهـا شـعراء مـن ثـلاث مـدن: سـان فرانسـيسكو، نيويـورك، وشـيكاغو طبعـاً، بعـد ذلـك سـتصبح «البويتـري سـلام» حاضـرة فـي أكثـر مـن 500 مدينـة وبلـدة داخـل الولايـات المتحـدة وخارجهـا أيضـاً. ومـع شـهرة هـذه المبـاراة الحماسـية سـتسـعى شـركات الإشـهار وبرامـج الواقـع فـي التليفزيـون الأميركـي إلـى محاولـة تبنّيهـا، لكـن مـارك سـميث كان دائـم الرفـض، بحجـة أن مـا هـو تجـاري سـيقضي علـى عفويـة الشـعر.







أدب



نصوص

107

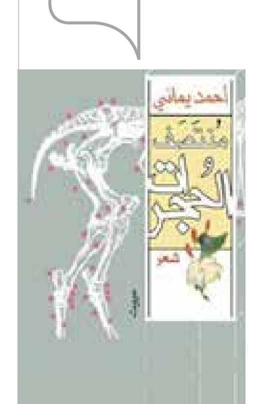
اللقطة الذكية جارة الفكر العميق



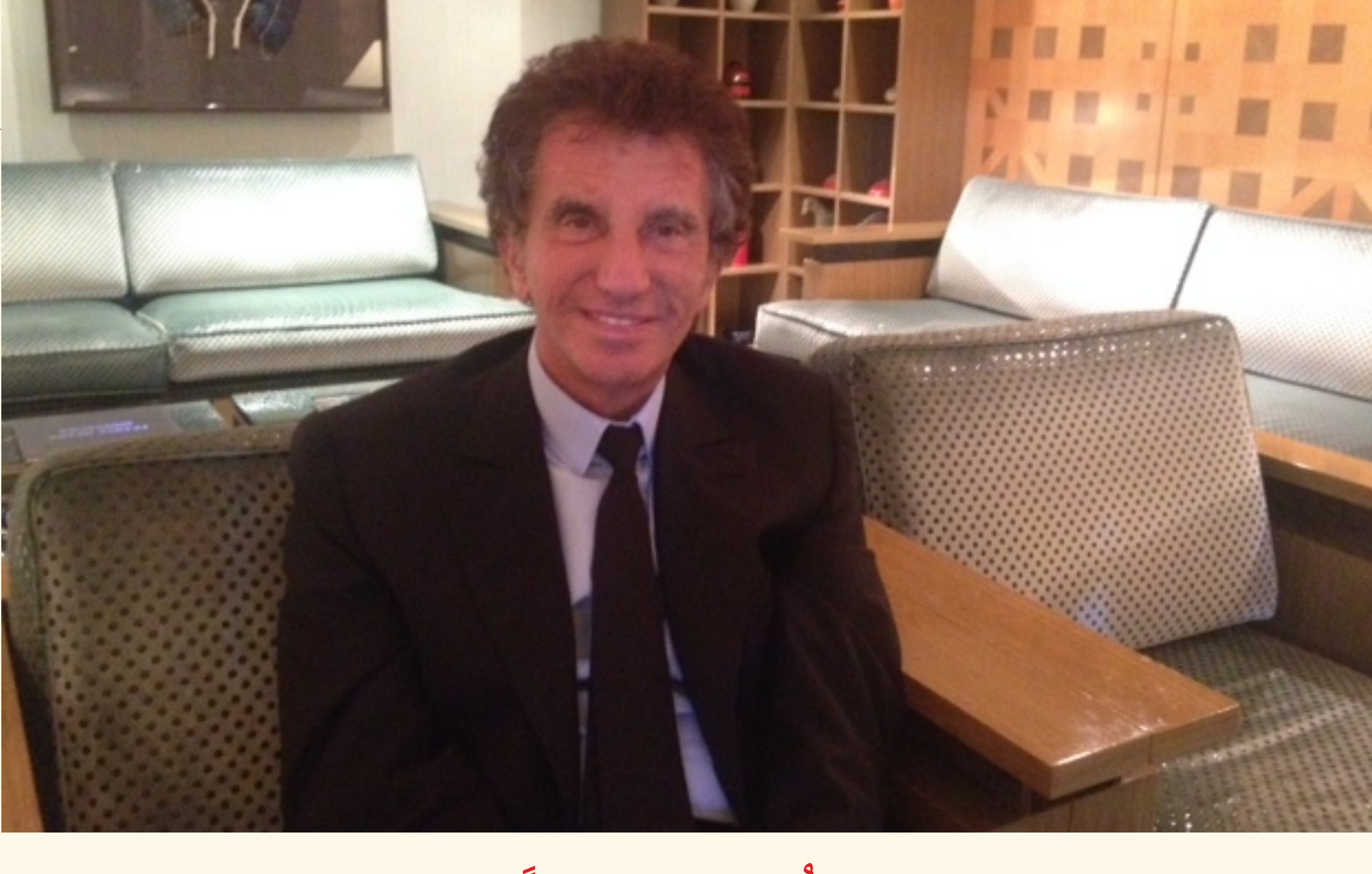
لـن ينجـو أحـدٌ، ربمـا، مـن الوقـوع فـي دائـرة السحر الجميل التي نصبها لـ "أهـل الفيسـبوك" أحـد أهـمّ الكتّـاب والباحثيـن اللبنانييـن: أحمـد بيضـون. هـا هنـا قـراءة لكتابـه المتفـرّد "دفتـر الفسـبكة؛ نتـفٌ مـن سـيرة البـال والخاطـر".

104





الشـعر لعبـة اسـتعارية علـى حافّـة السـرد الخفّـي، هكـذا يبـدو أحمـد يمانـي فـي ديوانـه الأخيـر "منتصـف الحجـرات" الـذي يـدور كلـه تقريبـاً حـول المـرأة والحـبّ، ومـع ذلـك ليـس فيـه شـيء مـن تقليديـة الغزليّـات. هاهنـا دعـوة لقـراءة نصـوص "أقـرب مـا تكـون إلـى المشـي فـي حقـلٍ أغرقتـه الأمطـار".



جاك لانغ: أرفع قُبَّعَتي احتراماً للتونسيين

حوار - ديمة الشكر

كان اللقاء مع جاك لانغ المدير الحالي لمعهد العالم العربي ووزير الثقافة (لدورتين) والتربية (لمرة واحدة) السابق، في دارة السفير الفرنسي في الدوحة. الدارة الفسيحة، المشجّرة، والمبنية وفقاً لطراز ثمانينيات القرن المنصرم، مزيَّنةٌ بأعمال النحّات الفرنسي الشهير أرمان، وينمّ تمازج اللونين الأزرق الهادئ والبنّي المنطفئ عن الذوق الفرنسي الرفيع. لا مجال فعلاً لتقديم جاك لانغ أحد أشهر الشخصيّات الثقافية والسياسية الفرنسية التي أثرّت- بصورة لا عودة عنها- في الحياة الثقافية الفرنسية. عمل جاك لانغ في المجال العام وتقلّد مناصب رفيعة في أثناء حكم الرئيس الراحل فرانسوا ميتران، حيث تمّ إنجاز صروح ثقافية عديدة منها معهد العالم العربي، والهرم الزجاجي في متحف اللوفر، وأوبرا الباستيل، والمكتبة الوطنية الجديدة (مكتبة فرانسوا ميتران)، وغيرها. لا يبدو على هذا الرجل السبعيني (ولد عام 1939)، أي ملمح للتعب، بل العكس، يبدو ممتلئاً بالحماسة والشغف، وقبل أن أبادر أنا بالسؤال، قال لي بحماسة: ما المفيد الذي أستطيع أن أخبرك إياه؟

أنت حاصل على شهادة الدكتوراه في الحقوق. وحين ننظر إلى مسيرتك المهنية الغنية التي تدعو للإعجاب حقّاً، يخيّل إلي أن هذه الخلفية الحقوقية، سمحت لك بتجسيد إنجازاتك الثقافية على نحو خاصّ، إذ إننا نرى اليوم هذه الصروح الثقافية فعّالة. فهل تظن أن تنوُّع اختصاصاتك الجامعية له علاقة بالأمر؟

- مهنتي الحقيقية هي أستاذ في القانون، فقد درّست القانون لمدة طويلة، وكنتُ عميد كلية الحقوق أيضاً. أحبّ القانون، وأحبّ التدريس هنا صحيح، هذه هي مهنتي الحقيقية. وليس من الخطأ القول إن المعرفة بالقانون قد تكون مفيدة عند القيام بوظيفة تتطلّب قدراً كبيراً من المسؤولية، إذ إن خلفيتي هذه كانت بمثابة تحضير لي للاضطلاع بمراتب وظيفية عالية ومهمّة قبل أيّ شيء آخر. لكن، قبل ذلك سمحت لي خبرتي بابتكار مهرجان المسرح العالمي في نانسي، فتعلّمتُ كيف تتمّ إقامته وتفعيله وتصوّره. ومن ثم بعد ذلك، أصبحتُ مديراً للمسرح الوطني، وهنا أتاح لي أيضاً فهم نظام الإدارة الفرنسي والمسائل المتعلّقة به بشكل أفضل. إذاً، صحيح أن خبرتي السابقة أو خلفيتي بوصفي أستاذاً للقانون ومبتكرَ مهرجانات ومناسبات ثقافية، وعملي في وظائف ذات مسؤوليات عالية في المؤسسات العامّة، قد ساعدتني كلّها، وحضّرتني للقيام بالمهام الوظيفية التي طُلبت مني بعد ذلك، ليس من أجل تصوّرها فحسب، بل من أجل إدارتها أيضاً.

لو زرتُ باريس اليوم فإنني أرى القوس الكبير، وأوبرا الباستيل، ومتحف اللوفر الكبير، والمكتبة الوطنية (مكتبة فرانسوا ميتران) على سبيل المثال. هذه الصروح الثقافية متميّزة بعمارتها، ومن ثمّ، ها أنت هنا اليوم في الدوحة، وها هو المتحف الوطني الذي صمّمه المعماري الفرنسي الشهير جان نوفيل. ما شعورك حين ترى أفكارك متجسِّدة؟ خاصّة وأنه المعماري نفسه الذي صمّم معهد العالم العربي؟

- في البداية أنا مسرور جداً بهذا، وصحيح أن جان نوفيل هو المصمّم المعماري لمعهد العالم العربي، لكنّه لم يكن معروفاً ألبتة وقتها. وأذكر تماماً أنه عندما كنا – بالتوافق مع الرئيس فرانسوا ميتران – في صدد استدراج عروض من أجل بناء المعهد، قرّرنا ألا نتوجه إلا لمعماريّين شبّان، وكان ثمة حوالي (دزينة) من المعماريين الشباب أعمارهم في الثلاثينيات. وقد كان هذا خروجاً عن العادة المتّبعة والسائدة، إذ عادةً ما كانت الدولة تتوجّه نحو - بين مزدوجين - معماريين كبار ومعروفين ومُكَرّسين ومن الحائزين على جائزة روما مثلاً. حين اخترنا جان نوفيل لم يكن معروفاً أو مشهوراً أبداً وقتها. وأنا سعيد جداً بأن الأمر لَقِيَ نجاحاً كبيراً، خاصّة وأن نوفيل أصبح نجماً عالمياً. وها نحن هنا أخيراً، حين قرّرت السلطات الحاكمة في قطر استدراج عروض مماثلة أو استدعاء أشخاص ساهمتُ بدعمهم شخصياً حين كانوا شباناً، فهذا- إذاً- تكريسٌ مهمّ للعمارة وللجهود التي بذلتها. وينطبق الأمر نفسه على بيي Ieoh Ming Pei، ولو أنه ليس فرنسياً، فهو مصمّم الهرم الزجاجي في متحف اللوفر، وفي متحف الفنّ الإسلامي هنا في الدوحة. وكذلك ڤيلموت Jean-Michel WIL-MOTTE، المصمّم الشاب وقتها، الذي ساهمنا في التعريف به وفي إطلاقه أيام حكم الرئيس ميتران، هو الذي قام بتنفيذ السينوغرافيا في المتحف الإسلامي، وأذكر أننا وقتها أوكلنا إليه مهمّة تصميم الديكور للشقق الخاصّة برئاسة الجمهورية الفرنسية.

كنتَ- لمرّتين- وزيراً للثقافة، ومرّة وزيراً للتربية، واستطعت خلق 8000 وظيفة خلال 12 عاماً، حتّى أنه في أثناء تولّيك الوزارة، كانت الثقافة تشكّل واحداً بالمئة من ميزانية الدولة. هذا الجانب الاقتصادي- إن جاز القول - يبرهن أن الثقافة يمكن أن تكون عملاً مربحاً؟ أو حتى أداة لمكافحة البطالة؟

- نعم صحيح، وأظن كذلك أنه أمرٌ ذكي فعلاً ما تقوم به السلطات الحاكمة في قطر، لجهة تكريس جهدٍ كبير لفنّ العمارة والاهتمام بالنشاطات غير الاقتصادية، مثل الجامعات والرياضة والمتاحف. هذا استثمار جيد من أجل المستقبل. إذاً، نعم يمكن للثقافة أن تكون مربحة، لكن شرط أن تكون بمستوى جيد.

قمت تقريباً بمحو الحدود بين الفنون الرئيسة والفنون الهامشية إن صحّ التعبير، أي التي من بينها فنون الشارع، والجاز والأغنية والروك والتصوير والسيرك الخ، وقمت بابتكار تظاهرات ثقافية خصيصاً من أجل ذلك مثل عيد الموسيقى، وتظاهرة الشغف القراءة وغيرها، فهل كلّ شيء هو فنّ بالنسبة لك؟

- لا ليس كل شيء فناً، بل يمكن أن يكون شاعراً رديئاً ما يكتب قصيدة رديئة.

لكن هذه الأمور لم تكن رائجةً أو «على الموضة» وقتها.

- نعم صحيح، وقد تمّ انتقاد هذا الاتجاه بشكلٍ كبيرٍ من قبل المعارضة ومن قبل الصحافة. نعم تمّ انتقادي كثيراً على ذلك، واعتبرت المعارضة وقتها، أنني أقوم بخلط كل شيء، وأنني لا أضع أي ترتيب. لكن هذا غير صحيح، فنحن نبحث دوماً عن الإبداع والصرامة والنوعية في كل فنّ من الفنون، سواء أتعلق الأمر بالقصص المصورة أم تعلّق بالرسم أو النحت أو الموسيقى. ببساطة أقول إنه ليس من الطبيعي أن يتمّ تجاهل رقعة كبيرة من الثقافة أو تهميشها وتناسيها.

■ ألهذا السبب- ربّما- طالبت مرّة عام 1988، أو دعوت لإنشاء وزارة للثقافة والجمال؟

- بل قلت إنه من المرغوب والأثير الجمع ما بين التعليم والثقافة. ومن ذلك، كانت فكرة خلق نوع من وزارة الجمال والذكاء، كان تعبيري طنّاناً جداً. ولكن في آخر المطاف، كنت وزيراً للثقافة ووزيراً للتربية بشكل متلازم لمدة 11 أو 12شهراً تقريباً، أي جمعت التعليم والثقافة.

ربما- إذاً- لأجل هذا آثرت البقاء وقتها في مكتب وزارة الثقافة، الذي شغله سابقاً أندريه مارلو Andre Malraux، بدلاً من مكتب وزارة التربية الذي صمّم ورق جدرانه بيير ألشينسكي Pierre Alechinsky. أيعود السبب في ذلك إلى الوجود المجازي لمارلو؟ هل تعتبره ملهماً لك؛ بمعنى أنك تتبع دربه في «دمقرطة الثقافة»؟

- لا؛ كان ذلك قبل. مالرو ساهم في خلق وزارة للثقافة، إذ قبل شارل ديغول وقبل أندريه مارلو وقبل عام 1958؛ أي منذ زمن بعيد، لم يكن لوزارة الثقافة من وجود، وكانت توجد فقط إدارة عامّة للفنون الجميلة، وكانت تابعة لوزارة التعليم الوطني أي التربية. وإذن، لم يكن الأمر سهلاً. إن أهمّ إنجاز لمارلو هو خلق وزارة الثقافة، إضافة- بالطبع- إلى إنجازات أخرى كثيرة مثل المحافظة على التراث، أقصد التراث في مراكز المدن التي كانت وقتها مهملة. وهو، أي مالرو- عبر طريقة كلامه وطريقة تصرُّفه وتكوينه الخاصّ- أعطى ألقاً للفنّ وللثقافة. هو رجل الكلمة، الأديب كما هو معروف، وللكلمة تأثير كبير.

■ أنت اليوم مدير معهد العالم العربي ضمن سياق يجتاز فيه العالم العربي فترة انتقالية وتغييرات سواء على المستوى السياسي، أو الاقتصادي أو الثقافي، أو الفني.

- في هذا الوقت، فإن دور المعهد متواضع وطموح في الآن نفسه. لكن لا يمكن قياسه الآن. العالم العربي شاسعٌ وكبير، وهو غير مقتصر على الاثنتين والعشرين دولة، فهو حاضر في كلّ القارات، إذ إن المساهمات والابتكارات العربية منتشرة ؛ ثمة «عالم عربي» في إفريقيا وفي آسيا وفي أميركا اللاتينية وأوروبا، العالم العربي هائلٌ إذاً، وتبلغ حدودُه العالمية. وفي الوقت نفسه، فإن معهداً مثل معهد العالم العربي متفرِّد ولا مثيل له، و يجب أن يعبّر عن التاريخ والتراث والثقافة القديمة والعميقة، ويجب- في الوقت نفسه- أن يكون منتبهاً، كما قلتِ، إلى التغيُّرات والتحوُّلات في العالم العربي. على سبيل المثال، نحن نحضّر لإقامة سمبوزيوم دولي، في شهر سبتمبر- أيلول، حول التجديد في العالم العربي، وسنقوم بدعوة شخصيات وشهود من أجل تسليط الضوء على تنوُّع التجارب والمشاريع في مختلف البلدان العربية. إذ إن وسائل الإعلام حين تتطرَّق بالحديث عن العالم العربي، فإن ذلك لا يكون إلا من خلال التطرُّق إلى العنف والحروب غالباً، ونادراً جداً ما تتطرّق إليه من خلال الأشياء الإيجابية الموجودة أصلاً. إذاً، فإن هذا الأمر هو من مهمّاتنا نحن أيضاً.

■ يحتفل المعهد اليوم بمرور خمسة وعشرين عاماً على إنشائه، واليوم ثمة متحف الـ «le MuCEM» في مرسيليا، وكذلك قسم الفنون الإسلامية في متحف اللوفر، فضلاً عن المعهد الجديد في الدائرة الثامنة عشرة في باريس، أي معهد ثقافات الإسلام، أين المعهد من كل هذا؟

- أنا مسرور جداً بوجود هذه المؤسسات التي تذكرينها. أصلاً لا يمكنني التنمّر البتة، إذ إنني شاركتُ أنا نفسي- قليلاً- في ولادة أو تجديد متحف اللوفر (إن جاز التعبير، بل حتّى ساهمتُ في إنشاء قسم الفن الإسلامي في متحف اللوفر، وذلك حين كنت في أوّل عهدي بوزارة الثقافة في يونيو/حزيران عام 1981. فقد اكتشفتُ مجموعة الفن الإسلامي الخاصّة باللوفر موجودة أو- بتعبير أدقّ- مدفونةً في الصناديق في قصر طوكيو الذي كان بمثابة مقبرة لمتاحف فرنسا، فكلّ ما لا تريد المتاحف عرضه كان موجوداً هنا. في تلك اللحظة، اتجهتُ نحو مدير متاحف فرنسا، وليس مدير متحف اللوفر كما يُسَمّى اليوم، وهو رجل ممتاز ورائع، وسألته: لماذا هذه المجموعة موجودة هنا؟ ولماذا ولا يتمّ عرضها ؟ فقال لي: لا يوجد مكان يتّسع لها. وينطبق الأمر نفسه على التحف الإفريقية أيضاً.

كان ثمة طريقة تصرُّف خاصّة بالمتاحف الفرنسية تجاه ما يتعلّق بالبلاد غير الأوروبية، بل حتّى الأوربية، ليس كلها بالطبع بل بعضها مثل إسبانيا أو هولندا ربما. فقال لي: نحن لا نستطيع عرضها في الوقت الحالي. إذاً، الأمر ينمّ عن قلّة اهتمام حقيقي، لذا قمت باتخاذ ذلك القرار، الذي لم يكن سلطوياً، لكن ذا سيادة، وقابلاً للتنفيذ، فقد كنت موكلاً، وقتها، ومنشغلاً بالإشراف على بناء المعهد، فأخذت القرار بتقييم مجموعة الفنّ الإسلامي وعرضها بشكل مؤقّت في معهد العالم العربي. لقد تمّ نسيان ذلك. لكن ولمدّة حوالي خمس إلى سبع سنوات، فإن جزءاً من المجموعة لا كلّها- بالطبع- فهي كبيرة، وهو الجزء الأجمل منها، كان معروضاً في معهد العالم العربي. وفي النهاية استيقظ متحف اللوفر إن صحّ التعبير، وانتبه إلى أن هذه المجموعة تعود إليه، وهكذا فقد أقاموا- أولاً- قسماً خاصّاً بالمجموعة في قلب المتحف، ومن ثم- لاحقاً- قام مدير المتحف اللوفر بإنشاء مكان أكبر وخاصّ بالمجموعة الإسلامية. إذاً، لا، ليس بإمكاني التنمُّر ألبتة، بل على العكس أنا سعيد، وهذه المؤسَّسات التي أتيتِ

على ذكرها لها منظورات مختلفة عن المعهد، ولكننا نتكامل معاً.

أنت تدافع عن فكرة إدراج اللغة العربية في المدارس، وتدعو كذلك إلى تفعيل تدريسها في معهد العالم العربي، فهل تتكلّم العربية: هذه اللغة التي تصفها أنت بأنها لغة حضارات؟ وكذلك قمت مؤخَّراً بتقليد سعادة وزير الثقافة الدكتور حمد بن عبد العزيز الكواري وسام الاستحقاق في الفنون والآداب هنا في الدوحة، وكذلك قمت بتقليد الشاعرة والرسامة إيتيل عدنان وساماً في معهد العالم العربي.

- للأسف لا، أنا لا أتكلّم اللغة العربية. ونعم، السيد وزير الثقافة الدكتور حمد الكواري حصل على أعلى وسام تقدير من الجمهورية الفرنسية، نتيجةً لجهوده المتميِّزة والمستمرّة في دعم الثقافة في قطر، وهو يدعم الحوار بين بلدينا، وله إنجازات كبرى في الثقافة في قطر. أمّا السيدة عدنان فقد التقيتها. إنها سيدة رائعة، وخارقة لما هو مألوف، فكرها إشكالي. لقد قمتُ بالتحدُّث مع مدير المتحف (متحف الفنّ الحديث) هنا، وتقدّمت باقتراح استضافة معرض لإيتيل عدنان، ربما نقوم بتنظيم شيء عنها بعد معرض منى حاطوم.

من هم الكُتّاب العرب الذين تقرأ لهم، وتحبّ أعمالهم؟

- قرأت قليلاً من الأدب العربي. قرأت منه ما هو مرتبط بتاريخنا، وبشكل خاصّ قرأتُ في المسرح، وغالباً ما كانت الأسماء التي قرأتُ لها من المغرب العربي. قرأت كاتب ياسين. بالنسبة لأبناء جيلي، فهي فترة ازدهار كتّاب المسرح، قرأتُ لهم بما أنني أنا نفسي أصلاً شغوفٌ بالمسرح. لكن لو تناسيت المغرب العربي للحظة، يخطر في بالي المصري علاء الأسواني، أحبّ كتبه. ربما كان الأمر مصادفةً، إذ إن أحد زملائنا، السيد غوتييه الذي



كان سفير فرنسا في اليمن، وكان قنصلاً في الإسكندرية أو القاهرة على ما أظن، هو من دلّني على الأسواني، وأعرف المترجم الذي ترجم رواية «شيكاغو» إلى الفرنسية. لقد نظّمنا في معهد العالم العربي تظاهرةً ثقافية حول الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس. حضرت عرض مسرحيته «طقوس الإشارات والتحوُّلات» في الأكاديمية الفرنسية، بإخراج الكويتي الموهوب جداً سليمان البسّام، كذلك كان ثمة سلسلة محاضرات حول أعمال ونوس المسرحية، وتمّ عرض فيلم «هنالك أشياء كثيرة كان يمكن أن يتحدّث عنها المرء» الذي أخرجه السوري الراحل عمر أميرلاي، وتمّ تصويره حين كان ونوس يصارع المرض. الفيلم بمثابة شهادة قاسية عن فلسطين وإسرائيل.

منذ بضعة أسابيع قمت بافتتاح معرض في معهد العالم العربي عن سورية وعن مملكة ماري التي اكتشفها الفرنسي أندريه بارو André Parrot، فماذا يمكن أن تقول بصدد التدمير غير المسبوق لهذا البلد، سورية؟

- نحن لا يمكننا ألبتة أن نفهم، أو نستوعب كيف يقوم كائن بشري بهدم وتدمير مماثلين. لا نفهم مطلقاً كيفَ يقوم بشّار الأسد والموالون له بتهديم كهذا!؟ لا أفهم كيف يتمّ التصويب على المتظاهرين، وإطلاق النار المباشر عليهم وقتلهم خلال الربيع العربي، ومن ثَمّ الاستمرار في هذا العنف، وفي خنق البلد وحصاره من دون أي توقُّف؟ في كلّ مرّة أتطرّق فيها للحديث عن سورية أسأل: أهذا حقيقي أم إنني أحلم؟ في الحقيقة هذا كابوس. يمكن للبشر أن يصبحوا وحوشاً، أتعلمين؟ لقد تعرّفت إلى بشار الأسد، التقيتُ به في دمشق وفي باريس، ونلاحظ أنه في حال يشعر الكائن البشري أنه في خطر، أو أنّ سلطته في خطر في بلدٍ غير ديموقراطي، فإنه يلجأ إلى أبشع أنواع العنف، لذلك يجب إقامة الديموقراطية، نأمل هذا، خاصّة حين نرى الأنموذج التونسي، نعم، نعم أنا أرفع قبّعتي احتراماً للتونسيين، فقد نجحوا في وضع الدستور، لم يكن ذلك سهلاً، فقد كان على كلّ الأطراف المختلفة القبول بصيغة توافقية. وأنا سعيد جداً من أجلهم ومن أجل العالم العربي، سعيدٌ بشكل خاصّ من أجل التونسيين، تونس غدت مثالاً. أمّا في ما يخصّ المعرض، وما يخصّ سورية، فقد نظّمنا منذ عدة أشهر يوماً كبيراً مخصّصاً لسورية، ولاقى نجاحاً كبيراً، والآن نحضّر لتظاهرتين من دون أن تساورنا الأوهام إذ إن التراث التاريخي في خطر، والآن نحضّر لتظاهرتين اثنتين: واحدة عن التراث التاريخي المُعَرَّض للخطر، وأخرى عن اللاجئين. المسألة في سورية مثيرة للمشاعر جداً.

الكتابة من أجل الفوز

تيم باركس
ت - نوح إبراهيم

أحـد الألغاز الكبـرى في حياة الكاتب هو التحوّل الذي يظهر حيـن ينتقل من روائي لم تُنشَـر أعماله إلى روائي نُشِـرت أعماله. إن كنت تبحث عن حالةٍ مماثلة، تفقّد الحياة المهنية لسلمان رشدي.

ها هنا مقتطف من مقابلته مع باريس ريفيو في عام 2005: «كثيـر من الناس مـن ذاك الجيل الموهوب للغاية الذي كنتُ جزءاً منه، وجدوا طرقهم ككُتّاب في عمرٍ أصغر مني بكثير. بدا وكأنهم يتجاوزونني بسـرعة: مارتِن آميس، يان ماك إيـوان، جوليان بارنـز، ويليام بويد، كازوو إيشـيغورو، تيموثـي مـو، أنجيـلا كارتر، بـروس تشاتوين. إذا أردنا أن نسـمّي بعضهم فقـط. كانت لحظة اسـتثنائية في الأدب الإنجليـزي، وكنـت أنا المتروك عند خـطّ البداية، لا أعرف في أي طريق أركض، ولم يكن هذا سهلاً».

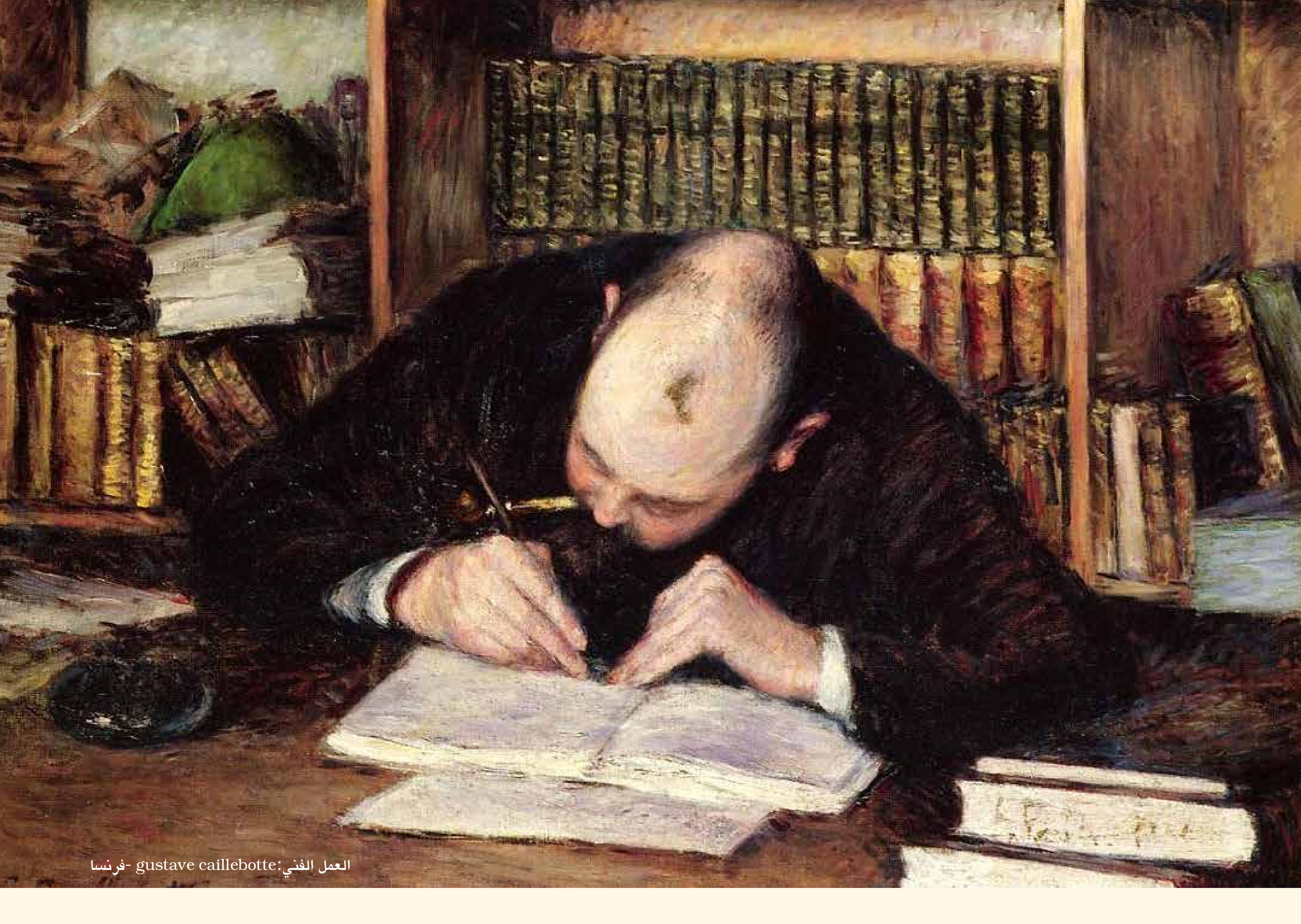
إنه سباق. خذ أية نسخة من سيرة رشدي «جوزيف أنطون» -الاسم المسـتعار الذي يربط رشدي باثنين من أعظم كُتّاب الأزمنـة الحديثـة- وسـتجد أنـه يـرى كلّ علاقةٍ، - سـواءٌ أكانـت مع الأصدقاء أم كانت مع المنافسـين في المدرسـة، مع زوجاته وشريكاته، مع زملائه من الكتاب، وأخيراً مع العالم الإسـلامي- قائمة على أساس الفوز والخسارة. وفي الجوهـر المؤلـم من هذه الصراعـات- في المرحلـة المبكرة علـى الأقـل- يكمن «فشـله المتكـرّر في أن يكـون أو يصبح كاتباً محترماً قابلاً للنشر». هذا سباق السباقات: النشر.

في النهاية، قرّر رشدي أن هذا الفشل مرتبطٌ بمسألة الهوية «ببـطء، مـن مكانـه الوضيـع في قـاع البرميل الأدبـي، بدأ يفهـم». انطلق إلى الهنـد ليوطّد الجانب الهنـدي من هوّيته، لأنه أدرك أن هذا ما سيسـاعده على أن يصبح كاتباً ناجحاً، وبالفعل، سـرعان ما بدأ يتخيّل «المشروع العملاق الذي إمّا أن يجعله يربح كل شـيء، أو يخسـر كل شيء، حيث خطر الفشل أكبر بكثير من احتمال النجاح».

وبعـد نشـر رواية «أطفـال منتصـف الليل»: «حدثت أشـياء كثيـرة لم أجرؤ على الحلم بها قط: الجوائز والكتاب الأفضل مبيعاً وفوق كل شـيء: الشـعبية». وحين يتحدَّث عن الليلة التي فاز فيها بجائزة (بوكر)، يصف سعادته بفتح «النسخة الجذابة المغلّفة بالجلد لرواية «أطفال منتصف الليل»، ويقرأ على الغلاف: الفائز». الأمر كلّه يتعلّق بهذا.

يقـرأ المـرء روايـات رشـدي، ويجـد أن الشـخصيات الرئيسية- شأنها شأن مبتكرها- تميل إلى أن تكون محكومةً بصراعات الفوز والخسـارة وبإجلال الذات: فمثلاً شـخصية أورمـوس كامـا بطـل روايـة «الأرض تحـت قدميهـا» يائسٌ مـن أن يصبـح نجـم روك، تماماً مثلما كان رشـدي يائسـاً مـن أن يصبح كاتبـاً. وهو أيضاً عازمٌ علـى الفوز بالجميلة والموهوبـة (فينا)، التي رغم حبها له ترى قبولَ عرضِ حبّه شـكلاً من الاستسـلام، بوصفها توّاقةً لأن تصبـح مُغَنّية لا تقلّ عنه عَظَمةً. في الوقت نفسـه، يلقى (كاما) منافسـةً من (راي ميرشانت)، راوي الرواية، على الفوز بحُبّ (فينا).

لكـن مـا يفـوق حبكة الروايـات، هو لغـة رشـدي المفرقعة


العمل الفني: gustave caillebotte -فرنسا

باستمرار والمليئة بالتوريات والألاعيب. وسرعان ما تؤسّس معرفتُه الواسعة القاسية هرَماً يهيمن عليه الكاتب/الراوي، فيكفّ القارئ عن الإعجاب الفاتر، أو يغضب. هاتان هما الاستجابتان الوحيدتان. يعبّر رشدي في مواضع عديدة من روايته «جوزيف أنطون» عن حيرة حقيقية إزاء سبب عداوة الكثير من مراجعي الكتب والزملاء المؤلّفين له. ويشعر أن لا أحد يعادي الفائزين الآخرين بهذا القدر. وربما لأنه يبالغ في توضيح كمّ من المهم أن يُرى كفائز.

وهو محقّ في هذا الأمر للأسف، إذ لا أحد يُعامَل بفوقية متواضعة كما يُعامَل الكاتب الذي لم يُنشَر أو مَنْ في سبيله كي يصبح فناناً بشكل عامّ. ففي أفضل الأحوال يُرثى لحاله، وفي أسوئها يُسخر منه. لقد توقّع أن يتفوّق على الآخرين وفشل. لا زلتُ أتذكّر المحادثة حول سرير أبي المُحْتَضَر، حين سألته الطبيبة الزائرة عما يفعله أبناؤه الثلاثة. حين وصل أبي إلى الابن الأخير، وقال إن تيموثي الشاب يكتب رواية ويريد أن يصبح كاتباً، طلبت السيدة الطيبة التي لم تنتبه إلى دخولي الغرفة من أبي ألا يقلق، إذ سرعان ما سأغيّر رأيي وأجد شيئاً أكثر تعقّلاً لأفعله. بعدها بسنوات عديدة صافحتني السيدة نفسها باحترام حقيقي وهَنَّأتني على عملي، رغم أنها لم تقرأ كتبي!.

لمَ نشعر بهذا التبجيل غير النقدي تجاه الكاتب الذي نُشِرت أعماله؟ لمَ- فجأةً- يخلق واقع النشر البسيط شخصاً كان موضعَ سخرية والآن أصبح موضعَ إعجابٍ مستحَقٍّ، ومخزنَ معرفة خاصّة ومهمّة عن الشرط الإنساني؟ السؤال الأكثر إثارةً للاهتمام هو: ما تأثير هذا التحوُّل من السخرية إلى التبجيل على الكاتب وعمله، وعلى الأدب الروائي عموماً؟

أدرّس كلّ عام الكتابة الإبداعية لطالبين اثنين فقط، يكونان في منتصف العشرينيات من عمرهما، يتبعان دروة دراسات عليا في بريطانيا، ويأتيان إليّ في إيطاليا كجزءٍ من برنامج تبادل الطلاب. البحث عن النشر، والنشر بأسرع وقت ممكن هما حاجةٌ ملحّة تصبغ كل ما يفعلانه بصبغتها. غالباً ما يحذفان سطراً تجريبيّ الطابع، أو موضوعاً يعملان عليه، لأنهما مضطرّان لكتابة شيء «قابل للنشر» أكثر، وهذا يعني أنه «تجاري» أكثر. سيصعب على الذين لم يعانوا من هذه الفكرة الاستحواذية، تقديرُ كم يمكن أن تكون شرطية تماماً ومستنزفة تماماً. يضع هذان الشابان الطموحان لأنفسهما موعداً نهائياً لإنجاز العمل، وحين لا ينجزانه في الوقت المحدّد، فإن المرارة المتنامية تجاه الثقافة الحديثة والطبيعة المرتزقة للناشرين والمحرّرين، تخفي بالكاد شعوراً ساحقاً بالفشل الشخصي.

ندرك كلّنا آلام من يريد أن يكون كقدوته، لكن الكيفية التي تغذّي بها العقلية نفسها عالمَ الرواية أقلّ وضوحاً بالنسبة للشخص نفسه. ثم يأتي اليوم الذي تُنشر فيه أعمال أولئك الذين يريدون أن يكونوا كقدوتهم، على الأقل أعمال بعضهم؛ تصل الرسالة أو المكالمة أو الرسالة الإلكترونية، وفي لحظة واحدة تتغيَّر الحياة. يبدأ الناس

بالاستماع إليك باهتمام، تعتلي المسرح في المهرجانات الأدبية، يُسَلّط عليك الضوء في القراءات المسائية، يُطلَب منك أن تكون حكيماً ووقوراً لتدين هذا أو لتصفِّق لذاك، ثم أن تتحدَّث عن روايتك التالية كمشروع ذي أهمية لافتة، أو أن تعبّر عن رأيك الجليل حول مستقبل الرواية بشكل عام، أو ربما مستقبل الحضارة.

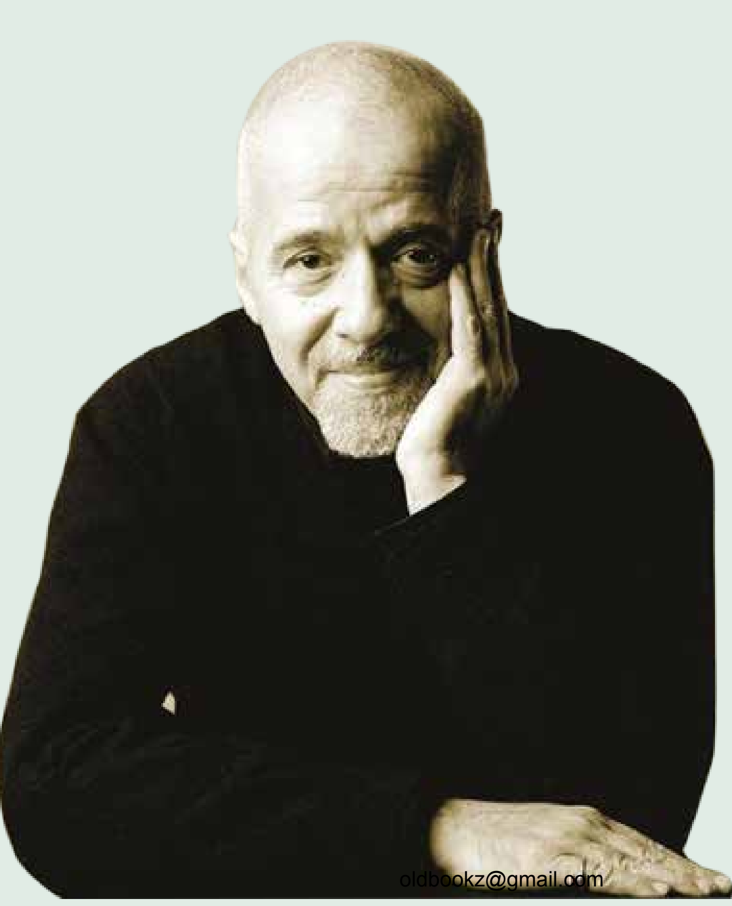
نادراً ما يكون المبتدئون غير سعيدين بهذا. وغالباً ما أدهشتني السرعة والقسوة التي يفصل بها الروائيون الشباب أنفسهم عن جماعة الطموحين المحبطين. بعد سنوات من الخوف من النسيان، يشعر الروائيون الذين نُشِرت أعمالهم أن النجاح كان حتمياً، وأنه في العمق عرف أنه أحد المختارين (وهو أمر أتذكَّر كيف أخبرني به «في. إس. نايبول» باستفاضة وقناعة مثيرة للحسد).

ستظهر رسائل على المواقع الإلكترونية للكاتب المصكوك حديثاً، رسائل تثني الكتاب الطموحين عن إرسال مخطوطاتهم. إنهم يعيشون الآن في بُعد مختلف، الوقت ثمين، ثمةَ كتابٌ آخر مطلوب، إذ إنه لا جدوى من التأسيس إن لم يُغذَّ أو يُستغلّ. ينكبّون على الكتاب، لأنهم واثقون من النشر الآن. وقريباً سيصبحون- بالضبط- ما تريده العامّة منهم: متفرقين، يخلقون ذاك الشيء الخاص، الأدب؛ فنانين.

يغيّر النشر كلّ شيء. تتغيَّر الديناميكية في زواجه، أو زواجها. الزوجة التي لم تُنشر أعمالها تختلف عن مثيلتها التي نشرت. العلاقة مع الأطفال تتحدّد بهذا. تُكتسب حلقةٌ جديدة من الأصدقاء. يستكشف المؤلِّف، وينمّي في الوقت الإضافي المكانةَ الاجتماعيةَ الجاهزة والمعروفة للفنان، مُرحِّباً أو رافضاً دور الواعظ الأخلاقي، أو قد يستبدله بدور المتمرّد- لكن غالباً ما يلتقي الدوران - لكي يظهر باستمرار، أو ينكفئ إلى تخفٍّ مستفزّ. ثمة شيء واحد يجب ألا يفعله أبداً. يجب أن لا يعترف أبداً، إلا ساخراً وكأن الأمر مزحة، بالطموح الضاري الذي يقود هذه الكتابة، وبالهرمية المفترضة بين الكاتب والقارئ، أو ببساطة، بين الكاتب وغير الكاتب، لدرجة أن الكاتب أكثر أهميةً بما لا يقاس وهو بالطبع «حقيقي» أكثر من غيره.

دعونا نؤطِّر هذا الأمر بوضوح أكثر: ما هي المعايير الواسعة لتقييم شخص آخر أو تثمينه؟ ليست كثيرة. ونستطيع أن نفكِّر فيهم بصرامة بوصفهم طيبين أو أشراراً، شجعان أو جبناء، ينتمون إلى مجموعة أندادنا أو لا ينتمون، موهوبين أو غير موهوبين، فائزين أو خاسرين. لكلّ من هذه المعايير – عفويّاً- فوارق ومجموعات فرعية، لكن المعايير الرئيسية في رأيي هي هذه، وإن سألني أحد: أيّ من هذه المعايير طاغٍ الآن؟، سيتوجب عليَّ أن أقول:

باولو كويلو: تمتعتُ كثيراً بكوني هيبيّاً *



يتحدّث الكاتب البرازيلي المولِد، البالغ السادسة والستين، عن الثروة والسفر وتناول القهوة مع الغرباء:

الكتابة تعني المشاركة: الرغبة في مشاركة الأشياء، التأمُّلات، الأفكار والآراء هي جزء من الشرط الإنساني. اكتشفتُ مبكّراً أن أفضل طريقة للتواصل بالنسبة لي هي عبر كتابتي، لكن الأمر استغرق سنوات حتى أدركتُ أن الكتابة هي ما أودّ القيام به طوال الوقت.

أتذكُّر تلك اللحظات بعد ميلادي: دخل أحدهم الغرفة، فقلتُ لنفسي «هذه جنتي». لا أحد يصدقني. سألت الأطباء ما إذا كان هذا ممكناً- كان الجواب دائماً: لا، لكني أعرف ما رأيته ذاك اليوم.

الكتابة هي تجربة انعزالية: أنا شديد التطيُّر. إن تحدثتُ عن الكتاب،

الأخيـر. ما يهمّ هو الفوز، والمبيعات، والشـهرة، والهيمنة على العالم. مع ذلك، يجب أن لا نعترف بأن هذه هي القيمة الرئيسية. لذا يفوز المرء حين يؤيّد فضائل أخرى، ويتحدّث عن أشـياء مختلفة تماماً. يرفع رشدي في روايته «جوزيف أنطون» رايةَ حريةِ التعبير- يتساءل عند نقطة معينة: كيف يكـون الأمر عادلاً أن مارغريت تاتشـر حرّة في ترتيب حفل تقديـم كتاب، بينما أنا- ولأسـباب أمنية- لا أسـتطيع فعل هـذا؟ ليس هنا نفاقـاً بالضرورة. قد يكترث المرء كثيراً بهذه القضية أو تلك، أو بشكل فني معين، أو بعلم الجمال، لكن ما يهمّ حقّاً في العمق هو الفوز.

تسـتطيع أن تلقـي نظـرة ممتعة علـى المواقـع المفتوحة لهـؤلاء المؤلّفيـن، خاصـةً أولئك الأقل شـهرة ويشـرفون على مواقعهم بأنفسـهم. أوّل ما يطالعك هو جائزة، علامة النجـاح: «وُلِد في دبلن عـامَ 1969»، أو «أنا كاتبة حاصلة علـى جوائـز»، فهذه هـي العبـارة الافتتاحية لموقـع «إيما دونـوغ» مؤلّفـة الروايـة الناجحة جـداً (غرفـة). أمّا موقع الروائـي الهولنـدي الأكثـر نجاحـاً (وهـو أمر قابـل للجدل) آرنون غرونبـرغ ففيه خريطة للعالم، لكـن وحدها البلدان التي نشرت أعماله، كُتبت أسماؤها. بيد أنها كثيرة، اضغط علـى: مصـر، إسـتونيا، اليابان وسـترى أي مـن رواياته نُشِـرت هناك. يدوّن غرونبـرغ بالإنجليزية، ومن الواضـح أنه توّاق للحصول على جمهور عالمي. وكذلك أنا. ما النجاح في هذه الأيام من دون جمهور عالمي؟

يبقـى السـؤال: لِـمَ يقـدّر النـاس كثيـراً الكتـاب، حتّى وإن كانـوا لا يقرؤون؟ لِمَ يتدافعون إلـى المهرجانات الأدبية، لِمَ تنخفـض مبيعـات الكتب؟ ربمـا يكمن الأمر ببسـاطة، في أن التبجيـل والإعجاب، مشـاعر جذّابة نرغب في الشـعور بها. لكن في عالم الفردانية القاسـية تـزداد صعوبة العثور على أشخاص تنحني أمامهم من دون أن تشعر بالسخف. فلم يعد السياسـيون ولا العسـكر يسـتحقّون ذلك، أمّـا الرياضيون فوزنهم خفيف جداً وحياتهم المهنية قصيرة. لهذا، ما المريح بالنسـبة للقـارئ، وحتى غير القـارئ؟ أن يكـون لديه بطل أدبي موهوب ونبيل في الوقت نفسـه؟ بل قد يكون من النوع الـذي عانى طويلاً، أو يكون شـخصاً لا يبـدو مهتمّاً بالمزيد مـن النجـاح أكثر منـا. آليس مونـرو، بوصفهـا اللانهائي، الحزين والهادئ لأشخاص فشلوا في تحقيق أهداف حياتهم، تضع الفكرة كلّها أمامنا، عبر استكشـافها الشـعور بالفشل، الشعور الذي يتملّك الكثيرين في عالمٍ تنافسي، ها هي تفوز بالجائزة الأكبر على الإطلاق.

* عن نيويورك رفيو أوف بوك

أو ذكرت العنوان بصوت عال أشعر بأن الطاقة التي أحتاجها لأكتب سوف تتلاشى. إنها شيء حميمي جداً، لا أستطيع مشاركته حتى مع زوجتي.

علاقتي مع البرازيل تجريدية للغاية: دمي وطريقة تفكيري برازيليان فقط. لا أميل إلى العودة إلى الماضي، ورغم أني أملك شقةً هناك، إلا أني نادراً ما أزورها. حين أحبّ أنتقل حقاً.

جنيتُ الكثير من المال: من اللطيف أن تستطيع ارتداء معطف جيد في شتاء جنيف (حيث يعيش كويلو الآن)، لكني أشعر أني دائماً ما كنت غنياً. كنت أستطيع تحمُّل نفقات مسرّاتي الأكبر حتى قبل أن أصبح غنياً. السفر، رمي القوس، الكتابة والقراءة هي أفعالٌ لا تكلّف الكثير.

أستطيع التحكُّم بمصيري، ولكن لا أستطيع التحكُّم بقدري: المصير يعني امتلاك فرص الاستدارة إلى اليمين أو إلى اليسار، أما المصير، فهو شارع باتجاه واحد. أعتقد أننا جميعاً نملك خيار أن نحقّق مصيرنا، لكن قدرنا مختوم.

يشعر الكثير من الناس بأني أهدّدهم: عادة ما تكون ثمة طريقتان للتعامل مع شهرتي؛ إما أن يصبحوا خجولين جداً فأضطرّ للكلام طوال الوقت، أو أنهم يبدأون بالتفاخر والتباهي حول المال الذي يملكون.

لا أفتقد كوني هيبياً: تمتّعت كثيراً، وجبت العالم مشياً. لكني لم أستطع البقاء في تلك الحالة إلى الأبد، متحجّراً تماماً، متجوّلاً حول الكوكب.

لا يميل البشر إلى الزواج من امرأة واحدة بالفطرة: لأجل الحفاظ على جنسنا، لا ينبغي أن نكتفي بامرأة واحدة. لكني أؤمن بالزواج. كنت متزوجاً لمدّة 34 سنة. الحبّ هو أهم شيء في حياتي.

عند الغضب، يكون ردّ فعلي حيوانياً: طبعي لاتيني. حين أكون في مزاج سيء، سيبدو لك ذلك واضحاً. لو كنت سياسياً لكنت سيئاً جداً لأني دائماً أقول ما أفكّر فيه.

يريد الكثير من الناس أن يكونوا مصّاصي دماء: محاربة التقدُّم في العمر عمليةٌ عقيمة. تثيرني فكرة أني لم أمت شاباً، وأني أتقدّم في العمر من دون مرارة. إنها متعة.

لديَّ الكثير من وقت الفراغ: ثمةَ فكرة أنه حين تكون كاتباً ناجحاً، تكون مشغولاً دائماً، لكني لست كذلك. أقضي الكثير من الوقت أتجوّل وأشرب القهوة مع الغرباء.
أزور المكتبات المغمورة فقط لأتأكّد أن أعمالي لا زالت محفوظة.

ت – نوح إبراهيم

* عن الغارديان

كتّاب افتراضيّون وكتّاب حقيقيّون

عارف حمزة

صار بإمكان أيّ شخص أن يبني لنفسه جداراً، أو يُغرّد، في مواقع التواصل الاجتماعيّ، بشكل سهل جداً، وبوقت قصير. وخلال وقت قصير أيضاً يصبح بإمكانه أن ينشر كلاماً يُعجَب به الآخرون، وقد يُعلّقون على كلامه، دافعين به إلى التعليق على تعليقاتهم، ومن حيث لا يدرون يدفعونه للمزيد من الكتابة، وللمزيد من الانتظار لعدد الإعجابات، ولعدد التعليقات. وسيدفعه الأمر، بمزيد من ذلك، إلى اعتبار نفسه كاتباً ولو افتراضيّاً، لديه جمهور ولو افتراضيّ في جانب منه، ينتظر كتابات كاتبهم.

علينا الاعتراف أنّ كلّ شخص صار بإمكانه أن يصبح كاتباً، بغضّ النظر عن جودة تلك الكتابة، وتعلّقها بالأدب. وصار لكلّ شخص جمهور هم كتّاب أيضاً يُحمّس بعضهم بعضاً بالإعجابات المتبادلة، والتعليقات التي قد لا تكون سخيفة في جميع الأحوال.

ربّما صارت هناك مدرسة جديدة للكتابة هي مدرسة الفيس بوك. وربّما ستصدر كتب عن أجمل الكتابات، أو أفضل كاتب، على الفيس بوك، طالما صار هناك مَن يفتخر بعدد الأصدقاء أو المتابعين لصفحته. وصار الإعلام يتحدّث عن كاتب معيّن تجاوز عدد المعجبين بصفحته المليون شخص، في الوقت الذي يكفي الإعجاب بتلك الصفحة، وليس قراءة محتوى الصفحة على الدوام، حتى تسير أرقام المعجبين إلى الأمام.

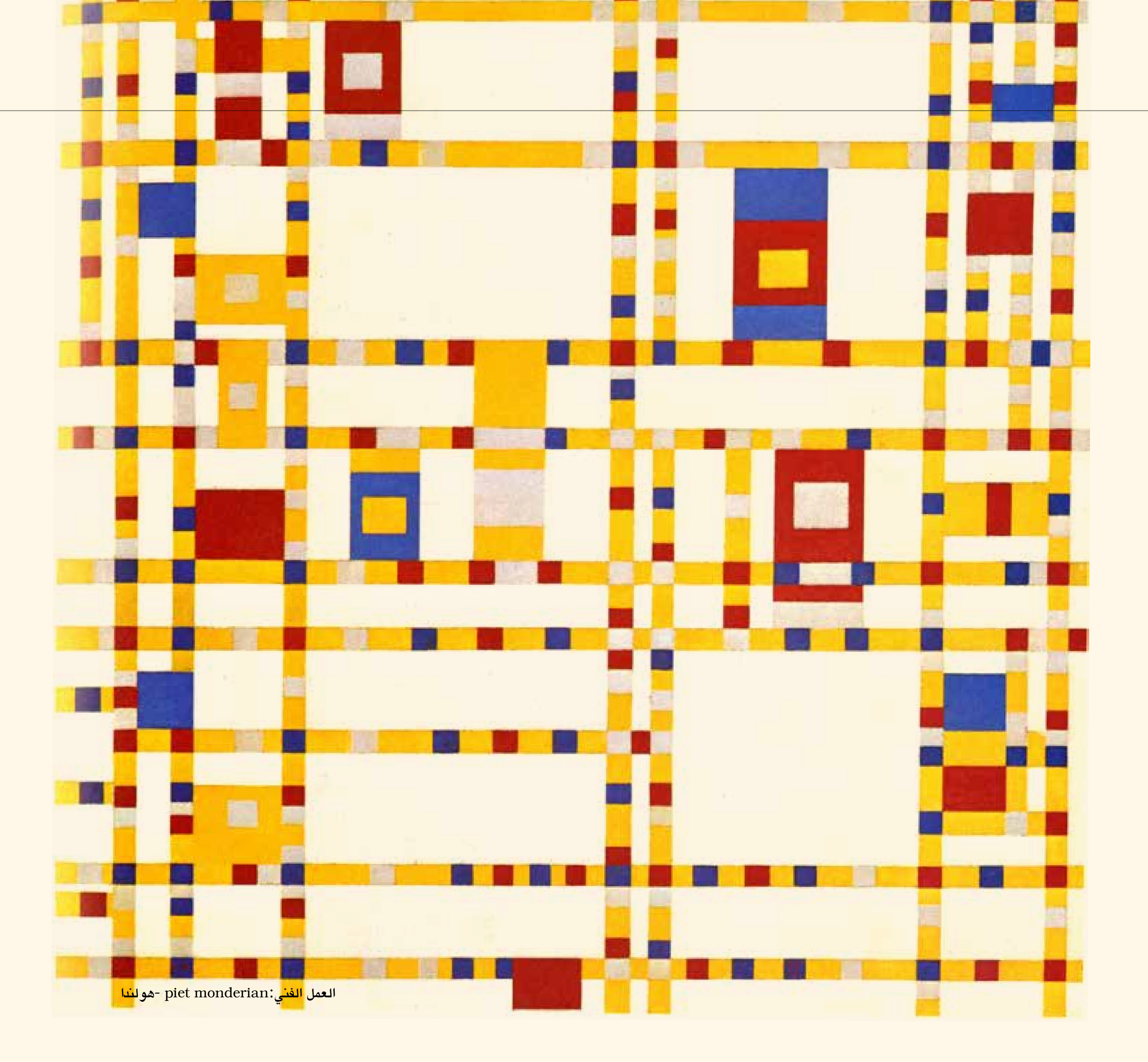
كما يمكن، في يوم ما، أن تصبح هناك جائزة لأفضل كاتب على الفيس بوك، وقد لا يكون ذلك الفائز هو أفضل روائيّ أو شاعر أو قاصّ أو مسرحيّ. وربّما تكون هناك جائزة لأفضل محلّل سياسيّ، أو أفضل مصمّم صفحات، أو أفضل فكرة...إلخ. بمعنى آخر: سيصبح هناك كتّاب افتراضيّون على تلك الدرجة من الأهميّة بغضّ النظر عن عدم انتمائهم لأيّة مدرسة فنّية في الكتابة.

هناك روائيّون وشعراء وكتّاب مسرح دخلوا هذا السباق، وربّما أصيبوا بخيبة الأمل؛ عندما شاهدوا أنّ كتاباتهم لا تُلاقي متابعة أو إعجاباً أو تعليقاً كما تلاقيها كتابات شخص مغمور جداً، وقد تكون كتاباته لا تستحقّ شيئاً في ميزان الكتابة والثقافة والأدب، إلا أنّه يملك ذلك الجمهور الكبير الذي قد لا يكون لكثير منهم أيّة نظرة فنيّة أو قيمة نقدية. صار هناك من يتحدّى الكاتب الفلاني، الذي صدر له خمس روايات، أو سبع مجموعات شعريّة، بعدد اللايكات والتعليقات التي يحوزها على سطرين أو ثلاثة يكتبها على عجل، ومن دون إتقان لغويّ، مستشهداً بعددها على كتابات ذلك الكاتب!.

هناك حياة أخرى صارت تجري بمعزل عن الحياة الشخصيّة لأحدنا، وقد تشكّل كلّ الحياة الشخصيّة لبعض الناس، لدرجة أنّه صار هناك أناس يقضون حياتهم في البيت، أو في محلّات الأنترنت، من أجل الحصول على أهميّة لهم، باتوا يفتقدونها في حياتهم الشخصيّة.

عدد اللايكات والتعليقات تدخل في خانة التصويت الذي بات ميزة في كثير من البرامج لتحديد جودة المطرب الصاعد (كما في برنامج «the voice»)، أو الفرقة الاستعراضيّة أو الشخص صاحب العرض الأفضل (كما في برنامج «Arabs Got Talent»)، أو حتى «شاعر العرب»..إلخ. ومن نافل القول أنّ هذه الأصوات، التي تحدّد جودة أو مقدرة أو تفوّق شخص أو مجموعة، هي أصوات غامضة، ولا نعرف مقدرتها الحقيقيّة في المجال الذي تؤثّر فيه بمجرّد التصويت. رغم معرفتنا بالأرباح الباهظة التي تحقّقها شركات المحمول المتعاقدة مع تلك القنوات.

لطالما كان هناك كلام عن الكاتب «الاستهلاكيّ»، شاعراً كان أم روائيّاً أم كاتباً بوليسيّاً، الذي كان يحصل على شهرة كبيرة من خلال أرقام المبيعات، والقرّاء العاديّين،



العمل الفني: piet monderian- هولندا

والـكلام العاديّ، وليس من خلال التقييم النقديّ الحقيقيّ. وربّما مواقع التواصل الاجتماعيّ صارت المكان المناسب لذلك الكاتب.

قليلون هم مَن يقرأون المقالات على الفيس بوك، أو فصلاً مـن رواية، أو نصوصاً شـعريّة طويلة؛ فالكثرة يعتمدون على القراءة السـريعة للكتابـات القصيرة، ولهذا تمّ إطلاق مصطلـح «الفيسـبوكيّين» عليهـم؛ حيث اليـد تظلّ تضغط بسـرعة على «اللايك» من دون تقييم شخصيّ في كثير من الأحيـان. وفي كثير من الأحيان يتـمّ تبادل الإعجابات كردّ للجميل على إعجاب مماثل.

مـن ناحيـة أخـرى أعطـى الفيـس بـوك الشـهرة لأنـاس يسـتحقّون الشـهرة، كما جعـل الكتّاب يعثـر كل منهم على الآخر بالصدفة وبتلك السـهولة، ويقرأ أحدهم نتاج الآخر، ويتبادلـون الأفـكار عن كل مـا يخطر في بالهم بشـكلّ راقٍ وخـلّاق. وفي الوقت ذاته صـار الجدار الذي يبنيه أحدهم، فـي هذا الفضاء الإلكترونيّ، هو الجدار الوحيد الذي يشـعر فيـه بنفسـه، وبدواخلـه. وصـارت حياتـه الحقيقيّة، في الشوارع والمقاهي والأسواق، هي عبارة عن حياة جانبيّة عليه أداؤها لضرورات شخصيّة، قبل أن يعود سريعاً إلى وحدته التي يتمنّاها في ذلك الاحتشاد الافتراضيّ.

صار هناك مَن يظنّ نفسـه شاعراً، دفعة واحدة، من كثرة مـا جاءتـه تعليقات من أصحاب، قد لا تكـون لجميعهم أيّة علاقة بالشـعر، علّقوا على بوحه العـاديّ، والعاطفيّ في العـادة، بأنّه شـعر رائع. وصـاروا ينادونه بالشـاعر!!.

ولقب الشاعر هنا، هو الأكثر رواجاً، طالما «الفيسبوكيّون» يُفضّلـون قـراءة وكتابة الـكلام القليـل و«الاجتماعيّ» في الغالـب. لقد صار علينا أن نبحـث إذن عن الناس العاديّن القليلين بين كوكب الشعراء هنا.



ثمة أحدٌ نائمٌ في داخلي

مختارات من أليخاندرا بيثارنيك

ترجمة وتقديم - كاميران حاج محمود

أليخانـدرا بيثارنيـك إحـدى الشـاعرات البـارزات فـي اللغـة الإسبانيّة خلال النصف الثاني من القرن العشرين. اتّسم شعرها بالسـوداويّة، وبحضورٍ طاغٍ للخـوف والعُزلة والموت، محُاذِياً اضطـراب شـخصيّتها الّذي تَفاقم ليتحوّل إلى كآبـةٍ عميقةٍ ألمّتْ بها لاحقاً. ولا تُخفي النبرةُ الفريدةُ في شـعرها، تشرّبها العميق للتحوّلات التي حملتها حركة الأدب والفنّ الطليعيّ آنئاك. ولعلّ تأثرها المبكّر بالسـرياليّة شـكّل أوضح ملامح القصيدة عندها، وخصوصـاً بعـد انتقالهـا إلـى باريـس والتقائهـا بمجموعة من الأدباء والفنانين المُؤثِّرين، تعرّفت إليهم هناك، وانعقدت بينهم الصداقـات أمثـال أوكتابيو بـا ث، وخوليو كورتاثر، وسـواهما ممن سـاعدوها على الدخـول إلى المناخ الثقافي المُتّقد في ذلك الوقت.

لا تخفى الهواجس في شـعرها، بيأسـها واضطرابات ماضيها، فيمـا الهـوسُ باللغة يقودُ إلى البحث المسـتمرّ عن صوتٍ ذاتيّ، تـراهُ مفقوداً على الـدوام. تبدو قصيدتُها كَيَـدٍ تُزيحُ غلالةً رقيقةً عـن نافذةٍ تقعُ في الداخل، خلفها تتوارى رغبةُ بيثارنيك المُلحّة في إذابة الشعر والحياة، أحدهما في الآخر.

ولـدت بيثارنيـك في بوينـس آيرس عـام 1936 لعائلة مهاجرة تنحـدر مـن أصولٍ يهوديّة روسـيّة، ودرسـت الأدب في جامعة العاصمة الأرجنتينيّة. نشـرت أعمالها المبكّرة في ثلاثة دواوين فـي خمسـينيات القـرن الماضـي، تجلّى فيهـا تأثّرها بالشـاعر الفرنسـي آرتـور رامبـو. عام 1960 سـافرت إلـى باريس حيث درسـت الأدب الفرنسـي في السـوربون، وتعاونت مـع عددٍ من الصحـف والمجلّات الثقافيّة، نشـرت فيها قصائدهـا وترجماتها لأدباء فرنسـيّين كأنطونان آرتو، وهنري ميشـو، وإيف بونفوا وغيرهـم. سـنة 1964 عـادت بيثارنك إلـى الأرجنتين بشـهرةٍ كبيـرةٍ وجوائـز أدبيّةٍ عدّة، حيث نشـرت أعمالاً جديـدة اعتُبِرت الأهمّ في نتاجها الأدبي، كاشفةً عن نُضج شعرها وخصوصيّته مثل: «الأشـغال والليالي (1965)»، و«استخراج حجارة الجنون (1968)»، و«الجحيـم الموسـيقيّ (1971)». بجرعـةٍ زائـدةٍ مـن الأدوية أنهتْ بيثارنيك حياتها سنة 1972.

أنا...

جناحَايَ؟
تُويجَان مُتعفّنان

عقلي؟
كؤوسٌ صغيرةٌ من نبيذٍ لاذِع

حياتي؟
فراغٌ مَدروسٌ بعِنايَة

جسدي؟
شَقٌ في كُرسيٍّ

تردُّدِي؟
صَنجٌ طُفوليٌّ

وجهي؟
صِفرٌ مُتَخَفٍّ

عينايَ؟
آه! قِطعَتانِ مِنَ اللانهاية

الزمن

لا أعرفُ عن الطفولةِ
سِوى أنهّا خوفٌ مُضيءٌ
ويدٌ تجرُّني
نحوَ ضِفّتي الأُخرى.
طُفولَتي وعَبقُها
من مُلاطَفةِ عُصفور.

أزرق

كبرتْ يدايَ بالموسيقى
وراءَ الأزهار
لكنْ الآن،
لماذا أقْتفيكَ أيُّها الليلُ؟
لماذا أخلدُ إلى النومِ مع مَوتاك؟

من هذه الضفّة

لا أزالُ حينَ يلمعُ عاشقي
كنجمٍ غاضبٍ في دَمي
أنهضُ من جُثّتي،
وحذرةً كيلا أطأَ ابتسامَتي الميّتة
أذهبُ إلى لقَاءِ الشمس.
من ضفةِ الحنينِ هذِه
كلُّ شيءٍ يبدو ملاكاً.
الموسيقى صديقةُ الريحِ
صديقة الأزهارِ
صديقات المطرِ
صديق الموت.

***

قفزتُ مِنّي إلى الفجر.
تركتُ جسدي لِصقَ النّورِ
وأنشدتُ حُزنَ ما يُولَد

***

بقميصِها المُشتعلِ تَقفزُ
من نجمةٍ إلى نجمة.
من ظلٍّ إلى ظلّ.
تمُوتُ من موتٍ بعيد

تلكَ، مَنْ تعشقُ الرّيح.

***

الآن

في هذه الساعةِ الوادِعة

نجلسُ، أنا والمرأةُ التي كنتُ

على عَتبةِ نظرَتي

***

أن أقولَ بكلماتٍ من هذا العالم

إنّ زورقاً انطلقَ مِنّي حاملاً إيّاي

***

القصيدةُ التي لا أبوحُ بها،

التي لا أستحِقُّها.

على دربِ المرآةِ

خوفُ أنْ أكونَ اثنتين:

ثمّةَ أحدٌ نائمٌ في داخلي

يأكلُني ويشربُني.

***

كقصيدةٍ تُدركُ

صمتَ الأشياء

أنتَ تتكلّمُ كيلا تراني

***

حينما أرى العُيونَ

التي وُشِمتْ في عينيَّ

***

في الليل

مرآةُ الصغيرةِ الميّتة

مرآةٌ مِن رُفات

***

أنتَ مَنْ يختارُ مَوضعَ الجُرح

حيثُ ننطقُ صمتَنا.

أنتَ مَنْ يجعلُ حياتي

هذا الاحتفالَ شديدَ النّقاء.

ظلُّ الأيّام الآتية

غداً

عندَ الفجرِ سيَكسُونَني بالرّمادِ

وسيملؤون فَمي بالأزهار.

سأتعلّمُ أن أنامَ

في ذاكرةِ جدارٍ،



في تنفُّسِ
حيوانٍ يحلُم.

***

ولكنّي أُريدُ أن أنظرَ إليك
إلى أن يبتعدَ وجهُك عن خَوفي
كما يبتعدُ طائرٌ عن حافّةِ الليلِ الحادّة.

***

فجأةً، كطفلةٍ من طباشيرَ ورديّةٍ على جدارٍ
رسمٌ قديمٌ محَاهُ المطرُ.

***

للّيل شكلُ صرخةِ ذئب.

مُقاربات

وأنا أُعانقُ ظلّك في حُلم
كانت عِظامي تتقوّسُ مِثل أزهارٍ

***

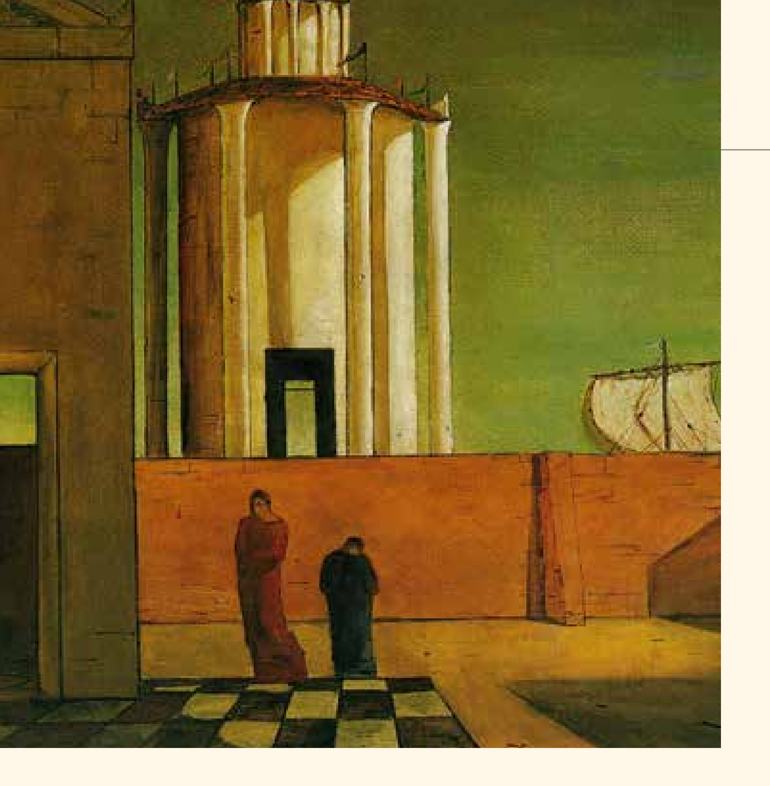
خطواتٌ في ضبابِ
حديقةِ الليْلَك
القلبُ يرجعُ
إلى نورهِ الأسود

***

تتمنّى لو تعيشُ أبداً
كشيءٍ منسيٍّ في يدِ ميّتٍ

***

أغنياتٌ غامضةٌ
من بلدٍ مّا جرفتْهُ الأمطارُ
أغنياتُ قارِعي الأجراسِ
ذكرياتُ الليلةِ التي أحبّها رجلٌ ما



إذا البحرُ من أجلِ قيثارةٍ
أغرقَ ملائكةً ساخطةً في الرّيح

***

عصافيرُ مُغبرّةٌ
دماءٌ قديمةٌ على أجنحتِها
أزهارٌ معدنيّةٌ منسيّة
بيوتُ العنكبوتِ عاشقة الفضاء
حيثُ يعيشُ الزمنُ الذي يمضي

***

قلب المطرِ حلَلْتُ وِثاقه
أغنياتٌ شعبيّةٌ
أطعمتْ صمتي.

***

الليلُ موشومٌ على عِظامي.
الليلُ والعَدم.

***

ثمِلةٌ بصمتِ
الحدائقِ المهجورة
ذاكرتي تنفتحُ وتنغلِق
كبابٍ في مهبِّ الرّيح

شارع الشاعر الحديدي

هنري كول

ترجمة - أماني لازار

تقع شقَّتي الصغيرة في الحَيّ اللاتيني على شارع القِدْر الحديدية (rue pot de fer)، الذي أعدتُ تسميته بشارع الشاعر(1) الحديدي. كان عليَّ أن أستمرّ بالتنظيف لأيام عديدة كي أشعر بالارتياح، لكنها الآن بيت، وها أنا أبحث عن غلّاية الشاي وكرسي الحمام. يقع الحيّ على جبل القديسة جنفييف- تلةٌ تقع على الضفّة اليسرى لنهر السين في الدائرة الخامسة- هو ممتلئ بالطلبة والمكتبات، والبارات، وصالات السينما. تشعر فيه وكأنّك في قرية. جنفييف هي القديسة الحامية لباريس. تقدّمت في العام 451 للميلاد، صلاةً طويلةً، قيل بأنها أنقذتْ باريس عبر إبعاد أتيلا الهوني عن المدينة. وفي عام 1129، كانت المدينة تعاني من التسمُّم بالأرغوت (المرض الذي ينتج بسبب فطريات تصيب حبوب الجاودار والحبوب الأخرى)، الذي يؤثّر على الجملة العصبية، ويتسبّب بالهذيان وحالة من النهان، ومن أعراضها التشنّج، والإسهال، والحكاك، والصداع، والغثيان، والإقياء الذي يؤدّي إلى الجفاف، وأخيراً إلى الموت. توقّف الوباء بعد أن حُملت جثّة جنفييف في موكبٍ عامّ عبر المدينة.

***

تلقَّيتُ البارحة حقنة إنفلونزا، بالرغم من أنها لن تحميني من إنفلونزا الطيور الذي تُعرض عنه التقارير يومياً في أخبار التليفزيون، من خلال تسجيلاتٍ مصوّرة مؤثرة عن الطيور المحلّقة والقادمة إلى فرنسا. اشتريتُ اللقاح من صيدلية مَحَلّيّة، بخمسة عشر دولاراً فقط، وأخذتُ موعداً مع ممرِّضة من الحيّ (اخترت من دليل الهاتف) لتعطيني الحقنة، محتفظاً بعلبة اللقاح في الثلاجة. كلَّفت الحقنة 4 - 50 فقط. لم تلبس الممرضة القفازات كما أنها لم تتحدَّث بالإنجليزية، لكنها أعجبتني، وسوف تعود إذا ما أصابني المرض خلال الشهر الذي أقضيه في باريس. دواء التاميفلو الغالي الثمن ليس متوافراً بعد، إلا لهؤلاء الذين ابتلتهم فيروسات قاتلة.

***

تُرجمت ستة من قصائدي مؤخَّراً إلى اللغة الكتالانية، اللغة التي لم يستطع نصف قرن من الفاشية أن يمحوها. أتساءل: هل للشعر الأميركي هذه الصلابة؟. أقضي معظم الوقت في البيت عندما أكون في بلدٍ أجنبي، بجانب رف من الكتب الإنجليزية. إنها لغة البلد الذي أتيتُ منه، بالرغم من أن أمي كانت تُعَدّ أوّل فرنسية من الجيل الأوّل، وتكلمت الفرنسية والأرمنية، حين كانت فتاة هاجر أهلها إلى مرسيليا من آسيا الصغرى، بعد الإبادة الجماعية للأرمن عام 1915، وعملت في شبابها في القاعدة العسكرية الأساسية لتبادل البريد، حيث التقت بوالدي ذلك الجندي الأميركي. إخوتي الأربعة وأنا شَكّلنا أطفال الجيل الأميركي الأول. كانت لأمي لكنة جميلة لكنها كانت تسبّب لها الإحراج بالإضافة للأخطاء القواعدية. لذا فإن الفرنسية ليست لغتي الأمّ بالرغم من أنها لغة أمي.

***

الاستمرار في الكتابة يعني أني تعلّمت أن لا أقلع.

الريبة فضيلة، والتساهل من الريبة.

***

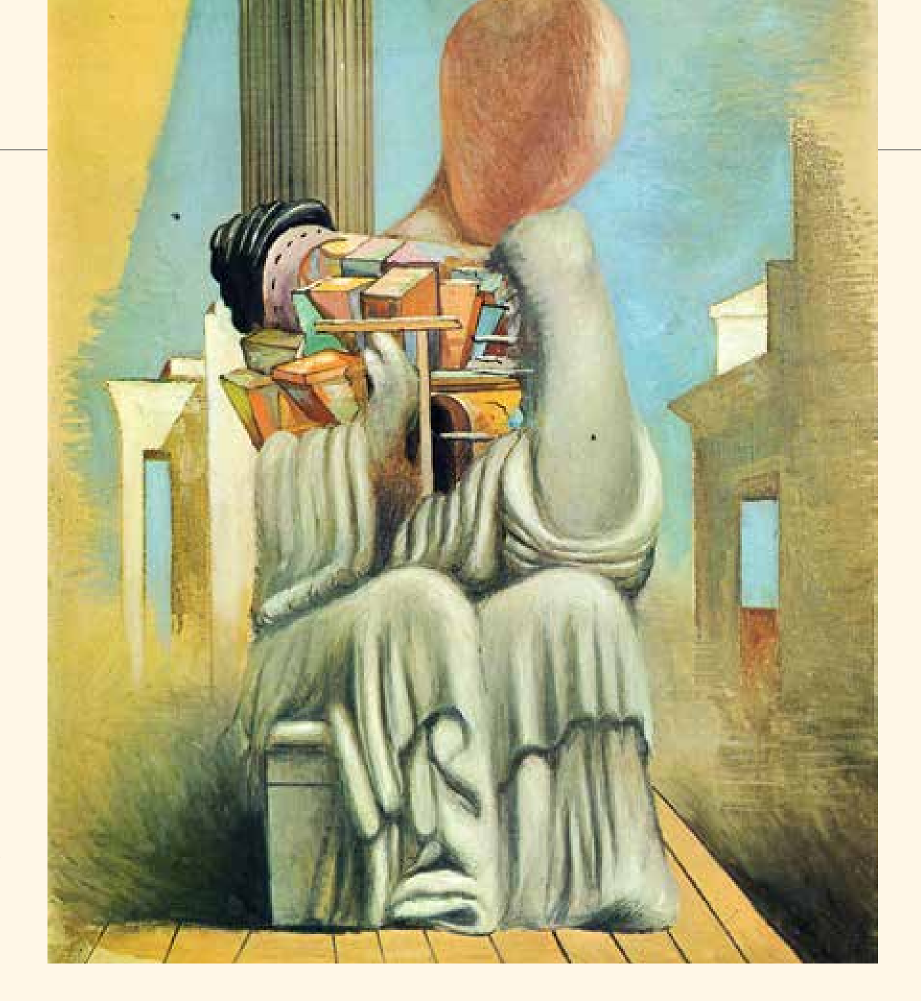
تمشَّيت عبر باريس عصر هذا اليوم، من شارع دو جرونيل إلى برج إيفل، رمز المدينة مطلّاً على الجسور الجميلة التي تصل بين ضفتي نهر السين، عنصرٌ جامع (هل هو منكر أم مؤنث؟)، ومتاحٌ للجميع. استغرقت الرحلة ساعةً ونصف لاجتياز المدينة مشياً على الأقدام، وعندما وصلتُ لم يكن من سيّاح هناك، لذا صعدت إلى الشرفة الثانية، حيث لم تكن سوى مجموعة صغيرة تنتظر المصعد ليحملها إلى أعلى أعلى وأعلى. عندها اشتريتُ بطاقةً، وسرعان ما كان يحلّق إلى أعلى أعلى وأعلى، مثل حمامة أو صاروخ. كان الطقس عاصفاً ومشمساً عند القمّة. شعرتُ بارتياح للقيام بهذه الرحلة التي فكّرت بها طَوال حياتي، منذ المرة الأولى التي رأيت فيها أروع ثمانية أفلامٍ عن طفولتي التي كنتُ فيها ولداً صغيراً ممسكاً بأيدي والديَّ الشابين الزائرين من الجنوب.

***

زرتُ اليوم نصب بودلير، الذي ينام في وسط باريس- في ظلال القيقب، والدردار، والغار، والصنوبريات- في مقبرة منوبارناس. فكّرتُ بأني أريد أن أكون بودليرياً أكثر، وهو تعبير يعني عدم التخوّف من النحس، وأيضاً أقلّ غنائيةً. تحدّثت إليزابيت بيشوب(2) في رسالة إلى روبرت لويل(3)، عن كيف يمكن أن يكون لكلمةٍ واحدة قدرة هائلةً في سطرٍ من الشعر، واستعملت مثالاً من قصيدة لبودلير بعنوان «الشرفة»:

Les soirs illumines par l’ardeur du charbon

أو «تضاءُ المساءاتُ بفحم محترقْ.». إنها الـ «فحم» التي تفاجئ القارئ وتوضّح



الفهم. الشعر هو اللغة التي لا تُغلَق في وجوهنا، بل تمنح الوجه الآخر للتجربة.

***

تعاطى بودلير في آخر أيام حياته الأفيون، وشرب حتى الثمالة. أصابته جلطةٌ دماغية نتج عنها شللٌ وفقدان القدرة على الكلام. مات مثقلاً بالدين الذي سدّدته أمه. تستكشف قصائده الطبيعة المتغيّرة للجمال في باريس الصناعية. ديوانه «أزهار الشر» (1857) أغنيةٌ جميلةٌ للرومانسيين. حرّكت الحكومة عند صدوره دعوى ضدّ بودلير باعتبار الديوان مسيئاً للأخلاق العامة، وظهر ذلك في قصيدة بيشوب «الخليج»، عند وصف للمد: «يستطيع المرء أن يقتصّ أثره متحوّلاً إلى غاز، إذا ما كان هذا المرء بودلير/ربما يمكن للمرء سماعه متحوّلاً إلى موسيقى الماريمبا(4)». مشيرة (أي بيشوب) إلى أفكار بودلير المتعلّقة باللون والصوت، لكن أيضاً، اكتشافها لشيءٍ ما ظريف وسْط الرعب (الشّباك، المراكب بالخطافات والكلّابات، الطيور مثل المقصات والمناقير... إلخ) إنها لمسة بودلير «المخيفة لكن المبهجة» (بتعبير بيشوب).

***

يُظهِر النُّصب بودلير ملفوفاً مثل مومياء برأسه الأصلع، على بلاطة ترتفع بضع إنشات عن الأرض. عندما كنتُ هناك، كانت السماء كئيبةً وحلّق خفاشٌ فوق رأسي. تركتُ باقة زهور صغيرة من رحلة الحج. لم أسمع أية موسيقى ماريمبا، أو حتّى مزمار كئيب. بدلاً من ذلك، شعرتُ بالقلق، وقرأت قصيدة عنوانها «امتلاك»: «أرى السواد، الفراغ، والخواء!».

تنكّرت قصيدة بيشوب الماورائية «رصيف أورليانز» وأنا أمشي في جزيرة سان لويس، القصيدة المنقوشة على نهر السين وواحدة من عدّة قصائد عن باريس التي تجد فيها الشعور العاطفي المكثّف محفوظاً عند الخليج. وصفت الافتتاحية المشهد: «كل مركبٍ في النهر يتركُ بسهولة/ أثراً هائلاً،/ ورقة بلوط عملاقة من الأضواء الكئيبة/على الرمادي الفاتر،/ وخلفها تعومُ أوراق حقيقية،/ منحدرة نحو البحر./ ثم ينادي المتكلم صديقاً:/ «إذا كان ما نراه يمكنه أن ينسانا إلى حدٍ ما بسهولة/ أودُ إخبارك،/ «كما هو الحال نفسه- لكن مدى الحياة لن نتحرَّر/من متحجّرات الأوراق.».

***

يوجد خلف هذه السطور فصلٌ رهيب، حادث سيارة أُجبرَت فيه بيشوب وصديقتيها على الخروج عن الطريق، بينما كن تقدّن في بورجندي لرؤية الكنائس. رُميت النساء الثلاثة من سيارتهنّ التي انقلبت، وفقدت صديقتها مارجريت ميللر بنتيجة الحادث يدها وساعدها الأيمن. قضتْ الأشهر التالية في شقّة في باريس في «رصيف أورليانز»، بانتظار خروج مارجريت من المستشفى. تتأمّل بيشوب في مفكّرتها بعمقٍ اليد المقطوعة: «طرحت اليد الممدودةَ على جانب الطريق في العشب البني الناعم، وتكلّمت بهدوء إلى نفسها. كان كلّ ما يمكن أن تفكّر فيه أوّلاً هو إمكانية التئامها بسرعة مع جسدها، من دون إضاعة الوقت أكثر مما ينبغي، مطلقاً... «أوه، يا جسدي المسكين! أوه يا جسدي المسكين! لا يمكنني تحمُّل خسرانك. بسرعة! بسرعة!».

***

كتب الناقد دافيد كالستون في كتابه العاطفي «جانبية شاعر»: «تلوّن رصيف أورليانز، بكلّ الخسارات التي نتجت واستدعاها الحادث، بالرغم من أن أيّاً منها ليست موضوعه على وجه الخصوص: تشوّه صديقتها، خسارات طفولتها، فقدان القدرة على ضبط النفس وتدفّق الهشاشة.».

أهدت بيشوب القصيدة إلى مارجريت، التي كانت رفيقه صفّها من فاسار وكانت رسامة واعدة. وفي القصيدة نقرأ: «النظر أمرٌ لا بدَّ منه لالتئام الجراح». يروي لنا كالستون أن الكثير من الجراح التي تحتاج إلى الشفاء سوف تمنع بيشوب من العودة مرة أخرى إلى باريس.

*سلسلة مقالات بعنوان «يوميات باريس» ينشرها الشاعر بشكل دوري في النيويوركر

هوامش:

1- pot قِدْر بالفرنسية، يضيف إليها الكاتب هنا حرف e لتصبح poet شاعر بالإنجليزية.

2- إليزابيت بيشوب (1911 - 1979) شاعرة أميركية.

3- روبرت لويل: (1917 - 1977) شاعر أميركي.

4- الماريمبا: آلة موسيقية تشبه الإكسيليفون تعود أصولها إلى العبيد الأفارقة الذين قدموا إلى أميركا اللاتينية.

نصّان

رزان نعيم المغربي

جدالُ الحقائب

أجمل علاقة بيني وبين حقائبي: تعرفُ سرّي، وتحتمل فوضى الازدحام بأشيائي الصغيرة التافهة، ترافقني في ترحالي. أنهرها عندما لا تحتمل السير في المطارات، أهدّدها بشراء أخرى، أستبدلها حالما أقع ضحية غواية أخرى.

لا توجد حقيبة مفضّلة دائماً. جميع الحقائب تخضع لظروف المزاج والرحلات المختلفة. لا يمكن الركون إلى ذوقي في اختيار الألـوان، كلّ مرة يجذبني لون مختلف. غواية تجميع الحقائب، بأشكال وأحجام مختلفة، خاضعٌ لظرفٍ متذبذبٍ، ولا يمكنني وضع معايير وأفضليات.

عندما تعود معي بعد رحلة طويلة أم قصيرة، يكون مصيرها المبيت فوق دولاب الملابس سنتين من دون حماية. ربما ركنتها في مخزنٍ ونسيتها أيضاً. أقدّمها لأوّل من يريد استعارتها، وأتناسى استردادها.

لم أكن وفيّةً لها في يوم من الأيام، وكلّ ظنّي أنها ستهرب مني يوماً، وتهجرني هاربة في مسارات أحد المطارات، فمن طبع الحقائب الخيانة أيضاً.

تحتمل مزاجي النزق ولا أحملها. لطالما رفضت أن تحمل عبء أشياء فاضت عن حجمها. أعاقبها بالهجر حالما نصل المكان الفاصل على أرض اليابسة، حيث لا يمكنني رميها في الهواء، أتخلّى عنها في مدينة عبور، وأتسوّق غيرها أفضل منها. أجرّها في الطرقات الوعرة من دون رأفة، حتّى تنكسر عجلاتها المتحرّكة.

أن أشتري حقيبة سفر جديدة لأن الأولى تكسّرت عجلاتها ليس ذنبي، بل لأن طبيعتها ليّنة لا تحتمل قسوة الرحلات. وفي كل الأحوال لم أعتبر هذا خيانة أبداً، فهي لا تحمل ذاكرة.

الحقائب التي لا يمكنها صنع وشم خاصّ بها، ولا تفاصيل تعيدني من جديد إلى مدينة أسرتنيَ، أو قصّة حبّ عاشتها معي لا يمكن لها أن ترافقني لاكتشاف طرقات جديدة أخرى.

تمرُّد حقيبة السفر

رغم غوايتها لي، وهي تستعرض ألوانها وأشكالها، على واجهة المحلّات المختصّة، ورغم مشقّة البحث عمَّن يهفو قلبي إليها، ورغم أنني أحبها من النظرة الأولى، فإنها تعلم تماماً مصيرها.

تهرب مني وتمارس كلّ أشكال الغواية الممكنة، أطاردها بشغف من مكان إلى آخر. في نهاية الأمر، أعود إلى التي أحببتها من دون أن أسمح لها بسؤالٍ واحدٍ عمّا ستؤول إليه أخواتها وبنات جنسها مهما تعدّدت ألوانها وأشكالها وأحجامها.

أحملها، بحنانٍ بالغ وهي جديدة، ثم ألقيها في غرفتي وغالباً تحت السرير. ويبدأ الاضطهاد الجديد من طرفي، حتّى يحين موعد اللقاء الأول.

أتأمّل تذكرة السفر، موعد إقلاع الطائرة، أحاول أن أقيس الوقت الذي يمكّنني من رمي كلّ ما في خزانة الملابس في جوفها دفعةً واحدةً. أحدّث نفسي بأنه ما زال لديّ ليلة كاملة ونصف نهار.

الرسوم: Ernst_Ludwig -ألمانيا

فيما يتناقص الوقت باتجاه المطار، تبدأ الحقيبة بالتمرُّد، ويصلني إيحاءٌ بأنها لن تسوعب كلّ ما أريده منها. ألقي بنظري نحو كومة من الثياب تفترش سريري، ونظرة جانبية نحوها. ينتابني امتعاض مفاجئ، وتدور أسئلة من نوع: كيف تستوعب حقيبة صديقتي كلّ ما ترتديه في مؤتمرٍ يستمرّ لأسبوع واحدٍ، وهي أصغر من حقيبتي؟ وكيف حملت معها الهدايا وبعض التذكارات وحشرتهم فيها؟

أسئلتي مشروعة، رغم أنني حظيتُ على مدى أعوام طويلة، بفرص نادرة، تجلّت بوجود صديقة- بالمصادفة- إلى جانبي في أثناء الاستعداد لترتيب الحقيبة المتمرّدة، دائماً ومهما كان حجمها أو لونها أو صنّفها. تلك سعادة لا أخفيها، حين تتبرّع بتقديم العون لي، عند لحظة أدّعي أن لا وقت لدي.

فيما بعد، كنت كثيراً ما أدعو جارتي أو زميلة لي لتناول القهوة قبل موعد السفر بساعات، وأضع الحقيبة فاغرةً فمها وبجانبها كومة الملابس، في دعوةٍ لمّاحةٍ لمساعدتي في توضيبها. وقد كان هذا هو السبّب الرئيس لنسيان كثيرٍ من الأغراض، التي أكتشف غيابها حال وصولي، إلى مستقّرّي الجديد.

تلك التفاصيل مثل: الشبشب، فرشاة الشعر، مزيل الرائحة.. لا تزعجني، لأنها متوافرة في دكاكين الفنادق، وهذا دليل على أن مثل هذه الأخطاء لا تخصّني وحدي، لهذا لا أشعر بالنقص والغيرة، كما عند رؤية حقيبة زميلة تفتحها بحضوري، لتدهش عقلي الفوضوي، ومزاجي في تلك اللحظة، وأنا أتأمّل ذلك التنسيق اللامعقول!.

لكن ما يزيد الأمر تعقيداً، هي أحلامي قبل السفر، التي أرى نفسي فيها في المطار، أو في مدينة غريبة، وأتذكّر أنني نسيتُ نقودي في البيت. وحسب منطق فرويد، فهي هواجس وقلق لا غير، ولا علاقة لابن سيرين بتفسيرها.

ثمّة مواقف دعتني لأخذ موضوع ترتيب الحقيبة بأريحية شديدة، عندما وجدتُ من يشاركني تلك الغلبة، وتلك الصعوبة. فرحتُ بأن صديقة مقرّبة تعاني مثلي، وأنها تستعين بعمال خدمات الغرف، وتمنحهم مبلغاً جيداً طالبة منهم أن يرتّبوا لها حقيبتها.

لكن مع كثرة التنقُّل والسفر وجدت حلولاً أخرى، وهي تناسي بعض الأغراض غير المهمّة التي يمكن رميها في خزانة الفندق من دون أسف عليها، وأغلبها الأحذية، رغم أن نسيان الحذاء في البيت يسبّب مشكلة أكبر، وهذا ذنبٌ لن أغفره لحقيبةٍ صغيرةٍ مُعَدّة ليومين فقط من أجل حضور ندوة.

بعد وصولي وإفراغ الحقيبة على كراسي الغرفة والسرير الإضافي، لم أجد الحذاء الوحيد الذي أحضرته معي، مما اضطرّني إلى الركض نحو السوق في تلك المدينة، وشراء أوّل حذاء صادفته. تكرّرت التجربة مرات عدة، والسبب يعود إلى محاولة تجربة شطارة في حمل حقيبة صغيرة بأقلّ مايمكن من تفاصيل.

ما زالت الحقائب لا تطاوع مزاجي في حمل كل ما أريده، والاستغناء عن أشياء أحملها معي باستمرار، ثمّ أكتشف أنها زائدة، لكنني قرّرت فضح تمرُّد الحقيبة على عدم طاعتها، مرّة بعد مرّة، حتّى أعثر على غايتي المنشودة.

ثلاث قصائد

حسن توفيق

سهرة انفرادية

أسهرُ أحياناً وحدي كي أبصرَ ما أبصرُ من مرئيّات
تتراءى في الليل الأشجارُ النائمة.. النجماتُ المرتعشات
ولأني لا أعرفُ ما يخفيه الغيب
أتشاغل بالنظر العطشان إلى الأشياء على كلّ الجبهات
أصغي لِفُتات من أصوات
طلقات رصاص تغرقني في موجِ الرعب
أبصرُ حولي جثثاً ملقاة فوق شوارع
أنعى وطني وأظلّ أسارع
لأفرّ إليك.. أفرّ إلى واحات الحبّ
لكن القلب يظلّ يطلّ على صحراء
يبكي قلبي في جوفِ الليل
أبكي معه وأنا أبحثُ عن قطرة ماء
أبحثُ عن لحنٍ تعزفه أوتارُ القلب
ويطولُ الليل فلا يبقى غير الأمل الشاحب يجرفه السيل
في كلّ مكان محتقنٌ بالفقر وبالقهر وبالبهتان
تتعالى صرخاتُ في الليل
يولد طفلٌ في هذي الساعة
يرقصُ قلبي رقصة ديكٍ مقطوع الرأس
يرقصُ قلبي وكأني مخمورٌ في حفل
يتجرّع ما في الكأس من الحسرة واليأس
يتساءل: كيف سيحيا الطفل؟
كيف سينجو من طوفانٍ ينذرُ بالويل؟
في كلّ مكان
في هذي الساعة
ترحل روحٌ وتدوّي صرخاتٌ ملتاعة
يجرفني الحزن ويلقيني في حضنِ الرمل
تتقاربُ أو تتباعدُ في الليل الأكوان
تتوحَّدُ أو تتواجه في روحي الأزمان
ويطولُ الليل.. يطولُ الليل
ويظلّ يطول فأشهده
أحزاناً تغرق في أحزان
ويطول الليل.. وسجن الكون يقيّده
(يا ليل.. الصبّ متى غده؟..)
قلبي يسأل: أين الإنسان؟
فتباغته ريحٌ من كل جهات الأرض
ريحٌ يتعلّق فيها الحقد بحبلِ البغض!



الآمال .. والموت المزخرف

بعينيك آمالي التي يرتجيها العمر مذ
باتَ قلبي مؤرَّقا
وتعشق فيك الروحُ نضرةَ أيامي
ونبضَ كآبتي
كأنك وعدٌ في عيون الجميلات
اللواتي نأى عنهنّ ركبُ صبابتي
وجئتِ فجاء الوعدُ كي يتحقَّقا
***
أريدك قربي - آه - لكنَّ أمواجاً من
الخوف تُقْبلُ
فنحن التقينا فوق أرض مدمّاة، بها
الحبُّ أعزلُ
يُخوِّضُ في المستنقعات وبالأحجار،
يرشقه الأوغاد أيّانَ يرحلُ
وبالغش يُسحلُ
***
أخافُ من العدوى، وأن تكذب النجوى، وأن
تشهد الأحلام موتًا مزخرفًا
يعلّلنا أن الحياة بها تسري، فنبقى نهلّلُ
فما زال فينا من نراه يضلِّلُ
وما زالت الأشجار تثمر حيَّاتٍ، ويصعق سجنُ
الأفْق طيرًا مرفرفًا
***
تقولين لي: حاذرْ.. ستفتح باباً للهواجس تدخلُ
تنفسْ شذى روحي ودَعْ عنك ظلاً يستطيبك عابسا
صحيحٌ بأنّا حين نشهد أقمار البراءة تأفلُ
تداهمنا الُحمَّى.. ولكننا لن نصلح العالم الذي
تكوَّمَ يابسا
***
رفيقةَ أحزاني، هو الفقر يغتال الحديقة في الروح
التي تتفتَّحُ
هو الفقر طاغوت يطوّحنا مثل الغصون المخوخة
فكيف سنفلحُ
إذا نحن أحببنا فسرنا خفافاً فوق أرضٍ ملطخَةْ؟!
***

تشهّيت فيك الوعد... قلتُ: حبيبتي
وأطلقتُ عصفوري الظميّ من العش الذي كم تبعثرا
لعلّ مع الأيام تثمر لقياك ابتساماً منوِّرا
يلاقي أناشيدي فتنفض أوراقَ انتظاري حديقتي
***
على أننا لسنا نسيرُ كما نرجو.. فكم خاب مأملُ!
وماذا سنفعلُ؟
سوى أن نشدّ الأزر.. قلبي يناديك ابتهالاً ويأملُ
وقلبك يسقيني الأمان من النبع الذي ليس يبخلُ
***
أصاحبتي.. قلبي بحبّك مأسورٌ ترنّمَ مغرما
فلا تلفظي قلبي إذا تهتُ في الأرض الشحيحة مرغما
وها هي آمالي بعينيك زَهْراتٌ تفتَّحْنَ أنجما
فلا تتركيني أسأل الريح عنهما.

العيون والضحكة الساخرة

عالمٌ شاسعٌ يحتوي الكلّ، والناسُ تصطفّ فيه الصفوفُ حروفُ الزمان، وفيها انسجامُ النظام، وفوضى الزحام
كلّ ما تشتهيه.. وما تزدريه
هاهنا أو هناك.. سلامٌ، حروبٌ، وئامٌ، خصام
يا تُرى..هل تحبّ التغنّي بسحرِ العيون الجميلة؟
أم تحبّ اللجوءَ إلى ضحكةٍ مُرةٍ ساخرة؟
العيونُ التي كنتَ تشتاقُها في الليالي البخيلة
لم تعدْ تؤنسُ القلبَ أو تلهمُ الشعرَ بالنظرة الحلوة الآسرة
والعيونُ التي كنتَ من سحرها تستعيدُ الأغاني
رحلتْ بعد إشراقها بالأماني
واستبدَّتْ بها كفّ هذا السراب
العيون اختفتْ في متاهاتِ دوامةٍ ماكرة
واحتواها القرارُ وبردُ الغياب
حول أجفانِها يزأر الموجُ في ليلةٍ ماطرة
فاسخر الآن يا قلبُ من كلّ حلمٍ توارى وذاب
مِن جموحٍ لحوحٍ لأنْ ترتوي من ضفاف الحقيقة
مِن رؤى عالمٍ شاسعٍ يحتوي الكل، لكنه مثقلٌ بالتراب
مِن أساطيرَ منقوشةٍ في جباهِ صخورٍ عتيقة
لا أزوريسُ قام ولا عشتروتُ أفاقت من النوم بعد الرقاد
إنما النيل باقٍ، ونهرُ الفرات، وأرضُ الرماد
فارتحلْ ساخرًا أيها القلب تحت ستارِ الضباب
ارتحلْ إن أردتَ الذهاب إلى قلعةٍ من رمال
قلعةٍ.. كلّ جدرانِها بُنِيَتْ من خيوط المحال
ارتحلْ- إن أردتَ- إلى قلعة الذكريات
حيث لا شمسَ تصحو بها الأمنياتُ.. ولا الليلُ تسري به أغنيات
ربّما ترتوي من ضفاف الخيال
فالعيونُ التي لم تعدْ حاضرة
لم يزلْ نورُها يسكنُ الذاكرة

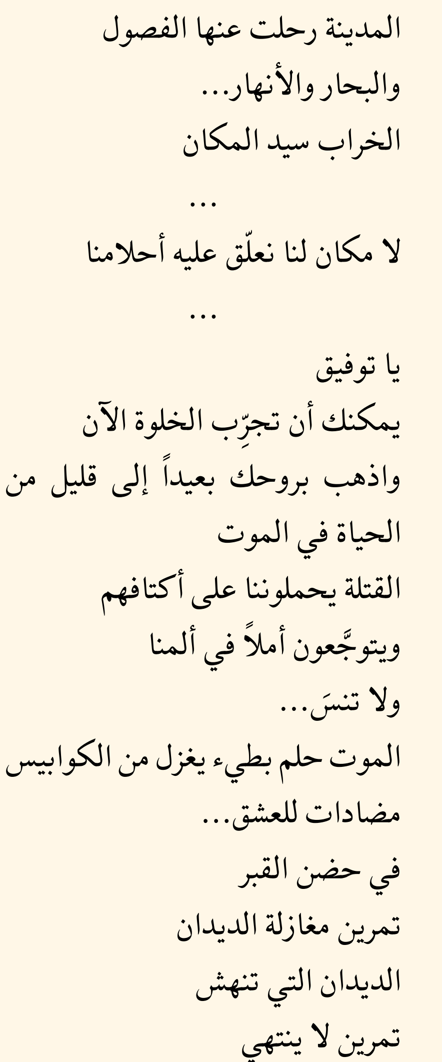


شبيهي في الأنين

إلى الشاعر الراحل توفيق العمراني

محمّد عابد

مساء الخير
يا شبيهي في الأنين
موتك ليس رحيلاً ...
موتك سفر
كيف حالك؟
هل التقيت بالأصدقاء هناك؟
بلِّغْهم أنيني
وأخبرهم أننا هنا
على قيد الموت
نتدحرج مع الأيام
لم نضرب موعداً
بمقهى الحياة
تركتَ كأس الشاي
وحيداً في خضرته
يتيماً على طاولة الكلام
...
غادرتنا فجأة
أديّت للحياة مستحقاتها
غادرتنا ذات (غُشْت)
وحده القمر لوّح لك
كأي وداع ذريع
...
كل يوم أرفع رأسي إلى السماء
لأراك
نجمتك بارزة، تضيء قبور الأحياء
أراك رِفقة القمر
تُرَبِّت على كتفه
وتحرّضه على الضوء الكثيف
أنت الذي تعرف ظلامنا الطويل
يا توفيق
تقريباً كل شيء يبدو هادئاً حدّ الملل
ولا شيء تغيّر تقريباً:
بقّال الحَيّ لم يفقد بضاعته الكاسدة
الجارة العجوز تكنس أحزانها
الجندي المتقاعد يتباهى بتاريخه
الحربي ومغامراته الغرامية
نادل المقهى يثرثر بدون انقطاع
تقريباً، لا جديد في الصحف
الحرب هي الحرب
احتجاجات الطلبة والعمال...
لا شيء تغيّر،



المدينة رحلت عنها الفصول
والبحار والأنهار...
الخراب سيد المكان
...
لا مكان لنا نعلّق عليه أحلامنا
...
يا توفيق
يمكنك أن تجرِّب الخلوة الآن
واذهب بروحك بعيداً إلى قليل من
الحياة في الموت
القتلة يحملوننا على أكتافهم
ويتوجَّعون أملاً في ألمنا
ولا تنسَ...
الموت حلم بطيء يغزل من الكوابيس
مضادات للعشق...
في حضن القبر
تمرين مغازلة الديدان
الديدان التي تنهش
تمرين لا ينتهي
نحن عاجزون عن الموت.

* شهر أغسطس في المحكيّة المغربية

السياج

عدنية شبلي

نأياً بنفسه عن نهج الحياة المضطرب في مركز المدينة بأجوائها الخانقة وغير الآمنة، وسعياً خلف شيء من الدعة والطمأنينة، انتقل أخيراً إلى هذا البيت المنعزل الواقع على الأطراف الشمالية للمدينة، قرب النهر. كان كلّ ما امتدّ بين ضفة النهر وشرفة بيته هو ساحة خاوية على الدوام، الأمر الذي جعلها تبدو شاسعة جداً. كما أن الشرفة التي حاذت الساحة، لا يبعدها عنها سوى علوّ مترٍ واحد، كانت هي أيضاً شاسعة، وكذلك السماء، بل وحتّى النافذة التي أطلّ منها هذا المنظر الأشبه برسم للأطفال. وما كان يترتّب عليه أن يفعل، كي تتلقّفه كلّ هذه الشساعة، فقط أن يجتاز باب الشرفة، وهو ما فعل كلّ صباح منذ اليوم الأول. كان يحضّر قهوته، ثم يحملها إلى الشرفة، ويجلس مديراً ظهره للبيت، بينما عيناه موجّهتان صوب الساحة، وصف الأشجار الذي فصلها عن النهر الجاري خلفها، حيث ينصرف يراقب شروق الشمس، عبر بلوغ شعاع الضوء الأول إلى قمّة أوّل شجرة في الصفّ من جهة الغرب، لتتّسع حلقته تدريجياً حتى يغمرَ أغصانها الشعثاء بالكامل، قبل أن ينزلق إلى بقية الأشجار التي إلى يسارها ثم إلى الساحة. وكان هو، على غرار الضوء، شعرَ بأنه قادرٌ على الانزلاق في الفضاء الممتدّ أمامه بلا أي عائق؛ بل كان يقفز أحياناً من الشرفة إلى الساحة ليتمشّى في أنحائها المشمسة، قبل أن يعود للجلوس فوق مقعده في الظلال. إنها فعلاً سعادةٌ تامّةٌ كانت تتربّص به متى خرج إلى الشرفة أو حتّى دنا من إحدى النوافذ المطلّة عليها.

ثم ذات ليلة، نبّهه من النوم أنينٌ غامضٌ، لم يتيقّن مصدره في البداية ولا حتّى لاحقاً؛ كان أشبه بتغريدِ طائرٍ غريب. كان الأنين حادّاً ورتيباً، يأتي من خلف النافذة المطلّة على الشرفة مباشرة. وقد جعلت دقّات قلبه تتسارع، مخلِّفةً في جسمه إحساساً خفيفاً لكن مربكاً بالخوف. فأيّ طائر يغرّد في مثل هذا الوقت من الليل؟! واستمرّ الكائن الغريب يناجي سامعه، والذي غلبه النوم فيما بعد.

في صباح اليوم التالي، حين أزاح الستائرَ عن النافذة، أطلّ عبرها منظر الشرفة، تليه الساحة، فصفُّ الأشجار ثم السماء، كلّها ساكنة تبعث على الدعة كعهده بها، عدا -ربما- ريح خفيفة، راحت تشاكس ضوءَ الشمس خلال محاولته بلوغ قمة الشجرة الأولى في صفّ الأشجار. وقد أوشكت ذكرى ذلك التغريد الليلي الغامض تتلاشى تماماً، لو لم يصحُ بعد عدّة ليالٍ فقط على صوتٍ جديدٍ أشدّ غربة وحِدّة. بل صحا هذه المرّة على الصوت والإحساس بالخوف معاً. كان طرقٌ عنيفٌ يشبه ذلك الناجم عن ضرب جسم حديدي بآخر، شعر به قريباً جداً، كما لو أنه قادمٌ من داخِل غرفة النوم. لكنه حين فتح عينيه، ابتعد الصوت قليلاً ليصبح خارجها، خلف الحائط حيث الشرفة تماماً. نهض من فراشه بسرعة واتَّجه إلى مفتاح الضوء ليشعله، وينبّه الطارق إلى أنه قد صحا، وبأنه من الأفضل له أن يكفّ في الحال. وبالفعل، ما إن أشعل الضوء حتى اختفى الصوت الحادّ. اتَّجه بعدها نحو باب الشرفة، لكنه لم يفتحه، إذ لم يعرف إن كان الطارق لا يزال هناك أم أنه قد فرّ هارباً. وفقط بعد أن اطمأنّ إلى الصمت المطبق من حوله، عاد إلى فراشه، لكن من دون أن يزول الإحساس بالاضطراب والخوف من جسمه.

لم يكن ضوء الشمس ذلك الصباح قد وصل بعد إلى قمّة الشجرة الأولى، حين دفع هو الباب وخرج إلى الشرفة ليتفقّد أرجاءها، لكنه لم يعثر فوقها على شيء مثيرٍ للريبة، كآثار تحطّم أو انبعاج في أنابيب الصرف الصحي، وهي الأجسام الحديدية الوحيدة التي ميّزها في المكان. كان كلّ شيء على



ما يرام. عاد إلى الداخل ليحضّر قهوته، ويعود بها ليجلس فوق الشرفة كعادته، ويراقب شروق الشمس عبر انعكاس ضوئها على قمم الأشجار، آمِلاً أن يزيل ذلك ما ترسَّبَ في جسمه من أحاسيس باللّادعة خلال الليل، إلا أنه حين رجع حاملاً قهوته، كان الضوء قد غمر الأشجار. مع ذلك، أخذ المشهد الساكن الذي احتضنه يبعث في نفسه ثانيةً قدراً من الطمأنينة، ما دفع بصوت الطرق الحادّ من الليلة الفائتة، بعيداً، ليبقى يتردّد صداه فقط، متمثِّلاً في بعض الحيرة حول كنهه، هذا حتى حلّ ذلك الصباح.

كان صباح بدا للوهلة الأولى عادياً، إلى أن وقع بغتةً ضحية إحساس مبهم بالجزع والاضطراب، لم يكتشف مصدره إلا حين دفع ببصره نحو النافذة الكبيرة. في البداية، لم يميّز جيداً ما رأى، أو أن ما يرى كان حقاً موجود. في ذلك المشهد الرحب الوديع، في آخر الساحة عند نهاية صف الأشجار من جهة اليمين، استلقت كتلة سوداء، تحوّلت بعد تدقيق النظر فيها، إلى ما يشبه الرجل الضخم الذي بدا كما لو أنه يحدّق باتّجاهه مباشرة. وحالما تأكّد هو ممّا يرى، أسرع يلوذ بجسمه بعيداً من النافذة.

في ذلك الصباح، بدل أن يخرج إلى الشرفة حيث أدمن التواجد منذ أن انتقل إلى السكن في هذا البيت، رجع إلى غرفة النوم حاملاً قهوته. وبعد أن استجمع شجاعته، اقترب من النافذة ليستأنف مراقبة تلك الكتلة السوداء. إلا أن المنظر البادي عبرها كان، كما عهده، لا أثر فيه بالمرّة لذلك الرجل الضخم الذي لمحه من قبل. إلا أن الإحساس باللّادعة الذي أثاره شبح هذا الرجل بقي مُعلّماً في المشهد.

بعد عدّة أيام، عاد يغزو الفضاء من جديد طرقٌ حادّ عنيفٌ يصمّ الآذان، ما جعل من الوقوف قرب النوافذ ومتابعة ما راح يجري في ذلك الشطر الخلفي من البيت، أمراً مستحيلاً. كان قد وصل الحَدّاد ومساعده في الصباح الباكر، ليباشروا في بناء سياج حول الشرفة، انتهوا من تشييده قبل حلول الظهيرة. وكانَ قد خلّفوا وراءهم حين غادروا -عدا بضع قطع حديد صغيرة هنا وهناك- مشهداً جديداً بالكامل. فلم تعد تظهر جميع أنحاء الساحة؛ فقط نهايتها البعيدة عند صف الأشجار الذي حدّ السماء. ثم حين شدّ الكرسي وجلس فوقه، حتى هذا الجزء الضئيل اختفى، ليبقى بادياً فقط قدرٌ صغيرٌ من زرقة السماء، حَدّته من جهة حافّة السياج العليا، ومن جهة أخرى سقف الشرفة. وقد حاول هو في البداية أن يسترق النظر إلى ما بدا عبر الثقوب الضيقة التي تخلّلت السياج على طول امتداده، لكن ذلك سرعان ما أجهد بصره، فاكتفى في النهاية بتسديد نظره إلى السماء، عامداً ألا يحرف عينيه لهذه الجهة أو لتلك ولو قليلاً، فعندها كان سيصطدم بصره إمّا بسقف الشرفة الذي لم يلحظه حتى هذا اليوم، أو بالسياج الجديد. على أي حال هو يشعر الآن بالأمان مرّة أخرى. لكن ليس لوقت طويل.

بعد أيام، صحا ثانية على أنين ذلك الكائن الغريب الذي اخترق سكون الليل هذه المرّة بحدّة أكبر. ثم بعد عدّة أيام، صحّاه من النوم قرعٌ أشدّ عنفاً هذه المرّة أيضاً، قدم من كلّ صوب على طول السياج. وهكذا، منذ تلك الليلة، صار ما إن ينتهي من تحضير قهوته في الصباح، حتى يتّجه عائداً إلى غرفة النوم، ليقف أمام نافذتها الكبيرة، ويرقب المشهد الذي أطلّ منها، وكان الآن أرحب من ذلك البادي عبر الشرفة المسيّجة، وكان سيمكّنه أيضاً من رؤية ذلك المخلوق الغريب في حال عاد.

قصيدتان

عبد المقصود عبد الكريم



الكونُ قصيدةٌ عموديّة

في البدءِ
كان الكونُ قصيدةً نثريةً
تبتكرُ الحبَّ وتمرحُ فيه،
قصيدةً تتبدَّلُ كلَّ لحظةٍ لتفرَّ من الرتابهْ.

في البدء
كانت القصيدةُ طقساً وحياةً
وكان الكونُ يدور طبقاً لهواها.

كان يمكن للشاعر، مثلاً، أن يستدعي الشمسَ بقصيدةٍ نثريةٍ،
ويصرفَها بقصيدةٍ نثريةٍ،
يمكنُه أن يزوِّجَ النهارَ من الليلِ
لينجبا أياماً صغيرةً وبهيةً

أياماً يحتضنُها دفءُ الشمسِ،
وترضعُ من أثداء القمرْ،
أياماً لا تتشابهُ حدَّ الرتابهْ
وكلما شاختْ ترحلُ، وتأتي أيامٌ
يافعةٌ
بقمرٍ جديدٍ وشمسٍ جديدهْ.

ولما تضخَّمَ غباءُ الإنسانِ،
وتضخَّمتْ لحيته أيضاً، شاخ
وجدانُه
قلَّم أطرافَ الكونِ
وربط قلبَه في كوكبةٍ من القواعدِ
المنتظِمةْ
ليصبحَ الكونُ رتيباً مثل قصيدةٍ
عموديةٍ.

وربما، قبلَ أنْ يختنقَ الكونُ،
ويلفظَ آخرَ أنفاسِه في تفعيلةٍ أو
قافيةٍ،
يكتشف الإنسانُ خطيئتَه
ليصبحَ الكونُ،
مرّةً أخرى،
قصيدةً نثريةً
تبتكرُ الحبَّ وتمرحُ فيه.

حرّية

يبدو حرّاً في أن ينامَ وينهضَ،
في أن يذهبَ اليومَ ليلتقي أصدقاء
صباه في زهرة البستانِ،
حرّاً في أن يسعى من هناك إلى أيّ
مستنقعٍ،
أو يتسلَّلَ إلى البار المجاور للمقهى
ليعانق أتعس ذكرياته
حرّاً في أن يذهب إلى الجحيم
في أن يصطحبَ أوجاعه
ويذهبَ إلى امرأةٍ لا تعرفه
ويتظاهرَ بنسيان أوجاعه.

يبدو حرّاً في أن يكتب قصيدةً
نثريةً
وفي أن يذهب حيث يشاءْ.
لكن تلك البقعةَ الوحيدةَ التى
يعشقها،
الوحيدةَ التي تعشقه
موصدة في وجهه.

من يوميات كاتب متفرِّغ

بنسالم حمِّيش

في أحلك أوقات الضائقة، ضائقتي، تفرغت لصنع الخلاص، فتجمهرتُ حول طاقاتي وما تبقّى لي من حِلم وقوة. وما إن انتفضتُ وتوثّبتُ وتوغّلت حتى فاجأني عالم المجاهدات واليقظة وقال: أنتَ في هدم عمرِكَ منذ خرجتَ من بطنِ أمك، وأنتَ في الرغبة وعند الثراء عَرضةٌ للتلاشي، وأنتَ تنهب باللّذات والمسرّات، وتنهب بك الجائحات والتبعات...

وقال كلاماً آخر لم أقوَ على ردّه. ولمّا توقَّف دُخت، وبفطنته احترقت.عوضاً عن رصاصات حقيقية، هأنذا -إذاً- أطلق رصاصات وهمية على محدوديَّتي ماثلةً في هشاشتي المتأصِّلة، والأخرى المكتسبة، كما في مكامن ضعفي ونقائصي. والمحصِّلة -لا شك- تحسونها: صفرية تقريباً هي ومحزنة. وفي الختم، أضحيت كمن يريد طرد الضباب بمروحة (حسب مثل ياباني)، وبالطبع، لا أحد يستطيع فعل ذلك وإنْ تعِبَاً، وناضل.

إنما حذار من أن يَظنّ ظانّ أني أستسلم وأترك الحبل على الجرّار، أو أتقلّى وحيداً في زيوت يأسي الفائرة، بل إنه يحدث لي أن أُقْدم أحياناً على تمكين نفسي من لحظات هُدنة أبحث فيها عن ممكنات مفرجةٍ مفرحة، أترقَّبُ منها تفتُّقات ونهضات محتملة. وعليه، كملفٍّ مطويّ، لن أكون إلا مع إعلان الحدث الوحيدِ القمين، ولوقتٍ وجيز، بإثارة التفات بعض الغير: إنه موتي.

وهكذا، نكتي وطرائفي ومستملحاتي وقصصي، التي غالباً ما أحكيها لنفسي، هي بمثابة ترياقي ضد السقم والاكتئاب. إنها سماد ريحي الطيبة وتزجيتي للوقت بالتي هي أخفُ وأيسر. وإنها، كرفيقتي، شهادةُ تأمين على ما تبقّى من عمري.

ولي في ذلك هوايات وواقعات، منها للتمثيل ما يلي:



لكلٍّ هوايته!

كما أن بعضهم يهوون رؤيـة تحليق الطيور أو مرور القطارات وحتى قطعان الحيوانات، يحلو لي أنا من شرفتي الظليلة أن أرى -من دون أن أُرى- النـاس بين غادين ورائحين أو ثابتين، وأتخيَّل منهم -حول هنا وهنا وذاك- قصة، الغالب على تقديري أنها لم تكن أبداً قصتهم. وإنه عمل أجترحه وأمارسه من زاوية هوايتي الكتابة روايةً، وقصّاً، وأيضاً شعراً بقدر أقلّ، ألجأ إليها كملاذ أخير، أؤوّل فيه نتاج غطساتي التفقّدية بين زحمة الوجوه ودحاسِ الأبدان ومصطدم الذاتيّات والأهواء.

كذلك تفرَّغت لتصويب النظر إلى ما يحفل به الشارع والميدان أمامي من حياة آدمية، مسخراً عند الضرورة مكبّري البصري، ساهراً على أن يجري مخيالي كطاقةِ حدسٍ وتحسُّس، لا كآلة بصٍّ وتجسُّس. فماذا أرى؟ ماذا أرى؟

ذاك رجل له رأس مجرم في حالة تخفٍّ وفرار، يبدو هذا من قبعته ونظّارته السوداوين، ومن مشيته المخاتلة، وميله إلى محاذاة الحيطان، والذوبان في الجمهور العرمرم.

الراجح عندي أن جناية الرجل بالغةُ الظلم والخطورة، وليست أقلّ من إزهاق روح ذبحاً أو تغريقاً، إن لم يكن شنقاً، حتى يطيل البحث فيها، بَل يعطّله بخلط الأوراق، وتلبيس السبل، وتعريض ملفّه إلى التقادم والطّيّ. وفي ظني المرئي أنه من القتلة المأجورين، يتعيّش من هذي المهنة المرعبةِ المقيتة، لا يعرف أدنى شيء عن مُسَخِّريه، ويتقاضى ثلث أجره مقدّماً والبقية بُعَيْد ارتكاب الجريمة، وذلك عبر وساطات سرّيّة معتمة؛ أما إن تخاذل أو أخطأ الهدف مرتين، فليتوقّع اغتياله برصاصات صامتة في الرأس، اللهم إلا أن يعيش كجرذ في بالوعة أو يتخنق في كهوف نائيةٍ منيعة...

وذاك رجل آخر أشبه ما يكون بهاربٍ من مستشفى أو مستودع للحمقى، يمشي مكبّاً على وجههِ وقع حاله، كأن عيوناً تترصّدُه وأقداماً تتقفّاه لتُكْمِنَ له وتْو وباء. وظل هكذا تحت تغطيتي إلى أن غاب في مسجد ولم يخرج منه.

الفرضيات والتخمينات التي يجوز سبغها عليه كثيرة متنوّعة، لكن أقربها إلى الاحتمال أن الرجل مصاب بداء نفسيّ لعله الفصام، هذه التركيبة الكوكتيلية من علل أخرى، تلوّث علاقة المصاب وتفسدها مع الواقع والمحيط والآخرين، فلا يجد لنفسه متنفَّساً إلى حين إلا في أوقات معلومة يقلّ فيها الحضور، فيتوضّأ على عجل، ثم يصلّي وحده في ركن مظلم معزول، ثم يهمس بقراءة أسماء الله الحسنى وسورة «الناس» خاتمةِ القرآن عشرات المرّات. وما إن يأخذ تقاطرُ المصلّين في الارتفاع حتى يجد له مخرجاً ينفذ منه كالشعرة من العجين، متوجّهاً إلى بيته في بادية المدينة، لا لغوَ فيه ولا ضجيج، فيثوي فيه منقطعاً إلى نفسه وقد حفت بها هواجسُها المستبدّة وأحلامها البدائيةُ الضالعة...

وذاك عجوز يشبه حيّاً ذا رِجْلٍ في قبر، فتارة يخلّصها بعد لأي، وتارة يعجز. وكل من سعى إلى مدِّ يد المساعدة إليه يهشّ عليه بعصاه دفاعاً عن حرمة هرمه وحقّه في تمديد جهده إلى أقصاه، معوّلاً على ما تَبَقّى من أنفاس حياته وعلى ذي القوة كلها والحول، لا منازع له ولا صنو. وظل على حاله حتى فقد توازنه وانهار، فتحلّق حوله نفر من الإنس، وبعد وقت معدود أقبلت سيارةُ إسعاف فنقلته وهو مغمى عليه، ميتاً أو حياً وربما ما بين بين. ولمّا تلاشت صفارة السيارة قفزتْ إلى ذاكرتي صورة عجوز آخر قوّلتُه ذات مرة: أدركتُ ناموسَ الجنبِ الأرضي بفضل تداعي أعضائي فسقوطِ جسمي. أما سقوط حماسي وآمالي فلم يُرني شيئاً آخر غير قانون قهر الوقت والسلطان، يحفّ به فساد صدور كثيرة ورؤى شتّى...

استلقيت على أريكتي محدّقاً في زرقة السماء وغسقها الناشئ، ثم جَدَّدت رشفي شراباً منعشاً يعيد الصحو للذهن والوضوحِ للنظر. عندئذ لمحت عن بعد شاباً يتحرَّش بفتاة يبدو أنه شُغف بها حبّاً، فلم يفارقها إلا وهي تصرخ وتستنجد، وهو بمعيّة شرطيين يقودانه للتحقيق معه في المخفر. فلما مروا من تحت شرفتي أدركت أن المتحرّش هو مجنون الحيّ وشاعره المزعوم الذي صاح يوماً متعجباً -أو هكذا ربَّما تخيَّلته-: أنا شاعر مفلق حتى في ساعاتي الضائعة. سئل: كيف؟ أجاب: لأن معظم ساعاتي ضائعة، ومن ثمّ فأنا شاعر ملء وقتي، وشاعر محترفٌ يصحّ وضوؤه، وتُجزى صلاته في كنف الشعر المقدَّس...

وأيضاً في معرض الوجوه وسيلها لمحت رجلاً مكوّر الخِلقة، أصلع الرأس، فائض البطن، رجلاً ذا وجه يخفي آخر تحت ألف سرّ وسرّ، يلزمني لحلّ شيفرته زمناً طويلاً وخيالاً أطول. وهذا ما لا طاقة لي بي حاضراً، وقد يظلّ عملاً مؤجَّلاً لا ملغىً...

الذي لا يقدر أن يفعل مثلي ويقودَ مركب المخيال على النحو الأحسن، لن يكون مؤرِّخاً محترفاً بل روائياً واعداً، حارثاً للهوامش والمغارات، متمثِّلاً قضايا الإنسان الحدّيّة وأسئلته المحرقةِ القصوى، وغير ذلك كثير.

رواية قد تجيء

«... ورواياتك سمعت بها ولم أقرأها. قل لي عمّ تحشي؟»

فهمت أن السائلة من قطر عربي ينطق أهله الكاف شيناً. عموماً، أستهجن دائماً أسئلة من ذاك الصنف، وأنفر منها كلّ النفور. أما مع سائلتي في صالون فندق باذخ، اكتفيت من باب اللياقة بالتحديق في الفراغ، مُتَّشحاً بجدّيّة إرادية في البحث عن جواب. لكن بعد انتظار غير مثمر، ها هي تعيد الكرّة بإلحاح شديد:

- نعم، تحشي ماذا روايتك؟

- عن أشياء وأخرى، أحبت حذِراً متهيباً.

- نعم، لكن عن أيّ شيء بالتخصيص؟ ردّت بصوت شبه

استنطاقي. لا يمكنها على أيّ حال أن تتكلّم عن كل شيء وعن لا شيء... لخّص لي في كلمات عصارة حكايتك ودرسها.

لولا جمالها المغري وأناقتها المعتبرة، لكنت بلا شك غادرتها مردِّداً -بصيغ عدة- جوابي الأوحد المفرد، السابق قوله. وعليه، أخذت أرتجل لها قصة لا علاقة لها مطلقاً بروايتي، قصة هزلية لا رأس لها ولا ذيل، لا شكل ولا متن، لا عُقدة ولا حلّ؛ زوّقتها بصور غريبة وكلمات مستملحة، يشجعني اهتمام مستمعتي البالغ وضحكاتها الصريحة أو المكتومة ومظهرُها المتلذّذ السعيد.

فجأة، قاطعتني وأنا في أوج هذياني، وترجّتني ألا أسرد عليها بقية روايتي العجيبة، وذلك لأنها، كما قالت: سأذهب فوراً من هنا لأشتري الرواية في عدة نسخ لي ولأعزّ صديقاتي.

بعد أيام سبعة، تلفنت لي السيدة متهجِّمة عليّ، مُتّهمةً إياي بارتكاب خيانة في حقها، ثم أمرتني أن أعترف بنصبي عليها، وأن أكفّر عن فعلتي المشينة بكتابة القصة التي رويتها لها التي لا أثر لها في روايتي الورقية، ثمّ إرسالها في أقرب وقت إلى علبتها الإلكترونية.

لأسباب تفهمونها لم أستطع البتة تلبية أمر الخصيمة، ليس جراء سوء عناية أو إرادة، وإنما لانتفاء المحفّزات الملهمة المسعفة.

عاجزاً عن نسيان تلك الحادثة المؤسفة، شرعت أتخيّل أحد تطوراتها الممكنة. مثلاً: المرأة نفسُها، وقد مُسخت كائناً مطلقَ الدمامة، فائقَ العدوانية، اختطفتني تحت التهديد بمسدسها، وسجنتني بقصد أن أكتب القصة التي امتنعتُ عن تحريرها... وهنا -كما أقرّ- يقوم موضوعٌ مغرٍ لرواية أخرى قد تجيء

ختم خائب

هي: صحافية استثنائية وذاتُ حسنٍ يا أللّه!

أنا حسب ما يقال: كاتب ناجح، شبكيّ، مثقل بالجوائز والميداليات.

بعد استجواب مطوَّل معي لمجلة نسائية واسعة الانتشار، ارتأت هي ختم نصها بالسؤال المعتاد دوماً: وأخيراً، ماذا سيبقى منك للخلود؟

لولا حرصي على مراعاة قواعد المعاملة الحسنة لكنت أطلقت العنان لضحكة عامرةٍ عارمة عوضَ أن أمدّ السائلة بهذا الجواب:

- ما سيبقى مني للخلود؟ دعيني أفكّر... إيه في آخر المطاف، منّي، صدقيني، لن يبقى شيء... أو ربما بضع كلمات تُروى مجرّدة عن اسمي، مبنيّة لمجهول، من صنف: وكما يقول الشاعر أو الكاتب وربما: كما جاء عند أحدهم...

وإذ رأيتها تكفهر لجوابي، حاولتُ التهوين عليها، مضيفاً بابتسامة عريضة:

- أو قولي، لربما سيبقى للخلود استجوابنا هنا، خصوصاً منه جوابي الفقير الجاف على سؤالك الختامي العُلوي.

غير راضية عن تواضعي، استأذنَتِ الصحافية بالذهاب وهي لا شك تنوي إخضاع نصّنا لتعديلات وتكييفات هي في نظرها ضرورية...

ما لم أكن أحسن قوله في ذلك الاستجواب -ولو بالايحاء- هو أني قضيتُ وقتاً، وأكثر مما يلزم، لفهم أن الخلود ليس في آخر المطاف إلا فرضيةَ عملٍ وحياة، وفكرة أصيلة مهيّجة تقدر أن تُسكت «الشهقات المديدة لكامنجات الخريف»، وأن ترجئ ما أمكن -إلى أجل ممدّد- علامات الأفول، وكبساتِ ملكِ القبض وتجريفات النسيان والطمس. ومن ثمّ كل نتاج يتوقُ إلى أملٍ في البقاء، أو بعضِ الدوام لا يستقيم إذا لم يغذّه وتدعمْه رغبةٌ في الخلود طَليقةٌ شديدة، مع انتفاء ضمان المحصول والنتيجة.

وهذا الكلام، لو نطقتُ به هكذا للصحافية الغرّة لاستشكلته وطالبتني بتبسيطه بكلمات عادية، أي على قَدِّ فهمها الضيّق، وهذا ما ينسف متنه ومعناه، وما أمجّه وأتأبّاه.

زائرة لا تفهم!

في معرضٍ تشكيليّ-شعريّ مشترك بيني وبين فنانة موهوبةٍ خجولة، تقدمتْ نحونا زائرة عصريةُ القوام والهندام، فسلّمت وسألت: هذي اللوحة مثلاً ماذا تعني؟

عن سؤال في منتهى الغباء والبلاهة كهذا، غالباً ما أجيب عابساً أو مبتسماً: لا شيء... التفتت إليّ شريكتي مستنجدة، فما كان منّي إلا أن تحلّيت باللياقة والصبر مع السيدة المستنفرة، فأجبتها: اللوحة، مولاتي، تحيل على حليفتها أي القصيدة المعلّقة بجانبها... فألقت نظرة على أبياتها الأولى، فيما الفنانة تنسحب على رؤوس قدميها لاستقبال زوّار تعرفهم. ولمّا أنبأتني المرأة متأسِّفة أنها تفهم كلمات القصيدة دون معانيها، عاملتها بالحسنى، كما مع نسوة وشخصيات فخمة، فلفّقتُ لها جواباً حلزونيّ التركيب، فائق الخواء، لا يعني شيئاً، أو قل يسلّم هذا اللاشيء في تغليفٍ مزخرف وحُلّة قشيبة لا غير. ففغرت الزائرة فاها وشكرتني بحرارة -يا عجباً!- على كوني نفعتها في فهم كلِّ شيء. عندئذ نعتّ لها طاولة الكوكتيل، وهببت لإغاثة شريكتي من استفساراتِ واستيضاحاتِ زوّار على شاكلة الزائرة المنصرفة، أو لمؤانستها مع آخرين، وهم قِلّة، يمعنون النظر في القطع المعروضة، يتنوقونها، يتفاعلون معها ولا ينطقون إلا بما قلّ ودلّ...



أموتُ، والناسُ نيامٌ

محمّد عيد إبراهيم

ترتمي على فِراشٍ من أوراقِ الفراولةِ، مربّعاتٌ موشّاةٌ فوقَها مِسحَةٌ من بياضٍ، وسطَ ليلِ اللّمبة، فهي كالنار على هشيم راح في الظلِّ يسعى. يبدو أنّه كالظهيرة التي تدنو من بقايا الشمسِ، كي تتناولَ أشعّتَها كشرابٍ حارّ. مَجدٌ يفتّشُ عن وجهٍ استطالَ، فلم يعُد له قِوامٌ، بل هالةٌ كقدّيساتِ العصورِ الوسطى، حينَ يفلقنَ ما بينَ الجبالِ، لتمضي في ممرٍّ نحيلٍ، يُقالُ بعدئذٍ شَقّةُ الزلزالُ. تنظرُ إلى أعلى كأنّ اللهَ يحرُسُ عينَيها، وعيناها كيومِ الحزنِ في متناولِ الوَحشةِ، على رحلةٍ لا تعودُ.

قرطٌ من عقيقٍ أخضرَ في حَلقةٍ سوداءَ، بمنتصفِ الخطّ الذي يمتدّ، وما هو خطّ، بينَ حَنيتَين، كجسمِ الطائرِ المهزومِ في الطيرانِ حامَ، من غيرِ ظلٍّ، أو تهادَى بمَشَقّةٍ. في مربّعاتٍ تنطوي أوراقُ الفراولةِ، تنطوي الشمسُ في خِفّةٍ، ينطوي كلّ مصيري بتدافعٍ، لا أنقطعُ، كمرقّقِ العَجينِ، فهي دافئةٌ، والطيشُ حانَ بضَربةٍ. كانَ فمي كالسمكةِ، نَهّاشٍ يغنّي كالرضيعِ «أبعدي عنكِ همّكِ». كَوْنٌ على مِحوري. ولآلئُ تتعرّى. في نزهةٍ، سأمثّلُ الخطوةَ. نسخةٌ من روحي، تدبّ، فتشكو، تنفتحُ فوقي...

(كتبَ «رولان بارت» 1967 عن الملابسِ في «نظامِ الموضةِ»، في مَعرضِ كلامِه عن «شانيل»، وهي «شانيلُ»، ينتقدُ البورجوازيّ في الملبسِ، ولم يُكمِل تحدّيَه...

وأردفَ «أكتافيو باث» بكتابٍ عن الحبّ والجِسيّة «اللّهب المزدوج» 1994، فمِن أفلاطونَ إلى كُبرى الحضاراتِ، الحبّ مسألةُ الكائنِ ومَظلَمتُه...

أما ربيبي «جورج باتاي» فكتبَ في الجزءِ الرابع من أعمالهِ الكاملةِ، الأعمالِ الشعريةِ، 1939، قصيدةَ «إيروتيكا»، عن «حلقومُ حبكِ الورديّ، طائرُ الغابةِ، وعزلةُ الغابةِ»...)

(قبلَهم، كتبَ اليمنيّ الضِلّيلُ «امرؤ القَيس» من 1450 ونيّفٍ، في معلّقته، عن (فاطمَ)، وقد عادَ من قصرِ القسطنطينيةِ، بعدَما كَسّرَ وجهَ الصنم، ثأراً لأبيهِ، خائباً أو خائناً: «سُلّي ثيابي من ثيابكِ تَنسُلِ».

كما كتبَ «دوقلةُ» بقصيدتهِ «اليتيمةُ» عن ملكةٍ، وقد آلت على نفسِها ألاّ تتزوّجُ إلا ممّن يقهرُها شِعراً، «ولها هَنٌ» فإلخ، تزوّجَتهُ، على أن يتركَ الشِعرَ: «دعدُ؟»، وترك!

أما النُواسيّ فكتبَ إلى «جِنانٍ» في خِدرِها، بعدما حَجّ «إلا ليجمَعهُ المَسِيرُ»: «إن جُدتِ... لم تقطرِ السماءُ دماً».)

طيفٌ توهّجَ على حبّاتِ صدرٍ، يكشفُ اللّونَ في صيفٍ، سعيدٍ، هنيئاً لمن طافَ أو حَنا شَفتَيهِ كي يقطِفَ من الجَفنَينِ التحَسُّرَ، أو يرشفَ ما وراءَ النظرةِ كرسولٍ بحريّ يتجلّي فوقَ فرعِ الذراعِ، وكانَ ريّاناً تخلّفَ عن وقتِ الحصادِ. دمٌ طريٌّ في يدي وتسرّبَ، إلى مُسنَدِ الرُكبةِ. لم أنتبه كصبايا الحقولِ ممّن جاءَ أو صابني. فتنكّرتُ بنتَ المَهدِي «قفرٌ غيرُ مأنوسٍ». أتوبُ إلى حفيفِ الحبّ، كالخادمِ أنضو الثوبَ، ورأسي يتدلّى قبلَ معركةِ النابضِ الحجريّ في الغرفةِ.

المكالمة الأخيرة

مفتوح محمّد

حينما تناقلت وسائل الإعلام الوطنية، والعربية، والغربية فوز الشاعر «ب» بالجائزة الكبرى، لم يتوقّف رنين هاتفه المنزلي وهواتف أخرى! مبروك الجائزة، هنيئاً للشاعر. وعند كلّ رنّة هو المجيب. ولمّا تُقفل السماعة، تقفز بطةٌ أعلى خدّه. وعند الثلاثين رنة إلا الواحدة زمْجرت في وجهه زوجته، وأمرته بأن يدع السماعة جانباً، وذكّرته بأن فاتورة الهاتف السابقة غير مؤدّاة، وكذلك فاتورتَي الماء والكهرباء، باستثناء ضريبة النظافة السنوية، التي أُدِّيَت، وبالتقسيط، بعد عدّة إنذارات متتالية.

أدخل الشاعر يديه تحت الدثار، وحملق في سقف الغرفة، فرمق بيتاً وأمّاً وعنكبوتاً في داخله متربّعاً على عرشه كملك للتتار. أطرق بوجهه أرضاً، مسح لحيته المهلهلة، واسترق النظر إلى العنكبوت بزاوية عينه اليسرى. لَمّا رأته زوجته على هاته الحالة، زعقت في وجهه:« لِمَ كلّ هذا الصمت؟ هل سمعتَ كلّ حرف، أم تزعم الخرس؟ ثلاثون رنة إلا واحدة في الساعة!، هل فكرتَ أين ستعزم هؤلاء وأولئك؟، وهل ستقول لي من قال لك إنّنا سنعزم أحداً؟ - تو... تو... تو -أنـا لا أريـد أن أكـون زوجـة شاعرٍ بخيلٍ وأضحوكة بين صديقاتي الأستاذات!. بما أنني زوجتك المخلصة لك في السرّاء والضرّاء سأتدبّر أمرك، وأوّل خدمة سأقطع خطّ هذا الهاتف اللعين».

ولمّا استدارت في اتجاهه، وجدته ما يزال محملقاً في سقف الغرفة حيث العنكبوت المتربّع، فحسَدَه حسداً شديداً على راحته، حتّى تمنّى لو كان ذبابةً ليهدي له نفسه كقربان! وليبيّن مدى اعترافه وإنسانيته في مثل هذه المواقف. وتذكّر كم مرة نَهَرَ زوجته وهدّدها بالطلاق إن هي تعرضت له بأذى!.

لكزته بكتفها، ووضعت رأسها على كتفه، حتى تطايرت خصلات من شعرها حول أنفه ووجهه، فاستفاق شاهقاً وكأنما هو في حلمٍ هلاميٍ، فأخرج لسانه مثل ضفدع خرج توّاً من النهر مُبَلَّلاً!.

- «صحيح... تصوَّري لو طبخنا ثلاثين دجاجة إلا واحدة، كم هو عدد الأقارب والمعارف، بغضّ النظر عن عدد المتطفّلين وأبناء السبيل، أمّا عدد الأدباء فحدَّثْ ولا حرج!.».

ابتسمت زوجته أخيراً، وتمدّدت عضلات وجهها، واستدار فمها الضيق فنبست:«بل كم عدد القصائد التي ستُتلى في تلك الليلة... إنني لا أصدق يا عزيزي الشاعر، فهل سيذكرونني في أشعارهم مقرونةً باسمك... والنقّاد، النقّاد سيقولون كانت وراءه امرأة، ذلك لا ريب فيه! كم أنا جذلانة بالدخول معك تاريخ الأدب من الباب ذاته والنجومية... و... ».

قال: «ولم (و)؟ عفواً (لا)»

ثم تنهّد ونطق بصوتٍ أجشّ:

- «أجل، كلّ شيء بأجل، هل أجلي الأدبي أدركني بعدما اشتعل الرأس شيباً!؟ وأين هو الجيل الذي عايشته؟ أتذكرين كم من قلم جفّ مداده؟ لم أنسَ تلك الليلة الديسمبرية البيضاء، التي كنتِ فيها بمثابة شهرزاد، تقدّمين لي البنّ الأسود، وأنا أتجرّعه كدواءٍ مرّ، وأكتب من دون توقفٍ حتّى أذان الفجر. ولَمّا لم أجد ما أدخّنه، بَرَمْتِ لي بقاياها. إنني غير كنود بما ضحيتِ به من أجلي، كيف لي أن أنساك؟ هذا غير وارد في قاموسي الأخلاقي... لكن لمّا يستدعيني وزير الثقافة، سيكون اللقاء في أحد الفنادق الفخمة في العاصمة.... يوم تسليم الجائزة وأنت بجانبي... وستكون الصحافة حاضرة. سنعتذر للأقارب والمعارف وحتّى أبناء السبيل والطفيليين، باستثناء الأدباء الذين سيكونون هنالك، ... بأن حجرتنا ضيقة فمن أراد اسم الفندق، دللناه عليه».

قبل أن يتمّ حديثه رنّ الهاتف ملعلعاً.

قال:

-كم كان عدد الرنات السابقة؟

قالت:

ثلاثون إلا واحدة...



قال:

-ها هي الواحدة المتبقّية لتصبح ثلاثين.

قالت:

أتمنى أن تكون الأخيرة.

قال:

-هل تريدين أن تقولي إنها رنّة الوزير...!

انقضّتْ على السماعة كوحشٍ أسطوري، وسريعاً ما ألصقتها بأذنها الصغيرة. قفزت بطّتان إلى خدَّيها فأصبحا متورّدين:

- ألو... ألو... ألو...

- هل هذا بيت الأستاذ الشاعر «ب»

شهقت بلهفة:

أجل يا سيدي بعينه!

- هل أنتم حرمه؟

نعم يا سيدي بالذات والصفات.

- أرجوك بلّغيه أننا أخطأنا في البيان المتعلّق بالجائزة.... إن الفائز بالجائزة هو الشاعر «ب». والصحيح هو الشاعر «ب». معذرةً مرّة أخرى سيّدتي...!

ثلاث قصائد

محمّد الغزّي

الغنائم

ضَوْءُ الصّباحِ بقادِسٍ
أمْطارُ كازَامنْس
طاسةُ قهوةٍ في فجْر طنْجَةَ
ليلةٌ منْ فضَّةٍ في أرْضِ أنْدَلُسٍ
منازلنا القديمة
..خوْفُنا في اللّيْلِ.. أجْراسُ الرُّعاةِ
بكاءُ أخْتِي قَبْلَ أنْ تمْضِي
عرائِسُهَا علىَ كلِّ الوسَائدِ
قرْطها الذهبيُّ في جيبي
قواريرُ العطورِ على رُفوفِ البيْتِ
رجْعُ نشيجِها
ألْواحُنا الأُولى
نواقيسُ المدارسِ
بِئْرُنَا في باحَةِ البيْتِ
المزاريبُ التي تهْمِي طوالَ الليلِ..

نسوةُ قُبْرُصٍ

سافُو التي جزّتْ جديلةَ شعْرِهَا حُزْناً علَى «تيماس»

ما لمْ يقلْهُ أبو العلاءِ

غناءُ طاغورٍ

قصيدةُ برْبرَا

رُومَا فِليني

مَنزلُ الأقْنانِ

تفّاحاتُ يوسُفَ،

صوتُها المشْرُوخُ

ليلٌ كريمٌ في حدائقِ ضوْئِهَا

أنّاتُها مكتومةً

عبقُ الحليبِ يفوحُ منْ قمْصَانِها

دفْءُ التّرَائبِ

ما تبقّى من ضَراوةِ ليْلنَا

فرَحي الحزينْ

عَطَشِي الذي لم ينْطفئْ أبداً ....

بهاتيكَ الغنائمِ عدْتُ منْ سفري الطويلْ

من بعد ما طوّفتُ أعْواماً

وشيَّبني إلى أهْلي الحنينْ.

الاستثناء

إلى رجاء

عندمَا يحينُ موعدُ السّفرِ

ويصفّرُ القطارُ ثلاثاً إيذاناً بالرّحيلِ

سأنسَى مكائدَ هذا الوطنِ

وحماقاتِهِ الكثيرةَ

سأنْسَى لؤمَ اللؤماء

ومَكْرَ الماكِرين

سأنْسى كلَّ الأحْلافِ المعقودةِ في الصّحراءِ

سأغفرُ للوطنِ أخطاءَهُ

سأتمحّلُ الحُجَجَ لأبرّرَها خطأ بعدَ آخر

سأربّت على كتفيه كما أربّت على أكتاف صبيّ شقيّ

وأمضي غير عابئ بما فعل

سأنْسى كلَّ الحروب التي خُضْتُهَا

وسأنْسَى كلّ هزائمِي فيها

لنْ أمنّيَ النفسَ بجوْلةٍ أخرى

أوْ بانتصارٍ محتمَلٍ

سأقرُّ بأنّني المهزومُ دائماً

سأنْسَى كلَّ ما حملتُ في جسدي منْ طعناتٍ غائرةٍ

ومنْ جروحٍ لن تندملَ أبداً

سأنسى كلَّ خساراتِي ، وهْي كثيرةٌ ،

سألقيها عنْ ظهري في أوّلِ منعطفٍ

وأمْضِي في رحْلتي

خفيفاً كما جئتُ أوّلَ مرّة

سأنْسَى ذلك كلَّهُ

سأنْسى كلَّ ذلك

ولن أتذكّرَ من هذا العالَم،

وأنا أشيحُ برُوحي عنْهُ،

إلاّ وجْهَكِ

وهو يرفُّ مثلَ الضّوْءِ
في ليلٍ شديدِ الظّلمةِ
فتتفتّحُ أزْهارُ اللوّزِ
وتتدلىَّ الأَقْمارُ كالمَصَابيحِ...

الأرض

قال لي :
ضَعْ خدَّكَ فوْقَ العشبِ ... ضَعْهُ لحْظةً
ثمَّ أنْصِتْ
ثمَّ أصْواتٌ ستأتِي من ظلامِ الأرْضِ
أصْواتٌ ستأتي من كُهوفِ النبعِ
أصْواتٌ ستأتي من دروب النّهرِ..
فلتدْنُ من الأرض إلى أن يَنْتهي
نبْضُك يوماً نبضها...
وادنُ حتَّى
ينتهي النّبْضَان نبْضاً واحِداً.

- هكذا أصْبحْتُ أدنُو من تراب الأرضِ. أصْغي
لارتفاعِ العُشْب
أُصْغي لانفلاقِ الحَبِّ
أصغي لانعقاد التين
أصْغي لاندفاعِ الجذر تحْت الأرْضِ
أصْغي لارتجافِ البذرةِ الملقاةِ في الطمْيِ
لأنفاسِ الحَصى
للضوْء ينسلُّ
لأقدام ربيعٍ آخرٍ يأتِي
هكذا علّمَنِي أن أسْمعَ الكوْن
وأصغي للجذور
هكذا علّمني أن أرهفَ السّمْعَ إلى الصَّمْت،
إلى الأشياءِ خرْسَاءَ،

سلاماً أيّها الماءُ
سلاماً أيّها الخيطُ الذي يربطنا بالغيْم
ها نحْن رجعْنا
بعد عشرينَ رجعْنا
وادّنَيْنا، مثلما نحْنُ تعلَّمْنَا، من الأرْضِ
أصخْنا
لا هديرٌ تحتَ عشبِ الأرضِ
لا أصواتَ
- لا أنفاسَ عُشبٍ طالعٍ...
لا شيْءَ غير الموْتِ
لا شيء سوى الصّمْت العميم...

ربّما نحْن تركْنا هذه الأرْضَ وسرْنا نحْو أرضٍ بعْدَها
ربّما نحْن تركْنَا منْزلا كنّا ألفْنا
غير أنّا لم نزلْ ندْنُو منَ الأرْض
إذا ما استيْقظَ الفجْرُ
نصيخُ السمْعَ في صمْتٍ
فإنْ لمْ يأتنا الصّوتُ من الأرْض
زعمنا أنّنا كنّا سمعنا...



أمير تاج السر

عالم القراءة

لا شكّ في أن رأي القارئ لأي نَصّ إبداعي، سواء أكان ذلك النص شعرياً أم كان قصصياً، أم كان روائياً، يُعَدّ عند مبدع ذلك النص من الأشياء المهمّة، وبالتحديد من الأعمدة التي ربما ترتكز عليها كتابته بعد ذلك، بالرغم من أن بعض الكُتّاب يتعالون على القارئ، ولا يهتمّون بآرائه كثيراً ناسين أنهم يتوجّهون إليه وحده في النهاية، ولولا وجود قارئ ما وجدت الكتابة أصلاً، وأولئك الذين يحيطون بالثقافة عموماً، ويصادفهم المبدع في رحلاته، وربما يشاركهم جلساتهم ليسوا هم القرّاء الحقيقيين بكل تأكيد، ولكن جزءاً يسيراً منهم، فقط يمنحون المبدع بعض الطمأنينة، بأن نَصّه قد تَمَّ تداوله.

لقد سعدت كثيراً بظهور أجيال جديدة من القراء الشباب المُحَنَّكين، يمكنها أن تشارك الكاتب خفقاته وانفعالاته. وتتعمَّق في نَصّه بعيداً، ابتداء من لوحة الغلاف، وحتى آخر جملة في النص، وقطعاً تخرج بأشياء ربما لم يكن الكاتب نفسه يستطيع استخراجها لولا هؤلاء القرّاء.

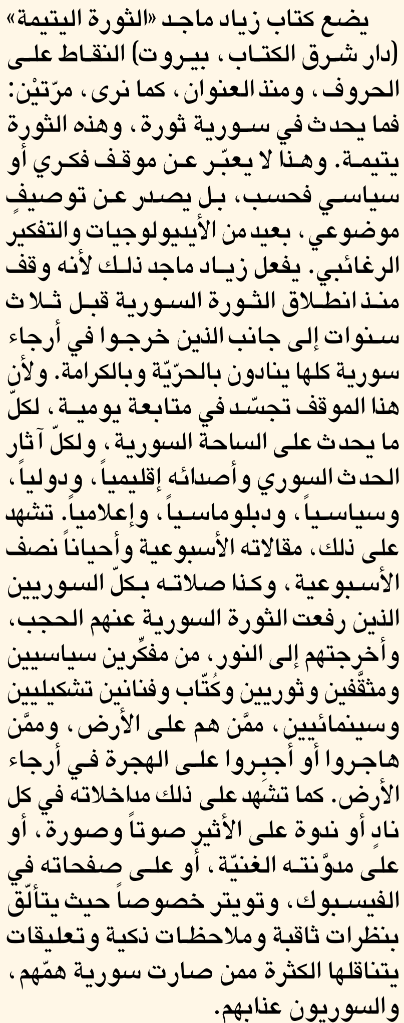
الآن توجد على الإنترنت مئات المواقع التي تشجّع على القراءة التي تساهم في توزيع الكتاب، فالذي تعجبه رواية أو مجموعة شعرية لا يحتفظ بإعجابه داخله، وإنما يبثّه لأصدقائه ومعارفه وزملائه في نادٍ من أندية القراءة، والذين يسرعون بدورهم إلى اقتناء الكتاب، ويتحدَّثون عنه في المنبر نفسه بعد ذلك، أو يدرجونه لندوة أوسع على الواقع.

منتديات القراءة تلك، أصبحت -تقوم كما أردّد دائماً- بمهام الجلسات الثقافية في مقاهٍ مختارة، والتي كانت سائدة فيما مضى، خاصة في القاهرة وبيروت، وأيضاً في دمشق، وقد جلست في العديد من تلك المقاهي أيام دراستي، وبداياتي الكتابية في مصر، ورأيت كيف كان الناس يبدون آراءهم في الكتابة، بكل حماس، بغضّ النظر عن أن تلك الآراء مهمّة أو غير مهمّة، لقد شاهدت كيف أن كتاباً مغموراً لم تكن تصحبه أيّة ضجّة سطع فجأة، وسطا على ذهن القارئ الجالس في المقهى، لأن عدّة قرّاء مهمّين، تحدَّثوا عنه باحترام كبير، ووصفوه بـ(التحفة). وأذكر من تلك الكتب التي رَوَّجَ لها الأصدقاء، رواية «العطر» للألماني باتريك زوسكيند التي تتحدَّث عن صانع العطور القاتل في بحثه عن عطر إنساني، ورواية «عالم صوفي» التي تتحدَّث عن تاريخ الفلسفة، ورواية «خريف البطريرك»، و«أحداث موت معلن»، لجابرييل ماركيز، وكثير من الروايات العربية الجميلة التي ما كان لها أن تنتشر كل ذلك الانتشار لولا وجود من قَيَّمَها انطباعياً، بعيداً عن تعقيدات النقد الأكاديمي.

من تلك المواقع الحافلة بالنشاط القرائي، أو لعله أهمها، موقع (جود ريدز)، لأنه يجمع آراء القرّاء الذين عَلَّقوا بجميع اللغات على الكتاب نفسه، في مكان واحد، ومن ثَمَّ يصنع للكتاب ملفّاً توثيقياً، يحتوي كل ما قيل عنه. والذي يقال في ذلك الموقع، كثير ومتباين بلا شكّ، بحسب ذوق القارئ، وحبّه للكتاب من عدمه، لكن في النهاية كل قارئ يريد أن يتابع المؤلّفات يمكنه أن يسجِّل حساباً في ذلك الموقع، ويمكنه أن يضع قائمة بالكتب التي قرأها، أو يريد قراءتها، أو التي أوصى بها أحد أصدقائه.و يمكنه أيضاً أن يضع رأيه في الكتاب بلا تردُّد، ويشارك الآخرين آراءهم فيه. وفي النهاية يمكنه أن يقيِّم الكتاب باختيار نجمة أو نجمتين أو حتى خمس نجوم، حسب رأيه، بلا أيّة مشكلة.

الثورة اليتيمة... الثورة المُستمِرّة

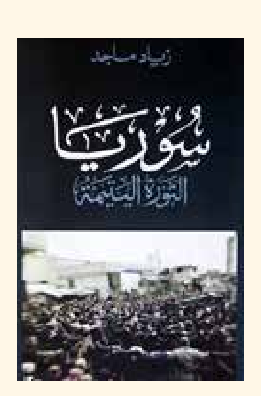
بدر الدين عرودكي



يضع كتاب زياد ماجد «الثورة اليتيمة» (دار شرق الكتاب، بيروت) النقاط على الحروف، ومنذ العنوان، كما نرى، مرّتيْن: فما يحدث في سورية ثورة، وهذه الثورة يتيمة. وهنا لا يعبّر عن موقف فكري أو سياسي فحسب، بل يصدر عن توصيفٍ موضوعي، بعيد من الأيديولوجيات والتفكير الرغائبي. يفعل زياد ماجد ذلك لأنه وقف منذ انطلاق الثورة السورية قبل ثلاث سنوات إلى جانب الذين خرجوا في أرجاء سورية كلها ينادون بالحرّيّة وبالكرامة. ولأنّ هذا الموقف تجسّد في متابعة يومية، لكلّ ما يحدث على الساحة السورية، ولكلّ آثار الحدث السوري وأصدائه إقليمياً، ودولياً، وسياسياً، ودبلوماسياً، وإعلامياً. تشهد على ذلك، مقالاته الأسبوعية وأحياناً نصف الأسبوعية، وكذا صلاته بكلّ السوريين الذين رفعت الثورة السورية عنهم الحجب، وأخرجتهم إلى النور، من مفكّرين سياسيين ومثقّفين وثوريين وكُتّاب وفنانين تشكيليين وسينمائيين، ممَّن هم على الأرض، وممَّن هاجروا أو أُجبِروا على الهجرة في أرجاء الأرض. كما تشهد على ذلك مداخلاته في كل نادٍ أو ندوة على الأثير صوتاً وصورة، أو على مدوَّنته الغنيّة، أو على صفحاته في الفيسبوك، وتويتر خصوصاً حيث يتألّق بنظرات ثاقبة وملاحظات ذكية وتعليقات يتناقلها الكثرة ممن صارت سورية همّهم، والسوريون عذابهم.

تَتَّضح هذه الألفة والمتابعة الحثيثة في هذا الكتاب الذي قد يبدو للوهلة الأولى، وكأنه لا يأتي بجديد بالنسبة إلى ما ينشر كل يوم أو يُذاع من تحليل ومن تأويل، التي لولاها لاتَّخذ تصميم الكتاب فضلاً عن صياغته مساراً آخر تماماً. لكن القراءة المتأنية ستكتشف الجديد، لا في المعلومة، وهي متاحة للجميع، بل في الرؤية. وهي، كما يبدو، باتت عسيرة حتى على الرؤية!

ذلك لأن أيّ تناول لما جرى خلال السنوات الثلاث الأخيرة في سورية،



يرمي الفهمَ بمعزل عن الأفكار المسبقة والصيغ المكرورة، لا بدّ له من أن يعود بقارئه إلى الجنين الأول الذي وُلِد قبل نيّفٍ ونصف قرن، ونما وترعرع وشبّ خلال هذه السنوات (1963 - 2011)، ليتجسّد أخيراً في هذه الخلاصة الراهنة التي يُطلَق عليها مجازاً «النظام الأسدي». وهنا على وجه الدقّة ما يفعله زياد ماجد حين يعود بقارئه إلى بداية الشر أو إلى تكوينه إن جاز التعبير.

يقرأ زياد ماجد في استعادة عَلَم الاستقلال الليبي في ليبيا وعَلَم الاستقلال السوري في سورية استعادةً للزمن السياسي الذي عمل النظام الأسدي منذ 1970 على وضع سورية كلّها خارجه، لتعيش زمنه هو. وإذا كانت الثورة السورية -كما يقول- هي «الأكبر» بين الثورات العربية الأخرى، فلأنها «الأكثر جذرية نظراً لطبيعة النظام الذي تواجه وخصائصه السياسية والاجتماعية والأمنية»، وهي «الأكبر» أيضاً لأنها اتَّسعت على امتداد الأرض السورية، و«الأكبر» أيضاً بالجهد الإعلامي الهائل الذي قام ويقوم به شبابها لتعويض غياب الصحافة العالمية، التي حال النظام دون حضورها على الساحة منذ اليوم الأوّل وكذلك بالعنف الذي أدّت إليه بعد أن ساد خيار الحلّ الأمني الأعنف، تكراراً لما جرى بحماة عام 1982، ولكن هذه المرّة على مدن سورية وقراها كافّة، وبلا استثناء.

ولا تفسير لطبيعة هذا العنف غير المسبوق في المنطقة العربية، إلا إذا استعيدت السنوات الأربعون التي شيّد خلالها الأسد الأبّ نظام حكم استبدادي ذا بنية لا شبيه لها في عالمنا العربي المعاصر. ذلك ما قام به زياد ماجد في الفصل الأول من كتابه مشيراً بوضوح إلى العناصر الأساس في استراتيجية التشييد هذه: الاعتماد على ركائز طائفية وعسكرية وحزبية مع توحيد مراكز النفوذ فيها، عبادة الشخصية من خلال حضورها الرمزي تأميناً «للطاعة المدنية المطلوبة» أو «الطاعة القسرية»، السيطرة على كافة الأحزاب السياسية وتطويعها في الجبهة الوطنية التقدُّمية وتفتيت سواها عن طريق الزجّ بعناصرها في السجون أو تشريدها فضلاً عن الإمساك بكافّة البنى النقابية للعمال والفلاحين والطلبة والشبيبة.. إلخ، تعزيز للجانب الأمني من خلال تنظيم متعدِّد الفروع ممتدّ في مختلف عناصر النسيج الاجتماعي، والعنصر الأهم بما أنه يستطيع أن يفسِّر اليوم الكثير من تماسك النظام الأسدي، تطبيقه ومنذ بداية هيمنته على السلطة المقولة الماكيافيلية الداعية إلى اللجوء إلى احتلال المدن وتملُّكها بدلاً من خنقها.

ذلك كلّه أدّى إلى «محو كامل للداخل» سياسياً وفكرياً واجتماعياً، لصالح حضور خارجي مجلجل من خلال ما أطلق عليه اسم سياسة الممانعة والمقاومة وعبر التحالفات الإقليمية وضروب إعادة التأهيل التي كان يسعى إليها كلّما قبض عليه بالجرم المشهود هنا أو هناك. لم يكن هذا المحو للداخل مرئياً إلا لِقلّة من المراقبين أو الباحثين. ولن يتغيَّر هذا البناء بعد وفاة مؤسِّسه. إذ إنه سيستمرّ خلال السنوات العشر الأولى التي تلت وصول الابن إلى الحكم وريثاً بعد إجهاضه في أوّل سنة من حكمه ربيعَ

دمشق عام 2001، ثم تكميمه أفواه الموقعين على «إعلان دمشق للتغيير الديموقراطي» بعد خمس سنوات من ذلك.

لن يحول هذا البناء دون انطلاق ثورة بدأت بكسر جدران الخوف جميعها حين خرج الناس يتظاهرون، وحين واجهوا خلال مظاهراتهم السلمية الرصاص الحَيّ منذ اليوم الأوّل. ستنطلق الثورة من درعا ومن دمشق، وستعمّ بسرعة محافظات سورية كلّها خلال الأشهر التالية. ازداد عدد المظاهرات بازدياد عدد المتظاهرين، وكان ديدن النظام الأسدي أن يحول دون اجتماعهم خصوصاً في أي ساحة من ساحات مدينتَيْ دمشق وحلب بعدما شهدت حماه وحمص ودير الزور مثل هذه التجمُّعات التي جمعت مئتي ألف هنا وثلاثمائة ألف هناك. لم يترك النظام وسيلة للحيلولة دون المظاهرات إلا وارتكبها: الرصاص الحَيّ، واحتلال المدن بالدبابات وخصوصاً مدينتي دير الزور وحماه، وتعذيب من يعتقلهم من الناشطين والإعلاميين وقتلهم، ولا سيما «أصحاب الخطاب الوطني» الجامع واللاعنفي.

سيؤدي عنف النظام المتصاعد إلى ما يسميه زياد ماجد «التحوُّل العنفي» الذي بدأ في شهر رمضان/آب عام 2011. وستبدأ مظاهر العسكرة على الطرف الآخر بالظهور، مع تتالي الانشقاقات عن الجيش النظامي وتشكيل مجموعات عسكرية تعلن عن نفسها باسم «الجيش السوري الحر» الذي انضمّ إليه مدنيوّن متطوّعون للدفاع عن التجمُّعات الشعبية والمظاهرات في مواجهة الشبيحة ومخابرات النظام. وستكون ذروة هذا التحوُّل معركتا دمشق وحلب (تموز/يوليو 2012) اللتين ستبدّلان الخارطة السورية. يسجّل ماجد أنه في هذه الفترة بالذات سيبرز العنصر الدولي على الساحة السورية من خلال الدعم غير المحدود الذي تقدّمه إيران، وخصوصاً روسيا والصين باستخدامهما الفيتو لتعطيل أيّ قرار في مجلس الأمن يؤدّي إلى إدانة النظام أو إضعافه فضلاً عن الدعم الروسي من خلال مواصلة إرسال الأسلحة الثقيلة والذخائر وقطع الغيار من دون توقُّف. وبالتوازي ستتقدّم المشهد القتالي القوى الإسلامية ثم الجهادية لتسيطر في منتصف عام 2013 على معظم مساحات هذا المشهد.

لن يتوقَّف الأمر عند ذلك. إذ إن لجوء النظام بمساعدة إيرانية حثيثة إلى تشكيل مجموعات أطلق عليها اسم «جيش الدفاع الوطني» وقوامه «شبّان علويّون وشيعة درّبتهم إيران لمساعدة جيش النظام المنهك» وقيام هذا الجيش بمذابح رهيبة في العديد من المناطق السورية من ناحية، ولجوء النظام إلى تجنيد الشبان من القرى والبلدات ذات الأغلبية العلوية لاستحالة التجنيد في معظم المناطق التي فقد السيطرة عليها من ناحية أخرى، أدّى إلى بروز «القضية الطائفية بوصفها واحدة من أكثر القضايا حضوراً في سورية». ضاعف من وطأة هذه الأخيرة دخول مقاتلي حزب الله من ناحية والمقاتلين العراقيين من أحزاب شيعية تديرها طهران في المعارك والعمليات التي يقوم بها جيش النظام من دمشق إلى حلب من ناحية أخرى.

سيتوَّج هذا العنف باستخدام السلاح الكيمياوي ليلة 12 آب/أغسطس 2013، الذي سيؤدّي إلى إعادة تأهيل النظام على الصعيد الدولي بعد قبوله تسليم مخزونه من الأسلحة الكيماوية.

وراء كل ذلك وعلى الرغم منه، كانت سورية الداخل المُغيّبة تبرز إلى السطح بقوّة وعلى كلّ صعيد. وهي ظاهرة يخصّها ماجد بفصل كامل «ملامح لسورية الداخل» مسجلاً أهمّ الملامح التي كانت مخفيّة خلال أربعين عاماً، وأهمّها استعادة اللغة في كل تجلّياتها: الرواية والمذكرات الشخصية، والشعر، والصحافة الساخرة أو الصحافة المرتجلة، بالإضافة إلى تفجُّر الطاقات الإبداعية في مجال الفن التشكيلي والسينما التسجيلية؛ الاكتشاف والدهشة: اكتشاف الناس وأصواتهم، والدهشة أمام مواهب خارقة سخرية وذكاء سياسياً تجلّت خصوصاً في الهتافات والشعارات خلال المظاهرات؛ تكسير التماثيل والصور، صور العزاء استكمالاً للمقاومة. هذا فضلاً عن بروز دور النساء القيادي والطليعي وفي كلّ ميادين الثورة ومجالاتها.

قامت الثورة في وجه نظام استبدادي، لكنها لم تلبث أن وجدت نفسها تواجه لا حكّام البلد وحدهم بل حلفاءه جميعاً، لاسيما وأنهم عملوا طوال أربعين سنة على أن يجعلوا من موقف البلد الاستراتيجي محدِّداً وحيداً لعلاقة العالم به، كما يسجّل ماجد الذي ميَّزَ -على نحو واضح- بين حلفاء النظام (روسيا وإيران والصين) من ناحية و«حلفاء» الثورة (دول الخليج وتركيا والولايات المتحدة الأميركية والاتحاد الأوروبي) بوضعه هؤلاء الأخيرين بين قوسين لبيان مدى الفروق بين هؤلاء وهؤلاء سواء على مستوى الدعم أو نوعيته أو فعاليته.

كان على هذه الثورة أيضاً أن تكشف عن كثير من الزيف والتزوير في المواقف. فالذين خرجوا بقوة يؤيّدون ثوار تونس وليبيا ومصر واليمن صمتوا فجأة أمام ثوار سورية، ثم ما لبثوا أن بدأوا حملات التشكيك والاتّهامات. لم يقتصر ذلك على فئات القوميين واليساريين في العالم العربي فحسب، بل شمل كذلك «المعادين للإمبريالية» في الغرب، ولن يحول ذلك دون أن تكون الثورة السورية جذرية، لا «في اللغة والشعارات وتفجّر الطاقات الإبداعية كلها فحسب، بل كذلك في عملية الهدم لكلّ المنظومات التي سحقتها لعقود وللشعارات التي بَرَّرت (رياءً) هذا السحق».. ولن يحول ذلك دون أن تكون هذه الثورة -رغم «اليتم والآلام العظيمة»- مستمرّة.

حبّة العنب أَوْرَثَت أَلَماً بِثقلِ جَبَل

ممدوح فرَّاج النَّابي

يتشكّل نَصّ «بحجْم حبّة عِنب» لمنى الشيمي، (دار الحضارة، القاهرة) عبر مراوحةٍ لا ترى في الموتِ حَدَثاً تنتهي به الحياة، بل وسيلة يواصلُ بها الإنسانُ حياته، بطريقةٍ أو بأخرى، هكذا ظلّ طقس الموت هاجساً شَغَلَ القدماء، فجاءت مقابرهم شاهداً على نقيضه، فصنعوا عوالمهم التي تخلّدهم، وكأنها تميمة ضدّ الموت. ومِن ثمّ ترى منى الشيمي التي شاغَبها الموت في أوّل الأمر كـ«حبّة عِنب» وتسلّل إلى جسد صغيرها، في غَفلةٍ منها في صورة سرطان نهش الجسد وأحاله إلى مسخٍ، مَعْنىً نقيضاً لدلالته، فاتّخذت مِن الموتِ الذي حَضَرَ في غياب ابنها زياد، حافزاً لتستعيدَ الكاتبة حكايتها معه، وتُطْلِعُه على ما كان مؤجّلاً الحديث عنه، وتغوص في ذاتها الموجوعة. وما إنْ شرعت في الحكاية حتى وجدت في مصيبتها بفقد ابنها باباً مُشرّعاً، لترمّمَ أشلاء ذاتها كإيزيس في الأسطورة القديمة.

يَنهضُ السّرد على فِعْل الذّاكرة، فهي البديلُ الذي هربتْ به الكاتبة مِن اللّحظة الحاضرة بما فيها مِن ألَم ووَجع، إلى الماضي لتفتّش في دهاليزه عن لحظةِ صفاءٍ قد تخفّف مِن وَطأة زائرها غير المرغوب فيه، فإذا بها تكتشفُ أنّ ذاتها وقعتْ فريسةً لخيانات نالت منها، وقد تنوّعت ما بين خيانات حبيب وخيانات زوج، وصولاً إلى انتكاسات الأوطان وهي ترى بعضها يتساقط كما حدثَ في العراق والكويت، وأيضاً صراعات دخلتها في سبيل إثبات حضور هذه الذّات منذ أنْ وقفت متحدّية أمام أمّها معلنةً في لحظةِ عصيان أنّها سَتحطم كلّ الزجاجات التي في الثلاجة، إذا لم تعطِ لها ما يثبت هويّتها الأنثوية التي ضاعت بتشبيهها بالذكور. وما إن حصلت عليها بالحَلَق، حتى اكتشفت أنّها يجب أنْ تدخل معركة أخرى في إثبات ذاتها ككاتبة وسط إحباطات يوميّة وخلافات زوجيّة، وأعباء وظيفية، ومؤامرات داخل الوسط الثقافي نفسه وصولاً إلى صراعها مع مرض ابنها وهي تتنقل به من طبيب إلى آخر ومن مركز إشعاع إلى آخر، ومن لحظةِ أملٍ يبثّها فيها الطبيب إلى أخرى تَعْصِف بما منحها إياه في لحظة نادرة لن تتكرّر، أو وهي توزّع الألم الذي تعانيه على الآخرين في المستشفى، وقد فتحت هذه الرّحْلة أمام عينيها الفساد المستشري في المجتمع وحالة الإهمال الجسيم التي صدّرتها الدولة كبديل عن العجز في توفير الحياة الملائمة، هذا العجز الذي دفعها إلى أن تقبلَ الدروس الخصوصية كعمل مُعِين على متطلّبات الحياة الكثيرة، العجيبُ أن ما لاذت به لم يكن أقلّ وَطأة وألماً مما عانته في محنة المرض.

تمارس السّاردة / الأنا ألاعيبها في استئناس الموت الذي صار حتميًا باللجوء إلى لُعبَة الحضور والغياب، كنوعٍ مِن التحايل على صُورة الموت البادية في كُلِّ شيءٍ حولها بدءاً مِن مظهر ابنها والتغيّر الواضح في عينيه وفي ثقل حركة القدم، أو ما حلّ على الأب / الزوج مِن سكوتٍ لازَمَه طوال رحلة العلاج وكأنّ الآخر يُجهّز نفسه للانسحاب، لذا كانت الكتابةُ هي الملاذ لاستعادة الأشياء المفقودة بدءاً مِن شيخوخة الروح التي تسرّبت للجسد في غفلةٍ منها، وكان للزوج الدورُ الأكبر فيها، وصولاً إلى استعادة الحياة التي لم تعشها مع ابنها فاكتشفتها عبر الكتابة.

ينتمي النّصّ إلى النّصوص السِّيرية بسيطرة ضمير الأنا، وتطابق الهُويات (الأنا والهو)، والتماهي لدرجة الذوبان بين الأنا والأنت، وكذلك عبر كثافة حضور المرجعي كأسماء الشّخصيات التي تستحضرها ولها واقعها المرجعي مثل زياد، والزوج، والأخوة، وحسني مبارك وأعضاء المجلس العسكري، بالإضافة إلى الأصدقاء كسامية بكري. فضلاً عن حضور مهنتها كمعلمة للتاريخ ودراساتها في كليّة الآثار. وتسرد تفاصيل دقيقة في حياتها باكتشافها الشّات، وعالمها الافتراضي الذي عاشته كنوعٍ مِن الانفصال عمّا حولها، وعلاقات الأُسْرَة التي تراوحت بين الحبّ والكُره، والخوف والقلق. كما تتعمّدُ إظهار مهنتها كقاصّة وروائية عند التدقيق في الأحداث أو التعليق بأنّ هذه المشاهد أو هذه الجملة سوف توظّفها جيداً في رواية أو قصة.

يتقاطع هنا كلّه مع التاريخ العام حيث تحكي عن تاريخ الجنوب المُهْمل في التاريخ الرّسمي، فتخبر عن تأثير الحرب الإسرائيلية على الجنوب، وسَعْي إسرائيل لتدمير قناطر نجع حمادي لفصل الجنوب عن الشمال، وكذلك تتطرّق إلى حالة التوتّر بين المسلمين والمسيحيين بعد حالة المدّ الديني في الثمانينيات، وهي المنطقة التي بقيت في الظلّ في مقابل تسليط الضوء على أحداث إمبابة والزّاوية الحمراء، كنوع مِن التهميش المقيت، حتى وصلت حدّة التوتّر في منطقة الصعيد، إلى الهجوم البشع على الكنسية في احتفالات أعياد الميلاد قبل الثورة بقليل.

وقد تعمد في بحثها عن التاريخ إلى الكتب والوثائق للتأكّد من معلومة صادفتها كما فعلت في حديثها عن اعتقال أبيها في عهد عبد الناصر. هكذا يتداخل الشّخصي مَع

العام في مزيج مضفّر جيداً، من دون الشُّعور بـأنّ ثمّة إقحاماً على بنيّة السّرد، وهو ما سهّل لها أن تتخذ مِن الذّاتي مِرآةً لترى حالة الانشراخ التي أصابت الوطن، فلا ينفصلُ التاريخـان، بل يتداخـلان ويتقاطعـان معاً ليكوّنـا رؤيـةً أوسـع عمّا شهدته السّاردة مِن خيانات وانهيارات سواء على مستوى الذات أو على مستوى الوطن.

اعتمدت الكاتبة التوازي كتقنية سردية، في الربط بين الذاتي والتاريخي، كأن يأتي ميلاد الأب مرتبطاً بإضراب عُمال مصنع السُّكر، ودخولها المدرسة الإعدادية مرتبطاً باندلاع الحرب بين العراق وإيران، وحادثة المنصّة بمرض الأب، وصولاً إلى اكتشاف مرض زيـاد الـذي يتوافق مـع انـدلاع ثورة 25 ينايـر إلـى دخـول ابنها المركز الطبي. لا يقوم التـوازي علـى مستوى الربـط بين العـام والشخصي فقـط، بل أيضـاً علـى مسـتوى الحكايـة، حيـث يـوازي السّـرد بين ثلاث حكايات، عبر خطّين سرديَّيْن: الأول هـو حكايـة زيـاد الـذي تغافلت عنـه الأم لتكتشـفه في رحلـة مرضه ثم تستعيد حكايتها وحكايتـه علـى الـورق، والثانـي هـو حكايتهـا هـي وتمفصلاتها وعلاقاتهـا المتوتّرة بالأسرة والزوج، والعالم المحيط بها. وبيـن الخيطين ثمـة حكايات متداخلة تنثرهـا داخل السّـرد وخيوطـه المتشـعبة عـن الثـورة وأحداثهـا، وبلطجيـة الحـزب الوطني، والفولي أحد الأذرع المهمّة للحزب الحاكم، من دون أن يغيّر هنا في مسار الأحداث وإن جاء عبئـاً على بعضهـا، لكن ثمّـة إشـادة بقدرة الكاتبـة مـع هـذا الحشـد من التفاصيل والتفريعات، على الإمساك بخيـوط السّـرد والحكايـة معاً، فتعـود إلى مـا قطعته باسترسـالها، وتستكمله.

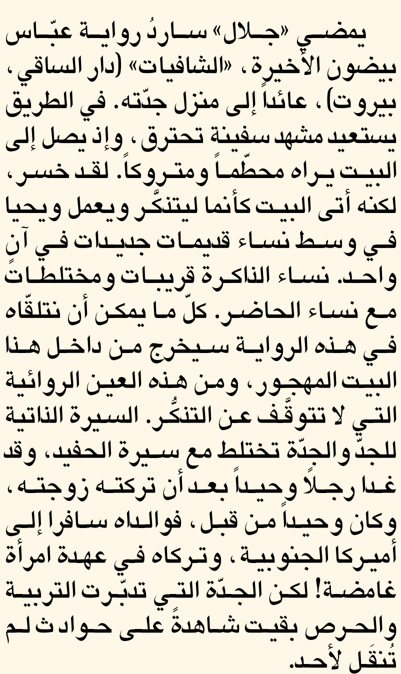
التنـوّع والتعـدّد همـا قرينـا النـصّ على كافّـة المسـتويات، حيـث المراوحـة بيـن ضمير الأنـا فـي حديثهـا عـن نفسـها وعـن أسرتها وعن زوجها، والـ «أنت» في حديثها عن زيـاد والغائب فـي بعـض أحاديثها عن أخوتها، وعن بكر، ومـع أن الخيط الزمني الرئيس للحكايـة يبتـدئ مـع الثـوّرة (زمن حديث نسبياً) إلا أنّ ثمّـة تداخـلات زمنيّـة (الماضـي / الحاضـر / المسـتقبل) تشـي بتعـدُّد علـى مستوى الزمن أيضاً. ورغـم هـذه التداخـلات الزمنيّـة، إلا أن السّـاردة حافظت علـى تنامـي الزمـن الكرنولوجـي في حكاية زيـاد ومرضه بـدءاً مِن اكتشـاف المرض وصـولاً إلـى المركز الطبـي، وهـو ما تزامن مع دخـول مبارك إليـه. أما الجزء الخـاص بهـا، فهـو زمـن انتقائـي أي غيـر معنـي بترتيـب الأحـدا ث حيـن وقوعهـا، وهـو مرتبـط بالزمـن النفسـي الموغـل فـي ذاتها حيث الشّـرخ الـذي أحدثه ذهـاب بكر، وزواجها مـن آخـر يكبرهـا بعشرين عامـاً، وحالـة الوحـدة التـي تعانيهـا مـن الافتقـاد لغيـاب الـزوج عنهـا، وصراعهـا النفسـي وشـعورها بالخـواء الـذي يُغلّـف حياتهـا وحرصها ألا تفقده الذي يدفعها إلـى القيام بلعبة تعويضية حيث تتخيّل حواراً تتمنّى أنْ يـدور بينهمـا، ومـع الأسـف هـذا الحـوار لم يأتِ أبداً بمستوى الأسـاليب التي جاءت متنوّعة بيـن التداعي الحُرّ والمونولوجات في حكايتها الذاتية، والغنائية في سـردها عن العائلة والخطاب المباشـر المفتوح مع زيـاد حتـى إنـه صـار بمثابـة المـروي لـه المتحقّق اسماً وصفةً داخـل السّـرد، وهو مـا سَـاعَدَ على إحداث التشويق الـذي نَمَى مع تقطيـع الحكايات إلـى أجـزاء والوقوف عنـد نقـاط معينـة لدفـع المتلقـي لملاحقـة الأحـداث بالقـراءة. فـلا تميـل إلـى تقسـيم النّص إلـى فصـول أو أجـزاء، أو حتـى أنها ميّـزت حكايتهـا عـن حكايـة زيـاد. وإنمـا تقدّمـه دفعـة واحـدة، فثمّـة رغبـة داخليـة فـي التخلّـص مما بداخلهـا.

يقفُ النّصُ في أحد جوانبه الأساسيّة التي ربما كانت هي السّبب المباشر لتفشّي المـرض مـن دون أن تشـير إلـى ذلـك عنـد حالـة الفَسـاد السّياسـي التـي تمثّلـتْ فـي أنمـوذج الفولـي فـي الصعيـد، وكيـف كان يُمـارس سـطوته ونفـوذه، وهـو أنمـوذج دالّ علـى حالـة الفساد السّياسـي، وهـو ما تجلّـى بصـورةٍ واضحـةٍ في الفساد الإداري وحالـة التكلّـس والروتيـن والإهمـال وهـو مـا رصدتـه الكاتبـة فـي رحلـة عـلاج ابنها، ونهابها للتأميـن، ومـا رأتـه من لامبـالاة، ولولا تدخُّل صديقـة الكاتبـة الصحافية لما تمّ لها الأمر وهو ما يعكس حالة فسـاد عام وسرطان انتشر في كافة مفاصل الدولة، ولم يقتصرْ على تلك البقعة مِن دماغ ابنها، وشخّصها الطبيب علـى أنّـه «بحجـم حبّـة عنب» علاوة على تطرُّق السّاردة للأحداث والانتكاسات التي ألمّت بالأمّة العربيّة منذ احتلال صدام للعراق وتأثير هنا على أخيها.

أخيـراً، جـاء النّـصّ مُتدفِّقـاً عبـر لغـةٍ مُنْسـابةٍ تميـل إلـى الشّـعرية، حيـثُ المونولوجـات والتداعـي الحـرّ، كما غلّفته بمسحة حزنٍ رقيقة شـفيفة أكسبتْ تعاطفاً مع السّاردة، ومع حالتها التي تسرد عنها. كمـا تَراسـل النّـص مـع نصـوص دينيّـةٍ وخطابـات أدبيّـة كمسـرحية السّويسـري فريدريـش دورينمـات. «زيـارة المـرأة العجـوز»، عـلاوةً علـى بعـض النُصـوص التي تَمثَّل كُتّابها لحكايات مُمَاثِلة، وحكوا عن مآسي أبنائهم، ليس كنوع مِن المحاكاة بقـدر مـا هـو تفتيتٌ للحـزن والألـم، ومـع كلّ هـذه الدراميّة فـي السّـرد إلا أنّ الرّسَـالة المهمّة التـي أكّدتْ عليها التّجربة بالإضافة إلـى الانتصـار بالكتابة، هـذه الحكمـة التي صاغتهـا المؤلّفـة فـي جملـة داخـل سـياق النص «يبدو الإنسان ناقماً علـى الآخرين، لكـن تأتـي المِحـن لتكشـفَ لـه جوهرهـم، فيعيد تشكيل العلاقة التـي كانت حيادية فـي بعـض الأحيـان».

عن سِيَر نساءٍ قديمات جديدات

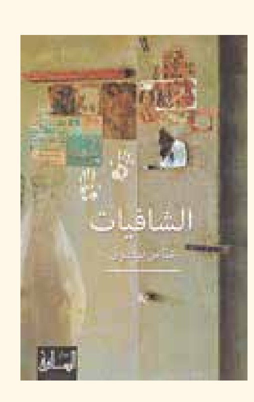
علي جازو



يمضي «جلال» ساردُ رواية عبّاس بيضون الأخيرة، «الشافيات» (دار الساقي، بيروت)، عائداً إلى منزل جدّته. في الطريق يستعيد مشهد سفينة تحترق، وإذ يصل إلى البيت يراه محطّماً ومتروكاً. لقد خسر، لكنه أتى البيت كأنما ليتنكّر ويعمل ويحيا في وسط نساء قديمات جديدات في آنٍ واحد. نساء الذاكرة قريبات ومختلطاتٌ مع نساء الحاضر. كلّ ما يمكن أن نتلقّاه في هذه الرواية سيخرج من داخل هذا البيت المهجور، ومن هذه العين الروائية التي لا تتوقّف عن التنكُّر. السيرة الذاتية للجدّ والجدّة تختلط مع سيرة الحفيد، وقد غدا رجلاً وحيداً بعد أن تركته زوجته، وكان وحيداً من قبل، فوالداه سافرا إلى أميركا الجنوبية، وتركاه في عهدة امرأة غامضة! لكن الجدّة التي تدبّرت التربية والحرص بقيت شاهدةً على حوادث لم تُنقَل لأحد.

سيكون للتعبير الدراج وللملاحظة النفسية بناءٌ «اعتباطي»، سيكون هناك مكانٌ يصّاعدُ داخل النّفس التي هي مكان الرواية ومحورها. تتحوَّل الذاكرة النفسية، ومشاهدها الغريبة المستعادة إلى عبءِ مصاحب، ثم سرعان ما تجلو وتخفّ وطأتها، إذ تعترف وتفصح وتكمل بوحاً مكثَّفاً، ولا تولي اهتماماً لما يلي الاعتراف من نتيجة! على هذا النحو تتماسك، بعد أن كانت منزورةً، وتتصلب بعد أن كانت طريةً. كأنما الشافيات، نساء جلال، قد نذرْنَ أنفسهنّ لمهمّة مستمرة وعليهنّ ألا يمللنَ عن السيْر. نساءٌ خبيراتٌ عاديات معاً، لكنهن لا يتوقفنَ عن التحرّك والمبادرة واللحاق باللحظة المحرجة وجوعها إلى اعترافات كاملة. إنهنّ يضفن إلى الواقع مادته الضامدة، كما لو أن الأخير مرض.

لا يمكن لذلك تقييم الشخصيات على أساس أدوارٍ سياسيةٍ وعاطفية، لأنها مزيج من كليهما، وهي بذلك أقرب إلى الحقيقة منها إلى التخيُّل. قد يصحّ



اعتبار «الشافيات» سيرة اعتراف طويلة تتلاقى فيها منازعات النفس مع تسطّح الوقائع. جدّة «جلال» مثلاً، إذ تبدأ بها الحكاية، أمسكت يدَ زوجها المعمارجي وقادته إلى تأسيس عائلة من خلال لحظة قرار مفاجئ وحاسم. استسلم الجدّ وترك للمرأة «الساحرة» أن تدبِّر المعيشة وسلّمَ ترتيب القيمِ والحاجات والمنافع. ثمة ما يشبه ضرباً من التوزاي بين سيرة الجد والحفيد، فكلاهما مستسلم ويقبل تصاريف الحياة على أنها أقل من قيمتها الفعلية.

ما يكمن في هذا النمط من قبول صريح، وهو ما كانه السلف. والتراخي والإهمال اللذان يقيدان الخلف، ويمنحانه تجوالاً شاسعاً، والتأجيل والتسويف هو كلّه ما يكوّن مادة حياة تحوَّلت مع مرور السنين إلى (مقبرة) مشتركة تصالحت وتلاقحت داخلها الشكاوى والاعترافات، لكن سكّان المقبرة الغابرين والجدُد، سواء بسواء، ليسوا قرائن مطابقة لأجدادهم، وإن كان للدمّ العائلي خيطٌ خرافي يربط ويصل من دون أن يتحوَّل إلى حاكمٍ وحيد ورابط قاهر. صداقات جلال محلّ غناه وتشتته وتفكيره وانفعاله وأسئلته. إنها تصنعه وتحوّله وتمكّنه من التكلُّم مع نفسه كراوٍ وكواحد ممن هو منهم في وقت واحد.

تبدو الحاجة إلى التعبير الساخن أقوى من الحاجة إلى التعبير المحايد والمترفِّع. لا بلاغة مسرفة هنا، إذ إنها ممحوّة بجمل قصيرة تسرد وتتنكّر وتنقد، والعاميّة التي تتخلّل الحوارات وغيرها، شاهدٌ شفاهيّ يدلّ على قوّة الوقوف وجهاً لوجه إزاء لغة مقنَّعة. بموازاة التداخل بين الفصيح والعامي، يقف العنف الكتيم خلفية ضارية وراء كلّ سيرة، العنف الجارح والتخلّي والإهمال والترك ومرارة الوحدة، تلك التي سرعان ما يلجأ مروّضوها وكارهوها وفاعلوها إلى ملئها ترفاً مثرثراً، لكنه مدعوم ومحميّ بتجارب أقرب إلى مغامرات بلا أهداف ولا ضرروات سوى الخوض في الوحل.

هكذا يصير المُعاش الموحل، كما كان في عبثه ودفئه وخيباته المسافرة والمتنقلة، في سخفه وجلجلته، في حدّه المسنون ودمغته القاتمة، لا كما يُراد له أن يكون نفخاً بلا صوت، هو المتاح الوحيد وهو بذلك مادة المستقبل والماضي، وكلّ ذلك يتجمّع مقطعاً إثر آخر، في صلب حاضر يتنكّره جلال. إنه الحاضر السرديّ الشفّاف و«المبعثر» الذي يقف دائماً في قلب الرواية ويزوِّدها بنبضها ويختمها بـ «تصالح» سهل ومقنع. ذلك أن كلّ النقد والتراكم، بما فيهما من خلطٍ وبعثرةٍ ولمّ وضمّ واستدعاء، سواءٌ لصيغ العمل السياسي أم الحوادث القتل البشعة أم لحال نساءٍ بقينّ متعطِّشات لصحبة رجال «صالحين» وملبّين، قد خلا في النهاية إلى ما هو أقرب إلى لمسة اليد البسيطة وأكثر ملاءمة لرغبات مضنية ممزَّقة، ربما لكونه الأسهل والأبسط. ذلك أن الألم واحد، والشفاء، لا غيره، يغذّيه إذ يحوِّله إلى ماض صرف. رواية «الشافيات» تمسّ وتجسّ نبضَ الألم الأسود المدفون. والحالُ إن طرح الألم وتوزيعه ونشره أهمّ - ربّما - من الإمسَاك به في مكان بعينه، وهو إذ يبوح ويبدي ويحاجج إنما يحمل ويفاجئ ويشفي.

طعم السجن في الحلق

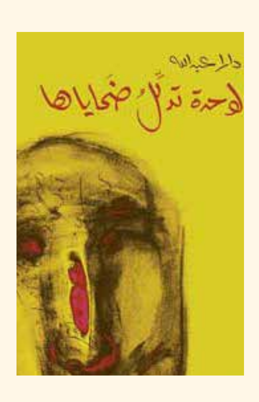
راشد عيسى

«لم أعد أصلح سوى أن أكون سجيناً»، عبارةٌ تنكّر بقول للشاعر الأفريقي برايتن برايتنباخ: «يعلّمنا السجن أننا سجناء»، حين يسأل عمّا يعْلَق في حياة المرء، بجسده وروحه، بعد تجربة السجن المريرة، وغير الإنسانية. يراقب الشاعر السوري دارا العبد الله في كتابه «الوحدة تدلّلُ ضحاياها» (دار مسعى – البحرين) ويتأمّل أيّ حال أصبح عليه بعد ثلاث تجارب اعتقال خاضها في سجون النظام السوري بعد اندلاع الثورة.

في واحد من مقاطع الكتاب يرصد عبدالله لحظة خروجه من المعتقل: «قلتُ للسائق أن يأخذني إلى ساحة الميسات. الدمّ المتخثّر على ظهر يدي اليمنى مثل بحيرة من صقيع أحمر، سألني إن كنتُ في السجن، أجبتهُ بنعم. مرّت فترة صمت طويلة، نظرتُ إلى ملامحه المتعبة، كانت الدمعة مستقرّةً على خدّه الأيمن».

يصعب وصف الكتاب على أنه نوع من سيرة ذاتية في السجن، فهو أقرب إلى تأمُّلات شعرية، من دون أن ينسبها صاحبها إلى جنس أدبي واضح. غير أن قراءةً في مقاطع الكتاب، التي بلغت سبعة وسبعين مقطعاً، لا شك ستفصح عن نوع من سيرة شعرية. والكاتب، وإن تجوّل هنا أو هناك، متأمِّلاً في تفسير القُبلة مثلاً، إلا أنه يبدو في سعيه ذاك كأنما يحاول تبديد ذكريات السجن. لكن في النهاية لا مناص، إنه كتاب عن السجن، ولعل الشاعر أراد أن يقدّم نمطاً مغايراً لما كُتب عن التجربة، إذ تحفل الكتابة النثرية السورية في السنوات الثلاث الأخيرة بمنكّرات السجن، كتابة باتت تشكل أضخمَ أرشيفٍ لـ «أدب السجون».

يحكي عبدالله شؤون السياسة بلبوس شعري، فهو يعتبر أن «النصّ الفكري يجب أن يكون مليئاً بالرحمة، لقتل كل الاحتمالات التي يمكن أن تجعل النص



سنداً ثقافياً للدكتاتور لاحقاً». ولا يخفي اعتراضه على ركام الكتابة الناشئة بعد الثورة في مقطع بعنوان «الانتفاضة والكتابة»، حين يقول «أي شيء يخرج من الحدث السوري يُنشر بلهفة، أهمية الحدث سياسياً تنقذ رداءة النصوص فنياً»، إذ يكره الفصاحة والأيديولوجيا وما يسمّيه الكتابة التمجيدية الحماسية عن البطولة، والتضحيات، والدماء، معتبراً أن تلك «لغة تتحدّث عن القتل بفرح واستسهال ستبرّر القتل لاحقاً». لذلك لا يتردّد في عنونة أحد مقاطع الكتاب بـ «مديح الخوف»، كنقيض لتلك الرطانة التي تنكّر بالحرب وتستدعيها. يمدح الكاتب الخوف لأنه إنساني، ويروي كيف أن إقامته في سجون النظام ضاعفت لديه حاجز الخوف، على غير ما يزعم كثيرون يقولون إنهم كسروا ذلك الحاجز: «من حينها أخاف أن أفتح الأبواب، أخاف الطارق دوماً، وأعيش دقائق صعبة تتلف فيها أعصابي عند فتح كل باب، أخاف رجال الأمن وشرطة المرور والعساكر».

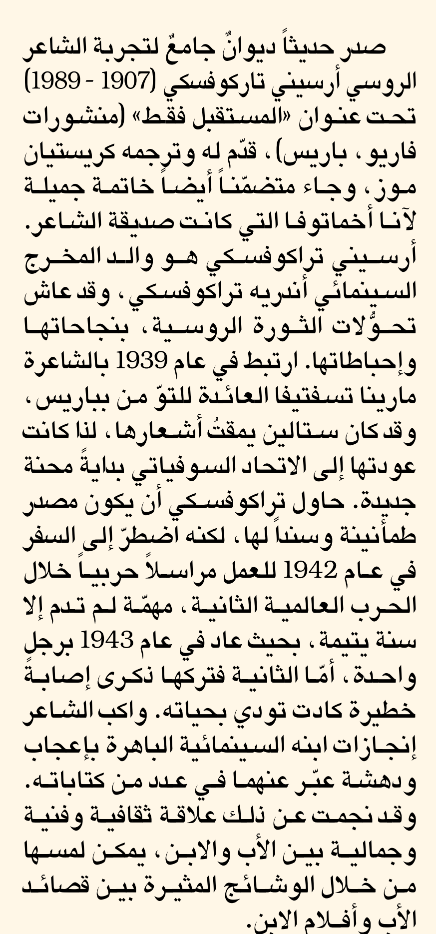
يتجوَّل الكاتب في بداية كتابه هنا وهناك، كمن يعمد إلى الهروب من ذكرى مؤلمة، لكنه في النهاية لا يتمكّن من النجاة من الكابوس الذي يسود في نهاية الكتاب، حيث يفرد المقاطع الأخيرة لمفرداتٍ من عالم السجن الرهيب، فيتحدث عن المنفردة، وجرذان السجن، والسجّان، ويستحضر كلمات وعبارة كتبها سجناء سابقون على جدارن السجن. غير أن أفظع ما يرويه يأتي في المقطع الأخير «المسخ»، كما لو أنه أراد بهذا العنوان أن يقول كلّ شيء، وأن هذا هو ما يفعل السجن بالناس؛ يحولهم إلى مسوخ. يروي الكاتب حكاية أحد معتقلي الجيش الحر، الذي يأتي إلى مهجعه بجرح مفتوح، فيستقبله زملاء المهجع بترحاب كبير يليق ببطل، لكن جرح «البطل» المفتوح، المتروك من دون علاج، يتحوَّل إلى أذى خالص لزملائه، حين ينشر الجرح رائحة عفنة حادّة ولاذعة لا تُحتمَل، فيدور «صراع نفسي يندلع خفية في دواخل الجميع، الرائحة الكريهة المستحيلة من جهة، والتعاطف الإنساني النبيل من جهة أخرى، بين الإحساس اليومي العادي، وطهرانية البطولة المطلقة».

يموت المعتقل المهمل أمام أعين الجميع، فيحزن بعض الزملاء، ويفرح بعضهم الآخر، لكننا نرى بوضوح كيف يمكن للبطل أن يتحوّل- لسببٍ خارج عن إرادته- إلى مسخ. وبالطبع لا يخفى تلميح الكاتب عبر عنوانه «المسخ»، الذي يذكّر برواية كافكا الشهيرة «التحوُّل»، التي تحكي حكاية إنسان يصحو ليجد نفسه وقد تحوّل إلى صرصور.

دارا عبدالله طالب الطبّ الذي داهمته الثورة السورية قبل أن يكمل دراسته، فلم يتأخر عن الالتحاق بركبها، كالآلاف من السوريين، الأطباء خصوصاً، اعتُقل وهُدّد بتصفيته جسدياً ما دفعه إلى النزوح. هو يكتب الآن من منفاه الألماني متأمِّلاً في أحوال بلده الجريح. سيقول قائلون: خسرناه طبيباً وربحناه أديباً، لكن في الحالين سيبقى طعم السجن في الحلق. من يسأل السجناء السابقين ماذا يبقى لديهم من السجن؟

المستقبل فقط

سعيد بوكرّامي



صدر حديثاً ديوانٌ جامعٌ لتجربة الشاعر الروسي أرسيني تاركوفسكي (1907 - 1989) تحت عنوان «المستقبل فقط» (منشورات فاريو، باريس)، قدّم له وترجمه كريستيان موز، وجاء متضمّناً أيضاً خاتمة جميلة لآنا أخماتوفا التي كانت صديقة الشاعر. أرسيني تراكوفسكي هو والد المخرج السينمائي أندريه تراكوفسكي، وقد عاش تحوُّلات الثورة الروسية، بنجاحاتها وإحباطاتها. ارتبط في عام 1939 بالشاعرة مارينا تسفتيفا العائدة للتوّ من بباريس، وقد كان ستالين يمقتُ أشعارها، لذا كانت عودتها إلى الاتحاد السوفياتي بدايةً محنة جديدة. حاول تراكوفسكي أن يكون مصدر طمأنينة وسنداً لها، لكنه اضطرّ إلى السفر في عام 1942 للعمل مراسلاً حربياً خلال الحرب العالمية الثانية، مهمّة لم تدم إلا سنة يتيمة، بحيث عاد في عام 1943 برجل واحدة، أمّا الثانية فتركها ذكرى إصابةً خطيرة كادت تودي بحياته. واكب الشاعر إنجازات ابنه السينمائية الباهرة بإعجاب ودهشة عبّر عنهما في عدد من كتاباته. وقد نجمت عن ذلك علاقة ثقافية وفنية وجمالية بين الأب والابن، يمكن لمسها من خلال الوشائج المثيرة بين قصائد الأب وأفلام الابن.

كتب الشاعر قصائده بالروسية، لكن المترجم اجتهد كثيراً ليقدّمها للقارئ الفرنسي الذي لا يعرف الكثير عن الشاعر الروسي بسبب قلّة الترجمات، ونشرها متفرّقةً في مجلات أدبية منها «أوروبا» و«الحركة الشعرية». تميّز تراكوفسكي بزهده في نشر شعره، إذ لم ينشره ضمن ديوان قبل بلوغه الخامسة والخمسين من عمره.

يهيمن عالمان أثيران على قصائد الشاعر: عالم الطفولة في أوكرانيا، وعالم الحرب وتداعياتها المؤلمة التي وقّعت جرحاً عميقاً على جسد الشاعر، كما على مشروعه الشعري. وقد كان لعلاقته بالشاعرتين تسفيتيفا وأخماتوفا تأثيرٌ كبيرٌ على مساره



الإبداعي والشخصي. تقول أخماتوفا: «سيتردّد هذا الصوت الجديد طويلاً في القصيدة الروسية. نحسّ في أبياته وجود طبقات من الاشتغال الهائل، ونرى جيداً كيف اخترق مجموعة من المؤثرات القيمة والحديثة، التي نكتشفها الآن على أحسن وجه». ويمكننا أن نستشفّ العمق الفكري لقصائده المستمدّة أساساً من حياته الجريحة. بقيت هذه القصائد طويلاً تحت الظل، قبل أن تنداح عنها الظلمة وترى النور، مبرزة قيمتها الأدبية الفريدة، لنتعلمَ منها أن الكلمات التي تقولها تتبدّد معالمها باستمرار، فكأننا نقرأها لأول مرةعبرالظهور والاحتجاب والكتابة والمحو، إذ إن الكلمات محاطةٌ بأسرار وطلاسم، وتنتجها عاطفة مكلومة بآثار الحرب التي تنكّرنا باستمرار بنعمة الحياة وخطيئة الموت الذي اقترف فعلته الشنيعة ومضى تاركاً لعنته موشومة على جسد الشاعر: «يدهشني أني ما زلتُ على قيد الحياة/بين قبور ورؤى شتّى / سنرحلُ عن هنا وإلى الأبد./ هناك الصمت والقطارات الجسور، والعشب، والأبراج/ والعيون اليومية الزرقاء، /النهر، /وصدى الجبال الهادرة، /ثم الرصاصة الآتية من مسافة قريبة».

لا يمكن لقارئ نهم للشعر، ومتذوّق للعمق الفلسفي للشعر الأصيل، إلا أن ينحاز إلى اقتراح الشاعر المندِّد بالحرب وبمآسيها، وبالقمع الذي تنتهجه الأنظمة الظلاميّة الناقمة على الشعر والفنّ الجمال والممجّدة للابتذال. ولا يمكن لقارئ الديوان إلا أن ينصت لروح الشعراء الذين ترجمهم الشاعر إلى الروسية مثل: الشاعر العربي أبو العلاء المعري، والشاعر الفارسي نظامي الكنجوي، والشاعر الأرميني سعدي الجديد، والشاعر الجورجي فاجا بشافيلا، والشاعر البولندي الكبير آدم بيرنارد ميتسكيفيتش، وغيرهم. كما نصغي لصدى شاعرتين عظيمتين أحبَّهما تراكوفسكي ومجّدَهما في شعره: آنا أخماتوفا، ومارينا تسفيتيفا التي شنقت نفسها في مدينة «ييلابوغا» في تترستان احتجاجاً على الاضطهاد الذي تعرّضت له من الحكم الستاليني.

في قصيدة أخرى يتذكّر الشاعر بلاد القوقاز التي تلاشت هويّتها، ويشير تحديداً إلى إقليم داغستان الذي يعني بلاد الجبال، «كنتُ مستلقياً على قمّة أحد الجبال، /تحيط بي الأرض/في الأسفل، وطني يواجه مصيره وقد فقد ألوانه كلّها/إلا لونين: الأزرق الشفاف، والبني الفاتح /هنا أيضاً أو فوق الحجر الأزرق يجري قلم عزرائيل/ وحولي تمتدّ داغستان. / اعتقدت حقّاً وللمرّة الأخيرة قراءة المستقبل/باللغة العربية، على الصخور الفخورة لهذه الأرض، /من أين جاءتني هذه الجرأة /لمقايضة الفردي بالزوجي.».

كان تاركوفسكي يزن كل كلمة يكتبها، تماماً كنحّات يعمل باللغة، وكان منجزه الشعري مكتوباً بدقّة عالية. وسيبقى، الغناء من أجل الحرية التي يستكمل بها الإنسان إنسانيته، الإيقاع المعلن والطموح المنشود، وهو ما يزيد من رغبة الشاعر في التدخّل في صيرورة الكائن بمختلف تأمّلاتها الفلسفية وأقنعتها الأيديولوجية، ولعلّ هذا ما يبرّر الصعوبة والتعقيد اللذين يجدهما الشاعر للتعبير عن حياة شاقة، موعودة بمستقبل غامض يطارد الأحلام.

قصائد مفعمة بالحنين

عماد الدين موسى

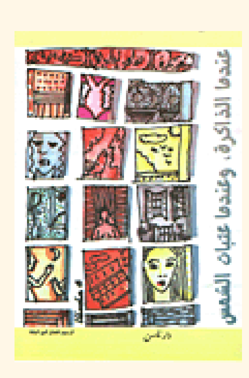
رغم الشغب الطفوليّ وحيّويّة الألوان وبساطتها المدهشة في لوحة الفنان التشكيلي أمين الباشا، التي زيّنتْ غلاف المجموعة الشعريّة الجديدة «عندما الذاكرة، وعندما عتبات الشمس»، الصادرة عن دار نلسن في بيروت، ورغم الحرارة التي تحيلنا إليها عنوان المجموعة نفسها لا سيما توقّد «الذاكرة» أو دفء «عتبات الشمس»، إلا أنّ صوت الشاعرة اللبنانيّة صباح زوين (تقيم في إسبانيا) يأتي هادئ النبرة والإيقاع، ومفعماً بالحنين.

هذا التناقض الجماليّ وما لهُ من إشكاليّةٍ بين ثنائيّات إبداعيّةٍ متضادّة، تحضر أكثرَ من خلال مزج الشاعرة بين تقنيات القصيدة من «إيحاء- انزياح- تكثيف» من جهة، وتقنيّات أخرى فنّية من جهة ثانية، سواء التشكيليّة منها كتوزيع المساحة- درجة الإضاءة- تداخل الألوان، أو السينمائيّة كاللقطة ببعديها القريب والبعيد- التقنيّة التصويريّة- لغة الكاميرا- تقطيع المشاهد وتتاليها، ومن ثم سكبها في قارورةٍ واحدة، لتأتي القصيدة متكاملة.

وتكاد هذه التيمة أنْ تكون الرئيسة للمجموعة بأسرها، لما لها من حيثيّات، تتيح المجال لصياغة أواصر لغويّة وتعبيريّة جديدة، متينة ومُحدثة، تُخرج النص من حيّز الرتابة والتكرار أو الهشاشة، وتجعلهُ أكثر تماسكاً وإدهاشاً، تقول الشاعرة في الصفحة: «في انحناءات الشجر/ رسمتُ انكفائي عنك، / ثم كنتُ دائماً أرسمُ/ يديكَ في غياب الكلام، / لكن لماذا أرى اليوم بللَ الأرصفة، / وأرى أقدامَنا الحافية، / وتلك تركض في العراء».

تحتفي قصيدة صباح زوين- في أولى جوانبها الاحتفائيّة- باليوميّ الحميم، أو ما تمّ إهمالهُ في صخب وعبثيّةِ حياتنا الآليّة المعاصرة، مُعيدةً هذه الأشياء- المهملة رغم دفئها- إلى الواجهةِ/ داخل قصيدتها، بعد أن تضفي إليها لمسة الإبداع السحريّة، بوصفها أدوات جماليّة لا بدّ من الكشف عليها وإبراز دورها المؤثّر لدى المتلقي/ خارج إطار النص. «عند سكون الضحى/ كنتُ أستلقي، / وكنتُ في بياض النور/ نائمةً، / عندما علمتُ/ أنّكَ أصبحتَ بعيداً/ عن مسكات الأبواب، / وعن طاولاتنا»، «هو غصنٌ كثيفُ النور، / وهو الذي نبتَ/ في يدكَ مرةً، / أو الغصن الذي/ بقي ذكرى بين/ أوراقي البيضاء».

الاقتصاد اللغويّ المكثّف واختصار المشهديّة، سمتان أساسيّتان نجدها في مجمل قصائد «عندما الذاكرة، وعندما عتبات الشمس»، إذ نادراً ما نعثر على مفردةٍ تسللتْ إلى النص خلسة/ عنوة على سبيل الحشو والاستزادة أو نشعر بلا حاجتها. هذه القصائد المدوزنة على موسيقى الحياة الطبيعيّة، من حيث عفويّتها وتلقائيّتها وهدوؤها، لا مكان للنشاز أو الهفوات بين ثناياها.



«لستُ سوى في عزلة الوقت، / وكأنّ دهراً مرّ على تلك الأبواب، / كأنّ وجهي التصق إلى الأبد/ بثنايا الخشب الأسود/ وبعتبة بيتكَ وحوافي الشبابيك».

ولعلّ من اللافت في هذه المجموعة، أنّ القصائد لا عناوين لها، بل متحرّرة من أسر العنونة وسطوتها، وموزّعة على صفحات الكتاب دون فواصل أو ترقيم أو حتى «فهرس» في النهاية، وهو ما يجعلنا في لذّة «اللا انتهاء»، والبقاء أسرى لحيّز ما وراء عوالم القصائد التي تشكّلت في وعينا بعد إنجاز مهمّة القراءة، أي قراءة القصائد.

وهكذا يظلّ القارئ «في سفر لا نهائي لعوالم الماوراء، حيثُ لا ثبات، حيث الغياب/ حضورٌ في الغياب». ليحدث ما يشبه - بحسب رولان بارت- «إزاحة الكاتب عن المكتوب».

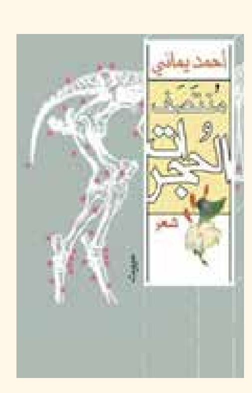
بقي أن نشير إنّ هذه المجموعة هي الثانية عشرة للشاعرة زوين، فقد أصدرت سابقاً، إحدى عشرة مجموعة بين عامي (1983 - 2014)، من أبرزها «على رصيفٍ عار»، «ما زال الوقت ضائعاً»، «البيتُ المائل والوقت والجدران»، «في محاولةٍ منّي»، و«كلما أنتِ وكلما انحنيتِ على أحرفكِ». كما قامتْ بإعداد مجموعة من الأنطولوجيّات الشعريّة وبأكثر من لغة، عربيّة وعالميّة.

نصوص تتنفس هواء المرأة

مازن معروف

لا يقترح أحمد يماني على القارئ في مجموعته الشعرية الجديدة «منتصف الحجرات» (دار ميريت، القاهرة) لغة مطهّرة شعرياً. فنصوص الكتاب تبدو وكأنها منجَزة بناتج ثقافة الشاعر وتنوُّع قراءاته، واحتكاكه بأساليب كتابية تجريبية. لا انحيازه قسراً لذات «الشاعر» فيه. يتراءى لنا يماني في كتابه، وكأنه يطأ نصاً/ أرضاً مزورعة ببنور كتابة مختلفة منحازاً -بصورة خاصة، وفي أغلب القطع- إلى ما يعرف بالقصة القصيرة جداً (micro-récit)، التي تشكّل أحد أصعب النماذج الكتابية الحديثة. وهذا النوع لا يمكن أن يفتن القارئ إلا بتدخُّل فكرة شعرية فيه، وبالتسلّح بالاستعارة، والتمترُس وراءها والانطلاق من خلفها إلى الجملة التالية أو نقطة النهاية. كذلك، فهو نوعٌ يفتح شتّى أجناس الأدب أمام بعضها، ويستدعيها للتفاعل في ما بينها وفقاً لثيمة محدَّدة، كما -ولأنه شديد الحساسية- يبقى رهناً بتقنيات الشاعر وحيله بين العبارة والصورة والمعنى. مقابل ذلك، فإن الفكرة الشعرية فيه لا يمكن أن تمثِّل عموده الفقري، أو أن تكوّن جُلَ مقاديره الأساسية.

يشتمل «منتصف الحجرات» -وعلى رغم وحدة ثيمته تقريباً (المرأة، الحب)- على نصوص القصّ الشعري التي تخضع للتكثيف والشدّ. لكنها في أحيان قليلة، تفاضل أناقة الجُملة على وضوح المعنى، ما يبطئ الإيقاع، لكنه يضيف بعداً آخر إلى أبعاد المعنى المتواري. في بعض النصوص (بخاصة الأولى) يدأب يماني على صقل جملته بصورة لا تتنازل أمام الفكرة، ممّا يؤدي إلى إغراق الدلالة، أو يولّد شعوراً لدى القارئ بأن قراءة تلك النصوص أقرب ما تكون إلى المشي



في حقل أغرقته الأمطار. نجد الشاعر أحياناً وكأنه بالغ في الاهتمام باللغة، لغة النص وزخرفتها، ما يغلّف الفكرة الشعرية أحياناً بنسيج لغة مشدودة، ليقع القارئ فريسة اللغة بدل مواجهة الفكرة: «فتحوا الباب فهبّت أربعة جراء متشبّثة بقدميه، انحنى عليها، وعندما رفع بصره كانت الجراء قد فرّت إلى مكان بعيد. كان الوقت مساء وكانت هي قد خرجت إليه. أغلقوا الباب وتحت جلده وضعوا دودة هائلة. لم يشعر بها أول الأمر. في مساء آخر قريب خرجت الدودة، بصعوبة بالغة في البداية، حتى ظنّها بعوضاً ينقر الجلد ويفرّ هارباً. عندما أمسك الدودة بيديه كان الباب قد أُغلِق من جديد، وكانت هي قد خرجت إليه، والجراء فَرَّتْ إلى مكان بعيد».

هي سلسلة مقاطع (ينكسر تجانسها شكلانياً بتدخّل قصيدة بين مقطع وآخر أحياناً) لا تخضع لسياق كرونولوجي محدّد، أو درامي، ولا تتعمّد استيلاد خرائب نفسية فضفاضة بناء على «حادثة» أو أي معطى اجتماعي أو إغراء بصري محدَّد. إنها نصوص لا تلتزم موضة الصراخ أو الاستعراض، ولا تكسو نفسها بفائض الرغوة السوريالية. بدلاً من ذلك، فإن الشاعر، يحمّلها صوتاً خافتاً، حاداً، يظهر كما لو أنه معطوف قسراً على يماني

الذَكَر وامرأته، والموقف «الجدّي» الذي هما حاضران فيه. هذا الخفوت الصوتي، ينسحب أيضاً على القارئ، الذي يشعر وكأنه يقرأ الكتاب في «منتصف حجرة» موصَدة عليه وحده. النصوص- رغم المناخ السوداوي الذي يلسع جلدها، وإيقاعها البطيء، والمسافة التي تتولّد بينها وبين القارئ- لا توحي بأنها نصوص كابوسية ولا بأنها نتاج جنون تخييلي، أي أن المخيِّلة فيها تميل دائماً إلى تأسيس توازن بينها وبين «الشعور». ومن ثمَّ بين «حقيقة» و«شعرية»، و«معطى بصري جاف» و«استعارة». وهي مخيّلة تُعنى بالمجاز من دون أن تتطرّف نحوه، تماماً كعنايتها بشكل كتابة النص. لكن تهجين القصيدة بالسرد والقصّ، لا يقلّل من سطوة الشعر أو سلطته. فللشعر، في النصوص، تكون كلمة الفصل والإطار الأوسع؛ ذلك أن الشعر -وإن لم نجد له تعريفاً ثابتاً- يسيطر على انطباعنا العام بعد انتهاء القراءة دافعاً إيانا للتساؤل في ملامح حلّته الجديدة، أو على الأقل المختلفة، التي قدّمها يماني. إنها- أولاً وأخيراً- نصوص تتنازل للشعر، وربما لكينونة الشاعر، رغم تشرّبها ملامح أجناس كتابية «غير شعريّة». نصوص تُحكَم باللاترتيب، بفوضى أنيقة، كولاج من أجزاء منتقاة بعناية، تشكّل شرطاً لاستيلاد جماليات ما: «كنتُ على سريرك والسماء كانت تشغل سقف الغرفة، كما لو خطّتها يد دون أن تبرق النجوم والكواكب. غرفة لها سقف هو السماء بكاملها، وبينما أتأمّل الظاهرة محاولاً فهمها رأيت كما لو أن النافذة الزجاجية تعكس صفحة السماء. ولم يكن الأمر سوى تفسير أوَّلي، كانت السماء حقيقة لكنها فقط لا تلمع وحينئذ دَخَلْتِ الغرفة فاختفت السماء وكنتُ أنا

كلصّ تسلّل إلى بيتك، وارتاح على فراشك، ثم اعتذر لك ومضى».

كذلك، فإن هذه المقاطع هي رهن بذاكرة يماني المتمرّسة في الشعر، حتى وإن بدت -بأسلوب كتابتها- مدفوعة نحو بوح خاضع لبيوغرافيا (قد تكون متخيّلة أو حقيقية) غير أنه بوحٌ معنيّ بالإدهاش ظاهرياً. بوحٌ يقدّم، في كل جزء منه، قطعة من المعنى، ويترك للقارئ فسحة زمنية للتفكّر والتفاعل، بهذا القدر أو ذاك، مع كتابة يماني. «إذا ما أحببتكَ أكثر فسوف تنسى قدميّ المشي، جملتكِ العابرة هذه وتّدت الغرغرينا في رجليّ. والآن يصبح بيتك القريب ذلك البيت خلف منزلنا القديم والذي حاولتُ التسلُّل إليه عشرات المرات دون جدوى، وعندما تمكّنت أخيراً من صعود سلّمه الحجري أصابني الرعب، لا من خيوط العنكبوت ولا حتى من الشقوق التي تقبع بها ثعابين متحفّزة، بل من تصلُّب الرجلين كما في حلم، من نسيان المشي والحجارة والبيت نفسه».

لكنها نصوص لا تتطوّر بشكل تصاعدي. لا يشكّل كل نصّ نقطة بداية للنصّ الذي يليه. بل تتنفَّس جميعها في ذاتها. كل مقطع يعيش في هوائه وضمن الكادر/ صورته/ السبب المرسوم له، بصرياً أو شعرياً، أو مزيج الاثنين معاً. لغة يماني، حين يريد إراحتها، سخيّة في اندماجها بالسرد حيناً وبالقصّ حيناً آخر، والتنازل حدّ الاقتراب من اللغة الشعرية.

نصوص يماني الجديدة أقرب ما تكون إلى شريط من المعاينات البصرية والمجازية في آن معاً. فالشاعر يتحرّك بين العبارة والدلالة، بين الإيجاز والإنجاز، بين مسح ذاتٍ قلقة ومعاينة فضاء دائم التحوُّل أمامه، خالصاً في ذلك إلى توفير أرضية بسيكولوجية وفلسفية، لمقاربة الحبّ. أحياناً يبدو الشاعر كما لو أنه مجرّد صوت لذاكرة تلك العاطفة، وأثر لنتيجة تلك العلاقة مع المرأة، أو مع ذاته المتروكة. أثرٌ يَتَّخذ أشكالاً، ويصبح ألعاباً رمزية في القصيدة، أو هذا ما يبدو عليه الأمر.

في نصوصه، يحاول يماني الإحاطة بكلّ عناصر الشعرية، وكلّ التجريب المؤمن به. هناك اختبار لمسألة وجودية أساسية قد لا تكون أصيلة (بمعنى مكرّرة) في الشعر، وهي الحبّ. لذلك، فإن ثيمة كتاب يماني، سواء أكانت الحب/ المرأة/ العشق/ الجسد، وكلّ ما يتفرَّع عن هذه الحزمة، هي كليشيه شعري، غير أن يماني يفلح، متمسّكاً بهذه الثيمة، في العبور إلى مناطق شعرية نظيفة بعيدة عن أي (كليشيه). فهو يتحرَّك في مثلث البيوغرافيا والواقع والفانتازيا: «عندما تغيبين أغطّي المساحة التي يحتلّها بجانبي جسدك على السرير؛ الذراع اليمنى أضع مكانها رسائل فان جوخ إلى أخيه، واليسرى أغطّيها برسائل ريلكه إلى الشاعر الشاب، بطول ظهرك أفرد مستنسخاً للوحة دافيد هوكني «عَبّاد الشمس والزجاجة»، مكان رأسك رواية «لا شيء» لكارمن لافوريت، عند القدمين قصيدة «المدينة» لكفافي، واللوحة التي رسمتِها لي وأنا متمدِّد في سريرك في الصباح. أشياؤكِ نفسها التي تشاركنا فيها أحياناً ستغطّي سريري. استلقاء واحدٌ على السرير سيعيدك إليّ أينما كنت».

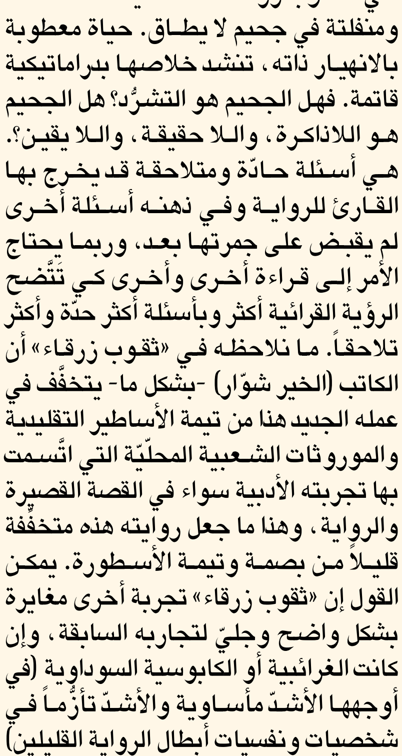
ما يبرز أيضاً في «منتصف الحجرات» هو التنقُّل النشيط والمتمهّل في آن واحد، ضمن خصائص مكانية جغرافية أو حيّز بيتي. أحياناً، يشترط هذا التحرّك، وجود امرأة/ حبيبة/ عشيقة، وأحياناً أخرى لا يستلزم أكثر من وقوف الشاعر قبالة ذاكرته أو شظايا سيرته الذاتية. من هنا، فإن المرأة في حضورها الرمزي المولِّد استفزازاً شعرياً معيناً تعادل -وهي المؤقتة- ذاكرة شخصية دائمة مكثفة مشذّبة، ذاكرة تُستحضَرُ فيها اهتمامات الشاعر الأولى، ويُستفَزّ فيها إنسان يماني السابق، الإنسان العادي، إنسان العشق، ذلك «الإنسان» الذي يكون اختَبر لا كَتَبَ بعد. مقابل ذلك، فإن هذا الحضور الأنثوي الكثيف والجميل يقابله غياب/ تغييب فجائي. وسواء أكان هذا الغياب حاصلاً بالفعل داخل النص أو كان مجازياً أو كان مجرّد ضرورة لتفحُّص الارتدادات الناتجة عنه عاطفياً؛ فإنه يدفع بالشاعر لأن يؤسس نصّاً يقف هو الآخر على مسافة من الشاعر ومن القارئ ومن امرأته، كأنه يحتفظ بسرّ في علبة صغيرة، نحاول فتحها مع كل قراءة جديدة للنصّ. الشعر -إذاً- أحد اشتقاقات هذا الغياب للمرأة. واستقلال النص في جماليته، وكينونته و«ترفُّعه» عن الأسباب المولِّدة له، هو ما يضيف إليه ألقاً، ويضخّ في عروقنا ذلك السحر الشعري ليماني، كما يرسم كينونة تصون النصوص ضدّ أيّة محاولة لإطلاق أحكام نهائية عليها. كل ذلك، يأتي منجدلاً مع اجتهاد يماني الواضح لوضع استعارة «غير مألوفة».

يترك يماني في نهاية المطاف -إلى حدّ ما- العنان للغته لأن تنفلت من أي التزام شكلاني شعري أو نثري. إنها تجربة جديدة على ما يبدو في مسار يماني الكتابي، ولا بد أنها -ككل كتابة مسؤولة- تحمل أبعاداً تجديدية أو على الأقل تسعى إلى ذلك.

«ثقوب زرقاء» حياة سفليّة

نوّارة لحرش

«ثقوب زرقاء»، عنوان رواية جديدة للكاتب والروائي الجزائري (الخير شوّار) صدرت مؤخّراً عن دار العين في القاهرة. رواية تحكي حياة ويوميات متشرِّد فاقد للذاكرة، يعيش صراعات وصدامات متلاحقة ومتضادّة مع ذاته ومع هويّته النفسية المضطربة، التي جعلته يفقد البوصلة بين الواقعي والمتخيَّل، بين الحقيقي والوهمي، وبين الحلم والكابوس. رواية تغوص في الحياة السفلية المعتمة لمتشرِّد مسحوق بالمعاناة والكوابيس، وتستعرضها بكثير من الغرائبية الكابوسية. الحياة في «ثقوب زرقاء» مستحيلة ومنفلتة في جحيم لا يطاق. حياة معطوبة بالانهيار ذاته، تنشد خلاصها ببراماتيكية قاتمة. فهل الجحيم هو التشرُّد؟ هل الجحيم هو اللاذاكرة، واللا حقيقة، واللا يقين؟. هي أسئلة حادّة ومتلاحقة قد يخرج بها القارئ للرواية وفي ذهنه أسئلة أخرى لم يقبض على جمرتها بعد، وربما يحتاج الأمر إلى قراءة أخرى وأخرى كي تتّضح الرؤية القرائية أكثر وبأسئلة أكثر حدّة وأكثر تلاحقاً. ما نلاحظه في «ثقوب زرقاء» أن الكاتب (الخير شوّار) -بشكل ما- يتخفَّف في عمله الجديد هنا من تيمة الأساطير التقليدية والموروثات الشعبية المحلّيّة التي اتّسمت بها تجربته الأدبية سواء في القصة القصيرة والرواية، وهنا ما جعل روايته هذه متخفّفة قليلاً من بصمة وتيمة الأسطورة. يمكن القول إن «ثقوب زرقاء» تجربة أخرى مغايرة بشكل واضح وجليّ لتجاربه السابقة، وإن كانت الغرائبية أو الكابوسية السوداوية (في أوجهها الأشدّ مأساوية والأشدّ تأزُّماً في شخصيات ونفسيات أبطال الرواية القليلين) حاضرة بقوة في متن الرواية وعلى مدار (92 صفحة)، من خلال بطلها المتشرّد الذي يعيش تناقضات وصراعات داخلية مريرة، ومن خلال جحيماته الكثيرة. وبشكل ما نجد أن هذه الكابوسية حَدّ الغرائبية في «ثقوب زرقاء» حلّت محل أجواء الأساطير. كما نكتشف بين فصول الرواية التي جاءت عبارة عن أرقام (واحد، اثنان، صفر) والمفتوحة على كوابيس أكثر وأحلام أقلّ، أن هناك عسسة ما في الرواية، وظيفتها أن تلتقط واقعاً سوداوياً كابوسياً، وتعرضه على القارئ بصيغ وصياغات مختلفة ومتعدّدة، وبشكل متواتر ومتوتّر تسلّط الضوء على تفاصيل (متشرّد) يهرب من المجتمع ومن ذاته ومن ذاكرته، ويلجأ إلى (القصر المهجور المسكون بالأشباح)، كأنه يجد فيه ملاذه في عزلة صاخبة بالأشباح، وفي حياة أقلّ ما يُقال عنها أنها شبحيّة ومعتمة. هنا المتشرّد الفاقد لذاكرته مستسلم لحالته وانفصامه، إذ لا يسعى لاستعادة ذاكرته أو توظيفها وقت اللزوم. هل لأن النسيان ضرورة يراها المتشرّد أفضل لواقعه وحاله؟ وهل لأنه يعتقد ويؤمن أنه كثيراً ما يحدث أن تصبح الذاكرة بلا نفع أو جدوى؟. نقطة أخرى كانت مختلفة في سياق حضورها في متن الرواية، وهي أن الجنس في «ثقوب زرقاء» لم يكن شبقياً أو وعاءً للمتعة فقط، إنمّا كان احتماءً من ألم الذات وكوابيس الحياة، كان كأمان ما، وكخلاص مؤقّت.



«ثقوب زرقاء»، رواية فيها اشتغال على الحكاية والحكاية المتداخلة، فيها من الصحافة ومن الأدب ومن السيرة أيضاً، لكنها سيرة مقتضَبة، لم تحمل زخماً كثيراً من ملامح وتفاصيل كاتبها (الخير شوّار). الذي قال إنه لم يشأ كتابة سيرته الشخصية، ولو أن بعضها متضمَّن في هذه الشخصية أو تلك من شخصيات وأشخاص الرواية. هذا الاقتضاب المتعمَّد من الكاتب في سرد سيرته والإفصاح عنها بشكل شحيح وغامض وقليل، جاء في سياق أن الكاتب شوّار يحبذ التلميح لا التصريح في ما يتعلّق بالكتابة عموماً، وبالسيرة على وجه الخصوص. وهي أيضاً متخفّفة من الشخصيات، بمعنى آخر هي مقتصدة في الشخصيات وأيضاً مقتصدة في اللغة، لكنها مسترسلة ومكثّفة في الأحداث والكوابيس.

«ثقوب زرقاء» التي زاوجت بين الواقعي والمتخيَّل، بين الغرائبي والكابوسي، جعلت الواقع فيها يتعانق، ويتساوق، ويتضاد مع الخيالي والغرائبي بطريقة تشدّ أعصاب القارئ وتربكه في كثير من اللوحات والمشاهد التي شكّلت متن هذه الرواية. وأكثر من هنا تدخله عنوة ودون إدراك مسبق في متاهتها المليئة بالكدمات الزرقاء، كدمات على مستوى الروح، والذهن، والحياة العاطلة عن الأحلام، وفي المقابل الطاعنة في التعاسة والضياع والألم الدامي. وبسبب كل هذه الدوّامات المتلاحقة المؤذية على المستويين النفسي والروحي لشخصية أو لشخصيات الرواية، وبشكل مستطرد يجد القارئ نفسه تائهاً وضائعاً ومُشتّتاً في أحداث حكاياها وفصولها، وفي حالة يصعب عليه فيها حتى الربط -أحياناً- بين أحداث الحكاية المتشعِّبة/المُتعِبة، أو بمعنى آخر الربط بين كوابيسها وأشباحها وتناقضات وتضادات المصائر التي تعيش أقسى حالات الضياع والأسئلة المربكة.

رواية ممتعة، وعلى قدر سوداويتها تجعل القارئ الذي انخرط فيها حَدّ الضياع، يجتهد في الخروج من دوامتها دون أن يفقد إحساسه بالذات وبالحياة.

اللقطة الذكية جارة الفكر العميق

إيلي عبدو

حين يتخفّف أحمد بيضون من ثقل البحث الأكاديمي، ويطلق عقله لمجاراة الملاحظة الحَيّة، تصبح كتاباته أقرب إلى الذكاء الخالص، لا يشوبه أي ضابط أو منهج. تتملّص الفكرة من سياقاتها الاجتماعية والسياسية والمحلّيّة، لتمرّ بسيولة فوق الأحداث والقضايا والإشكاليات. والمرور هنا، ليس سوى خروج عن الطور الجدّي والصارم، وتثبيت للوقائع بوصفها مفارقات لامعة، تكثّف من مدلولاتها أحوال الثقافة والسياسة في بلدانا. ما كتبه الباحث اللبناني في صفحته على موقع «فيس بوك» خلال أكثر من سنة كان كفيلاً بإظهار الفرق بين اللحظة المعرفية المحكّمة عنده وتلك المتفلّتة من أيّ مسلك. وكتابه الأخير «دفتر الفسبكة - نتف من سيرة البال والخاطر» (دار شرق الكتاب، بيروت) يتّجه نحو كشف اللحظة الثانية بكلّ حمولتها التي تهجس بإعادة تشكيل الموضوعات وتدوير جزئياتها.

إذ لم تعد «الستاتوسات»، التي جُمِعت في الكتاب، -متفاوتة الحجم بين الطويل، والمتوسّط نسبياً، والقصير- عبارة عن مقاطع متفارقة في الزمن والحدث. الكاتب يسعى إلى تنسيق كتاباته، أي وضعها في نسق جدلي البنية، ينتمي إلى عالم الفيس بوك وأدبيّاته الحرّة، وفي الوقت ذاته يخالف هذا العالم، وينفي أدبياته. اللقطة الذكية واللامعة تتجاوز مع البعد الفكري العميق وتتماهى به.

داخل هذه الثنائية تحديداً، شكّل بيضون نسق كتابته الفسبوكية، التي تنطوي على مسلكين متلازمين؛ الأول يشتغل على إخراج المعنى بفطنة ونباهة، والثاني يعمل على تثبيت ذلك المعنى بوصفه تجديداً وخروجاً عن المألوف.

هنا ما ينفي حصول أي تفاوت في قيمة النصوص ومستواها؛ فالطويلة منها التي تذهب مثلاً إلى مساجلة الشاعر السوري أدونيس حول موقفه من الثورة، وتحلّل الكثير من الظواهر التي أفرزتها الثورة السورية، ليست أكثر أهمية من الجمل - الأفكار القصيرة، كذلك هو الحال بالنسبة إلى القصائد الشعرية.

ثمة كتابة واحدة تتعدّد في أشكالها وأنماط سردها، وتتوحّد في استنطاق ما هو ذكي واستخراجه من الحدث أو الموضوع.

ذلك الاستنطاق من الممكن أن ينحو نحو السخرية، كما يحصل في العديد من الستاتوسات التي تعيد صوغ مطالع الاغنيات مثلاً، بمدلولات جديدة، فتصبح أغنية مرسيل خليفة الشهيرة «أجمل الأمهات التي انتظرت ابنها فحضر دون تأخير»، في حين تصبح أغنية فيروز «وضاع شادي لأنّو كان عن يلعب مع صاحبتو عالتلج بدون وجود مُحرَم». وأحياناً يركّز الاستنطاق البيضوني على التحليل السياسي اللامباشر، والتقاط مفارقاته. وفي كافّة الأحوال، يحرص الكاتب على إحداث تفارق مع المألوف وتحطيم استنتاجاته السائدة. وقد تكون القطيعة مع السائد هي السمة البارزة في هذا الكتاب. ذاك لأن الحرّيّة التي فتحها موقع التواصل الاجتماعي للكاتب، وضعته في موقع تكثيف كلّ تمايزه المعرفي والفكري والانتباهي في ستاتوس واحد، أطالَ حجمه أم قَصُر.

هنا ما قد يبرر، كذلك، الذاتية التي تحضر كمدخلٍ رئيس في معظم نصوص الكتاب، إذ يكتب بيضون عن بيته الذي جدّده حديثاً بالتعاون مع زوجته، وعن عيد ميلاده، والمجاملات التي تصاحبه، محوّلاً هذه الوقائع الخاصّة إلى أفكار خلّاقة، تُخرج الحدث عن ثباته المألوف، وتضعه في التباس فكري متحرّك.

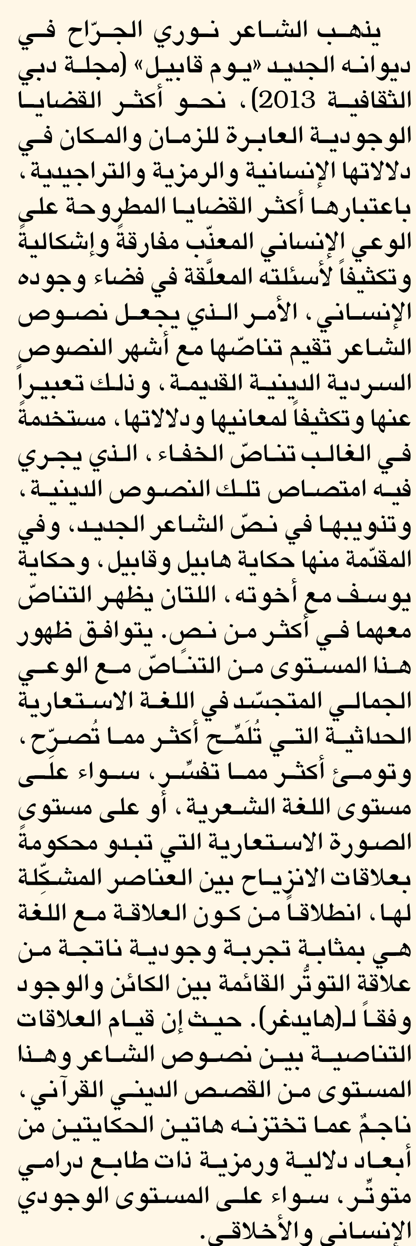
الحدث اليومي الذي ينتبه إلى وسائل النقل مثلاً، ليس سوى استكمالٍ لهذا المسار الذاتي - الخاص الذي يرتاح الكاتب في تركيب سرديته، وضخ هوامشه بالكثير من الأفكار والهواجس التساؤلية اللافتة. لكن الكتابة الذاتية التي تستخلص العام من عوالم الخاص وآلياته التفكيرية ليست وليدة التجربة الفيسبوكية التي خاضها الكاتب، فقد سبق له أن وضع ذاته المنتبهة في العديد من المقالات والنصوص والمحاضرات، وجعل من هذه الذات المثقلة بالعلم مدخلاً للولوج إلى الظواهر التاريخية والسياسية وتحليلها.

أحمد بيضون مفكرٌ وباحثٌ يليق به «الفيس بوك»، ففيه يختبر ذاته الكاتبة، بعيداً من صرامة الأكاديمية ومنهجياتها الجافّة، وكأنه في رحلة استجمام وراحة. ليس من المبالغة القول إن الموقع الأزرق هو العالم الأحبّ عند بيضون على ما تكشف نصوص الكتاب، إذ يستقيم الشأن العامّ كوجهةٍ معرفية - ذاتية تستطلع أحوال البلد؛ لبنان، وتحولات الثورات العربية، وما تفرزه من إشكاليات وقضايا.

وعليه، فلامجال لتصنيف كتاب الفسبكة هنا، بين السياسة والفكر والاجتماع والشعر. ثمة القليلُ من كلّ ذلك، والقليل هنا ليس سوى لمعات ذكاء تضخّ دماً جديداً في عروق الأفكار وتجعلها أكثر شباباً. هذا ما عمل عليه أحمد بيضون في كتابه جاعلاً من الفيس بوك ملعبه الأحَبّ.

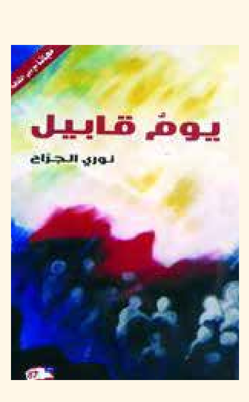
يقظة العابر في مخيِّلة الغياب

مفيد نجم



يذهب الشاعر نوري الجرّاح في ديوانه الجديد «يوم قابيل» (مجلة دبي الثقافية 2013)، نحو أكثر القضايا الوجودية العابرة للزمان والمكان في دلالاتها الإنسانية والرمزية والتراجيدية، باعتبارها أكثر القضايا المطروحة على الوعي الإنساني المعذّب مفارقةً وإشكاليةً وتكثيفاً لأسئلته المعلّقة في فضاء وجوده الإنساني، الأمر الذي يجعل نصوص الشاعر تقيم تناصّها مع أشهر النصوص السردية الدينية القديمة، وذلك تعبيراً عنها وتكثيفاً لمعانيها ودلالاتها، مستخدمةً في الغالب تناصّ الخفاء، الذي يجري فيه امتصاص تلك النصوص الدينية، وتنويبها في نصّ الشاعر الجديد، وفي المقدّمة منها حكاية هابيل وقابيل، وحكاية يوسف مع أخوته، اللتان يظهر التناصّ معهما في أكثر من نص. يتوافق ظهور هذا المستوى من التناصّ مع الوعي الجمالي المتجسّد في اللغة الاستعارية الحداثية التي تُلَمِّح أكثر مما تُصرِّح، وتومئ أكثر مما تفسّر، سواء على مستوى اللغة الشعرية، أو على مستوى الصورة الاستعارية التي تبدو محكومةً بعلاقات الانزياح بين العناصر المشكِّلة لها، انطلاقاً من كون العلاقة مع اللغة هي بمثابة تجربة وجودية ناتجة من علاقة التوتُّر القائمة بين الكائن والوجود وفقاً لـ(هايدغر). حيث إن قيام العلاقات التناصية بين نصوص الشاعر وهذا المستوى من القصص الديني القرآني، ناجمٌ عما تختزنه هاتين الحكايتين من أبعاد دلالية ورمزية ذات طابع درامي متوتّر، سواء على المستوى الوجودي الإنساني والأخلاقي.

ففي قصيدة (أخوة يوسف: رسالة إلى الآباء) يبدأ الشاعر من سؤال استنكاري يطرحه أخوة يوسف على أبيهم، ما يمنح تلك الحكاية بعداً جديداً ودلالةً مغايرةً للمألوف والمعتاد، بحيث يعيد الشاعر



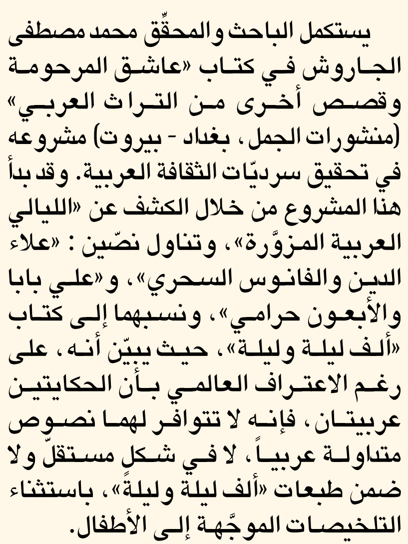
بناء الحكاية من زاوية مختلفة، عندما يجعل صوت الأخوة مهيمناً على القصيدة، مستعيباً بذلك صوتهم المُغَيَّب بوصفهم ضحايا أيضاً، ما يجعل صوتهم المتوجِّع والعاتب والمثقل بالمرارة والأسى، هو الذي يقتحم القصيدة منذ البداية، حيث يكرِّر الشاعر الاستهلال باسم الاستفهام، من أجل التأكيد على الحضور المُكَثَّف لتلك الأسئلة في وجدان الأخوة من جهة، ومن أجل تحقيق أهداف نصّية وإيقاعية تمنح النص هذا الطابع الغنائي الحزين من جهة أخرى: «لماذا أحببته أكثر مما أحببتنا يا أبي؟/لماذا أرسلت إلى قلوبنا غصن الغيرة، وإلى بيوتنا عربة النار/ نحن -اليافعين- أبناؤك؟/ أولم يخرج معنا وفي فمه الضحكة قبل أن يخرج ويملأ/قصتك؟/ أولم نشبك له أصابعنا ونرفعه لك من بعيد لتراه؟»

إن أهمية هذا التعالق الذي تقيمه نصوص الشاعر مع النصوص الدينية، تتأتّى من قدمها ومن حضورها العميق في المخيال والوجدان الجمعي، مثل حكاية أهل الكهف وحكاية صلب المسيح، ونصوص الشاعر الإغريقي كفافيس من دون ذكره بالاسم، إضافةً إلى عدد آخر من شخصيات الأساطير الإغريقية، التي غالباً ما يظهر اسمها في عنوان القصيدة، ما يجعلها تشكّل محورها، مثل شخصية (تيريسياس)، حيث يتداخل استدعاء هذه الشخصية مع استدعاء شخصية المسيح بالواقعة التي تحيل عليه، عندما طلب منه بطرس في العشاء الأخير أن يتجنَّب الصلب بالامتناع عن الذهاب إلى أورشليم : «نزلتُ/ على/ سلم / وقلتُ للهواء أسود: خذ عيني / لمَ أعد أقوى على هذه الكأس، / في مائها أنبتُ دمي، / وبعيني تجرَّعت».

وترتبط رؤية الشاعر جلياً بهاجس آخر، هو هاجس المكان وعلاقة الشاعر به، ممثّلاً بالمكان الدمشقي الذي فقده الشاعر مكرهاً، عندما خرج من فردوس طفولته وألفته وسحره إلى المنافي، إذ يحتلّ المكان الدمشقي المساحة الأوسع في أغلب النصوص، وكأن الشاعر يحاول استعادته. وبقدر ما يعبّر هذا الحضور المُكَثَّف للمكان عن حالة الحنين والارتباط الوجداني، بقدر ما يفصح عن رمزية حضوره بوصفه المكان الذي يختصر في معناه الدلالي صورة وطنٍ يُذبح، ويُستباح، ويُدَمَّر، ما يبرِّر استدعاء الشاعر لشخصية قابيل، صاحب أوّل جريمة قتل في التاريخ، وللغراب بوصفه صاحب السلوك المفارق للدلالة الشائعة عنه، حيث يجسّد بعداً وجودياً وإنسانياً يختصر في بعده الدرامي الموجع المشهد الدموي المفتوح على مأساة الشعب السوري، المتروك لمصيره الكارثي تحت رحمة آلة الموت المجنونة. فنجد صوت الشاعر مُطِلّاً في الخاتمة طالباً من الغراب الرأفة والحفاظ على كرامة الإنسان بعد موته :«أعودُ به: وأعودُ بي من حيث طويتُ الزمان/ وجئتُ/وفزتُ بالشمس في مغيب.../ أعودُ وفي جعبتي مخرزان تَيَبَّسَ فيهما الدمّ وإطار فارغ كان يوماً قشرة فاهية/ لصورة قابيل في جوار/ هابيل/ تعلّم أين تحفر، واحفر هنا يا غراب».

حكايا التراث التي لا تنتهي

محمّد حجيري

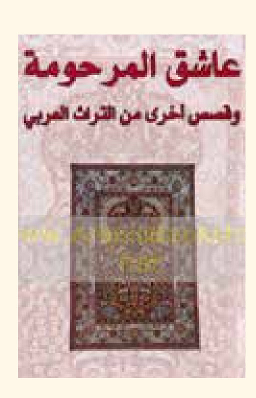


يستكمل الباحث والمحقّق محمد مصطفى الجاروش في كتاب «عاشق المرحومة وقصص أخرى من التراث العربي» (منشورات الجمل، بغداد - بيروت) مشروعه في تحقيق سرديّات الثقافة العربية. وقد بدأ هذا المشروع من خلال الكشف عن «الليالي العربية المزوَّرة»، وتناول نصّين: «علاء الدين والفانوس السحري»، و«علي بابا والأبعون حرامي»، ونسبهما إلى كتاب «ألف ليلة وليلة»، حيث يبيّن أنه، على رغم الاعتراف العالمي بأن الحكايتين عربيتان، فإنه لا تتوافر لهما نصوص متداولة عربياً، لا في شكلٍ مستقلّ ولا ضمن طبعات «ألف ليلة وليلة»، باستثناء التلخيصات الموجَّهة إلى الأطفال.

يتكوَّن مخطوط «عاشق المرحومة» من 12 حكاية، غالبيتها أصلية، بمعنى أن ليس لها مثيلاً في ما نُشِر في التراث الحكائي العربي وحُقِّق. نذكر منها: «حكاية التاجر اليمني مع معشوقته التي ماتت موت الفجأة، حكاية اختفاء إبراهيم بن المهدي والفضل بن الربيع، وما وقع لهما من المِحَن، حكاية علي بن المُعلم مع بنت البيسري، حكاية هارون الرشيد مع الفقاعي، حكاية الأصمعي والخياط، حكاية الجارية قوت القلوب والست زبيدة، حكايةٌ لطيفة من غرائب الزمن وما يتفق فيها من العجائب، وغيرها.

تذكّرنا بعض هذه الحكايات بحكايات وتيمات وردت في «ألف ليلة وليلة»، وفي كتاب «أخبار البرامكة» (تحقيق جليل العطية)، وكتاب «ثمرات الأوراق» لابن حجة الحموي و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«نوادر الخلفاء» للإتليدي.

ثمة دور للمرأة في معظم الحكايات، حيث تُصَوَّر على أنها غرض للشهوة، وتُوَظّف توظيفاً رمزياً للدلالة على السلطة، وكأنها نوعٌ من البديل لها، بمعنى أن الاستيلاء عليها يرمز إلى الاستيلاء على السلطة. وبناء على ذلك ليس من



قبيل المصادفة أن تكون النساء المرغوب فيهن على علاقات بأصحاب السلطة أو المحظيّات من السلطان. ومع ذلك فالشخصيات النسائية في حكاية اختفاء الوزير الفضل بن الربيع، يؤدّينَ دوراً أكثر طرافة وظرافة، ويتصفْنَ بالرحمة والتسامح والرأفة، على عكس الرجال الذين يؤدّون أدوار الخيانة والكذب وعدم الوفاء. وهذا ليس من باب المصادفة أيضاً، لأن لهذه الحكاية مصدراً تاريخياً معروفاً هو كتاب «الفرج بعد الشدّة» للقاضي البغدادي المحسن التنوخي. وبمقارنة النصّين «الأصل التاريخي» و«الفرع الخرافة»، يتبين أن الراوي الذي استخرج القصة من مصدرها التاريخي، ووضعها في سياقها الجديد قد تصرّف فيها كي تتناسب أحداثها والوظيفة الجديدة التي يبتغيها منها. ويشبه دورُ النساء من الناحية الشكلية، أو من حيث النجاعة - إن شاء القارئ - دورَ شهرزاد الراوية في «ألف ليلة وليلة».

واللافت في حكايات «عاشق المرحومة» الحضور القوي لهارون الرشيد الذي كانت قصوره أشبه بعالم «ألف ليلة وليلة». ثمة الأصمعي البخيل، والجواري اللواتي يتصدرْنَ معظم القصص الحكائية العربية، يصنعنَ الأحداث ويحرّكنها، ولا يتسمنَ على سمت واحد، كأنهن واجهة المتعة واللذة والقراءة، أو بوابة التحرُّر في الأدب والشعر، وقد خطفنَ أجواء الشعر والأدب والسرد وحتّى وهج السلطة والقصور، بينما بقيت النساء الرسميات أشبه بالمغمورات، ولا يُعرَف عنهن إلا القليل.

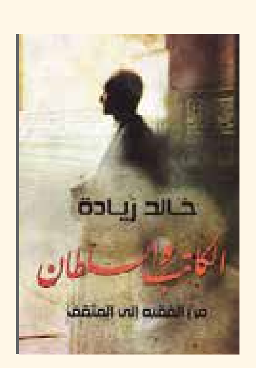
ويعود فضل المبادرة في الاهتمام بمخطوط «عاشق المرحومة» للمستعرِب يوسف سدان، فهو الباحث الأول الوحيد الذي اعتنى به وحقّق إحدى حكاياته وهي «حكاية السكندري الخيّاط مع تنكز»، التي رأى صلة قرابة بينها وبين «حكاية علاء الدين والمصباح السحري»، مما قد يثبت الأصالة العربية للأخيرة، التي طالما شُكّك في متنها العربي المتأخِّر فعلاً عن النصّ الفرنسي الموجود في ترجمة أنطوان غالان الشهيرة العائدة إلى أوائل القرن الثامن عشر الميلادي. فالشخصية المذكورة في العنوان هي شخصية تاريخية معروفة باسم سيف الدين تنكز والي الشام أيام المماليك، لأن اسمه مُحَرّف في النص إلى دنكز، ودنكر. وكان من بالغ وفاء الدكتور سدان للنص أنه لم يقم بأي تصحيح، مهما كان ضئيلاً، إلا ونبّه إليه.

تحتفظ المكتبة الفرنسية بمخطوط الحكاية، ووفقاً لفهرستها فإن المخطوط نُسِخ في القرن الثامن عشر الميلادي، مع أن الدكتور يوسف سدان يرجّح تاريخاً آخر، ويرى أنه قد يكون نُسِخ في القرن السابع عشر أو السادس عشر. ومما لا شكّ فيه أن الحكايات أقدم بكثير من النسخ، وأن المجموعة كلها تعود إلى فترة الحكم المملوكي في بلاد الشام، وقد تصوَّر المحقّق أنه يوجد شبه بين أسلوبها وأسلوب أقدم مخطوط لـ«ألف ليلة وليلة»، الذي يعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي.

علاقة شائكة

صدر كتاب «الكاتب والسلطان.. من الفقيه إلى المثقَّف» (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة) للمؤلِّف د. خالد زيادة.

في البدء كان الفقيه هو مثقَّف السلطان، وكانت العلاقة حينئذ واضحة ومباشرة في الدولة السلطانية، ومن ثَمَّ كانت الأجهزة (الفقهية) المختلفة تؤدِّي دوراً مؤثِّراً في شتى المجالات، وكانت



تملك حيِّزاً من الاستقلال الذاتي في تسيير شؤونها، إلا أن هذه العلاقة كانت عرضة للتبدُّل مع الانعطافات والانقلابات وتغيُّر الدول على مدار الحقب التاريخية المختلفة.

وبينما لم تشهد مرحلة الانتقال من الدولة المملوكية إلى العثمانية، تبدُّلاً على واقع العلماء، كانت الإجراءات الجديدة التي اتَّخذها العثمانيون تشقّ طريقها بسرعة، إذ انتقل العلماء من دور المشاركين في حكم المجتمع المدني وإدارته إلى دور الوساطة بين الأهالي والحكّام. ويُظهر المؤلِّف وجود تفاوت بين تصوُّر الفرنسيين الذين قدموا لاحتلال مصر عام 1798- للدور الذي يمكن للعلماء أن يلعبوه وبين تصوُّر العلماء عن أنفسهم وعن دورهم، كما يرى أنه خلال فترة محمّد علي، حصل العلماء بالفعل على امتيازات كبيرة في فترة حكمه الأولى، لكن الوضع تغيَّر بعد استقرار حكمه. ومع قدوم العصر الحديث، يتعقَّد الموقف، فيحلّ المثقَّف مكان الفقيه، ليمارس دوره نفسه، ويقوم بمهامه ذاتها، ولكن تلقى على عاتقه مهام أخرى جديدة تتعلَّق بعلاقته بالجماهير وتعبيره عن طموحاتها وسعيها للحرّيّة والمساواة.

سيرة القلق

تقدم د. لوتس عبدالكريم في «رحلة البحث عني.. رواية حياة» (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة) جزءاً مهمّاً من سيرتها في الدبلوماسية، والحياة، والفن، والسياسة، فضلاً عن صور عن قرب لشخصيات كان لها تأثير في تكوينها الفكري. الكتاب هو كذلك سيرة الأمكنة التي عاشت فيها كبريطانيا، وفرنسا، واليابان، وإيطاليا، والشرق الأقصى. ويضمّ جزءاً من سِيَر شخصيات شهيرة اقتربت منها الكاتبة، وتجلّت أرواحها في مراياها مثل الملكة فريدة، ومحمد عبدالوهاب، ويوسف السباعي، وإحسان عبدالقدوس، وعبدالحليم محمود، ومصطفى محمود، ويوسف وهبي. ويضمّ كذلك تعريفاً ببعض أساتذتها في قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.



يقول الشاعر أحمد الشهاوي في التقديم: «هي امرأة قلقة في استقرارها كأن الريح تحتها كما قال المتنبي، والقلق سمة الفنان الذي يخلق، والحالم الذي يبتكر، والمبدع الذي يسافر، والمدهش الذي يحبّ، والوفيّ وهو يخطو في إخلاصه ووصله لمن اصطفى».

تحكي د. لوتس تفاصيل حياتها بدقّة متناهية مع وصف يَتّسم بطابع أدبي راق، وتقدّم إضاءات عن شخصيات وأماكن في الذاكرة، ويُذكَر أن صداقةً عميقةً قد ربطت بين د. لوتس عبد الكريم والملكة فريدة، الزوجة الأولى للملك فاروق عبر رحلة ثرية بأحداثها ووقائعها؛ إذ إن المؤلِّفة لازمتها ملازمة دائمة خلال آخر خمس سنوات من حياتها.

الاختيار الصعب



«في الخاطر» (اكتب للنشر والتوزيع - القاهرة) عنوان رواية جديدة تستدعي الواقع والتاريخ، وتنمّ عن موهبة الروائية أمل زيادة في السرد الروائي المبنيّ على الصراعات النفسية بين شخصيات العمل.

تهتمّ زيادة ببناء عملها الروائي بشكل محكم، وتستعين بجمل وعبارات رشيقة تجبر القارئ على اللهاث خلف الأحداث للوصول إلى ذروة العقدة الدرامية، وبصورة تُشعِر القارئ -في أغلب الأحيان- أن الكاتبة كانت جزءاً من أحداث الرواية، وأنها كانت أحد شهودها.

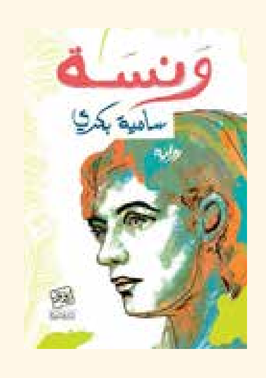
تستند المؤلِّفة إلى وقائع حدثت منذ عدة عقود، لشاب تعرّض في أثناء فترة تجنيده لاختبار وصراع نفسي عنيف في أثناء وقوفه فوق أرض سيناء المحرَّرة بدماء مقاتلين شرفاء، حيث يجد نفسه فجأة مُخَيَّراً بين أمرين لا ثالث لهما: إما التضحية بحبّ حياته وحياته نفسها أو وطنه.

حول هذا الاختيار الصعب والصراع النفسي المحتدم تدور أحداث الرواية التي تُعلي من قيمة الوطن، والأرض، والارتباط بالمكان، مرتكزة على المثل العليا التي تتجسَّد في الحق والخير والجمال، إضافة إلى قيمة الحرية، وقيمة الحب.

يُذكر أن أمل زيادة لها رواية سابقة بعنوان «الكهف»، صدرت عام 2012.

«ونسة» وفئرانها!

«ونسة» رواية جميلة.. هل نقول مختلفة؟ الفكرة نفسها مجنونة وكأنها مغامرة. ففي تلك المسافة بين الاكتئاب والجنون تعيش ونسة، وتتعايش مع رفاقها المخلصين: الفئران. من الجنون مثلاً تخيّل فكرة أن يكون الراوي فأراً يتنقّل بين شقق عمارة في حَيّ شعبي. لكن الروائية سامية البكري تفتح في «ونسة» (دار روافد، القاهرة) بأسلوب وصفي جميل ولغة رشيقة وسلسة أمام قارئها عالماً أنثوياً بامتياز، يلعب فيه الرجل أدواراً مساعدة لا أكثر. في الرواية حياة بسيطة، لكنها لا تخلو من ارتباكات ومآسٍ إنسانية، وحالة من الشجن. ونسة، الفتاة الثلاثينية، التي خرجت إلى بلكونتها يوماً لتجد العصفور الذي تترك الحبوب غذاء له كل صباح ينزف الدمع لأجلها: «وسط ذهولنا انقلب العصفور إلى شاب وسيم طويل ذي عينين عسليتين واسعتين. كان يشبه الممثل عمرالشريف



فتى أحلام ونسة الذي حفظت أفلامه عن ظهر قلب».

أنت لا تستطيع أن تترك رواية «ونسة»، حتى حين تقرأ كلمة (تمَّت) في نهاية هذا العمل الروائي. إنها تسكن في الشقة المواجهة لك، وربما تبتسم لك في السوبرماركت، أو تلقي عليك تحية الصباح في الجامعة، أو حتى تشكو لك همومها في الشوارع التي ضاقت بأحزان المارّة.

تدريبات على القسوة

تقدّم عزة سلطان أوراق اعتمادها في عالم الرواية، عبر روايتها الأولى «تدريبات على القسوة» (دار روافد، القاهرة)، التي تَتَّسم بحبكةٍ جيدة وسردٍ لا يخلو من التشويق، ولغةٍ تخلو من الحشو والإسهاب.

حيث تطرح رؤية مختلفة إلى حَدّ التصادم، تكشف العلاقات الإنسانية وتعرّيها بشكل كبير، إذ تقدّم قصّة فتاة تستغلّ إمكانياتها المعرفية والجسدية، وتبرز طبيعة علاقات المرأة في مختلف أنماطها ومستوياتها، موضّحة أسرار العداء النسائي الكامن، وكاشفة بجرأة شديدة عن مكنون نفوس العديد من النساء.

تقول عزة سلطان : «إن القسوة نتعلّمها ممن نحبّ وليس ممن نكره»، وهي تسعى إلى تجريد المجتمع من زيفه تجاه الكثير من الشعارات البراقة، خاصة في ما يتعلّق بالمرأة، بل إنها تكشف، وبشكل قاس، عن طبيعة العلاقات بين المرأة/ والمرأة في أدنى مستوياتها وأعلاها، طارحة تيمة زمنية آنية في كل الأحداث، وعدداً من الرؤى والتساؤلات التي يجني الكاتب



إجابتها من خلال متابعة شائقة للنص.

يُذكَر أن عزة سلطان، أصدرت مجموعات قصصية: «تماماً كما يحدث في السينما»، «أحمد رجل عادي جداً»، «امرأة تلد رجلاً يشبهك». وصدر لها وفي أدب الأطفال «المسرح»، و«نشأة الكون»، و«الفضاء والطيران»، و«الإذاعة»، وغيرها..

صورة الثورة



يحاول كتاب «الصورة التي تحرّك الملايين: خطاب الصورة والسياسة على الفيسبوك» لمؤلِّفه محمّد سيد ريّان، التعرّف على دور الصورة الرقمية في الحياة السياسية المصرية ومدى تأثيرها على الجمهور المتلقّي وردود الفعل إزاءها.

والأكيد أن العالم انتقل من الحديث عن ثورة التكنولوجيا إلى عيش عصر التكنولوجيا الثورية وتطبيقاتها في مختلف جوانب الحياة، والمفهوم الدارج أو الشعبي للثورة هو الانتفاض ضدّ الحكم الظالم، أما التكنولوجيا أو التقنية فهي كلمة مشتقّة من اليونانية، وتتكوّن من مقطعين: الأول تكنو techno والذي يعني الفن والصناعة، والمقطع الثاني لوجيا logia والذي يعني علم، وهي كل ما قام الإنسان بعمله، وكل التغييرات التي أدخلها على الأشياء الموجودة في الطبيعة، والأدوات التي صنعها لمساعدته في أعماله.

وأبرز المجالات التي ارتبطت بمسار التكنولوجيا هو مجال الصور الرقمية، فقد نتج عن التقدُّم في أدوات التصوير وماتبعها من إمكانيات في برامج تعديل وتحرير الصور وحفظها في صيغة رقمية على الكمبيوتر ومنها إلى الإنترنت.

وقد أظهرت ثورة 25 يناير في مصر - على سبيل المثال- مدى أهمية الصورة الرقمية التي وضعها الشباب على صفحاتهم الشخصية والرسمية؛لتنطق الصورة بالثورة التي استمرّت تستكمل مراحلها في الشارع بمشاركة جموع الشعب المصري، وأنتجت أول ثورة اجتماعية إلكترونية عرفها التاريخ.

عجائب المخلوقات

يقدّم تامر فتحي في «مخلوقات من وراء العالم»، (دار اكتب، القاهرة) قراءة علمية تعتمد على مراجع ومصادر أجنبية لدراسات وبحوث ونظريات حول عدد من المخلوقات المنقرضة والأسطورية التي شغلت اهتمام العالم، وتحدَّثت عنها وسائل الإعلام طوال ما يزيد على قرن من الزمان.

يقدّم الكتاب تفسيراً علمياً واجتهادات مقترنة بفرضيات وأدلّة مختلفة، حول طبيعة تلك المخلوقات التي نسج كثيرون حولها الحكايات، وربّما الأساطير.

من تلك المخلوقات، نشير إلى مخلوق يطلق عليه هنود شمال (واشنطن) لقب (ساسكواش)، وهنود شمال (كاليفورنيا) يسمّونه (أوماه)، بينما يشير إليه سكان (الإسكيمو) بلقب (رجل الغابات)، وهو المخلوق الذي نعرفه باسمه



الأشهر (القدم الكبيرة) أو (بيغ فوت). حسب شهادة أغلب من ادَّعوا مشاهدة هذا المخلوق، والتسجيلات والصور التي التُقطت له منذ عشرينيات القرن الماضي، فهو كائن ضخم يمشي على قدمين، ويبلغ طوله من مترين إلى ثلاثة أمتار طولاً، وهو عريض الكتفين ذو بنية قوية، مغطى بالكامل بشعر بنّيّ داكن أقرب للاحمرار.

وقد طرح الباحث الأنثروبولوجي الشهير غروفر كرانتز الذي كرّس جزءاً كبيراً من حياته لدراسة هذا المخلوق نظرية مفادها أن (بيغ فوت) ما هو إلاّ سلالة لحيوان منقرض يدعى (جيجانتوبيثيكيس بلاكي).

وجوه فلسطينية

صدر حديثاً في قطاع غزة كتاب «فلسطينيات: وجوه نسائية فلسطينية شهيرة» للكاتبة امتياز النحال زعرب. يقدّم هذا الكتاب ذو الطابع الموسوعي رصداً وتوثيقاً لِسِيَر وتراجم 250 امرأة فلسطينية معاصرة منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن.



تقول المؤلِّفة في تقديمها للكتاب إن العمل استغرق في جمع مادّته والإعداد والتنسيق له نحو ثلاث سنوات، وتشير إلى أنه تبيَّنَ لها أن أرض فلسطين كانت عامرة بالعلماء والمشايخ والمثقّفين والأدباء والمتعلّمين، وأن فلسطين كانت من أوائل الدول العربية التي دعمت المسيرة التعليمية والثقافية، وكانت سبّاقة في العديد من المجالات، وأن المرأة الفلسطينية كان لها نصيب في كل ذلك.

تمّ تبويب الكتاب وتقسيمه إلى عدّة فصول، إذ نجد فيه فصلاً بعنوان «رائدات فلسطينيات» مثل رشيدة المصري، ورفيعة القبج عبدالهادي، وريما ناصر ترزي، وآخر للمناضلات مثل أمينة دحبور، وتيريز هلسة، وثالث للسياسيات مثل آمنة جبريل سليمان، وانتصار الوزير، وحنان عشراوي، ورابع للأسيرات كأحلام التميمي، وسناء شحادة، فضلاً عن الكاتبات مثل بيان نويهض الحوت، وسلمى الخضراء الجيوسي، والإعلاميات كإيمان عياد، وميسون عزام، والفنانات التشكيليات كأمل كعوش، ومنى حاطوم، وغيرهن الكثير.

عرفتُ الدار البيضاء بكيفية متدرّجة مُتَّصلة منذ النصف الثاني من السبعينيات. كنت أزورها قادماً من خريبكة التي لم أتحمل العيش فيها، مرة كل شهر على الأقل، لألتقي - وغالباً في منطقة المعاريف - بأصدقاء أدباء مثل محمد الشيخي، إدريس الخوري، محمد زفزاف، أحمد بنميمون، أحمد الجوماري، أحمد المديني، أحمد بوزفور وآخرين. لم أشعر فيها أبداً بالأمان. ولم تَتَّسع رؤيتي لها، وتتبدل علاقتي ومعرفتي بها إلا في صحبة عبد الواحد منتصر التي بدأت مع مطلع الألفية الثالثة، وتوالى توطّدها حتى اليوم.

مدينتي السعيدة

المهدي أخريف

ومع أنني تآلفت وتصالحت - إلى حَدٍّ كبير - مع «أحياء» الدار البيضاء إلا أنني لا أزال - كما كنت - غير قادر على تصوُّر إمكانية العيش الدائم في أية مدينة كبيرة سواء أكانت الدار البيضاء أم كانت فاس أم مراكش أم حتى الرباط وطنجة اللتين لم أفلح في محاولة العيش فيهما في مطلع الثمانينيات، فَلِذْتُ بمدينتي الأولى والأخيرة أصيلة.

غير أنني، مع ذلك، لست مع سيورن إذ يقول:

«لم تحملني الصدفة إلى إحدى المدن الكبيرة إلا استغربتُ كيف لا تندلع فيها يومياً انتفاضات وفظاعات ومجازر لا توصَف وفوضى تنكّر بيوم القيامة. وكيف يمكن - في حَيِّز بهذا الضيق - لبشر بهذا العدد أن يتعايشوا دون أن يدمِّر بعضهم بعضاً ودون أن يتباغضوا حتى الموت».

ذلك أننا نعرف جيداً أن أغلب الذين يعيشون في المدن الكبيرة يجدون أنفسهم مضطرّين إلى التكيُّف مع «فظاعاتها»، ولأن النمط الغالب من ساكنة المدن الكبيرة – لنستحضر هنا مدناً مثل نيويورك، ريو دي جانيرو، مكسيكو – وجدوا ويجدون – كما قال والتر بنيامين في مقال له عن علاقة بودلير بباريس – ملاذهم في زحام المدينة الكبيرة. أو كما قال هربرت ريد في سياق مغاير «هناك العديد من البشر الذين يجدون الأمان وسط الحشود الهائلة، ويجدون السعادة في أن يبقوا مغمورين منسّين داخل الجموع مثل رأس ضائع وسط آلاف القطعان». بل إن فكرة العيش في مدن صغيرة هادئة راكدة تبدو لمن اعتاد العيش في مدينة كبيرة مسألة غير قابلة للاحتمال.

إنني أتذكّر هنا المرحوم إدموند عمران المليح الذي عَبَّرَ لي غير مرة عما يشبه التعجُّب والاستغراب معاً من قدرتي على مواصلة العيش الدائم في مدينة صغيرة راكدة تماماً في معظم الفصول مثل أصيلة.

ومن ثَمَّ يحقّ لي أن أستنتج أن فيروس المدينة الذي ابتُلِيَ به، وتحدَّث عنه عبد الواحد منتصر في كتابه: «عبد الواحد منتصر المهندس الإنسان» ليس فيروساً واحداً. بل فيروسين اثنين: أحدهما هو فيروس المدينة الكبيرة، والثاني فيروس المدينة الصغيرة.

وأنا - بالطبع - أنتمي إلى الصنف الثاني. منذ الطفولة الأولى حتى اليوم، باستثناء مرحلة الدراسة الجامعية في فاس ثم العمل لستّ





أصيلة هي بيتي الكبير: حميمية المكان وألفة الناس، تناغُم المدينة العتيقة والمدينة «الإسبانية» المجدّدة

سنوات في مدن خريبكة، الرباط، طنجة، أمضيت سنوات حياتي في مدن صغيرة، في القصر الكبير ثم العرائش وأخيراً أصيلة مع إقامات تقصر أو تطول لفترات متقطعة إما في مدينة تطوان أو في قرى ومداشر بني عروس..

أما أصيلة فهي مدينتي، مدينتي السعيدة حقاً، فردوسي، وهي بيتي، على نحو مماثل لـ (بيسوا) الذي كان يعتبر لشبونة «بيته». لشبونة التي تركها ليقيم في دوربان بجنوب إفريقيا لبضع سنوات، ثم عاد إليها وهو في مطلع الشباب عام 1905 حيث مكث فيها دون أن يغادرها إلى أي مكان طوال الثلاثين سنة التي عاشها بعد العودة.

بدوري تركت أصيلة لبضع سنوات، ثم عدت إليها مطلع الثمانينيات حيث لا أزال أقيم منذ أكثر من ثلاثين سنة.

أصيلة مدينة على مقاسي: هي بيتي الكبير حميمية المكان وألفة الناس، تناغُم المدينة العتيقة والمدينة «الإسبانية» المجدّدة.. والدي ومرجعي، البحر الأطلنتيكي. محيط المدينة الساحر، ضواحيها ذات الطبيعية الخلابة، الإضافات والتحسينات المعمارية، الإصلاحات والترميمات الكبرى التي خضعت لها لم تغيّر معالمها البرتغالية، طرقها ومبانيها، مكتبتها وقاعاتها الحديثة، قصر الريسوني معلمتها الرئيسة، مهرجانها الثقافي الذائع الصيت منذ أكثر من ثلاثة عقود، الكورنيش الجميل الممتدّ بجوار بحر المدينة.. الحدائق الواسعة العديدة الجديدة والمجدّدة التي تحمل أسماء شعراء وأدباء مرّوا بهذه المدينة، أو ارتبطوا بها على نحو لا نجده في أيّة مدينة أخرى: ساحة ليوبولد سنغور، حديقة تشيكايا أوتامسي، حديقة بلند الحيدري، حديقة محمد عزيز الحبابي، حديقة الطيب صالح، حديقة أحمد عبد السلام البقالي، حديقة محمد عابد الجابري، ثم حديقة محمود درويش التي في كُتاب الضريح الموجود في



أعلاهـا، ضريـح سـيدي غيـلان حيـث حفظـت القـران الكريـم فـي سـنوات طفولتـي حتـى منتصـف مراهقتـي.. هـذا فضـلاً عـن العديـد مـن الأزقـة والشـوارع التـي تحمـل أسـماء شـخصيات محلّيّـة أو أسـماء فنانيـن وأدبـاء وعلمـاء مغاربـة مـن عصـور ومناطـق شـتى.

أصيلـة مدينـة متغيّـرة متطـوِّرة باسـتمرار منفتحـة علـى المسـتقبل. ذلـك هـو رهانهـا اليـوم الـذي لا منـاص مـن أن يمتـدّ ويسـتمرّ.

غيـر أننـي لا أعيـش فـي أصيلـة وحدهـا، أعيـش مدنـاً عديـدة متداخلـة فـي مدينـة، حقبـاً وتواريـخ بعضهـا عشـته مـن قبـلُ مـرات، بعضهـا مـن بـلادي وبعـض مـن بلـدان أخـرى: مـن القاهـرة أو مدريـد، باريـس، بغـداد، قرطبـة، غرناطـة، أو لشـبونة.. بـل ثمـة مـدن تعلّقتُ وارتبطـت بهـا وجدانيـاً مـن غيـر أن أزورهـا مثـل فيينـا، برليـن، فلورنسـا، بودابسـت وهنـاك مدينتـان كتبـت عنهمـا ولـم أزورهمـا. وكان القـاص والروائـي الصديـق محمـد الهـرادي قـد سـبقني إلـى الكتابـة فـي روايتـه الجميلـة «اللـوز المُـرّ» عـن مدينـة سـبتة. كل الذيـن قـرأوا الروايـة حسـبوا مؤلِّفهـا- لِمَـا حفلـت بـه مـن معرفـة دقيقـة بأجـواء المدينـة وأمكنتهـا وأسـمائها- إمـا مـن القاطنيـن بهـا أو- علـى الأقـل- مِمّـن أقامـوا فيهـا زمنـاً معتبـراً. مـع أنـه لـم يزرهـا إلا بعـد مـرور عشـر سـنوات علـى صـدور الروايـة (صـدرت فـي دمشـق 1980).

شـخصياً لـديَّ يوتوبيـاي الخاصـة، وهـي يوتوبيـا لا صلـة لهـا بالمسـتقبل بـل مرتبطـة كلّيّـة بالماضـي.

وأنـا علـى يقيـن مـن أن ثمـة شـخصاً وحيـداً فـي هـذا العالَـم قـادراً علـى تحويـل ذكرياتـي وأحلامـي المقصوصـة الأجنحـة إلـى تحليـق فعلـي فـي ماضيَّ المنشـود. إنـه العالـم الحالـم المجنـون الأيرلنـدي أرنولـد كورلـي. هـو وحـده مـن يسـتطيع تمكينـي مـن سـفر ارتـدادي إلـى جهـات شـتى مشـتهاة مـن الماضـي ليـس بقصـد اسـتعادة العيـش فيهـا بـل فقـط بهـدف مراقبتهـا والتفـرُّج عليهـا.

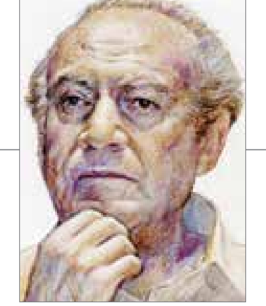
ذلـك أننـي بـدلاً مـن أن أعيـش علـى اجتـرار أمكنـة وأزمنـة معيشـة أسـتدعيها مـن الماضـي سـيصبح فـي إمكانـي – عبـر تقنيـة معاكسـة للفـلاش بـاك وبواسـطة فيزيـاء ارتداديـة هرمسـية لـم يختبرهـا أحـد بعـد – الانتقـال شـخصياً إلـى أنحـاء محـدَّدة مـن الماضـي، لكـن فقـط الماضـي الـذي عشـته، وإلـى الأمكنـة والمـدن التـي عرفتهـا دون غيرهـا...

سـيكون فـي وسـعي كذلـك أن أختـار اللحظـة التـي أنـا فيهـا، باليـوم وبالسـاعة، متحـوِّلاً إلـى شـرارة طيفيـة تختـرق الزمـن مـزوَّدة بالطاقـة الخفيّـة اللازمـة للبقـاء هنالـك فـي ذلـك الماضـي طـوال المـدة التـي اخترتهـا قبـل الانطـلاق.

سـأتحوَّل إلـى مـا يشـبه الشـبح الحَـيّ اللامرئـي الـذي يـرى ويسـتمتع بالتفـرُّج علـى لحظـات مـن الماضـي فـي أثنـاء جريانهـا الأول غيـر القابـل للتكـرار، محتفظـاً بحاسّـتين فقـط همـا الرؤيـة والسـمع، محرومـاً تمامـاً مـن إمكانيـة اسـتخدام الشـم أو الـذوق ومحرومـاً مـن أيّـة إمكانيـة للاحتـكاك أو الاتّصـال بأحـداث تلـك اللحظـة وأشـيائها وأمكنتهـا. لأن صلتـي بهـا سـتكون مـن قبيـل القبلـة مـن وراء زجـاج.

وبالطبـع سـأختار مـن بيـن مـا أختـار الانتقـال الفـوري فـي الرابـع والعشـرين مـن فبرايـر هـنا إلـى الرابـع والعشـرين نفسـه مـن فبرايـر عـام 1958 هنـا فـي أصيلـة.. سـأجد الطقـس لطيفـاً فـي المسـاء مـع مطـر خفيـف. سـأمرّ بـدار الطفولـة فـي سـاحة محمـد الخامـس، وأُعـرِّج علـى دار إسـبانيا الضاجـة بنشـاط نهايـة الأسـبوع ثـم أتجـوَّل فـي المدينتيـن العتيقـة والحديثـة طـوال ثـلاث سـاعات مسـتمتعاً بجـوّ التعايـش اللطيـف الـذي أغنـى وقتهـا معيـشَ المدينـة اليومـي، تعايـش الزيلاشـيين المسـلمين والزيلاشـيين اليهـود مـع سـاكنة الجاليـة الإسـبانية المنتشـرين فـي مختلـف أحيـاء المدينـة.

ولـن يفوتنـي الانتقـال إلـى مدينـة القصـر الكبيـر بعـد أسـبوع مـن ذلـك، فـي الرابـع مـن مـارس مـن عـام 1967 وكان يـوم جمعـة، لأتفـرَّج علـيّ وأنـا مراهـق صغيـر يلـج باسـتحياء بهـو سـينما بيريـس غالـدوس صحبـة عبـد السـلام بنوركـي، ومحمـد الأميـن أبـو أحمـد لمشـاهدة فيلـم «الوسـادة الخاليـة»، قبـل أن انتقـل إلـى مكتبـة الغرابلـي فـي الديـوان، ثـم أنضـمّ مـن بعـد إلـى الفريـق الكبيـر مـن تلامـذة القسـم الداخلـي فـي ثانويـة المحمـدي للقيـام بالجولـة المعتـادة فـي الأحيـاء العصريـة مـن المدينـة قبـل التوجُّـه- فـي حسـرة ظاهـرة- إلـى إقامتنـا البائسـة فـي «قصـر» المحلّـة. طَيَّـبَ الله ثـراه.



د. محمد عبد المطلب

شعريّة السّرد

الحقّ أن هذا المصطلح ألصَقُ المصطلحات بالثقافة العربية، ذلك أن السرد في العربية ظهر في أحضان الشعر منذ امرئ القيس ومَنْ جاء بعده من الشعراء، ففي معلّقته الشهيرة امتزج الشعر بالسرد امتزاجاً مدهشاً، وقد كثرت الدراسات التي تناولت مفهوم هذا المصطلح، وكيفية دخول السرد إلى الشعر، وهل حافظ على حقيقته المعرفية التي ربطته بفن (الرواية) أم أنه تخلّى عن بعض خواصه ليكون صالحاً للحلول في الشعر؟

والملاحظ أن معظم هذه الدراسات أقدمت على هذا الموضوع دون أن تمهّد له التمهيد المناسب بتحديد الفارق بين (السرد الروائي) و(السرد الشعري)، وإقدامها على هذا النحو أحدثَ بعض الخلط، إذ صار السرد شعراً، والشعر سرداً برغم المغايرة بينهما، وهي مغايرة متعدّدة العناصر والمكوّنات، وهو ما نسعى لتوضيحه، وكشف أوجه الموافقة وأوجه المخالفة بينهما.

ولن أطيل الحديث عن مفهم السرد ومفهوم الشعر، فهما من المفاهيم المألوفة في الثقافة العربية، ومن ثَمَّ أتقدَّم مباشرة إلى المفارقة بينهما.

وربما كانت أهم خصيصة في السرد الروائي هي النزول إلى مفردات الواقع الحياتي، والإيغال في التفصيلات والجزئيات، والميل إلى الحقائق المباشرة أو غير المباشرة، وتحديد الوقائع والأحداث تحديداً يتيح للمتلقي أن يعايشهما تفصيلاً، وأن يتابع مسارهما في الحكي متسلسلاً يصل المقدّمة بالنتيجة، ويربط السبب بالمسبِّب، مع الحفاظ على قدر وافر من الدرامية في الصدام بين الوقائع أو بين الشخوص، ومن طبيعة هذا السرد تعدُّد الشخوص وتكاثرها وتمايزها، ومع هذا التكاثر يؤثر السرد الروائي اتّساع المسحة الزمنية والمكانية التي تحتضن الشخوص والوقائع، ومن ثَمَّ تضيق ظاهرة (فتح الذاكرة) كما يضيق السرد أمام مصطلح التناص والاستدعاء، مع غلبة (الأسلوب الخبري) وتكاثر (الفعل الماضي)، وبخاصة فعل الكينونة (كان) بزمنه المغرق في المُضِيّ، ومع (الخبرية) تميل الصياغة إلى التعبير الحقيقي بعيداً عن المجازي، ومحدودية (أدوات الربط) مثل (حروف العطف).

هذا الذي رصدناه في السرد الروائي يكاد يكون مغايراً لخصوصية السرد الشعري، على معنى أنه لا يغيب غياباً مطلقاً، وإنما تضيق مساحته من ناحية، ويأخذ طابعاً مغايراً من ناحية أخرى، ففي مقابل النزول إلى المفردات الحياتية اليومية وكثرة التفصيلات، تصعد الشعرية إلى الكلّيّات الحياتية، وإلى التجريد المعنوي، وفي مقابل الحقائق التي تسكن السرد الروائي يميل السرد الشعري إلى توظيف المخيّلة في التعبير عن الحقائق، وهو ما يُفقِدها بعض خواصها فتميل إلى الانسياب داخل السياقات الجمالية بالغة النعومة تارة، وبالغة الخشونة تارة أخرى، ثم تجمع بين النعومة والخشونة تارة ثالثة.

وفي مقابل التسلسل والترابط المنطقي في السرد الروائي يميل السرد الشعري إلى التداعي وظهور الفجوات الزمنية والمكانية والحدثية، كما يفقد المكان والزمان بعض خواصهما المحدّدة، وتنكمش الشخوص في عدد محدود، وغالباً ما تكون شخصيتين هما : (الذات والموضوع)، ومع محدوديَّتهما الكميّة تفقد الشخوص كثيراً من صدامها الدرامي لتغلب (الغنائية) والتناغم.

وفي مقابل محدوديّة انفتاح الذاكرة، ومحدوديّة التناص والاستدعاء تنفتح الذاكرة على اتّساعها في السرد الشعري، ومن ثَمَّ تكثر ظواهر التناص والاستدعاء والاقتباس.

ويكاد السرد الشعري يتخلى عن سيطرة (الأسلوب الخبري) ليجمع بينه وبين الإنشائي، مع غلبة (المضارع)، وفي هذا السياق الصياغي تقلّ أدوات الربط؛ إذ تتوالى الأبيات والأسطر دون حرف العطف غالباً، ومعظم جمل السرد الشعري تؤثر الترابط الدلالي على الربط بالأدوات وكأنها جملة واحدة. وإذا كان الضمير الأثير في السرد الروائي هو (ضمير الغيبة) (هو - هي - هما - هم - هن) فإن الضمير الأثير في السرد الشعري هو ضمير المتكلم (أنا - نحن).

هذا بعض ما لاحظته من توافق وتخالف بين السرد الروائي والسرد الشعري، وهو يفتح الباب أمام دراسات موسَّعة حول هذين السردين وحول وظائفهما الحكائية من ناحية، والجمالية من ناحية أخرى.

دساتير
الحرّيّة والاستبداد

نتائج الربيع العربي بدأت في الظهور تدريجياً. في تونس كما في مصر تَمَّ أخيراً إقرار دستورين، ينظر إليهما البعض على أنهما منسجمَيْن مع التحوُّلات التي عرفتها البلدان، وتطلُّعات مرحلة الانتقال الديموقراطي، ويعتقد البعض الآخر أن التحدّي الأهمّ سيتجسَّد في إمكانية تطبيقهما، وتجاوز بعض الفقرات الإشكالية الواردة بين بنودهما. تاريخياً، لم تخلُ وثيقة الدستور، في الغرب أو في بلاد العرب، من الجدل، وظلَّت دائماً محور نقاشات ثقافية وفكرية، خصوصاً فيما يتعلَّق بمدى تجاوبها مع تطلُّعات النخبة. فهل حان الوقت لنحلم بدساتير عربية تحرِّر الفرد من سنوات الاستبداد؟ أم أنها ستظل جنابة فقط من الخارج، مكرِّسة للأنظمة القديمة من الداخل؟

الهوية والدساتير العربية

د. بومدين بوزيد

أحدث التغيير العربي في السّنوات الأخيرة انقلاباً في جملة من التّصورات حول الهُويّة، والدّين، والتاريخ، واللغة نتبيّنها في فقرات «ديباجة الدستور» وبعض الموادّ الجديدة والهيئات المُستحدَثة التابعة للجهاز التنفيذي، فالهُويّة وطبيعة الدولة وعناصر تَكوّن الشخصية الوطنية كانت في صُلب موادّ الدستور العربي الأولى منذ نيْل البلدان العربية حرّيّتها، وذلك لثقل «ميراث الهوية» في كونه مضمون الثورات العربية التحريرية، مثل الجزائر وتونس ومصر والعراق وسوريا واليمن، ولارتباط هذا الميراث بالتوظيف في التعبئة الشعبية حول مضمون «العدالة الاجتماعية» و«الوحدة العربية» و«مناهضة الإمبريالية» و«الصراع زمن الحرب الباردة»، وفي زمن تصاعد موْجة الحركات الإسلامية وبروز مطالب الأقلّيّات الدينية والعرقية واللغوية. في السبعينات والثمانينيات من القرن الماضي اضطرَّت الطبقة السياسية الحاكمة إلى إضافة بعض المواد الدستورية وتعديل أُخَرى - ولو أنها اتَّخذت لغة المخاتلة والمزايدة المحاكاتية - فيما يتعلَّق بالدين غير الإسلامي وحرّيّة التديُّن والاعتراف باللغات المَحَلّيّة كلغة وطنية، وتثبيت مادّة «دين الدولة الإسلام» أو ما شابهها. وهي المادّة التي استندت إليها الأحزاب الإسلامية (في الجزائر مثلاً) في الدعوة إلى تطبيق الشريعة الإسلامية، وبعد الذي حدث في التسعينات، وبعد 11 سبتمبر 2001 والصراع الدموي بين بعض السّلط العربية والجماعات الإسلامية لجأ المشرّع إلى «ترسانة قانونية» دفاعية بَسْترة منع «تأسيس الأحزاب الدينية واللغوية والعرقية والجهوية».

إن قضايا اللغة والهوية من مكوّنات التّحوّل أو ما يسمّيه بعض الدارسين (الانفجار، أو الربيع العربي)، ويؤكّد التداخل الحاصل بين السياسي والثقافي، وضرورة إحداث تغيير في البِنْية الذهنية والثقافية، خصوصاً أن الفاعلين الجُدُد في التغيير «نُخَب شبكية» تعتمد الوسائط الجديدة، وهو ما انتبه إليه الدستور المصري في التأكيد على محاربة الأمّيّة الرقمية.

هكذا يتمظهر الثقافي وقضايا الهوية في التعديلات الدستورية العربية وفي إصلاحها.

سنختار هنا ثلاثة دساتير «الجزائر، وتونس، ومصر» لكون هذه البلدان حدث فيها الصراع بين الطبقة الحاكمة والإسلاميين، ولو أنّ الأحزاب الدينية وصلت إلى الحكم في زمن قصير جدّاً في مصر وتونس، وكانت النتيجة مختلفة تماماً بينهما، كما أن ثقل التاريخ المرتبط بالثورة التحريرية والزعامة الكاريزمية «الناصرية والبورقيبية والبومدينية» التي تستند إلى «الهويّة والتاريخ» في التعبئة الإيديولوجية، أو الاستبداد بالقوّة، أو بالقانون «الدستور»، أو المجابهة السياسية والعنيفة ضدّ الحركات الدينية واللغوية متوافر في التاريخ المعاصر للأنظمة الثلاثة المعنيّة بالدراسة.

قدسيّة التاريخ والأمّة

تستفتح ديباجة الدستور في البلدان الثلاثة بفقرات تمجيد الحرّيّة والاستقلال والأمة لخصوصية شعوب هذه الدساتير في الكفاح الوطني ضدّ الاستعمار، وأضيف -بالنسبة إلى

تونس ومصر- النضال من أجل الديموقراطية والحرّيّات. الإشارة هنا إلى الكفاح الجديد الذي حدث في السنوات الأخيرة؛ فالدستور الجزائري المُعَدّل سنة 2008 يبدأ بالفقرة التالية «الشعب الجزائري شعب حُرّ، ومصمِّم على البقاء حرّاً»، ويستعرض باختصار شارحاً المقاومة من أجل الحرية منذ العهد النوميدي ما قبل الإسلام، أما الدستور التونسي فيقول: «اعتزازاً بنضال شعبنا من أجل الاستقلال وبناء الدولة الوطنية والتخلُّص من الاستبداد استجابة لإرادته الحرّة وتحقيقاً لأهداف ثورة الحرية والكرامة ثورة 17 ديسمبر 2010، و14 يناير 2011، ووفاءً لدماء شهدائنا الأبرار ولتضحيات التونسيين والتونسيات على مرّ الأجيال، وقطعاً مع الظلم والحيف والفساد»، التاريخ الفعلي هنا في الدستور الجديد «ثورة ديسمبر 2010» وهنا البداية بدايتان، فالخلاف كان واضحاً بين الذين يرون التأريخ للثورة الجديدة باشتعال البوعزيزي ناراً، وآخرون يرونها زمن هروب بن علي وسقوط النظام.

أما الدستور المصري فيقرّر الجملة التالية ذات الحمولة التاريخية والبلاغية «مصر هبة النيل للمصريين، وهبة المصريين للإنسانية» ثم تشرح الديباجة ذلك بالقول: «مصر العربية بعبقريَّتها وموقعها وتاريخها قلب العالم كلّه، فهي ملتقى حضاراته وثقافاته، ومفترق طرق مواصلاته البحرية واتِّصالاته، وهي رأس إفريقيا المطل على المتوسط، ومصبّ أعظم أنهاره: النيل»، هنا في هذه الديباجة تمتزج الجغرافيا بالتاريخ ببلاغة لها سِحرها في التأثير على الوعي الشعبي ليتمسَّك بدولته وقيَمه الإنسانية، فالدولة المركزية الأولى هي مصر حسب الديباجة والتوحيد هي أرضه قبل الأديان السماوية الثلاثة فهي «مصر مهد الدين، وراية مجد الأديان السماوية»، فهي بلد كليم الله «موسى»، كما احتضن المصريون «السيدة العذراء»، ومع الإسلام كان المصريون خير أجناد الأرض في الجهاد في سبيل الله، بعد هذا العرض التاريخي تتحدث الديباجة عن التاريخ الحديث لمصر وثورة 25 و30 يونيو وهي امتداد لثورة 1919 التي أزاحت الحماية البريطانية وثورة 23 يوليو التي قادها جمال عبدالناصر، والثورات ضدّ إسرائيل، ثم تعود فقرات الديباجة من جديد إلى الثورة الربيعية الجديدة التي يعدّها فريدة بين الثورات الكبرى في تاريخ الإنسانية، ونتبيَّن من خلال نصّ الديباجة أنها كُتِبت في ظروف خاصة كان الصراع فيها على أشدّه بين الموالين لمرسي الرئيس المعزول والموالين للقائد العسكري السيسي والتيارات الديموقراطية والوطنية.

التاريخ هنا قبل الدين واللغة في الدساتير الثلاثة، التاريخ الذي يفتح نحو أفق مستقبلي دون أن يعني الشرعية التاريخية التي استندت عليها السلطة الفردية الكاريزمية سابقاً، والتاريخ هنا يعني صراعاً من أجل الحرّيّة والعدالة.

تديُنُن الدّولة ومصدريّة التشريع

الجزائر وتونس أرضا الإسلام حسب تعبير الديباجة، أما مصر فهي أرض الأديان، ويُترجَم ذلك دسترة في المادة الثانية من الدستور «الإسلام دين الدولة» وفي الدستور التونسي في الفصل الأول: «تونس دولة حرّة، مستقلّة، ذات سيادة، الإسلام دينها»، ويؤكّد ذلك في الفصل السادس: «الدولة راعية للدين»، أما الدستور المصري ففي المادّة الثانية: «الإسلام دين الدولة»، ويستتبع ذلك شرطية الإسلام بالنسبة للمترشِّح إلى منصب رئيس الجمهورية بالنسبة للدستورين التونسي والجزائري، أما الدستور المصري في مادته 141 فيشترط فقط الجنسية، وتغيب هذه الشرطية «الإسلام» بالنسبة لرئيس الحكومة أو الوزير الأول في الدستورين المصري والتونسي.

أما مصدرية التشريع فينصّ الدستور المصري على ذلك صراحة في ديباجته لا في مواده: «مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيس للتشريع، وأن المرجع في تفسيرها هو ما تضمَّنته مجموع أحكام المحكمة الدستورية العليا في هذا الشأن»، ونلحظ هنا التخلّي في الدستور الجزائري المُعَدّل 2008 عن مصدرية التشريع، ولو أنه في قوانينه الشخصية يعتمد التشريع الإسلامي، أما التونسي فقد أبقى على إهمال المصدريّة كما هو الحال في الدستور السابق، ويمكن القول إنه من أجل سحب الشرعية المطلبية للأحزاب الدينية المطالبة بتطبيق الشريعة تَمَّ التخلّي عن هذه المبادئ. وما أشارت إليه الديباجة في الدستور المصري غير ملزِم ومشروط بفهم تحدّده المحاكم الدستورية، أما في المادة الثانية فيستخدم عبارة «مبادئ الشريعة الإسلامية» كمصدر للتشريع بمعنى الروح، لأن المادة الثالثة تنصّ على أن «مبادئ شرائع المصريين من المسيحيين واليهود المصدر الرئيسي للتشريعات المنظمة لأحوالهم الشخصية، وشؤونهم الدينية، واختيار قياداتهم الروحية».

ولمنع فوضى الفتاوى وخطورة بعضها تمّ ترسيم ذلك في هيئات قانونية؛ فقد نصّ الدستور الجزائري في مادته 171 على : «يؤسّس لدى رئيس الجمهورية مجلس إسلامي أعلى يتولّى -على الخصوص- ما يأتي: الحثّ على الاجتهاد وترقيته، وإبداء الحكم الشّرعي فيما يُعرَض عليه»، أما في الدستور المصري ففي مادته7: «الأزهر الشريف هيئة إسلامية علمية مستقلّة، يختص دون غيره بالقيام على كافّة شئونه، وهو المرجع الأساسي في العلوم الدينية والشؤون الإسلامية، ويتولّى



العمل الفني: كمال بلاطة - فلسطين

مسؤولية الدعوة ونشر علوم الدين واللغة العربية في مصر والعالم. وشيخ الأزهر مستقلّ غير قابل للعزل، وينظّم القانون طريقة اختياره من بين أعضاء هيئة كبار العلماء»، أما في الدستور التونسي فتعيين المفتي العام من صلاحيات رئيس الجمهورية.

اللغة العربية والانتماء للأمة العربية

الدساتير الثلاثة تنصّ صراحة على أن اللغة العربية مكوّن للهوية الوطنية، وهي اللغة الوطنية والرسمية، غير أن الدستور الجزائري يضيف (تامزيغت) اللغة الأصلية لشعوب المنطقة كلغة وطنية، لكنها ليست الرسمية، وهنا الصراع مع الحركات اللغوية المطلبية التي تصرّ على ترسيمها مثل العربية، أما الانتماء إلى الأمة العربية، فالدستور المصري ينصّ على ذلك في مادته الأولى وكذا الانتماء إلى الأمة الإسلامية والأمة الإفريقية والامتداد الآسيوي، أما الدستوران الجزائري والتونسي فإضافة إلى الأمة العربية يخصّصان الانتماءإلى المغرب العربي وإلى المتوسطية.

يلاحظ اهتمام الدساتير العربية الجديدة أو المُعَدّلة بقضايا هويّة الهامش، واللغة، والتنصيص على الأصل الإثني أو الديني، وقد تلازم ذلك مع التنصيص على حرّيّة الرأي والمعتَقَد والدفاع عنه ومحاولة توطين قضايا حقوق الإنسان والمواطنة، وهي قيم ثقافية رافدة ووافدة على الثقافة الأصلية.

ستبقى دسترة قضايا الثقافة والهوية مثار خلاف سياسي لعهود قادمة، لأن تنزيل ذلك إجرائياً في شكل قوانين وهيئات ينجرّ عنه إشكالات تكون أرضية خصبة لمعارك سياسية قد تُكَوِّن لغتها إذا توافرت ظروف ذلك العنف الدموي، ومن هنا فإن التداخل بين الثقافي والسياسي لا يعالَج سياسياً ودستورياً بل بإحداث تغيير في الذهنية وإعادة بناء علاقة إبداعية واجتهادية مع قيمنا الثقافية وموروثنا الحضاري.

أحمد دلباني

تعرفُ قضية الحرّيّة التباسات في عالمنا العربي نظرياً وعملياً، فكرياً وقانونياً. يرجعُ هذا الأمرُ، ربما، إلى تشابك القضية مع مُعطيات التاريخ والمورو ث الاجتماعي/الثقافي من جهة، ومع إشكالات الحداثة والعصرنة السياسية المرتبطة ببناء الدولة الوطنية الحديثة وما تتطلّبه من التزامات من جهة أخرى.

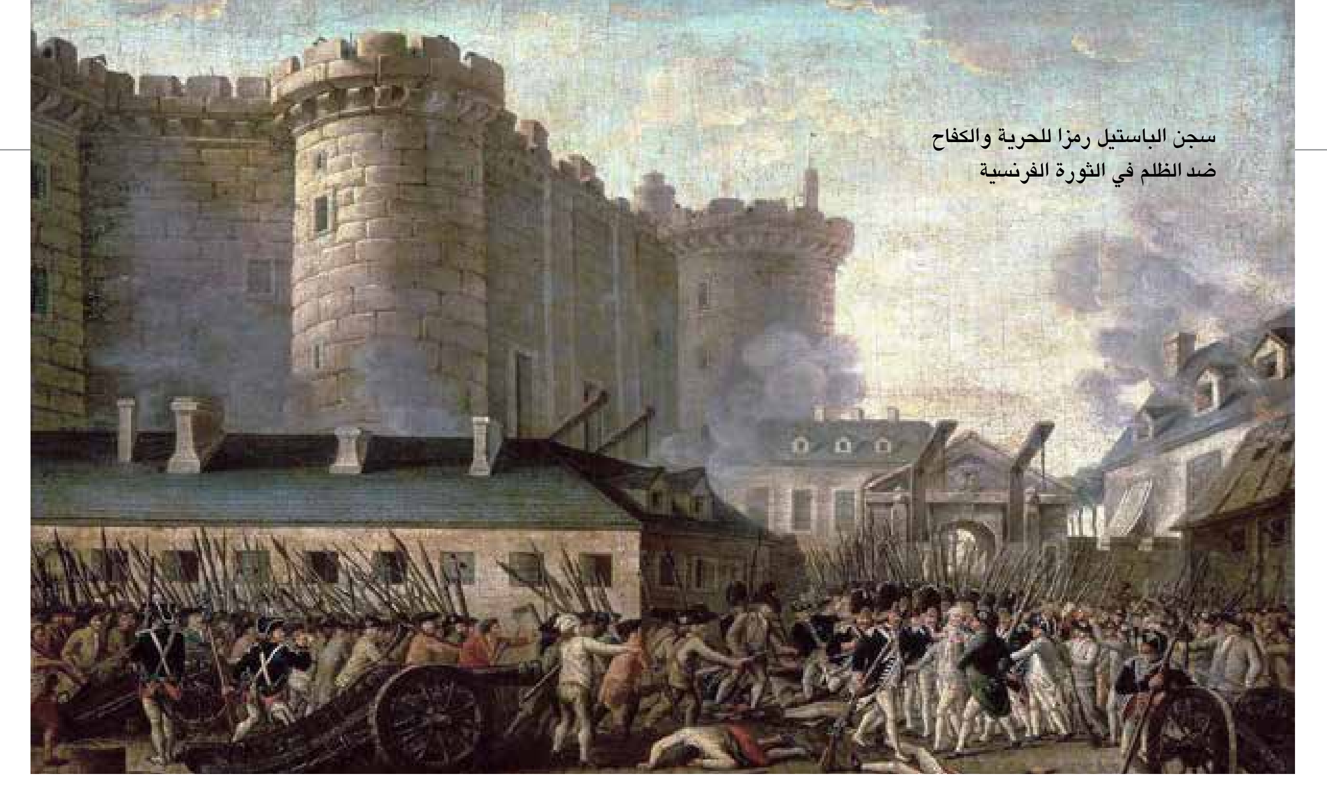
الشرط التاريخي والالتباس القانوني

لذا نعتقدُ، فعلا، أنّ الحرّيّة ليست قضية نظرية فحسب بقدر ما هي تصوُّر يرتبط بأبنية الفكر والثقافة التاريخية المُتجذّرة والرؤية الثقافية العامة التي تقومُ عليها شرعية السلوك والنظر. من هنا نفهمُ كيف أنّ الحرّيّة -بمفهومها الحديث الذي رسّخته الحداثة الظافرة في الغرب منذ عصر الأنوار تحديداً- ظلّت تعاني من غربتها الثقافية والتاريخية عن مُجتمعاتنا التي لم تعرف الحراك التاريخي نفسه الذي عرفته الضفة الأخرى من البحر المتوسط. هذا الأمر يبيّنُ كيف أنّ القيم لا ترتبط بسماء المعقولات، وإنما بالسياقات التاريخية للتحوُّل الاجتماعي وبالمطالب الناشئة ضمن ديناميكية إعادة ترتيب علاقات القوة في المجتمع.

وكمثل الحرّيّة نجد الاستبداد كذلك لا يمثّل وضعاً مفارقاً للتاريخ وللوعي بالحرّيّة باعتبارها انعتاقاً مشروعاً مما يُعَدّ سلباً لكرامة الإنسان. لقد عاشت البشرية عهوداً طويلة على أوضاع كانت تشرّعُ للخضوع والطاعة والرؤية الثقافية التي تكرّس التراتب الهرمي للمجتمع وعلاقات الإخضاع. كان الاستبداد، من ثَمّ، غيرَ مُفكّرٍ فيه باعتباره وضعاً لا إنسانياً، بل ظلّ -في أحايين كثيرة- يحظى بميزة خاصة باعتباره سلاحاً ضدّ إمكان السقوط في الفتنة. وإذا رجعنا إلى الأدبيات السياسية العربية في العصور الوسطى وجدنا هذا الأمر في مصنّفات اللاهوت السياسي والآداب السلطانية المعروفة. وربما تنبّهنا، أيضاً، إلى أنّ الحرّيّة لم تكن مُفكّراً فيها انطلاقاً من مفهوم الإنسان باعتباره فرداً يملك حقوقاً طبيعية لا تُنتهَك، وإنما ظلّت مرتبطة دائماً بنظام الفكر اللاهوتي الباحث عن علاقة الفعل البشريّ بالخلق الإلهيّ. لم تكن الحرّيّة مفهوماً يرتبط بوجود الإنسان السوسيو- سياسي بل باللاهوت. ولم يتعرّف الفكر العربي إلى هذا المفهوم الحديث للحرّيّة إلا بعد «صدمة الحداثة» كما يُعبّر، وهذا بعد اللقاء الإشكالي بالآخر المُستعمر الذي أنجز حداثته الأولى وثوراته المعرفية والسياسية الليبرالية. هكذا كانت النخب العربية منذ ما سُمّي «عهد النهضة» مأخوذة بالمُنجز الليبرالي الغربي، ورأت فيه الأنموذج الحضاري الذي بإمكانه أن يُخرجَ الذات المُنهَكة من عطالتها الحضارية. وهنا نعثر على بوادر الفهم الأول للحرّيّة باعتبارها حرّيّة الفعل والتفكير والحق في الازدهار الشخصي والمُشاركة في الحياة العامة واستخدام العقل.

إنّ للتفكير في الحرّيّة عندنا -باعتبارها حقاً للإنسان- منشأً تاريخياً ارتبط بذلك اللقاء بالآخر الغربي الحديث. من هنا طفقنا نُدين الاستبداد ونبشّر بضرورة عتق العقل، كما طفقنا نحلمُ بدساتير تحدّد الحقوق الإنسانية والواجبات، وتجعل من السلطان السياسي تعبيراً عن الإرادة العامة في العيش المُشترك والازدهار والمناعة. كان هذا في العهد الليبرالي الذي تعرّف إلى فولتير، وروسو، ومونتسكيو ومبادئ الثورة الفرنسية. ولكنّ تعقيد التاريخ أجهض هذه الأحلام، أو قل، ضيّق من فرص نجاحها. فقد كانت تبدو يوتوبيا ارتبطت بتطلّعات النخب التي درست في الخارج، وأرادت فرض أنموذجها الطليعي التقدُّمي على مجتمعات ظلّت، في بنياتها الأساسية، تمارس نوعاً من الممانعة أمام كل مُحاولات التغيير كما هو معروف. ولكن، تجب الإشارة إلى أنّ الليبرالية شكّلت مهداً للحديث عن الدستور والحقوق المدنية الحديثة، وبينها الحرّيّة بمفهومها الشامل كما أسّست لها النزعات الفردانية المُنبثقة في الغرب الحديث منذ القرن السابع عشر. نجدُ هذا عند لطفي السيد، وطه حسين تمثيلاً لا حصراً.

لا يُمكننا تناول مسألة حضور الحرّيّة في الدساتير العربية والغربية دون مُقاربة تاريخية تقرأ هذا الأمرَ ضمن سياق من التحوُّلات والصِراعات التاريخية التي انبثقت


سجن الباستيل رمزا للحرية والكفاح ضد الظلم في الثورة الفرنسية

معها مشروعية هذه القيمة اجتماعياً وسياسياً وثقافياً. فنحنُ نعرفُ مثلاً كيف أنّ مسألة الحقوق في الغرب الحديث مرّت بلحظتين كبيرتين: اللحظة الليبرالية التي تمحورت حول حقوق الفرد وتأسيس فكرة المُواطنة على أساس من العقد الاجتماعي، واللحظة الاشتراكية التي تمحورت حول حقوق الجماعات. ظل هذا الأمرُ تجسيداً لصراع إيديولوجيّ طبع القرن العشرين، وتجلّى في دساتير الغرب وهو ينقسمُ على نفسه عقائدياً انطلاقاً من رافدين تاريخيين كبيرين: جون لوك، وروسو، وميراث عصر الأنوار من جهة، وكارل ماركس من جهة ثانية. ونلاحظ في عالمنا العربيّ أنه بعد أن عرفنا الدستور الليبرالي الذي ركّز على الحقوق ومن بينها الحرّيّة كان لنا أن ندخل مُغامرة إيديولوجيا «الثورة العربية» بتلويناتها القومية والاشتراكية. هكذا احتلّ الاهتمام بالعدالة والمساواة والتنمية والبناء القومي كل الفضاء المُخصَّص للحقوق على حساب الحرّيّة الفردية.

* *

لقد ظلّت الحرّيّة بهذا المعنى -منذ نصف قرن على الأقل- ذات حضور مُحتشم في الحياة السياسية العربية وفي الدساتير التي قامت على الأحادية الحزبية، وركّزت على مبدأ السيادة والاستقلال وعدم الركون إلى إيديولوجيات الغرب المُعادي لحرّيّة الشعوب واستقلالها التاريخي من التبعية الموروثة عن الأزمنة الكولونيالية. ظلّ الفرد العربي غائباً عن تشكيل ملامح مصيره لغياب المُجتمع المدني الذي لم نكتشف ضرورته إلا بعد انهيار المنظومة الإيديولوجية الاشتراكية أواخر القرن العشرين، ما عَجَّلَ بالمطالبة بدساتير مدنية حديثة تعترف بالتعدُّدية السياسية والفكرية وبحق المشاركة السياسية للمواطن العربي في الشأن العام على غرار ما شهدنا في الجزائر بعد انتفاضة تشرين الأول/أكتوبر 1988.

مما لا شَكَّ فيه أنّ الغرب ظلّ المُلهِم للفكر السياسيّ الحديث منذ ثوراته السياسية الكبيرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر في إنجلترا، وفي فرنسا تحديداً. لقد تحدَّدت، تبعاً لذلك، فلسفة الحكم باعتباره أمراً يقوم على الإرادة العامة والتعاقد الاجتماعيّ، وعلى فلسفة لحقوق الإنسان الطبيعية التي يجبُ صونها وعدمُ انتهاكها. هذا هو الجذر التاريخي والفلسفي لدساتير الغرب الذي قطع مع اللاهوت السياسيّ وهيمنة الكنيسة والصّراع الطائفي، ودَشَّنَ عهد العلمنة السياسية والحقوق المُتساوية والمُواطنة الكاملة لجميع أفراد الشعب. لقد استقلّت السياسة عن البُعد العقدي، وترسّخت الحرّيّة باعتبارها جوهر الكائن الإنساني، وهو ما أخذ أبعاداً أخرى فيما بعد، اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً أيضاً، مع حركات الاحتجاج الكبيرة التي مَثَّلَها الجناح الاشتراكي لتطوُّر الحقوق في مجابهة انحرافات الليبرالية التاريخية. ولكنّ الأمرَ الذي لاحظناه في عالمنا العربيّ -منذ قرنين تقريباً- هو تلك المُمانعة السوسيو-ثقافية لمُحاولات التغيير. من هنا سيادة الاستبداد في الحياة العربية. وهو استبدادٌ لا يرجعُ في عمقه -على ما نرى- إلى أهواء المُستبدّ العربيّ فحسب، بل -أيضاً-إلى بنية الثقافة السائدة اجتماعياً في ارتباطها ببنيات سوسيولوجية قائمة على الإخضاع وبنية العلاقات الهرمية التي تعيقُ انبثاق الفرد.

ومن المعروف أنّ لائحة الحُرّيات ضيّقة في عالمنا العربي، وإن كان هناك تفاوتٌ بين بلدٍ وآخر في هذه المسألة. ولكننا ما زلنا نلاحظ أنّ بعض الحرّيّات الأساسية التي ترسّخت في الغرب ما زالت تُعتبَرُ «تابو» عندنا. هذا ما يكشفُ عن بعض مآزقنا الثقافية التي لم نفصل فيها إلى اليوم، في ظل إصرارنا على وضع دساتير تبدو حديثة في ظاهرها، وإن كانت تخفي إرادة تكريس هيمنة الطائفة الغالبة.

مريم حيدري

اكتشف عالم الآثار الفرنسي «إرنست سارزك» عام 1877 خلال بحوثه الأثرية في «بين النهرين» علائم تدلّ على وجود قانون قديم في محاكم الحضارة السومرية (2300 عام قبل الميلاد). ورغم أنه لا توجد وثائق منسجمة عن تلك القوانين، إلا أن الشواهد تدل على أن تلك القوانين كانت تتضمّن ما يخصّ الأرامل والأيتام، وتنصّ على أنهم لا يتوجّب عليهم دفع ضرائب أقلّ، كما أن القانون كان يحميهم أمام رِباء الأغنياء.

مهد القوانين

من جانب آخر، وحسب ما جاء في كتب مؤرّخين، إن الدولة كانت قائمة وفق قانون عام في منطقة بين النهرين وغرب آسيا. وإن أقدم قانون مُدَوَّن هو قانون «أور-نامو»، ويعود إلى حوالي 2050 إلى 2100 عاماً قبل الميلاد، وقد حُفِر على لوح خزفي بأمر من أحد ملوك «أور». وخلال الخمسينيات من القرن المنصرم تمّت بحوث على نصوص الأجزاء المختلفة من هذا اللوح، وقد تُرجِم 40 بنداً من هذا القانون.

وبعد هذا القانون يأتي الدور لأشهر القوانين القديمة وأوسعها: قانون الملك البابلي، حمورابي، والذي يعود أيضاً إلى مهد القانون الأول، أي منطقة بين النهرين، وقد تَمَّ تدوينه في حدود 1760 قبل الميلاد.

ويتضمّن قانون حمورابي 282 مادّة تخصّ القوانين الجنائية، والمدنية، وقوانين التجارة. ويبلغ طول العمود الذي حُفِرت عليه قوانين حمورابي مترين ونصف المتر. وقد كتبت القوانين حول هذا العمود بالخط المسماري وفي 34 سطراً.

ويعتبر قانون حمورابي، الوثيقة الأولى التي يعلن حاكمٌ خلالها عن مجموعة كاملة من القوانين لشعبه. وحمورابي (1750 - 1810 قبل الميلاد) هو الملك السادس من سلسلة الملوك في دولة بابل القديمة. وتشمل قوانينه حقوق الأشخاص وأطر علاقاتهم، مستندة إلى العوامل الاقتصادية المهمّة آنذاك.

وما هو لافت في هذا القانون هو أن أساس سنّ القوانين فيه ليس مبنيّاً على الدين، أو إرادة الملك، أو رغبات هذا وذاك، بل إنها كانت قائمة على العُرف والعادات المتداولة في المجتمع، واحترام المصالح الاجتماعية. وقد قال المؤرّخ ويل ديورانت عن هذا القانون: «إن روح هذا القانون كانت حاكمة لمدّة خمسة عشر قرناً، رغم كل التطوُّرات التي حصلت في البلاد، ولم تتغيَّر إلا جزئياً في بعض الأوضاع والأحوال».

ومن القوانين القديمة الأخرى يمكن الإشارة إلى قانون «ليبيت-عشتار»، والقانون الآشوري، وقانون الديانة اليهودية والتي وُلِدت كلها في منطقة «بين النهرين».

في اليونان، عام 621 قبل الميلاد، تَمَّ تدوين قانون مدينة أثينا على يد محرّر يُسَمّى دراكو. وكان هذا القانون عنيفاً، يخصّ كل الجرائم بعقاب الموت. وقد كُتب القانون الأساسي لأثينا عام 508 قبل الميلاد، ومَرّة أخرى عام 594 قبل الميلاد. وللمرة الأولى دَوّن الإمبراطور الرومي تيودوسيوس مجموعة قوانين بُغية إدارة إمبراطورية روما، كان ذلك عام 438 الميلادي. وبعد مرور قرن على ذلك، دوّن ونفّذ إمبراطور بيزنطة، جوستينيان الأول، مجموعة قوانين تحوّلت فيما بعد إلى أهمّ القوانين في أوروبا القرون الوسطى. وكانت هذه القوانين قد استَلهمت القوانين السابقة في إمبراطورية روما، كما أنها تُعَدّ النقطة الأولى للدستور الحديث في أوروبا.

وفي أقصى شرق آسيا، في اليابان، أعدّ الأمير الياباني، شوتوكو، عام 604، مجموعة تتضمَّن 17 قانوناً، وقام بتنفيذها. وكانت هذه القوانين مُستمدّة من التعاليم البوذية، وتُعنى بالأخلاق الاجتماعية أكثر من اهتمامها بالأطر الحكومية والمدنية. وبين عامي 1090 و1150، تَمَّ تدوين وتنفيذ قانون يسمّى «غاياناشاغوا» (Gayanashagowa) أو «قانون السلام الكبير» بين أعضاء اتّحاد «إيروكي» والذي كان يشمل ستّ قبائل كبيرة من الهنود الحمر في أميركا الشمالية. ويقال إنه حتى بعد مرور قرون على هذا القانون، كان بعض الرؤساء الأميركيين أمثال بنيامين فرانكلين، وجيمز ميديسون، يستلهمون «غاياناشاغوا» خلال تدوين القانون الأساسي للولايات الأميركية المتحدة.



قانون ماغنا كارتا

«ماغنا كارتا ليبرتوم Magna Carta Libertatum» أو ميثاق الحرّيّة الكبير، هو عبارة عن ميثاق تمّ تدوينه عام 1215 . وقد كان السبب الأساسي في تدوين هذا الميثاق هو الخلاف بين البابا اينفينست الثالث، والملك، والأرستقراطيين في بريطانيا حول حجم وحدود سلطة الملك. وال«ماغناكارتا» كان يجبر الملك على التنازل عن بعض حقوقه، كما أنه كان يرغمه على احترام التنظيمات القانونية، والخضوع للقانون على حساب إرادته الشخصية. ومن أهمّ البنود في الـ «ماغنا كارتا» كان حكم يسمّى (Habeas Corpus)، ووفق هذا الحكم لم يكن يحقّ للملك أو لأي شخص آخر الحكم على شخص آخر بالسجن، أو النفي، أو الإعدام، أو حجز ممتلكاته دون إجراء المراحل القانونية الخاصة.

ورغم أن الـ «ماغنا كارتا» لم يؤدّ إلى التطور السريع في وضع الملك في بريطانيا، إلا أنه كان بمثابة النقطة الأولى لجدل الملك والأرستقراطيين في التحكّم بالسلطة، وتطوُّر النظام الملكي في بريطانيا، وظهور فكرة الحكومة الملكية المشروطة، وإنشاء مجلس اللوردات. وفيما بعد، أدَّت التغييرات وإنشاء مجلس العوام إلى توازن في السلطة والذي كان يصبّ في مصالح الشعب.

وليس بعيداً عن تلك الحقبة، في عام 1240، دوَّنَ الكاتب القبطي المصري، أبو الفضائل، قانوناً جديداً بمزج أقساماً من قوانين الإنجيل، والديانة اليهودية، وإمبراطورية بيزنطة، كتبه باللغة العربية. وتقول الوثائق التاريخية إن هذا القانون دخل الحبشة (إثيوبيا) حوالي عام 1450، وقد تَمَّ تنفيذه لأول مرة كقانون أساسي خلال حكم «سارسا دنغال» في إمبراطورية إثيوبيا. وكان ينفّذ هذا القانون الأساسي طيلة أكثر من 400 عام في هذا البلد، إلى أن استبدل «هايليه سلاسي» الأول به قانوناً أساسياً جديداً عام 1931.

بعد عصر التنوير

خلال عصر التنوير في أوروبا وطيلة أربعين عاماً أي منذ عام 1750 إلى 1800، ظهرت عدة دساتير حديثة ومؤثِّرة. ومن النماذج الأولى للدساتير أو القوانين الأساسية الحديثة بعد عصر التنوير، يمكن الإشارة إلى قانون جمهورية السويد.

ففي عام 1772 تربّع غوستاو الثالث- بعد انقلاب دون إراقة دماء- على عرش السويد الملكي، وأنهى الحكم البرلماني الذي دام خمسين عاماً. ثم قام بتأليف دستور جديد للبلد، كان نظام الحكم فيه نظام «الملكية المطلقة». ووفقاً لهذا القانون، كانت الحكومة الجديدة تبدو استبدادية، غير أنه كان أكثر انفتاحاً وإنسانية من القوانين الأخرى الرائجة في سائر الأنظمة الاستبدادية؛ فعلى سبيل المثال قانون حرية التعبير الذي تَمَّ التصديق عليه عام 1776، ما زال موجوداً حتى الآن في القانون الأساسي في السويد.

في الولايات المتحدة الأميركية، الورقة الأولى من الدستور كُتِبت عام 1787، أما الدستور فقد أُعِدّ وعُمِل به رسمياً عام 1788. وقد استلهم هذا القانون الأنظمة السياسية للاتحاد الملكي في بريطانيا العظمى من أجل إدارة النظام متعدِّد الولايات في أميركا. كما أنه كان لمعتقدات وآراء الفيلسوف اليوناني بليبيوس، والفيلسوف البريطاني جان لاك، والمفكّر الفرنسي شارل دو مونتسكيو، تأثير كبير على تدوين القانون الأساسي في الولايات المتحدة الأميركية.

وفي الوقت الراهن هناك 49 دولة توجد فيها محاكم خاصة تحت مُسَمّى «محكمة القانون الأساسي»، مهمّتها دراسة تطابق القوانين المسنونة في البلاد مع دساتيرها.

ليس للمملكة العربية ا لسعو د ية و للمملكة ا لمتحد ة ، لإ سر ا ئيل د سا تير مكتو بة .
هل يمكن القول، إذاً، إن الدول الثلا ث «تشترك» في غياب الدستور؟
يعرف من يملك أدنى فكرة عن الدول المذكورة، أن لا شيء تقريباً يجمعها، لا شيء يمكن لها أن «تشترك» فيه ، و هذا « ا لغيا ب » الدستوري لا يكفي وحده لجمعها في وصف واحد.

دساتير القوّة

محمد خير

هكذا، وفي المقابل، يحضُر الدستور في كل العالم العربي – باستثناء بلاد الحرمين- لكن ذلك «الحضور»، تماماً كالغياب، لا يعني أن الكثير يجمع بين دول العالم العربي.
إن أول مشكلة تجابهها صيغة الجمع في مسمّى «الدساتير العربية»، أننا يصعب –في أرض الواقع - أن نجمع بينها، فبالنظر إلى ما بين المحيط والخليج، نرى في الحقيقة «كوكتيلاً» من الأنظمة «ودساتيرها»، من الدول، والإمارات، والجمهوريات، والمملكات، من الأمراء، والمشايخ، والرؤساء، والجنرالات، من حضور المجالس والبرلمانات ومن غيابها، مجالس العسكر أو العائلات أو العشائر، نرى خليطاً واختلاطاً قد لا يتوافر بهذا التنوُّع في أيّة

العمل الفني: Frederick Sebastian - كندا

مساحة جغرافية مشتركة أخرى على الأرض.

لكن من زاوية أخرى، ورغم أنف هذا التنوُّع الظاهري، نرى عقداً تنتظم فيه المجالس والدساتير والمجتمعات، هو اتِّجاه الحُكم من أعلى إلى أسفل، من القصر إلى الشارع، من القائد إلى الجمهور، إنه - باختصار- قانون القوة، أو «التغلّب» بلهجة الفقهاء، وتلك القوة، لازالت – هنا- مصدر شرعية السلطة، ومن ثَمَّ فإن تداول تلك السلطة، لا يمكن أن يتمّ سوى بتحريف بسيط للعبارة الناصرية الشهيرة «ما أُخِذ بالقوة، لا (يُنتزَع) إلا بالقوة».

اندلع الربيع العربي ليعكس تلك الآية، أو – بالأحرى – ليعدّلها، وقد اندلع سلمياً، أو -للدقة- اعتمد على (قوة الجماهير) الواسعة، قوّة الحضور الكثيف، لكنه لم يحقّق- بعد- ما يليق بالطموحات التي ملأت الميادين والشاشات قبل ثلاث سنوات، وقد كان «الدستور» –أو تغييره بالأحرى- في قلب تلك الطموحات والآمال، لكنه كان شعاراً عاماً كبقية الشعارات التي تطلب الحرّية أو العدالة، من دون أن يعني ذلك بالضرورة توجُّهاً أو برنامجاً أو أيديولوجيا محدَّدة، وقد كان في تلك العمومية مقتل تلك الشعارات، فإن كان شعار مثل «العدالة الاجتماعية» يعني شيئاً مختلفاً كلّيّاً لدى كل من اليساري واليميني، فإن «الحرية» بدورها تعني أشياء مختلفة لدى الإسلاميّ ولدى الليبرالي، ثم إن تلك العدالة الاجتماعية، وما تتطلّبه من تدخُّل الدولة في الاقتصاد، قد تتناقض – في نهاية الأمر- مع الحرّيّة، فلما كان «حلم الدستور» شعاراً عاماً، تجمع به الثورات شعارات أعمّ عن العدالة والكفاية والحرّيّة، بمعانيها المتعدِّدة والمتعارضة أحياناً، لم يكن غريباً، بعد هدوء غبار المعارك والاحتفالات الأولى، أن تمسك بعض تلك الأطراف الثائرة بخناق بعضها الآخر ما يسمح للنظام القديم أن يعود بعد سقوطه، أو يصمد لو لم يكن قد سقط بعد.

غير أن النظر إلى المسألة الدستورية من زاوية الربيع العربي، أشبه بمراقبة غرفة من ثقب الباب؛ فتاريخياً، تعود المسألة الدستورية إلى زمن أقدم بكثير من «ثورات فيسبوك»، وطالما شهدت البرلمانات المصرية - قبل ما يقرب من قرن من الزمان- صراعات دستورية محتدمة بين الملك وقيادات الأغلبية الوفدية، أما جغرافياً، فإن الثورات الحديثة طالت رقعة محدودة –على أهميتها – من العالم العربي، أما بقيَّته فلم يمسّها الربيع، ومن المفارقات أن أبرز تلك البقية الهادئة، هي السعودية الخالية أصلاً من أيّ دستور، أما بقيّة المملكات العربية، فرغم أنها «مملكات دستورية»، إلا أن دساتيرها ترسِّخ شرعيَّتها القائمة سلفاً، وهي أن وضعت إجراءات بروتوكولية على غرار أداء الملك اليمين أمام مجلس النوّاب (كما في الأردن والكويت)، إلا أن ذلك لا يغيّر من حقيقة الحكم المطلق– المشرّع دستورياً- في المملكات الدستورية العربية، يحق للملك أو للأمير تعيين وإعفاء رؤساء الحكومات، والمجالس النيابية- إن وجدت -أيضاً، وذلك على العكس تماماً بالطبع، مما تعنيه تسمية «ملكي دستوري» في إنجلترا أو إسبانيا.

غير أن هذا الحكم المطلق في المملكات (الدستورية، وغير الدستورية) العربية، ليس إلا نظيراً لحال شقيقاتها الجمهوريات، ومن ثَمَّ فإن ديباجات الدساتير، سواء افتُتِحت أو مُهرت بتوقيع ملك أو وليّ عهد أو رئيس، فإنها تصبّ في التراتبية ذاتها، من أعلى إلى أسفل.

تلك التراتبية ليست سياسية فحسب، بل هي، على العكس من المهمّة التي نشأ مفهوم الدساتير ،بل القوانين – من أجلها، تراتبية تكرّس القوة على حساب الضعف، تحمي حقوق الأغلبيات على حساب الأقلّيّات، الرجال على حساب النساء، والكبار على حساب الصغار، إنه منهاج التغلّب ذاته، يمتدّ من السياسة إلى الاجتماع، من قصر الحكم إلى الدين الرسمي، إلى الطائفة، إلى النوع، هكذا تهوى «دساتير القوة» مديح نفسها، وتحديد عناصرها وصِفاتها المُستحَبَّة، ومنع أو تقييد العناصر أو الفئات أو المذاهب التي تخالف الأغلبية، ويبدأ هذا المنع من «عدم الاعتراف» بهذا الدين أو ذلك المذهب أو تلك الطائفة، وصولاً إلى منع الجنسية تماماً عن أقوام أو عشائر، وتركهم.

في تراتبية القوة هذه، المتناقضة مع مبدأ وروح مفهوم الدستور، بوصفه عقداً بين قوى متعدِّدة، وتوزيعاً لسلطات لا يطغى بعضها على بعض، وتعبيراً عن توازن اجتماعي، وضماناً لتداول منتظم وسلميّ للسلطة، وحسماً مبدئياً لقضايا أساسية على رأسها علاقة الدين بالدولة، يصعب تحديد من يتوجَّه إليه سؤال: هل نحن بحاجة إلى تغيير الدساتير العربية؟

من هم الـ (نحن) في هذا السؤال؟

(نحن) في قصور الحكم أم في الشوارع؟ (نحن) الإسلاميون طلّاب الشريعة، أم(نحن) العلمانيون فاصلو الدين عن الدولة؟ (نحن) الليبراليون أنصار حرية السوق أم اليساريون أنصار الرعاية الاجتماعية؟

إن كل تلك الأسئلة غير المحسومة، بقيت مكبوتة لعقود – ولازالت- تحت قبضة القوة الثقيلة، وما دامت القوة هي المعيار، معيار الحكم ومعيار الصياغة فإن الدساتير، مهما تنوَّعت وتزخرفت تبقى حبراً على ورق، أو ضماناً إضافياً لِمَنْ غلب، وهذا، وحده، ما يجمع الدساتير العربية بعد أن أفلتت تونس وحدها، كأنما أرادت أن تبقى استثناءً وحيداً، يؤكِّد القاعدة.

في دول الربيع العربي نتحدَّث كثيراً عن الأمن، دون أن نأخذ بعين الحسبان أن الأمن مثل النموّ والرفاه والسعادة، كلّها من منتجات الاستقرار. والاستقرار لا يأتي إلا في ظلّ سلطات متوازنة. والسلطات المتوازنة بنت مبادىء عامّة.

مسعد أبو فجر

الحاجة إلى روح عظيمة

تلك المبادىء هي القماشة التي يصنع المشرِّعون منها القوانين والتشريعات التي تضبط حياتنا، وتحكم إيقاعها. الدستور هو تلك المبادىء التي لا يجوز للدولة الخروج عليها. لماذا قلت الدولة؟. ببساطة لأن الدستور- بشكله الحالي- مرتبط بوجود الدولة بشكلها الحديث.. وهذا لا يعني أبداً أن المجتمعات ما قبل الحديثة لا توجد لها مبادىء تلتزم بها الجماعة/الجماعات التي ارتضتها، ولا يجوز الخروج عليها. القبائل في الصحاري العربية لها مبادىء صارمة، لا تلصق العار فقط بمن يتجاوزها، إنما تستجلب عليه الحق. والمقصود بالحق هنا هو الغرامة التي يدفعها المخطئ من غنمه أو من إبله أو على الأقل من اعتداده بذاته، حين يجد نفسه مجبراً على الذهاب إلى بيت خصمه ليقدِّم له الاعتذار الواجب. وإلا فمن أين أنتجت القبائل قوانينها التي تشمل في معظم شؤونها الدم والشرف وحقوق الجيرة.. إلخ وحتى العلاقة بين الرجل وزوجته، وكلها قوانين صارمة صرامة الصحراء العربية. وهي -في الوقت نفسه- مرنة وقابلة للتطوير والتغيير دون أن تسمح بالتحايل عليها أو الالتفاف حولها؟

في المجتمعات ما قبل الطباعة، ومنها القبائل في الصحاري العربية، تتوزَّع السلطات بين عشائر القبيلة، أو بين عشائر القبائل المتحالفة، وقبائل الإقليم أحياناً. شيخ القبيلة غير قاضيها.. وقاضيها غير قائد حربها (عقيد القوم). الشيخ هو رئيسها تقريباً، المسؤول بالتشاور مع كبارها عن كل شؤونها السياسية. بينما القاضي هو المسؤول عن الفصل في المشاكل بين أفرادها وعشائرها وعائلاتها. أما عقيد القوم فهو قائد مقاتليها ساعة تدقّ طبول الحرب. هذه التقسيمات لم تأتِ من الفراغ، بل وراءها قيم وثقافة جعلت المشرِّع يحدِّدها بصرامة، بحيث لا يتداخل دور واحد مع الآخر. ومن يفصل في التداخل هو القاضي، وإذا لم يعجب حكمه واحداً أو أكثر من المتخاصمين يصير من حقّه أن يطلب الاحتكام إلى قاضٍ غيره.. وهكذا حتى يحكم ثلاثة قضاة. عندها يؤخذ بحكم قاضيين أو أكثر من القضاة الثلاثة. وفي مثل تلك الحالات يعود الناس إلى أكثر من واحد من الكبار، ثم يفاضلون ويوازنون بين ما سمعوا حتى يصلوا إلى الرأي المناسب للحظتهم الزمنية ولظرفهم المكاني. إذا وجدت قيمة أو قانون فلابّد أن فوقها مبدأ. هذا المبدأ هو ما نسمّيه- بالضبط- في زماننا الدستور. ثمة دول في العالم ليس لديها أيّة دساتير، بريطانيا مثلاً.. لكنها تعتبر أعرافها هي المرجعيات العليا. والحقيقة أن الأعراف البشرية كلّها مُتَّفقة على فضائل مثل الصدق، والعدالة، والحرية. لكنني أظن أن دسترة تلك المبادىء (تحويلها إلى بنود دستورية) مرتبطة بصعود الدولة في شكلها الحديث. لكن، هل هذا يعني أن المجتمعات العربية لم تعرف مبادىء مكتوبة أبداً؟. لا طبعاً. لست خبيراً في التاريخ، لكنني أعرف أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) حين أقام اللبنة الأولى لمجتمع المسلمين الأوائل في يثرب (تلك المدينة الصغيرة في صحراء الحجاز) وضع ما عرفناه بـ (وثيقة المدينة). وضعها بالتوافق مع أهلها من غير المسلمين من وثنيين ويهود. وحدَّدت تلك الوثيقة دور كل جماعة من تلك الجماعات الثلاث بالضبط وحدود مسؤوليات كل واحدة منها في الدولة الجديدة.



العمل الفني: حامد عبدالله - مصر

من هنا نصل إلى أن الدستور هو المبادئ العليا التي ترتضيها الجماعة/الجماعات البشرية لتنظيم حياتها وتقسيم السلطات بين جماعاتها، وضبط الخطوط العريضة للسلطات، بحيث لا تتداخل أيّة سلطة مع أخرى، أو تتغوّل سلطة على أخرى. والهدف النهائي هو إيجاد الأمن والأمان في المجتمع. الدستور مرتبط بالمطبعة. المطبعة أنتجت الدولة في شكلها الحديث. والدولة هي التي حَوَّلت القيم، من قيم أخلاقية إلى قيم قانونية في المقام الأول. كانت الأخلاق والعار الحاكم الأول في سلوكيات مجتمعات ما قبل الطباعة، إلى جانب القانون بالطبع. في مجتمعات الطباعة تقدَّم القانون إلى المقام الأول، بينما تراجع العار إلى المقام الثاني ثم الثالث ثم الرابع ..إلخ حسب درجة تطوُّر المجتمع، وكيفية رؤيته للجريمة التي تحكم تعامله مع مقترف الجريمة. في المجتمعات فائقةَ الحداثة، لا تتعامل مع المجرم على أنه مقترِف الجريمة الوحيد. فثمة ظروف موضوعية. المجتمع مسؤول عنها بشكل كبير، هي ما دفعت المجرم لاقتراف جريمته. ومن ثم فقد صار المجتمع شريكاً غير مباشر في اقتراف الجريمة. من هنا نستنتج أن الدستور- بشكله الحالي- ليس إلا تطوُّراً لتلك القيم التي كانت تحتكم إليها المجتمعات القديمة. ليس لديّ أدنى شك في أن الدول العربية في معظمها، تنتمي من حيث البنية الذهنية والثقافية إلى مجتمعات ما قبل المطبعة. لكن، هل يعني هنا أن نتركها لقيمها؟ لو فكَّر غاندي أو نيلسون مانديلا (مثلاً) بهذه الطريقة، لَتَرَكا مجتمع الهند- في حالة غاندي- وجنوب إفريقيا- في حالة مانديلا- لِقَدَرَيْهما.. وقالا في نَفَس واحد: عليكم أن تتطوَّروا ببطء حتى تتحرَّروا من الاستعمار الغربي (البريطاني في حالة الهند) حتى تقيموا دولتكم، وتكتبوا دستورها.. كثيراً ما تضطرّ الأمم لأن تزيد من قوّة النار تحت قِدْر مبادئها وقيَمها لتُسَرِّع من عمليات إنضاجها: والنتيجة أن تحرَّرت الهند، وصارت قوّة تفرض حضورها على العالم. وتحرَّرت جنوب إفريقيا، وفرضت أنموذجها (أيقونتها) على العالم. الدول العربية قابلة للتطوُّر، في سياق تجربتها. لكن هذا يحتاج أن نعيد النظر في طبيعة الدولة المابعد كولونيالية في البلاد العربية. إذ إنني لا أتصوَّر أن المازق الذي نعيشه، هو في طبيعة الإنسان العربي، بل هو في طبيعة الدولة العربية المابعد كولونيالية. وهذا لا يعني إطلاقاً أنني أطالب بتمزيق الحدود على الخرائط، بل يعني أنني أطالب بإعادة النظر في طريقة توزيع السلطة والثروة.

الدول العربية، في معظمها، تحكمها نخب ورثت توزيع السلطة والثورة من الاستعمار. السودان أنموذجاً: أَمَرَ محمد علي باشا ببناء مدينة الخرطوم، لتكون مقاماً للنخبة التي حكمت السودان بالتعاون مع الإنجليز. وحين تحرَّر السودان ورثت تلك النخبة حكمه. فحكمته بالطريقة نفسها التي كان يحكمه بها الإنجليز، بل بما هو أسوأ، دون أن تراعي التغييرات التي حدثت للبشرية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. والنتيجة: محاصرة الحراك السوداني، فتحوَّل من حراك جماعي نحو التقدُّم إلى حراك إثني وعرقي. مما أدّى إلى تمزُّق السودان إلى شمال، وجنوب.

المجتمعات العربية تحتاج دساتير، تكون فلسفة كتابتها هي إعادة النظر في طريقة تقسيم السلطة والثروة داخل كل دولة، بما يراعي ظروفها الإنسانية والحضارية، أيضاً بما يراعي تحدِّيات العصر. لكن هذا يحتاج روحاً عظيمة.

دستور ما بعد الثورة

تونس - عبد المجيد دقنيش

مثلما فاجأت تونس العالم، وكانت أول البلدان العربية التي انطلق منها الحراك الثوري، ها هي تواصل مفاجآتها الإيجابية وتقدِّم أنموذجاً في الانتقال الديموقراطي السلس من خلال التوافق حول دستور جديد يحاول أن يرسم ملامح دولة حداثية، ورغم أن تونس لها تجربة رائدة في هذا المجال من خلال دستور عهد الأمان سنة 1861 الذي يُعَدّ أول دستور عربي وأفريقي، إلا أن المصادقة والتوافق على الدستور التونسي الجديد لسنة 2014 وُصِف بأنه حدث تاريخي في المنطقة العربية والمنطقة الأفريقية، وهذا ما خَلَّف الكثير من ردود الأفعال والمواقف المحلّيّة، والعربية، والدولية الإيجابية والمتفائلة بالتجربة التونسية، ولأن اللحظة التاريخية مكثَّفة ورمزية، ويمكن أن تشي بتفتُّح أول الزهور في حديقة الربيع العربي، فقد ارتأينا في مجلة «الدوحة» أن نتساءل عن أحقِّية الحديث عن أنموذج سياسي تونسي انتقالي من خلال تجربة التوافق حول الدستور وتأثير هذا الأنموذج -إن وُجِد طبعاً- في مسار بقية ثورات الربيع العربي. دون أن ننسى أيضاً الفصول التي أحدثت جدلاً واسعاً خلال عملية نقاش الدستور ومدى تأثيرها في تطبيقه في المستقبل. ومن هنا ننفذ إلى الإشكالية المهمّة والجوهرية وهي: كيف يمكن أن ننظر إلى الدستور الجديد بين التنظير والتطبيق؟

المناضل والزعيم السياسي أحمد بن صالح: يقظة المجتمع التونسي هي الضامن الوحيد لتطبيق الدستور

في دستور سنة 1959، كنت أمين عام الاتّحاد التونسي للشغل، نائباً عن منطقة الجنوب في المجلس التأسيسي، وكنت النائب الأول لرئيس المجلس التأسيسي بورقيبة، ومسؤولاً عن اللجنة العليا للإشراف على اللجان الأخرى. وقد كان المجلس التأسيسي أنداك يضمّ كبار المناضلين وكبار الخبراء في القانون رغم ندرتهم، وكان الاحساس بخروج واستكمال الدستور احساساً كبيراً بالنخوة وبالانتصار نظراً للفترة القصيرة التي خرجنا فيها من الاستعمار، ونظراً لوجود نسبة كبيرة من الأمّيّة وقتها تقارب 90 في المئة. أما اليوم فهناك أيضاً إحساس بالنخوة وبالفرحة الكبرى والانفراج -خاصة- بعد انتظار طال نوعاً ما منذ انبلاج الثورة التونسية.

وربما هذا الإحساس بالنخوة هو الذي جعل المجلس التأسيسي لتلك الفترة يتضامن ويقف وقفة رجل واحد، ويصوّت على الفصل الأول من الدستور منذ الجلسة الأولى وهو «تونس دولة مستقلّة دينها الإسلام، ولغتها العربية» وقد وقعت المحافظة على هذا الفصل كما هو تقريباً في الدستور الجديد. وفي الحقيقة أعتقد أن الحراك الثوري الذي وقع أظهر -بوضوح- تطوُّر تفكير هذا المجتمع ونظرته إلى الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية أيضاً، وهذا ما أغفله نظاما بورقيبة، وبن علي اللذان انفصلا عن المجتمع في فترة ما من حكمهما، وهو ما أدى إلى هذا التململ والحراك والثورة، وأعتقد أن خصوصية المجتمع التونسي وارتفاع نسبة التمدرس فيه وانفتاحه الكبير على الثقافات والحضارات، كل هذا جعل هذه الثورة تنجح، وتتواصل، وتصل إلى لحظة تاريخية يمكن أن تمثِّل أنموذجاً لبقية ثورات الربيع العربي. ولكن هذا النموذج لا نستطيع تطبيقه بحذافيره، ولا ننقله كما هو نظراً لاختلاف خصوصيات المجتمعات العربية. ومن هنا إذا أردنا أن نطبقِّ هذا الأنموذج فعلينا



أن نراعي خصوصية كل بيئة وعادات كل مجتمع وطريقة عيشه حتى ينجح أنموذج التوافق في إعطاء نتيجة إيجابية.

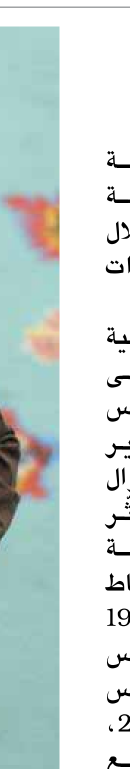
وما يميِّز الدستور الجديد هو هذا الانفتاح الكبير والتأكيد على حرية التفكير والتعبير والمعتقَد وتبنّيه مبادئ حقوق الإنسان والحريات الكونية العامة، هذا الدستور يُعَدّ مفخرة تونس الحديثة رغم كل ما يقال عنه، ورغم كل الجدل والاختلافات التي رافقت مناقشة بعض فصوله، ببساطة هذا الدستور هو دليل على عمق تفكير المجتمع التونسي وتطوُّره. من هنا إذا أردنا أن نقوم بمقارنة بسيطة بين الدستور القديم والدستور الجديد، فإننا يجب أن نعرف أن دستور 1959 قد جاء وفق متطلّبات مجتمع تلك المرحلة وحاجيّاته، خاصّة، وهو مازال قد خرج من الاستعمار، ويحاول تأسيس دولة حرّة لها سيادة، وتنفتح على كل ما كان مغلقاً في الماضي ومهملاً مثل التعليم والصحة؛ هذا ما كان يحتاجه المجتمع التونسي في تلك الفترة وركّز عليه دستور تلك المرحلة. وأما الدستور الحالي فقد كان ترجمة واضحة لتطوُّر المجتمع التونسي وما أهمله النظام السابق. ولذلك ربَّما من نتائج تحقُّق هذا الدستور في المستقبل هو إرساؤه لحياة سياسية متينة وقويّة تختصر الخارطة السياسية في أحزاب قليلة لا كما هو موجود اليوم من هذا التضخُّم الكبير والعدد الهائل من الأحزاب الذي فاق 170 حزباً. تونس لا تحتاج أكثر من أربعة أو خمسة أحزاب، والإضافة الكبيرة التي ننتظرها في الحياة السياسية ستأتي من الحراك الكبير للمجتمع المدني والحياة الثقافية، خاصّة إذا عملت مجتمعة، وتضافرت جهودها لتطوير المجتمع. وربَّما من ملاحظاتي السريعة على مواد هذا الدستور كونها نصَّت على انتمائنا المغاربي والعربي، وأغفلت انتماءنا الأفريقي المهمّ.

وبالنسبة لمستقبل الدستور وتطبيقه في الواقع ومعايشته له، أعتقد أن هذا موكول إلى يقظة المجتمع التونسي الذي أعطى دروساً كبيرة ومهمّة لحكّام الماضي والحكّام الجُدُد. الشعب التونسي سيكون متيقّظاً وحريصاً على تطبيق هذا الدستور وعدم انحرافه عن سِكّته وعن المبادئ الجميلة التي انبنى عليها.

الباحثة والحقوقية بشرى بالحاج حميدة: الدستور سيفتح باب النقاش

إن التجربة التونسية مهمّة ومتميِّزة لأن المجتمع المدني والمعارضة تمكّنا من بسط الحوار الوطني برعاية أهمّ المنظمات الوطنية، وأدّى هذا الحوار إلى دستور يضمن في مجمله حقوق الإنسان والحرّيات ومدنية الدولة؛ الشيء الذي كان يبدو مستحيلاً قبل سنة. ونحن نحلم ونأمل أن تتأثّر به التجارب العربية، وأن تبدع أكثر منا لأن الانفراد بتجربة إيجابية يجعل هذه الاخيرة هشّة؛ فمن باب التضامن مع شعوب المنطقة العربية، ومن باب تثبيت مكتسباتنا كتونسيين وتونسيات، نتمنّى أن تخرج الثورات العربية من الأزمات التي تمرّ بها، وأن تصحِّح المسار، وأن تبنى الجمهوريات الجديدة على أسس متينة قوامها حقوق الإنسان.

إن الدستور يمكن أن يبقى حبراً على ورق لا يُجَسَّد بقوانين في تناغُم مع المبادئ التقدُّمية الواردة فيه؛ ولذلك لابُدَّ أن يرافقه عمل ميداني وحوارات داخل المجتمع، حول المسائل الأساسية التي طُرِحت من قبل، أو التي لم تُطرَح إلى يومنا هذا في مناخ هادئ. وهذا دور المجتمع



المدنـي، وأيضـاً الأحــزاب التقدميـة التـي يتعيَّـن عليهـا بنـاء خطّـة كاملـة لضمـان تنفيـذ الدسـتور مـن خــلال القوانيـن، وكذلـك مـن خـلال الإجراءات والسياسـات.

ولا أتصوَّر أن التجاذبات السياسية تحـول دون أن يؤثِّـر هـذا الدسـتور علـى الواقـع، ويساهم فـي تغييره؛ فتونـس لهـا تجربـة فـي دور القانـون فـي تغييـر الواقـع مـن خـلال مجلـة الأحـوال الشخصية التـي كانـت فـي علاقـة تأثُّـر وتأثيـر مـع المجتمـع. أنـا متفائلـة بمسـتقبل تونـس. وبالنسـبة إلـى نقـاط الالتقـاء والاختـلاف بيـن دسـتور 1959 والدسـتور الجديـد، أعتقـد أنـه ليـس هنـاك مقارنـة بيـن الفترتيـن؛ أي تونـس بعـد الاسـتقلال وتونـس فـي 2014، فدسـتور 1959 جـاء فـي انسـجام مـع أفـكار جيـل الاسـتقلال، ولـم يتضمَّـن كل التفاصيـل حـول الحقـوق والحرّيـات كما أنها لا تلتقي فيـه نتيجة تخوُّفـات المجتمـع آنـذاك، فـي حيـن إن دسـتور 2014 راكـم مـا حصـل فـي تونـس منـذ الثـورة.

د. عيـاض بـن عاشـور، رئيـس الهيئـة العليـا لتحقيـق أهـداف الثـورة والإصـلاح السياسـي والانتقـال الديموقراطـي: **التأقلـم مـع الواقـع هـو شـرط بقـاء الدسـتور.**

أعتقـد أن الحديـث عـن أنمـوذج سياسـي توافقي تونسـي يفرض علينـا تبويـب هـذا التوافـق فـي ثـلاث نقـاط هـي: فكـرة التوافـق، وكيـف، ولمـاذا ظهـرت هـذه الفكـرة، وأخيـراً نتيجـة هـذا التمشّـي.

فأمّـا فكـرة التوافـق فقـد ظهـرت أول مَـرّة بيـن الأحـزاب. وكـان أول مـن نـادى بهـا الباجـي قائـد السبسـي رئيـس حـزب نـداء تونـس. وقـد كـان ذلـك فـي أكتوبـر 2012 بعـد سـنة واحـدة مـن الانتخابـات. ولأن المجلـس التأسيسـي قـد تجـاوز المـدّة التـي وقـع الاتفـاق عليهـا، وهـي سـنة، فقـد صـرح الباجـي قائـد السبسـي وقتهـا أن الشـرعية الانتخابيـة انتهـت. والآن يجـب الحديـث عـن الشـرعية التوافقيـة.

وقـد تبلـور هـذا التوافـق فـي العلاقـة بيـن الأحـزاب، وكذلـك فـي الحـوار الوطنـي مـع الرباعـي، وخاصـة صلـب المجلـس الوطنـي التأسيسـي الـذي أوجـد صيغـة لجنـة التوافقـات والتـي سـهَّلت عمليـة الانتقـال الديموقراطـي، وفتحـت البـاب واسـعاً للمصادقـة علـى الدسـتور فـي ينايـر/كانـون الثانـي - 2014 ومـن غيـر هـذه اللجنـة لـم نكـن لنسـتطيع الوصـول إلـى هـذه المرحلـة اليـوم.

وأمـا لمـاذا ظهـرت هـذه الفكـرة فذلـك لعـدّة أسـباب: أوَّلهـا فشـل المجلـس الوطنـي التأسيسـي فـي إنهـاء مهمَّتـه وفـي أداء وظيفتـه الدسـتورية ضمـن المـدّة المُتَّفـق عليهـا، وهـي سـنة، وأمـام هـذا الفشـل نـودِيَ بالتحـوُّل مـن الشرعية الانتخابيـة إلـى الشـرعية التوافقيـة. وأمـا السـبب الثانـي فهـو فشـل الحكومـة علـى المسـتويين الأمنـي، والاقتصـادي، وخاصـة الجانـب الأمنـي الـذي أدّى إلـى تفاقـم ظاهـرة الإرهـاب وتفريخهـا حتـى وصلنـا مرحلـة الاغتيـالات السياسـية التـي راح ضحيَّتهـا الشـهيدان شـكري بلعيـد، ومحمـد الإبراهمـي. وهـذا السـببان همـا العنصـران الرئيسـيان فـي ظهـور فكـرة التوافـق حـول حكومـة محايـدة وتحديـد اختصاصـات المجلـس التأسيسـي بعـد المصادقـة علـى الدسـتور.

وأمـا نتيجـة هـذا التوافـق الـذي سـيخرجنا مـن الأزمـة فهـي: أولاً ضـرورة إنهـاء الدسـتور فـي مـدة زمنيـة محـدَّدة ووجيـزة. وثانيـاً الانتخابـات، وذلـك بإرسـاء الهيئـة الوطنيـة المسـتقلّة للانتخابـات، وثالثـاً تشـكيل حكومـة محايـدة لتهيئـة منـاخ مناسـب للانتخابـات. ومـن هنـا كـان مـا تحدثنـا عنـه سـابقاً (التوافـق) كان نوعـاً مـن منـوال معالجـة الأزمـات السياسـية، ولكـن بطريقـة جديـدة تخـرج عـن المنـوال الكلاسـيكي وهـو الانتخابـات. بحيـث أصبـح التوافـق لا يخالـف شـرعية الانتخابات،بل يدعمهـا، ويعدِّلهـا، وينقّيهـا مـن السـلبيات. وبهـذا المعنـى نسـتطيع القـول إن هـذا الأنمـوذج والمنـوال التونسـي كان لـه تأثيـر فـي البلـدان العربيـة، وخاصـة فـي اليمـن، رغـم اختـلاف الظـروف، ففـي اليمـن اليـوم هنـاك سـعي لتطبيـق سياسـة التوافـق.

التوافـق طبعـاً يمكـن أن يـؤدّي إلـى تأليـف الأفـكار، ولكنـه فـي الوقـت نفسـه يـؤدّي إلـى تناقضهـا. وهـذه التناقضـات تأخـذ الموقـف والموقـف المضـاد. وإذا فعلنـا ذلـك سـنظل نسـقط فـي التناقـض وهـذا مـا ظهـر فـي الدسـتور رغـم إيجابيـات الدسـتور التونسـي



الـذي يُعَـدّ دسـتوراً تحرُّريـاً، وتغلـب عليـه مبـادئ الديموقراطيـة. ومـن تمظهـرات هـذا التناقـض التوطئـة؛ حيـث ينـصّ -فـي الآن نفسـه- علـى الكونيـة، ويؤكِّـد علـى الهويـة العربيـة الإسـلامية، والتناقـض الثانـي نجـده بيـن مقتضيـات الدولـة المدنيـة والدولـة ذات المرجعيـة الدينيـة، وهنـاك تناقـض ثالـث بيـن التراثـي والحداثـي. وتناقـض بيـن الفصـول وداخـل الفصـل الواحـد. وكمثـال علـى التناقـض بيـن الفصـول نذكـر الفصـل الأول والفصـل الثانـي، وداخـل الفصـول نجـد الفصـل السـادس الـذي وقـع عليـه إشـكال، ووقـع فـي التناقـض بيـن حرّيّـة الضميـر ومنـع الاعتـداء علـى المقدَّسـات.

وبالنسـبة إلـى المسـألة الرئيسـية التـي تتعلَّـق بتطبيـق الدسـتور، فـإن هـذا الجانـب يثيـر مشـاكل عديـدة علـى مسـتوى التنفيـذ، وهـذا مـا يصعِّـب أكثـر مهمَّـة المحكمـة الدسـتورية التـي سـتأخذ فتـرة حتـى تتشـكَّل. وربمـا يكـون ذلـك بعـد الانتخابـات.

علـى مسـتوى المبـادئ حتمـاً سـنقع فـي إشـكالية التناقـض بيـن القانـون الوضعـي والاسـتلهام مـن الشـريعة الإسـلامية. وكذلـك علـى مسـتوى التقنيـات الدسـتورية فالنظـام الـذي نَـصّ عليـه الدسـتور هـو نظـام مخضـرم ومنزلـة بيـن المنزلتيـن؛ فـلا هـو بالرئاسـي ولا هـو بالبرلمانـي، ولا هـو بالمجلسـي. وهـذا مـا سـيثير إشـكالات عديـدة عنـد التطبيـق. ولكـن المخـرج الوحيـد لإشـكالات تطبيـق فصـول الدسـتور والأزمـات المحتملـة سـيكون عبـر الـدور الكبيـر الـذي سـتلعبه المحكمـة الدسـتورية، وهـو دور تأليفـي بيـن مختلـف هـذه التناقضـات، وتفسـيري حـول هـذا الغمـوض. الدسـتور التونسـي هـو دسـتور ديموقراطـي ومدنـيّ وتعـدُّدي وتحـرُّري: ديموقراطـي لأنـه مبنـيّ علـى سـيادة الشـعب والسياسـة الانتخابيـة. ومدنـيّ لأنـه مبنـيّ علـى القانـون الوضعـي وعلويـة القانـون. وتعـدُّدي لأنـه يعتـرف بـدون حـدود بنشـاط الأحـزاب السياسـية والحريـة النقابيـة والتعدُّديـة الفكريـة وحرّيّـة الصحافـة، وحرّيّـة الـرأي والفكـر والمعتقَـد. وهـو تحـرُّري. ويظهـر ذلـك خاصـة فـي البـاب الثانـي الـذي أُفـرِد للحرّيّـات والحقـوق الأساسـية، وهـو بـاب مكثَّـف وطويـل، كلُّـه متعلِّـق بالحرّيّـات الأساسـية التـي لا يمكـن تعديلهـا ولا المسـاس بهـا.

وفـي النهايـة الدسـتور هـو نَـصّ، ولا يمكـن لـه أن يتمكَّـن مـن السـيطرة علـى الواقـع بصفـة مطلقـة، بـل إن الواقـع هـو الـذي يفـرض نفسـه علـى الدسـتور لا العكـس. إذاً، فالدسـتور هـو الـذي يجـب أن يتأقلـم مـع الواقـع وتمظهراتـه وتغيُّراتـه فـي المسـتقبل القريـب والمسـتقبل البعيـد، ويتأقلـم مـع الظـروف الاجتماعيـة والاقتصاديـة والتحـوُّلات والأزمـات السياسـية وكل التطـوّرات. الدسـتور يتكـوَّن مـن مبـادئ عامـة تسـتطيع أن ترسـم السياسـة العامـة للبـلاد وتبقـى للقوانيـن التفصيليـة مسـألة تغييـر الواقـع ومعايشـته والإحاطـة بالمشـاكل الاجتماعيـة والجوانـب الحياتيـة اليوميـة. وبالنسـبة للمسـتقبل أنـا متفائـل بمسـتقبل هـذا الدسـتور. وهـذا التفـاؤل نابـع مـن كـون هـذا الدسـتور يحمـل فـي ذاتـه قـدرة كبيـرة علـى التأقلـم مـع الواقـع والظـروف الاجتماعيـة والاقتصاديـة والسياسـية والتاريخيـة، وسـيعتمد ذلـك علـى الـدور المهـمّ الـذي سـتقوم بـه المحكمـة الدسـتورية.

وأما بالنسبة للمقارنة بين دستور سـنة 1959 والدسـتور الجديـد فأعتقـد أن هنـاك الكثيـر مـن الاختلافـات، ويتمظهـر ذلـك علـى مسـتويين: المنهجيـة، والمضمـون. فأمّـا علـى مسـتوى المنهجيـة فدسـتور 1959 هـو أكثـر اقتضابـاً؛ فهـو يحتـوي علـى 78 فصـلاً بينمـا يتكـوَّن الدسـتور الحالـي مـن 149 فصـلاً. وكذلـك علـى مسـتوى الوضـوح فدسـتور 1959 أكثـر وضوحـاً وأقـلّ تعقيـداً مـن الدسـتور الجديـد وخاصـة علـى مسـتوى الإجـراءات. وأمّـا علـى مسـتوى المضمـون فـأوَّل مـا نلاحظـه هـو أن الدسـتور القديـم يركِّـز علـى رئيـس الجمهوريـة، ومـن خلالـه علـى مؤسَّسـة رئاسـة الجمهوريـة، بينمـا الدسـتور الجديـد يركِّـز علـى البرلمـان وسـلطة الشـعب. والنقطـة الأخيـرة هـي أن دسـتور 2014 أحـدث رقابـة قضائيـة علـى دسـتورية القوانيـن عبـر المحكمـة الدسـتورية بينمـا لا وجـود لمثـل هـذه الرقابـة فـي الدسـتور القديـم. ومـن هنـا أعتقـد أن نقـاط الاختـلاف بيـن الدسـتورين هـي الغالبـة.

«لا مؤاخذة»

مشاغبون فوق العادة

القاهرة: د.أمل الجمل

ليس صحيحاً أن فيلم «لامؤاخذة» للمخرج عمرو سلامة يتناول علاقة المسلمين بالمسيحيين بطريقة جريئة، كما أنه لا يناقش -بجرأة، أو من دون جرأة- الفتنة الطائفية في مصر كما رَدَّد كُثر من النقاد والصحافيين، مثلما لا يناقش نظرة المسلمين إلى الأقباط في مصر إلا في لمحات سريعة وعابرة. وليس صحيحاً على الإطلاق أن الطفل «هاني» بطل الفيلم يعاني من التمييز بسبب هويَّته الدينية لأنه حتى قرب نهاية الثلث الأخير من الفيلم لم يكن الطلاب يعلمون بأنه مسيحي، وكانوا يتخيَّلون أنه مسلم. وعندما انتشر الخبر في المدرسة بأنه مسيحي «صدر القرار بالتعامل معه برُقيّ وحساسية وكأنه يتميَّز عن الآخرين».

إذاً، ما هي مشكلة البطل؟ إنها تتعلَّق بأمر آخر له علاقة بالمستوى الطبقي خصوصاً بعد انتقاله -المتعسّف درامياً لأن المخرج أراد هنا- إلى مدرسة حكومية فيها كثير من الطلاب المشاغبين، والأقرب للبلطجية، بينما الطفل هاني ينتمي إلى طبقة ثرية وراقية، أما المأزق المتعلّق بالجانب الطائفي فمرجعه -في الأساس- أوهام ومخاوف لم يمهّد أو يلمّح كاتب السيناريو إلى مبررات ترسُّخها في ذهنية الطفل، سواء في مشاهده في الكنيسة أو مع والديه، أو في مشاهداته التليفزيونية، وحتى الجملة التي رَدَّدتها والدته على مسمعيه «بلاش



كلام في الدين» لم تكن كافية لتحذيره وغرس كل تلك المخاوف بداخله قبل أن ينهب إلى المدرسة الحكومية أو في أثناء تعامله مع الطلاب.

يتناول الشريط الفيلمي -بشكل أساسي، وفي إطار كوميدي- أحد جوانب قضايا التمييز الطبقي في مصر والتدهور التعليمي والأخلاقي والاضمحلال الحادث في بعض المدارس الحكومية، وذلك من خلال علاقة تلميذ مسيحي بزملائه ومدرِّسيه (مع العلم أنه لو كان الطفل مسلماً لما تأثَّر مضمون الفيلم حتى منتصف الثلث الأخير) فالطفل هاني عبدالله بيتر عندما يتوفَّى والده بشكل مفاجىء تنقلب حياته رأساً على عقب. لماذا؟ لأن والده كان مدير مصرف يتكسَّب آلاف الجنيهات شهرياً مما حَقّق للأسرة

حياة رغدة، لكن بعد وفاة الأب لم تستطع الأم أن تعيش هي وابنها في المستوى نفسه لأنها عازفة تشيللو، ولا تكسب إلا جنيهات قليلة من الفن. يزداد الأمر صعوبة عندما يكتشف الاثنان أن عائلهما قبل أن يرحل كان غارقاً في الديون لأخوته، وأنه لم يترك لهما ميراثاً. في غياب مبرِّر درامي مقنع، أو غير مقنع يُلمِّح -ولو من بعيد- إلى أسباب هذه الديون بعد أن شاهدنا الأب في إحدى اللقطات وبين يديه آلاف الجنيهات التي يتقاضاها شهرياً، وخصوصاً أن الأب كان إنساناً متديِّناً وليس له في الخمر أو الميسر أو النساء. هنا يضطر -أو يقرِّر مضطراً- الطفل أن ينهب إلى مدرسة حكومية ضد رغبة والدته التي وعدته بأن يكمل تعليمه في المستوى نفسه، ورفضت بإصرار وعزيمة مساعدة أهل زوجها.

هاني طفل ودود ومهذَّب مع الآخرين، متفوِّق وذكي، ويتمتَّع بصوت جميل. كان يواظب على الذهاب إلى الكنيسة في حياة والده، لكنه ينقطع عنها عندما تضطرّه ظروفه إلى الانتقال إلى تلك المدرسة الحكومية الفقيرة، وذلك بعد أن كان في مدرسة أجنبية. يُحاول أن ينجح في إقامة علاقة صداقة مع زملائه الجدد، وألّا يخسرهم لأنه لا يستطيع الحياة من دون صداقات، حتى لو اضطرّه الأمر إلى أن يشترك في مسابقة حفظ القرآن الكريم، لكنه مع ذلك يعاني مشاكل جمّة


مشهد من فيلم «لامؤاخذة»

ليس فقط بسبب الاختلاف الطبقي بينه وبينهم، ولكن -في المقام الأول- بسبب عقدة نقص تسيطر على التلميذ الضخم (علي)، فلو تأملنا الحالة السكولوجية لهذا التلميذ والتي لا تنفصل عن وضعه الاجتماعي الاقتصادي سنجد أن والده يعمل فَرّاشاً في المدرسة نفسها، لذلك يسعى (علي) للتعويض واستبدال تلك الوضعية المتردّية اجتماعياً برسم صورة الفتوة البلطجي الذي يفرض سيطرته وسطوته على باقي التلاميذ، وأحياناً يصل الأمر إلى الضرب المُبَرِّح لو خالفه أحدهم.

في ظل ذلك العنف المتفاقم يُفضّل (هاني) عدم الكشف عن ديانته المسيحية، ربما خشية عنف مضاد يتوقّعه، لكن الأكيد أنه فعل ذلك رغبة منه في الاندماج مع زملائه الذين يشكّلون عَيِّنة لمجتمع يعاني من تطرُّف فكري وفتنة طائفية أو تمييز ديني، وهي بالمناسبة صفات غير ظاهرة في الفيلم لكنها أمور مترسِّبة في لا وعي المُشاهد. لماذا؟ لأنه لا يوجد مشهد واحد يكشف عن عنصرية أو تمييز ديني طوال الفيلم حتى لحظة الاكتشاف في الثلث الأخير.

حاول المخرج، وهو نفسه كاتب السيناريو، أن يُكسِب فيلمه طابعاً كوميدياً. مثلما حاول سلامة أن يخلق إيقاعاً سريعاً من خلال اللقطات القصيرة ومشاغبات التلاميذ وعنفهم وتوظيف الأغاني الراقصة المتنوِّعة المليئة بالحيوية، مع ذلك جاء الإيقاع مترهّلاً في كثير من المشاهد بسبب التكرار، خصوصاً في مشاهد الفصل، كما أن الفيلم يقترب أكثر من روح الإعلانات والفيديو كليب أكثر مما ينتمي إلى عالم السينما.

أضف إلى ما سبق أن استخدام صوت الرواي -أداه الفنان أحمد حلمي- لم يكن له منطق يبرِّره، وكان منفصلاً عن الجو الدرامي، فأحياناً يكون الأداء مرتفعاً والكلمات قوية بسبب السخرية الناجمة عن التناقض، ثم يأتي بعدها الحدث الدرامي وأداء الممثلين ليهبط بالإيقاع، وذلك لأن السيناريو فيه عيوب كثيرة تتعلّق في الأساس ببناء الشخصيات التي تتصرَّف بشكل قسري أو تتصرَّف بمنطق المخرج ورغباته الفكرية، وليس وفق ما تتطلّبه الشخصية الدرامية؛ لذلك يمكن بسهولة شديدة تفنيد كثير من الحجج والذرائع التي لجأ إليه عمرو سلامة لتحقيق أغراضه الدرامية، والتي افتقدت إلى الصدقية، ومنها موت الأب المفاجئ، وادّعاء أنه مات مديوناً، وإصرار الطفل على إخفاء ديانته، وعدم علم المدرّسين وزملائه بأنه مسيحي رغم أن التلاميذ والمدرّسين من المفروض أن يعرف كل منهم اسم الآخر بالكامل نتيجة الكشوف والملفّات المتضمِّنة كافة بياناتهم، ومثل موقف ارتداء الأم – غير المتديّنة- للصليب بعد عودتها من الكنيسة فقط لأن المخرج أراد توظيف الصليب في الكشف عن الهوية الدينية لهاني عندما تذهب والدته إلى المدرسة بعد ذلك.

«لامؤاخذة» تقوم ببطولته كندة علوش، والطفل أحمد داش، أما الفنان هاني عادل، مؤلّف موسيقى الفيلم، فيظهر في عدد محدود من المشاهد الأولى فقط. هو ثالث تجارب المخرج عمرو سلامة بعد فيلميه «زي النهاردة» 2008، و«أسماء» 2011. وقد أدّى الفيلم عرضه العالمي الأول في افتتاح الدورة الثانية من مهرجان الأقصر للسينما المصرية والأوروبية.

يُذكَر أن «لا مؤاخذة» واجه أكثر من أزمة رقابية تحت ادّعاء أنه يظهر المدارس في صورة مشوَّهة، ويثير الفتنة الطائفية، لكن عدداً كبيراً من الفنانين والنقّاد ساندوه في معركته ضدّ الرقابة، إلى أن حصل على موافقة نهائية بالعرض، وكان من بين المشاهد المحذوفة مشهد الدمية الشهيرة «أبلة فاهيتا». المفاجأة أنه رغم الاستقبال الفاتر للفيلم عقب عرضه في افتتاح الأقصر، خصوصاً في وسط المبدعين والنقّاد، إلا أن إيرادات الفيلم تخطّت حاجز النصف مليون جنيه بعد مرور أربعة أيام فقط على بدء عرضه (وفق تصريحات فريق العمل)، ثم تجاوزت المليون مع نهاية الأسبوع الأول مما شَجَّع الموزِّع على طرحه في 35 دار عرض سينمائي.

«هُم الكلاب»

عجلة الثبات والتحوُّل

الدار البيضاء: محمد اشويكة

تمكّن جيل خاص من المخرجين الجدد كمحمد مفتكر، ونبيل عيوش، وليلى المراكشي، وإسماعيل فروخي، وفوزي بنسعيدي... أن يسيروا في طريق مختلف تماماً عمّن سبقهم من السينمائيين، وأن تثير أفلامهم الكثير من النقاشات والتساؤلات المتعلقة ببعض القضايا الملحّة في المجتمع المغربي الذي يعرف تحوُّلات عميقة تطال بنياته الاجتماعية والسياسية والقيمية...

ومن بين هؤلاء الذين يلفتون الانتباه إلى تجاربهم السينمائية -بشقّيها:الروائي القصير، والروائي الطويل- الكاتب والسيناريست والمخرج هشام العسري الذي أنجز فيلمه الروائي الطويل الثاني «هُمُ الكلاب» بعد فيلمه الأول «النهاية»، وذلك إثْرَ سلسلة من الأفلام الروائية القصيرة والأشرطة والمسلسلات التليفزيونية.

وإذا كان فيلمه الأول «النهاية» يحاول مقاربة التاريخ السياسي المغربي في سبعينيات القرن الماضي، فإن الفيلم الثاني اتّخذ من أحداث الدار البيضاء التاريخية في 20 يونيو/حزيران 1981 المعروفة بانتفاضة «كوميرة» (تعني الخبز) والتي خرج في أثنائها سكّان كازابلانكا محتجّين على تردّي الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

تبدأ أحداث فيلم «هُمُ الكلاب» انطلاقاً من تظاهرة يقودها شباب ينتمون إلى «حركة 20 فبراير» في سياق «الربيع العربي»، والتي خرج خلالها المغاربة للمطالبة بالتغيير، وإصلاح الأوضاع،وفي سياق غليان الشعارات التي تعرفها المظاهرة، يظهر في الأفق رجل خمسيني تائه بين المحتجّين، يمسك بإحدى يديه العجلة الصغرى لدراجة هوائية مخصّصة للأطفال. وبما أن ساحات الاحتجاج يملؤها الصحافيون كذلك، فإن الرجل سيتصيده فريق روبورتاج يبحث عن موضوعٍ مختلف للقناة التليفزيونية التي يشتغل فيها، فتبدأ الأحداث، وتتداخل الأشكال والطرائق البصرية التي يستثمرها المخرج بشكل جيد.

من المعروف أن المخرج هشام العسري لا يرتاح كثيراً للكاميرا الثابتة، فأفلامه السينمائية متحرّكة جداً، سواء على مستوى حركات الكاميرا أو الممثّلين أو المونتاج. وهي سمة تعود إلى القلق الذي ينتاب صاحبها تجاه الوسط الذي ينتمي إليه، وكذا إلى طبيعة المواضيع التي يختارها، فضلاً عن الشخصيات المركّبة التي تتجاوز همومها حدود الطابع الشخصي لتتعدّاه إلى ما هو جمعي وإنساني، زيادة عن المناخ العام والدينامية التي يعرفها المجتمع المغربي.

يوظّف هشام العسري في هذا الفيلم أسلوباً سينمائياً يعتمد على الكاميرا المتحرّكة، المحمولة، المتفاعلة، المستعدّة لأن تغادر كَتِف أو يَدَ المصوِّر لتستقرّ على أي سند آخر يجعلنا نَلِجُ الفيلم أو المَشْهَدَ أو اللقطة دون حياد. وذلك ما جعلها كاميرا ذاتية خالصة يحملها الشخوص، ويتقاذفونها فيما بينهم، ترافقهم أينما حلوّا، وأينما ارتحلوا. فقد جعل المخرج من كاميرا الفريق التليفزيوني كاميرا تصوير الفيلم ذاته، فاستأنس بها المتلقّي، وصار



مشهد من فيلم «هم الكلاب»

يتنقَّل عبرها إلى فضاءات الأحداث، وأن ينسى كواليس السينما وتعقيدات إعداد وتصوير المَشاهد. ونعتقد أن القيمة الفنية لهذا الأسلوب تكمن في إماطة الوهم عن السينما ذاتها، وفي القدرة على تكسير الحاجز السيكولوجي الصلب الذي قد يحول بين المتفرّج والموضوع. فالمرونة التي اقتحم بها المخرج ماضي أحداث الدار البيضاء، ورَبْط الحاضر الاحتجاجي بماضيه، مؤشراتٌ تَنمّ عن حسّ فنّي وتربوي مُتّقِد تجاه التوليف بين الشكل والمضمون.

يجمع الفيلم بين تقنيات الروبورتاج التليفزيوني والسينما الوثائقية مع الإحالة المرجعية على الموجة الفرنسية الجديدة وسينما الدُوغما (Dogma)، وسينما المخرج «جون كازافيت John Cassavetes» والأخوين «داردين Dardenne»، وذلك من حيث ضعف الموازنة الإنتاجية، والاعتماد على الديكورات الطبيعية، والاهتمام بالأصوات الحَيّة المباشرة، وتوظيف الإنارة الطبيعية، والميل إلى عدم التكلُّف من حيث التمثيل، وتجنُّب اللجوء إلى خدمات الوجوه المعروفة...

التصوير بكاميرا محمولة ليس فعلاً سينمائياً عابراً، وليس استسهالاً كما يظن البعض الذي اعتاد طمأنينة اللقطة الثابتة، الكلاسيكية، الباذخة، الأنيقة.. إنه فعلٌ تعبيري شرس ومُغامر ودَالّ إذا ما انتبهنا إلى الطوارئ التي تعترض فريق العمل في أثناء التصوير، وإلى صعوبة تحقيق بعض المَشاهد أو نجاحها. فقد يميل البعض إلى اختصار ذلك في سعي المخرج إلى إنجاز سينما واقعية، ولكن العملية أعمق بكثير لأن الرهان يصبح على الكتابة السينمائية (السيناريو والإخراج) التي تصبو إلى تجريب طرق إبداعية مختلفة من شأنها تجديد الأساليب الإخراجية وإعادة التفكير في التقطيع التقني. وذلك ما جعل من فيلم «هُمُ الكلاب» فيلماً مليئاً بالحركة التي أَثْرَت أسلوبه الفني، وساهمت في تأزيم العلاقة المتداخلة بين التقنية والشكل والمضمون في السينما. إن تحريك الكاميرا هو تحريك للإبداع لأن حملها يرتبط بالحرية وبالقدرة على الارتجال الفني بواسطة الصورة حيث أصبحنا أمام كاميرا متحرِّرة، متحرّكة، تسير مع الناس، ترصد حركاتهم فيما يشبه تصوير المشي الذي يجعل من هذه الآلة مُساهِمَة في إنتاج الفعل الدرامي، ومن ثَمَّ تنقل لنا الأحداث بشكل حَيّ. فلا نحسّ، ولو للحظة، بأن الممثّل الرئيسي في الفيلم يسير بمعزل عنها، إنه حصيلة مضمونٍ مركّب في قالب درامي، متأثّر بالأساليب الفنية والحمولة السياسية والاجتماعية للمجتمع. لقد أصبحت الكاميرا من خلال توظيف أسلوب الكاميرا المحمولة شخصية متداخلة مع الشخصية الرئيسية، بل صارت ظِلّها.

في سياق هذه الحركية الامتدادية التي يعجّ بها الفيلم، والتي برع الممثّل حسن بديدة في تسخير قواه النفسية والإيمائية والجسدية والحركية لمسايرة أسلوب الفيلم وبلورة نَفَسِه الدرامي، لم يغفل المخرج هشام العسري الحمولة الرمزية لبعض الأشياء والوقائع، فقد كانت العَجَلَة وعاء رمزياً للدلالة على الحركة والتعدُّد والسكون الأولي والتركيب والامتداد والتركيز والطاقة التي تنبعث من المركز لتنتشر إلى الهوامش، فتتكاثف وتعود إلى المركز. أما رِجْلُ الدجاجة فتشير ضمن الرموز الإفريقية إلى الحماية الأبوية والرحمة والغريزة الأصلية. وبالإجمال، إن فيلم «هُمُ الكلاب» تأمُّل بصري لدينامية الحالة المغربية، والعربية عموماً، وهي تُصَارِعُ قيم الثبات والتحوُّل، الوصاية والحرية.. فعسى أن يكون الفن السينمائي في صميم أسئلتنا المعاصرة والراهنة.

«طالع نازل»

محصِّلة بانورامية للواقع

بيروت: محمد غندور

اختار المخرج اللبناني محمود حجيج أن تدور أحداث فيلمه الروائي الثاني «طالع نازل»، ضمن فترة زمنية محدَّدة: ليلة رأس السنة، وفي مكانين: مصعد، وعيادة طبيب نفسي في أحد مباني بيروت، تزورها شخصيات العمل السبعة قبل السهرة.

ولكن هذا التوقيت الزمني، ومحاولة ترسيخه لدى المشاهد، والجدّيّة في طريقة الإخراج، مع الاعتماد على أداء تمثيلي راق في بعض المشاهد، ساعد في تقديم فيلم غير نمطي، لكنه يعاني مشاكل عدّة. يحاول المخرج الشاب (1975)، أن يقدّم صورة عن المجتمع اللبناني، من خلال شخصياته التي تعاني من الخوف والتوتر والعصبية وانعدام الحب والخيانة والكبت والانسجام مع الشريك - الآخر في الوطن. صورة بانورامية لمجتمع بات على شفير الهاوية، فلجأ إلى طبيب نفسي لتنفيس غضبه.

لا يظهر وجه الطبيب إلا في آخر الفيلم، بل يبدأ الكادر من كتفه ليطوف على المرضى والعيادة الجميلة والأنيقة. غياب وجه الطبيب، هو خيار إخراجي لكنه يعبّر عن فئات شعبية تصرخ وتطالب من دون أن تجد آذاناً مُصغِية. ولدى الاستماع إلى الحوارات بين الطبيب وزوّاره، نلاحظ مدى العزلة والوحدة التي يعيشونها، كأن المدينة باتت وحشاً يهاجمهم يومياً، أو كابوساً يحلمون به كلما ناموا.

الالتزام بالمكان والزمان أفقدا الفيلم بعض واقعيَّته، وباتت الكادرات أسيرة الأماكن الضيِّقة. فهل يعقل - مثلاً - أن تستغرق رحلة زائر من الطابق الأرضي إلى آخر طابق دقيقة، في حين تتعدّى الدقيقة والنصف مع آخر؟ وهل من الممكن أن يزور كل المرضى طبيبهم النفسي قبل سهرة رأس السنة في مدينة كبيروت، تعاني زحمة سير خانقة، وتستعدّ باكراً للسهر والاحتفال في هكذا مناسبة؟ كما أن مرور جَمَل في أحد شوارع بيروت، يُخرج العمل من واقعيّته، طارحاً العديد من التساؤلات لدى المشاهد: هل يحاول المخرج التأرجح ما بين الواقع والفانتازيا؟

امرأة متزوجة تقيم علاقة مع آخر وتحبّ زوجها وعشيقها في آن واحد (ندى أبو فرحات). الصراع بين الصوت والصمت متمثّلاً في الثنائي، الذي يؤدّي دوريه يارا أبو حيدر، ومنذر بعلبكي أو الفتاة التي تحمل صمت أمها داخلها (ديامان بو عبود). رجل يعمل في صناعة الدمى البلاستيكية (حسان مراد)، وحيد، وفاقد القدرة على الوجود خارج عالم أصنامه الجامدة. أمّ (عايدة صبرا) تعاني من علاقتها بابنها الذي لا يعرف كيف يجاريها في الزيف الاجتماعي الذي وجدت نفسها مجبرة عليه لتخفي تحته عنفاً جسدياً منزلياً تتعرَّض له، وتكابده بكتمان وسرّيّة.

شاب سوري (حسام شحادات)، يعاني الكبت والقمع منذ الطفولة، ليعيش عطباً داخلياً كبيراً جعله يجد في بيروت متنفَّس إغواء وحرّيّة. شاب، مدمن حبوب وفيتامينات (زياد عنتر)، يعيش كابوس الأمراض المحتملة وهوس الفحوص الطبية، وسط هاجس إقامة علاقة مع فتاة عازبة لا تساعده هواجسه في العثور عليها. زوجة الطبيب (منال خضر) التي تأتي في آخر اليوم إلى عيادة زوجها لاصطحابه إلى سهرة ليلة رأس السنة، ولتفجِّر هناك ضيقاً وضجراً سجنتهما داخلها طويلاً من



مشهد من فيلم «طالع نازل»

أجل الحفاظ على شكل علاقة زوجية مثالية منسجمة مع الواجهة المستقرّة التي تفرضها عليها علاقات زوجها.

بدت الأحداث التي تدور في العيادة، متفاوتة بين أبطال الفيلم وقصصهم وتمثيلهم. بعضهم كان لامعاً وواقعياً إلى حدّ ما، وأقنع المشاهد بما قدّمه، خصوصاً أن حجيج تعامل مع عدد من أبرز الممثّلين اللبنانيين كعايدا صبرا مثلاً. فكانت تركيبة الشخصية إنسيابية عميقة، متناسقة مع طريقة طرحها لهمومها ومشاكلها وكيفية البوح بها والتفاعل مع الطبيب، وحركة الجسد، من دون تكلّف أو مبالغة. في حين قدّم شخصيات معقّدة التركيب وكثيرة التفاصيل، ما أنتج مبالغة في تقديم الحالة، وركاكة في التعبير عنها، عبر طريقة مسرحية لم تخدم العمل.

صحيح أن حجيج لم يعتمد نمطاً تقليدياً في بناء شخصيّاته، وأراد تقديم شخصيات تعيش حياتَيْن، وتتمتّع بصفات مختلفة في كل واحدة، لكن بعض كاركتيراته لم ترتقِ إلى المستوى المطلوب، وكانت باهتة في أدائها، مع ثقل في النص الذي قَدَّمته.

وهنا تبرز مشكلة جديدة في السيناريو الذي كتبه المخرج أيضاً، إذ بدت بعض الحوارات كأنها مصطنعة أو مركّبة بطريقة فلسفية غير مفهومة، خصوصاً أن حجيج يعرف ما يريده، لكنه لم يعبِّر عنه بشكل واضح أو مباشر.

الملاحظ أن السينما اللبنانية، تعاني أزمة كُتّاب سيناريو، ففي غالبية الأعمال المنتجة في السنوات الخمس الأخيرة، كان السيناريو نقطة ضعف أساسية في الأعمال المُقدَّمة، لأسباب كثيرة منها: افتقار لبنان إلى كتاب سيناريو يتمتّعون بجملة سينمائية ذكية ومختصرة ورشيقة، واعتماد بعض المخرجين على الصورة السينمائية والاهتمام بجماليتها أكثر من النص.

يتأرجح الفيلم، ما بين الانتماء إلى سينما المؤلِّف، والذهاب صوب الأفلام التجارية. هذه الازدواجية في الفيلم، ساهمت في ضياعه قليلاً، فلم تبدُ الحبكة متماسكة، ولا طريقة المعالجة السينمائية. وبين الابتكار والتجريب، وكيفية جذب انتباه الجمهور للعمل، خَسر الفيلم بريقه.

أما بالنسبة إلى المرآة التي بدت عنصراً درامياً وأساسياً منذ البداية، فأعطت الوجه الآخر للزوّار. فخلال الرحلة في المصعد من الطابق الأرضي إلى عيادة الدكتور، يتخلّى الزوّار عن الأقنعة الشفّافة التي يرتدونها خوفاً من المجتمع، يغنّون، ويبكون، ويشتمون، ويُغرمون، ويقاتلون، ويعاتبون، ويأخذون قرارات مصيرية أمام المرآة. لكن ما إن يتوقّف المصعد ويدخلوا عيادة الطبيب، حتى تتغيّر أحوالهم ويغدوا أقل جرأة على الفعل. البوح فقط هو سلاحهم.

يقدّم حجيج وبلغة سينمائية جميلة، لوحة بصرية داخلية، يتماهى فيها الجسد مع المكان - العيادة. لكنه في المقابل، وبحكم الحبكة الدرامية والسيناريو، وتكرار المشاهد والتنقلات، يهمل الجمالية الخارجية، لصالح ضيق الأمكنة وحميميّة الانتظار.

«طريق العدو»

طريق الخير وطرق الشر

الجزائر: عبدالكريم قادري

دائماً ،تُشكِّل أفلام المخرج الفرانكو جزائري رشيد بوشارب (1953) الانطلاقة الأولى لفتح العديد من النقاشات الفكرية والفنية التي تخصّ القضايا ذات الاهتمام الإنساني المشترك، يَطرح من خلالها علاقات البشر المتشابكة، ببعديها الجغرافي المفتوح، والإثني المتعدِّد، بين مستعمِرٍ ومستعمَر، وصديق وعدوّ، وبريءٍ ومُدان، وسجين وسجّان، ويظهر هذا جليّاً في عمله «أنديجان»- 2006 الذي رُشِّح للسعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي، حيث يروي من خلاله قصة المغاربة الذين شاركوا الجيش الفرنسي في الحرب العالمية وساندوهم، لكن فرنسا تنكَّرت لهم، وجازتهم بمجزرة رهيبة في الجزائر راح ضحيَّتها أكثر من 45 ألف ضحية سنة 1945، وهذا ما حدث معه في فيلم آخر بعنوان «خارجون عن القانون» وهو العمل الذي اختُير سنة 2011 للمشاركة في أوسكار أحسن فيلم أجنبي، حيث أثار ضجّة إعلامية عالمية، بعد أن أظهرت تيمة العمل ماضي فرنسا مع الجزائر. ويعود هذا النجاح الذي حقَّقه هذا المخرج العربي إلى حسن اختياره للمواضيع التي يعالج من خلالها مشاكل الإنسان المقهور المغلوب على أمره. وفي هذا الاتِّجاه جاء فيلمه الجديد المُعَنْوَن بـ «طريق العدو» أو «رجلان من المدينة» وهو عمل مقتبس من فيلم أُنتِج سنة 1973، يحمل العنوان نفسه لصاحبه المؤلف جوزي جيوفاني، صاحب الأعمال البوليسية التي تمتاز بحبكة عالية مشبعة بالتشويق والترابط، مثل «درجة كل المخاطر»- 1958 و«النفس الثاني»- 1958.

ترك بوشارب فضاءاته الضيقة التي كانت محصورة في المدن الكبرى، ليتَّجه هذا المرة إلى الولايات المتحدة الأميركية، من أجل الاحتكاك ببيئة وممثِّلين وتقنيين جُدُد، ليجري أحداث فيلمه الجديد «طريق العدو» في بلدة في جنوب غرب الولايات المتحدة الأميركية، قرب الحدود البرية المكسيكية، في فضاء مفتوح، وبيئة مغايرة وقاسية، دارت فيها وقائع الفيلم.



أدّى دور وليام غارنت- بعقلانية كبيرة- الممثِّل الأميركي الأسمر (فروست وايتكر- 1961) الحاصل على جائزة أوسكار أحسن ممثِّل سنة 2007، عن فيلم بعنوان «آخر ملوك أسكتلندا» جَسَّدَ فيه شخصية الرئيس الأوغندي، ليكون رابع أميركي من أصول أفريقية يحرز الأوسكار بعد كل من سيدني بواتييه، ودنزل واشنطن، وجيمي فوكس. ولعب دور محافظ الشرطة بيل أجاتي الممثِّل الأميركي المخضرم (هارفي كيتل- 1939) الذي جمعته أعمال مع مخرجين كبار. على رأسهم مارتن سكورسيزي، وردلي سكوت، بالإضافة إلى الممثِّلة الإنجليزية (بريندا بلثين- 1946) التي أدت شخصية ضابطة الشرطة إميلي سميث، المشرفة على الإطلاق المشروط للسجين السابق وليام غارنت، والممثِّلة المكسيكية (دولوريس هيريديا- 1966) والتي أدَّت دور تريزا، والممثِّل الأميركي (لويس غوزمان- 1956) الذي لعب دور قائدة عصابة تُهَرِّب البشر من المكسيك إلى أميركا عبر الحدود.

بعد 18 سنة قضاها وليام غارنت داخل أحد سجون المكسيك الجديدة تنفيذاً لحكم صدر ضدّه اتُّهم من خلاله بجريمة







مشاهد من فيلم «طريق العدو»

قتل نائب محافظ الشرطة، يتمّ إطلاق سراحه بشروط، تشرف عليه الضابطة إميلي سميث من أجل أن تضمن انضباطه وابتعاده على طريق الشر والإجرام الذي كان يسبح في مستنقعه، وهي فعلاً سلوكات دأب عليها وليام في فترات سابقة، لكنه قرَّر التخلّي عنها بعد أن اعتنق الإسلام داخل السجن بجوارحه وعن قناعة كبيرة، وهذا ما يظهره الخاتم الذي يضعه في إصبعه مكتوباً عليه اسم الله، والسبحة، وسجادة الصلاة، لتنتهي سنوات الضياع التي كان يعيشها داخل السجون، أو رفقة أسرته المفكَّكة بعيداً عن عاطفة الوالدين، بعد أن رَبَّته امرأة بيضاء لم تقدر على مسايرة مزاجه وتقلُّباته. خرج من السجن يحمل في قلبه بعض الأحلام البسيطة: بيت يجمعه بحبيبته تريزا، وطفل منها، وكلب، لكن هذه الأحلام البسيطة بدأت تتلاشى في ظلّ المعطيات السلبية التي وجدها خارج أسوار السجن، حيث وجد محافظ الشرطة بيل أجاتي يترصّده في كل صغيرة وكبيرة، لأنه لم يحتمل أن يخرج المجرم الذي قتل نائبه وصديقه، لم يحتمل فكرة أن يكون ويلي قد تاب حقاً وابتعد عن كل مظاهر الإجرام التي دأب عليها قبل دخوله السجن، ومن هذا المنطلق يصبح الأمر شخصياً، يبتعد من خلاله أجاتي عن واجبه الأخلاقي، وعن دور الشرطي الذي من المفترض أن يكون أول من يحترم القانون، لكن- للأسف- يصبح هو أوَّل من يستبيحه، ليرتكب جريمة من نوع آخر، ويصبح مثل وليام قبل أن يدخل السجن، وينصّب نفسه وصيّاً وقاضياً وحارساً، لكنه تناسى بأنه يحكم على هذا الرجل بعقوبة غير العقوبة التي أقرّتها المحكمة. وهنا يُطرَح السؤال التالي: من الذي يعاقب أجاتي على انتهاكاته للقانون؟

وفي الجهة المقابلة تضغط عليه عصابات الإجرام من أجل أن تعيده إلى نشاطه القديم، المتمثّل في تهريب المخدِّرات والبشر عبر الحدود، ليجد نفسه بين مطرقة أجاتي وتحرُّشاته المتكررة ليعيده إلى براثن السجن، وسندان العصابات التي لم تتركه لمصيره الذي اختاره، وبينهما محاولات الضابطة المشرفة سميث لوضع القطار في سكّته الصحيحة، لأنها تعي جيداً مدى الخراب الذي يمكن حدوثه في حال مال وليام لأيّ طرف كان، ليكون هذا المسكين، الذي خرج من السجن وهو بين الذئاب التي تنتظر سقوطه كي تنهش في لحمه، ولينتهي حلمه بانتهاء حياة حبيبته، بعد أن يتمّ قتلها من طرف العصابة، في محاولة أخيرة منها لإرجاع وليام للإجرام. ومن هنا تنتهي حياة هذا الأخير بعد أن يرتكب جريمة قتل أخرى.

جاءت التركيبة العامة للفيلم مفكَّكة نوعاً ما، وتَمَّ إقحام بعض الأحداث والمعطيات التي لم تفسَّر درامياً خلال 117 دقيقة من توقيت الفيلم، رغم أن فكرة السيناريو كتبها المخرج رفقة أولفي لوريل، وراجعها الروائي ياسمينة خضرا، وقد جعلت هذه الهنات المشاهد يرسم علامات استفهام حولها، من بينها ديانة الإسلام التي ألصقها المخرج رشيد بوشارب بالشخصية الرئيسية للعمل، مع العلم أنه لم يكن لها أي دور فكري أو فلسفي، خاصة وأن الشرطي أجاتي- بوصفه مرآة عاكسة للمجتمع الأميركي- ينظر إلى وليام المسلم الأسود كمجرم ومُدان،مكانه السجن، ويمكن أن تعمّم هذه النظرة على كل من يدخل السجن سواء أكان مسلماً، أم كان مسيحياً، أم كان صاحب أي انتماء ديني آخر. ومن هنا يأتي هذا التساؤل.

فيلم «طريق العدو» أو «رجلان في المدينة» شاركت في إنتاجه أربعة دول، وهي (أميركا، فرنسا، بلجيكا، والجزائر) ممثّلة في الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، تمَّ اختياره للمشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان برلين السينمائي في دورتة الرابعة والستين هذا العام، رفقة 20 فيلماً آخر، وقد تَمَّ عرضه في قاعة الموقار بالجزائر كعرض عالمي أوَّل بحضور أبطال العمل.

مهرجان السينما المستقلّة الأول

زمان الفرجة يعود إلى السودان

الخرطوم: عبدالغني كرم

حكى المخرج السوداني الراحل، جاد الله جبارة، في كتابه التوثيقي «حياتي في السينما»، أنه حين عرضوا فيلماً متجوّلاً على شاشة دمور في قرية نائية عند ضفة النهر تقرفص الناس على الرمل مبهورين بقماشة عليها صو، وحياة، وصوت، ثم جاء شخص متأخِّراً من خلف الشاشة، ولأنها من قماشة دمور فقد رأى أسداً يزأر يَتَّجه نحوه، فقذف الأسد بحربته الماهرة بكل ما يملك من قوة، فثقب الشاشة، وهرب الجمهور من الأسد ومن الحربة التي داهمتهم من حيث لا يحتسبون، ولسان حالهم يسأل: أسد يزأر وحراب تخرج من شاشة دمور؟! ولكن في ظرف خمس دقائق، تَمَّ خياطة الشاشة ورتقها، وعاد الجمهور للفرجة ومسرّاتها بلا عتاب أو تجريم.

لكن، من يخيط ثقبها الآن، تلك الفتوق التي أصابت الشاشة السودانية برمَّتها، سواء أكانت من قماش دمور، أو من حائط إسمنت أبيض؟ فلم تكن حربةً تلك التي ثقبت الشاشة السودانية العريقة هذه المرة، والتي ظلت تعرض حيواتها لأكثر من قرن. ولكنها جرّافة الإهمال وكذلك الرقابة مَنْ حَطّم أغلب دور وصالات العرض بالخرطوم، فصارت أطلالاً، تؤذي رؤيتها كل من يراها من عشاق الفن السابع، فكلما أمرّ بسينما كليزيوم العتيقة في شارع القصر (افتتحت صيف 1937م)، والتي سُمِّيت على الكليزيوم القديم تَيَمُّناً بجدَّتها في روما القديمة، أدير وجهي عنها كي لا أوقظ جرحاً عميقاً في نفسي.

في الخرطوم العاصمة، وأخواتها لا عروض منذ ربع قرن. كانت جرائد الخرطوم تسأل القارئ: «أين تسهر هذا المساء؟» هل في سينما الوطنية؟ أم في كليزيوم، أم في بانت؟ أم في النيلين؟ أم تفضل سينما الحلفاية؟ أم العرضة؟... ثم تدرج له أكثر من ثلاثين عرضاً في دور السينما. وكان لكل سينما نكهة وجمور ومناخ، ونمط معمار مختلف، يلمس روح المتفرّج، ويخطّ أثره في نسيج الذاكرة. (هناك من يتسلق أشجار النيم الضخمة خارج أسوار السينما، ويشاهد معك الفيلم في سينما بانت بأمدر)، و(هناك من يضع سريره، ومعه أسرته فوق سقف البيت في سينما مدني) فرجة مجانية من سقوف البيوت، وأغصان الأشجار، وأضواء الفيلم تتراقص على الوجوه في الظلمة، فيمتدّ أثر الفيلم، ويتداعى للبيوت المجاورة.

لكن، أيَموتُ هوى السينما؟ أم ينام طويلاً؟ لقد جاء بوستر جماعة السينما قبل ثلاث سنوات من الآن، كبلسم موحٍ وحالم؛ «ضل/ظل، ولا بندفن» وكانَ هذا شعار جماعة الاحتفال بمئوية السينما السودانية، حيث عرض أول فيلم في السودان عام 1910، وبعد قرن وأربعة سنوات تأكَّد أن (الظل/الضل، ما بندفن)، مهما حاولت الرقابة، والإهمال، والكسب التجاري دفنه. وقد برزت فكرة المهرجان لجماعة من الشباب الطموح، درس عوالم الإخراج والتصوير، وحلم ببناء سينما سودانية مستقلّة، على رأسهم السينمائي والمصوّر الشاب طلال عفيفي والذي قال في كُتَيِّب مهرجان السينما السودانية المستقلّة الأول، في مقال بعنوان «الشعب يريد مشاهدة السينما»: هدف (سودان فلم

فاكتوري) إنتاج سينما سودانية مستقلة، وبديلة لا ترتهن لموجِّهات السوق والذوق التجاري، بل بحال مشاهِدِها، وبقضايا الحياة والاجتماع التي تلحّ في بلادنا، سينما شاغلها الإنسان تُعَبِّر عنه كصاحب قضية، وموقف ورؤية.

من أجل هذا الهدف الطموح بدأت مؤسَّسة سودان فيلم فاكتوري بخطوات عملية مدروسة منذ ثلاث سنوات بإقامة العديد من الدورات التدريبة واللقاءات السينمائية، من أجل تطوير وتشخيص واقع السينما السودانية، والمعضلات التي تواجه صناعتها. كما قامت المؤسَّسة خلال أقل من ثلاث سنوات بإنتاج 33 فيلماً، شاركت في مهرجانات عالمية معروفة كمهرجان روتردام، الدوحة، أبوظبي، فرانكفورت، نيجيريا، البرازيل، والسويد... فضلاً عن استفادة حوالي 100 شاب وشابة من الدورات التكوينية المجّانية التي نظّمتها المؤسَّسة في مجال صناعة السينما. وفي هذا السياق أكد بيان صادر عن مؤسسة سودان فيلم فاكتوري على «أن عملية التدريب وتطوير المعارف السينمائية والمهنية ستظل مسألة أساسية في خطّتنا المستقبلية، فوق ذلك نطمح أن تكون سودان فيلم فاكتوري، مركز عمليات سينمائي، وملتقى للسينمائيين، ومكتبة بصرية، وأرشيفاً للسينما السودانية والإفريقية وساحة للعرض...».

بعد سبات طويل، إذاً، تحت شعار «وفاءً لروح فقيد السينما المخرج حسين شريف»، أيقظت مؤسَّسة سودان فيلم فاكتوري صالات العرض في العاصمة السودانية الخرطوم، حيث عرضت طيلة فترة المهرجان (21 - 28 يناير) أكثر من 22 فيلماً أُنتِجت خلال الأعوام الثلاثة الماضية، بمشاركة كل من مصر وكينيا وإثيوبيا، من بينها 14 فيلماً سودانياً، وستة أفلام مصرية، وتنوَّعت المشاركات بين أفلام روائية وتسجيلية وأخرى قصيرة. بالإضافة إلى برنامج «نظرة خاصة» الذي سَلّط الضوء على الأفلام السودانية الرائدة لكبار المخرجين من أمثال حسين شريف، وإبراهيم شداد، والطيب مهدي، وسليمان إبراهيم.



حفل الإفتتاح



أمسية حسين شريف

وشهد حفل الافتتاح عرض فيلم من إنتاج أميركي سوداني، «فيصل يَتَّجه غرباً - Faisal Goes West» الحائز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان تكساس للأفلام المستقلة، وبجائزة أفضل فيلم روائي قصير بمهرجان هيوستن للسينما العالمية. وهو من إخراج الأميركي بنتلي براون وبطولة رامي داود، وتماضر شيخ الدين، ومحمد عليش، ويسرد قصة أسرة تهاجر من الخرطوم إلى دالاس في أميركا، حيث يحمل الابن فيصل طموحات الأسرة في تحقيق النجاح والتألّق وسط تحدّيات الحياة الأميركية المختلفة.

المهرجان الذي أقيم برعاية رسمية من معهد جوته الألماني ومؤسَّسة الأمير كلاوس، هو أحد مشاريع مؤسَّسة سودان فيلم فاكتوري (تأسَّست عام 2010)، ويأتي ثمرة أزيد من ثلاث سنوات من العمل الدؤوب في خلق سينما سودانية تعيد الحيوية لهذا القطاع وتسليط الضوء على إمكانيات السينما البديلة في صفوف الشباب السوداني.

«المحكور» مسرح الشارع الآن

الرباط: عماد استيتو

«أن تكون مواطناً يعني أن تغيِّر المجتمع. أن تكون مواطناً يعني أن تجعل المجتمع بصورة أفضل، وإن مسرح المقهورين بإمكانه أن يساعد على ذلك»، انطلاقاً من هذه المقولة لأوغستو بوال مؤسِّس مدرسة مسرح المقهورين استلهمت مجموعة «مسرح المحكور» الفكرة، وقررت إطلاق مسرح شارع مغربي يحاكي هموم الشارع.

حسني المخلص شاب مغربي من مدينة الدار البيضاء، كاتب، وشاعر، وواحد من وجوه حراك 20 فبراير، يحكي لـ«الدوحة» عن التجربة وفكرتها قائلاً: «استلهمنا الفكرة من المدرسة التي أبدعها المسرحي البرازيلي أوغستو بوال في ستينيات القرن الماضي، كنوع مسرحي يبتعد عن النمط المسرحي التقليدي بتفاعله المباشر مع الجمهور، وبحثه عن الحل الاجتماعي المتمثِّل في تغيير الواقع، هكذا جاءتنا الفكرة بعد أن توصَّلنا إلى قناعة مفادها أن الوقت قد حان للتخاطب مع الشارع بوسيلة أخرى تقلِّص المسافة التي كانت تُباعد بين الطرفين خلال الحراك الشبابي»، الآن، وبعد مرور حوالي السنتين على انطلاق التجربة الشابة، تبدو النتائج إيجابية بالنسبة إلى «مسرح المحكور»؛ فالفرقة التي انطلقت من الصفر أصبح لها صيتها بعد أول عرض لها في مارس/آذار 2012، وبعدها أكملت الفرقة اشتغالها على المشاكل الاجتماعية والقضائية؛ كالرشوة، والإفلات من العقاب في الجرائم المالية. وبموازاة هذه الانطلاقة بدأت المجموعة المسرحية سلسلة جولات في عدد من المدن المغربية لاكتشاف مواهب جديدة في التمثيل المسرحي وتلقينها تقنيات مسرح الشارع، وهو ما جعل التجربة أكثر امتداداً وتعميماً خارج العاصمة الاقتصادية الدار البيضاء.

غير أن الارتباط بمدرسة أوغستو بوال لم يمنع المجموعة الصاعدة من ابتداع أشكال جديدة في التمثيل، فبابتكارها ما



أنشطة «المحكور» في الشوارع

أطلقت عليه (أوبن حلقة) استلهاماً أو إحياء لفن «الحلقة» المغربي الشعبي الذي يقارع النسيان ومزجه بفن المسرح، أخذت التجربة نسختها المغربية الخالصة، وقد أدَّت الفرقة مجموعة من العروض لاختبار هذا المزيج خلال مشاركتها في مهرجان شبابي احتضنته مدينة الدار البيضاء في ديسمبر/كانون الأول الماضي تحت شعار «المنتدى الاجتماعي للأحياء الشعبية»، وقد كانت الأصداء التي خلفتها هذه العروض إيجابية بحسب تعبير أعضاء المجموعة.

«الدوحة» حضرت مؤخَّراً جانباً من تداريب «مسرح المحكور» في إطار استعداداتها للمشاركة في قافلة فنية تساهم فيها منظمة «ترانسبارانسي» حول موضوع الرشوة، وكان الممثِّلون بصدد وضع آخر اللمسات على عروضهم ونصوصهم المكتوبة بالعامية المغربية، حيث شملت القافلة أربع مدن مغربية، وتعتبرها المجموعة حدثاً هاماً في برنامجها، ويرى أعضاء المجموعة أن الأهداف التي قام من أجلها «مسرح المحكور» في المغرب تتحقَّق شيئاً فشيئاً. وبالنسبة لهاته الأهداف فهي، كما يجملها حسني المخلص، ثلاثة محاور رئيسية:

الأول هو التربية الشعبية من خلال تكوين الناس وتوعيتهم بالمشاكل الاجتماعية التي يعيشونها وتطوير واقعهم- عبر التربية على المواطنة- من خلال الفن، والثاني هو تحرير الفضاء العمومي وجعله فضاء للتواصل الثقافي والتعبير الفني والخروج من جدران المراكز الثقافية مع كل ما تعرفه من سوء تدبير، فالشارع- كما يقول حسني- دائماً هو عامل أساسي دائماً في تنمية الوعي بقيم الحرية والديموقراطية، أما الهدف الثالث فهو يخصّ تكوين الشباب في المسرح وفي التعبيرات الفنية التي يمكن من خلالها تغيير الواقع.

ويلخّص حسني بكلمة واضحة الرسالة التي يحملها «مسرح المحكور» قائلاً: «لا نحاول خلق ثقافة احتجاج بديلة بقدر ما نحاول خلق وعي مجتمعي وتربية الروح النقدية عند المواطنين وتربيهم على عدم قبول القهر الاجتماعي الممارَس عليهم، وتقوية قدراتهم على إبداع حلول لمشاكلهم، نحن لا نملك حقيقة جاهزة نقدِّمها للجمهور، بل إننا نبني الحقيقة معه ومن أجله.».



في ذكرى زينات صدقي

ورقة الكوميديا الرابحة

القاهرة: ماهر زهدي

من أعراض السينما المصرية، حالياً، ندرة عدد من يقومون بالأدوار الثانية أو أدوار «السنيد»، في الوقت الذي نجد فيه أفلام الثلاثينات والأربعينات، وحتى نهاية الستينات، زاخرة بالممثّلين الذين يقومون بهذه النوعية من الأدوار، بحيث كان لكل ممثّل مذاقه الخاص؛ بين طيبة عبد الوارث عسر، وحنان حسين رياض، وخفة ظلّ عبد الفتاح القصري، وصرامة عباس فارس. والقائمة طويلة. وفي هذا المناخ ظهرت الممثلة الإسكندرانية زينات صدقي (مايو/أيار 1913 - 2 مارس/آذار 1978)، فكانت صاحبة موهبة حقيقية في التمثيل، اكتسبت منذ بدايتها في عالم «المونولوج» خبرة عميقة في الوقوف أمام الكاميرا.

وجه أبيض مع بعض الحمرة، وعينان ملوَّنتان، صفات جعلت في ملامحها معالم الجمال الأوربي، غير أن روحها مصرية بطابع إسكندراني، كانت حينما ترتدي الملابس الفاخرة والحلي والمجوهرات، تبدو وكأنها سيدة من أكبر عائلات حي «زيزينيا» الأرستقراطي، وإذا ما ارتدت «الجلباب البلدي، والملاية اللف، ومنديل الرأس تبدو بنت «حَيّ بحري» على طبيعتها الأصيلة.

زينات صدقي أشهر كوميديانات مصر والوطن العربي، لم تكن نجمة أولى على «الأفيش» أو تترات الفيلم، ولكنها كانت نجمة أولى في الكوميديا وخفّة الظل، بل ونَدَرَ ألا يعتمد عليها مخرج أو منتج في عمل له. ورغم نمطية الشخصية التي قدَّمتها طيلة مشوارها الفني تقريباً، إلا أنها تفرَّدت بها، وتفرَّدت بأسلوبها الخاص الذي لم يسبقها إليه أحد. وربما حاولت كثيرات تقليدها فيما بعد، لكنهن فشلن.

لم تكن زينات صدقي تحفظ أدوارها في النصوص التي تلعبها فوق خشبة المسرح، أو السيناريوهات التي تسند إليها لتقدِّمها على شاشة السينما، ليس لأنها أمّيّة تجهل القراءة والكتابة كما يظن الكثيرون، فقد نالت حظاً معقولاً من التعليم الإلزامي الابتدائي، بل والتحقت بمعهد التمثيل بالإسكندرية أيضاً، لكنها لم تكن تحفظ أدوارها لأسباب أخرى؛ فقد كانت تؤمن بأن الإبداع حَرّ لا يمكن تقييده بقيود ثابتة؛ تقرأ النصّ المسرحي، وما إن تصعد إلى خشبة المسرح حتى تدخل إلى الشخصية، وتنسى زينات، وتتنكّر فقط الشخصية، وتتركها تتصرَّف كما لو كانت تتحرَّك أمامها. كذلك كانت في السينما؛ تقرأ السيناريو والحوار، وما إن تتحرَّك الكاميرا حتى تنطلق دون أن يستطيع المخرج إيقافها، كانت تؤدي المشهد كما تراه هي، وتنطق بحوارات غير مكتوبة في أصل السيناريو. ورغم نمطيّة الأدوار، فإنها كانت في كل مَرّة تصنع المفاجأة بأداء مختلف مع كل فيلم جديد لها؛ تقع في حبّ إسماعيل ياسين، ولا تتورَّع أن تلعب معه لعبة «القط والفأر»، ويوافقها والدها عبد الفتاح القصري خوفاً من لسانها السليط، وتعاني لوعة الحبّ من طرف واحد مع عبد السلام النابلسي بعد ليال طوال قضتها «سنية ترتر» في أحضان «الوسادة الخالية».

أطلق النقّاد على زينات صدقي كثيراً من الألقاب: «بنت البلد، خفيفة الظل، ورقة الكوميديا الرابحة، العانس» وكلّها ألقاب أحبَّتها لأنها كانت تقرِّبها من الجمهور، غير أن أفضل لقب عشقته هو لقب «الفنانة». كما كانت القاسم المشترك في أغلب أفلام نجوم زمانها: يوسف وهبي، نجيب الريحاني، محمد فوزي، أنور وجدي، إسماعيل ياسين، كمال الشناوي، عبد الحليم حافظ، في أدوار الخادمة أو الجارة أو الحماة، كما شاركت فاتن حمامة، شادية، ماجدة، مديحه يسري، سعاد حسني، وغيرهن من نجمات السينما المصرية، في الأدوار نفسها تقريباً، مع أداء مختلف ومتطوِّر في الأفلام التي شاركت في بطولتها، والتي تجاوزت 400 فيلم، دارت جميعها حول شخصيات بعينها، منها: الأم أو الحماة «سليطة اللسان»، و«الخادمة» التي تستخدم حيلتها لتنقذ البطلة من مأزق، وأحياناً تكون هي السبب في هذا المأزق، أو «بنت البلد الماكرة» التي لا تتورَّع عن استخدام أظفارها ضدّ كل من يقترب من كرامتها التي تعتزّ بها.

نجحت زينات صدقي في أن تحتوي كل هذه الأوصاف، و«الأصناف»- إن جاز التعبير-. وبرعت في أداء شخصية «العانس» التي تبحث عن أيّ عريس رغم جمالها الظاهر، وعينيها الملوَّنتين، وكما برعت في دور «سليطة اللسان» برعت أيضاً في دور الأمّ الحنون لأغلب نجوم ونجمات السينما المصرية.


مشهد من فيلم «هي»

«هي»

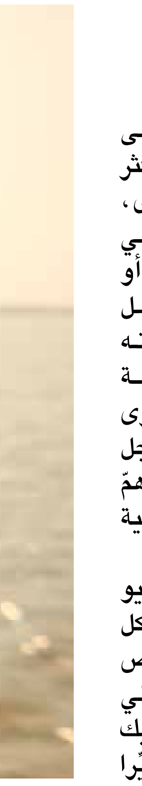
نظام تشغيل للعزلة

سليمان الحقيوي

يختار سبايك جونز الوحدة كمدخل لفيلمه الجديد (هي/Her)، فالقصة تدور حول تيودور/خواكين فونيكس الكاتب الموظَّف في شركة غريبة تقوم بكتابة رسائل حبّ، اعتذار، أو غير ذلك للناس، الفكرة -في حَدّ ذاتها- تبقى مشاكسة، فكيف سيلجأ الناس إلى غيرهم للتعبير عن مشاعرهم الخاصة؟

تستمرّ الغرابة الممتعة في قصة الفيلم عندما سنتعرف إلى جوانب أخرى من حياة تيودور؛ فالوحدة تجعله يستخدم نظام تشغيل متطوِّر يجعله على اتِّصال بصوت سامنتا/سكارليت جوهانسن، التي ملأت حياته سعادة، وأخرجته من عزلته، وحقَّقت له ما لم يجده مع زوجته التي سيطلِّقها لاحقاً. العلاقة بين تيودور وسامنتا صارت أكثر تفاعلاً، وتحوَّلت إلى حبّ حقيقي. تسير العلاقة في خط تصاعدي قوي، وتصبح سامنتا هي العالَم الذي كان يبحث عنه تيودور، لكن هذه العلاقة ستنتهي بطريقة ستؤلم تيودور لأنه كان يعتقد أن سامنتا تتحدَّث معه وحده بينما هي نظام مُتاح للتواصل مع تيودور وغيره. والفيلم بهذه النهاية يميل إلى انتصار العلاقة الإنسانية الواقعية، وينتقد بوسائل مرنة مختلف صور الانعزالية التي يعيشها البشر مغرقين في استعمال مختلف وسائل التواصل الافتراضي.

الطريقة التي عالج بها سبايك جونز هذه الظاهرة في غاية الذكاء، فالوحدة هي السمة التي تطغى الآن على حياة البشر رغم تعدُّد قنوات التواصل التي تزيد من عزلتهم. ومن خلال أنماط العلاقات سيختار علاقة

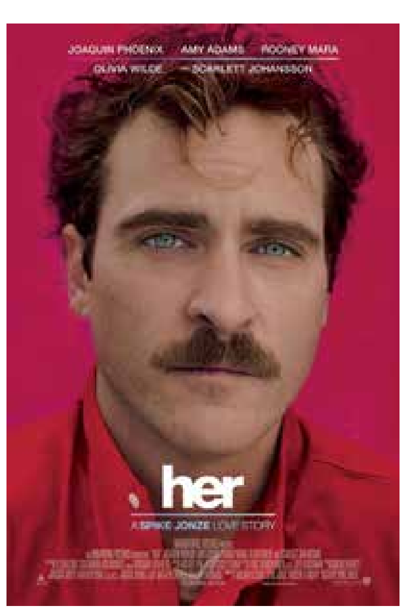


الرجل بالمرأة، وإذا نحن نظرنا إلى هذه العلاقة عمودياً فهي العلاقة الأكثر تصدُّعاً، باعتبار ارتباطها بأنماط أخرى، والقصة تنتقد كيفية سير الناس في علاقاتهم وانزوائهم وراء حواسيبهم أو أنظمة التشغيل مثل تيودور. لكن هل هذا هو الحل؟ الفيلم من خلال نهايته يجيب بالسلب. يتردَّد صدى الحبكة المركزية من خلال أحداث جانبية أخرى نفهمها في سياقاتها؛ كالعلاقة بين الرجل والمرأة وكيفية إنجاحها، والفكرة الأهمّ تبقى هروب الناس من الحياة الواقعية إلى الفضاءات الإلكترونية.

في هذا العمل تظهر قوة السيناريو والحبكة، كما عوَّدَنا سبايك في كل أفلامه، لكن الفرق هنا أنه كتب النص بنفسه، ولم يتعاون مع تشارلي كوفمان، الرجل الذي عرف معه سبايك أبرز نجاحاته، بل استطاعا معاً أن يغيِّرا من منطق ومعايير لجنة الأوسكار تجاه أفلام الخيال، لكن الجانب الذي يستدعي الوقوف عنده هو إيقاع الفيلم، الذي كان أقرب إلى حلقات سردية كبرى تتكرَّر، خصوصاً إذا استحضرنا فقر المكان ومحدوديَّته، فوجود الشخصية الرئيسية في الأماكن نفسها، وقيامها بالأعمال نفسها، جعلا الأمر يظهر كأن المخرج حوّل قصة فيلم قصير إلى فيلم طويل، وهذه السمة أدخلت الفيلم في دائرة نخبوية حرمته من مداخيل إضافية، وإن كان المزاج الفني لسبايك لا يُدخِل ضمن حساباته ما هو تجاري.

من الملاحظات التي يمكن الوقوف عندها، أن سبايك جونز تعامل مع الشخصية المحورية في إطارات مكانية مألوفة لديها: مكان العمل، والبيت، وحتى إن ظهرت أمكنة أخرى فهي مرتبطة بهما، أو بالفلاش باك.

الزمان جانب إيجابي في القصة على اعتبار اقتناص الفيلم لمستقبل قريب من واقعنا، ما يسمح بإسقاط، ما تعالجه القصة على مايحدث الآن في العالم، أو لنقل إنها صورة لنا بعد سنوات. ويظهر أداء المخرج العالي كذلك في اللغة البصرية التي جعل الفيلم يعبِّر بها، فمزجه بين الألوان التي وظَّفها ودرجات الإضاءة بمصادر متنوِّعة جعلت القصة -رغم ابتعادها في



الزمن- قريبة فكرياً من الواقع، وهو ما أفرز انسجاماً بين القصة وأنماط التواصل القائمة حالياً.

كان رهان المخرج على الممثِّل خواكين فونيكس في محلِّه، من حيث انغماسه التام في الدور، وهي عادة ألفناها لديه في أعمال سابقة كـ(Gladiator/ المصارع) و(The Master/ المعلّم) و(Walk The line/ السير على الخط) ففونيكس يملك إمكانات هائلة تمكِّنه من التنقُّل بين الأدوار دون الخوف من تغيُّر الشخصيات، رغم أنه هادئ في اختيار أفلامه والقصص التي تناسبه، أما فيلمه الذي نتحدَّث عنه، فقد يكون أبرز أعماله، إن لم يكن هو الأفضل على الإطلاق، فالقصة بُنِيَت حوله وحول أدائه، وعَبَّرَ -بشكل رائع- في مختلف زوايا الكاميرا.

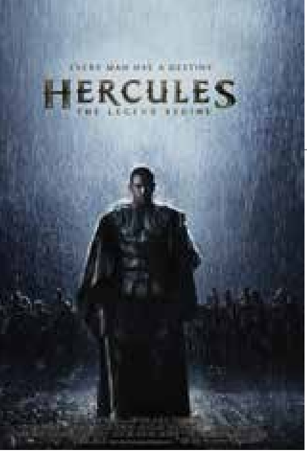
فالدور كان بالنسبة إليه متعة أكثر منه عملاً يقوم به. وبالموازاة مع أداء فونيكس يجب أن نتوقف كذلك عند أداء الممثلة سكارليت جوهانسون رغم أن حضورها لم يكن جسدياً إلا أنها عبرت من خلال الصوت فقط عن عواطف وانفعالات جعلتنا نحسّ مع تيودور أنها ليست نظام تشغيل فقط، بل هي شخصية فاعلة.

رغم أن العمل لم يحظَ بنصيب لائق به، في ترشيحات الأوسكار، خصوصاً عدم وجود بطله ضمن قائمة أفضل ممثِّل، واكتفاء الفيلم بالمنافسة الجادّة على خمس جوائز أهمّها جائزة أفضل سيناريو أصلي، إلا أنه سيظلّ من أبرز الأفلام وأعمقها، خصوصاً في الجانب الذي اتَّجه إليه المخرج، جانب العلاقات الإنسانية.











أفلام 2014

الرهان على الرواية

عماد مفرح

ليس من السهل الإقرار بأهمّ الأفلام وأفضلها لعام 2014، خاصة أن الكثير من تلك الأفلام لم تجد طريقها إلى العرض بعد، إلا أنه يمكن الحديث عن أهمّ الأفلام المنتظَرة، التي يُتوقَّع لها حضور مميَّز خلال هذا العام الحافل بالأعمال السينمائية المتنوِّعة، بين الخيال، والأنيميشن، والأكشن، والكوميديا والرعب، إلى جانب بعض الأفلام التاريخية والدينية.

ونبدأ من فيلم «Maleficent» الذي يشهد عودة النجمة العالمية (أنجلينا جولي) بعد غياب طويل في دور ساحرة شرّيرة، ويستعيد فيه المخرج (روبرت سترومبرغ) تحفة ديزني الكلاسيكية الشهيرة «الجميلة النائمة»، وسط أجواء سحرية وملحمية شبيهة بأجواء الفيلم الملحمي «Rise of- an Empire» للمخرج (زاك سنايدر) الذي ينتظر الكثيرون عرضه الأول في السابع من شهر أذار/ مارس باعتباره الجزء الثاني من الفيلم الشهير «300»، وهو من بطولة النجم (رودريغو سانتورو) في دور كسرى ملك الفرس، و(سوليفان ستابلتون) في دور ثيميستوكليس. الفيلم الذي سيعرض بتقنية «3D»، مقتَبَس عن رواية مصوَّرة لـ (فرانك ميلر)، مع التركيز على معركة «آرتميزيوم» عام 480 قبل الميلاد بين الفرس واليونانيين.

وعلى غرار الأجواء الملحمية نفسها يبرز فيلم «Pompeii» للمخرج البريطاني (بول أوس أندرسون)، ومن بطولة (كيت هارينغتون، وإيميلي براونينغ، وجاريد هاريس). الفيلم يحكي قصة المحارب المستعبَد (هارينغتون)، الذي يقع في حب امرأةٍ نبيلة (براونينغ) عشيّة الانفجار البركاني الضخم الذي دَمَّرَ مدينة بومبي الواقعة بالقرب من مدينة نابولي الإيطالية، وطمرها بالرماد والنار عام 79م.

وعن أحداث حقيقية جرت خلال الحرب العالمية الثانية، يأتي فيلم «The- Monuments Men» متناولاً قيام عدد من الفنانين والمعماريين والمؤرِّخين، مع بعض الجنود، بإنقاذ ما تبقّى من التحف الفنية خلف خطوط جيش «ألمانيا النازية». الفيلم من إخراج وبطولة النجم «جورج كلوني»، ويشاركه في البطولة كل من (مات دايمون، وبيل موري، وكايت بلانشيت)، والفرنسي الحائز على الأوسكار (جان ديجوردان). كذلك يُجسِّد النجم (براد بيت) دور الرقيب «واردادي» في مواجهة القوات النازية عام 1945 في فيلم «Fury » للمخرج (ديفيد آير).

وبرغم من تعدُّد الأفلام الجديدة بنصوصها وموضوعاتها، مثل فيلم «Ce-- sar Chavez: An American Hero» للمخرج (دياغو لونا) حيث يؤرِّخ لولادة الحركة الأميركية الحديثة على يد «سيزار تشافيز الأميركي» صاحب الأصول المكسيكية والمدافع عن حقوق العمّال والفلّاحين الأميركيين، إلا أنه من الملاحظ هذا العام، ظاهرة اقتباس أغلب الأفلام الضخمة عن روايات عالمية، كما في فيلم «Enemy» للمخرج (دينيس فيلنوف) المقتَبس عن رواية الكاتب البرتغالي الكبير (خوسيه ساراماغو) «The Double»، حيث يقوم أستاذ جامعي يدعى آدم (يقوم بدوره جايك جيلنهال) بالبحث عن شخص يشبهه تماماً، بعد رؤيته، وعن طريق الصدفة ضمن دور ثانوي في أحد الأفلام.

كذلك اقتبس المخرج (غوردون غرين) فيلمه الجديد «Joe »، والذي يقوم ببطولته النجم (نيكولاس كايج)، عن رواية للكاتب (لاري براون)، والتي حملت الاسم نفسه، وتدور أحداثها في مدينة صغيرة بولاية تكساس حول العلاقة الأبوية لمجرم يحاول التكفير عن ذنوبه بمساعدة يافع فقير.

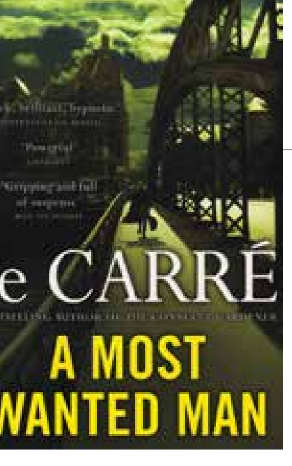
الفيلم الرومانسي «The Fault in- Our Stars» هو أيضاً مأخوذ عن رواية تحمل الاسم نفسه للكاتب (جوش كرين)، حيث قصة الحب التي تجمع فتاة مصابة بالسرطان وشاب يتردَّد على الاجتماعات الدورية لدعم المصابين بهذا المرض. وفي السياق ذاته، يأتي فيلم «Winter's Tale» للمخرج (أكيفا غولدزمان) وبطولة (كولين فاريل وراسل كرو)، باعتماده على رواية «مارك هيلبيرن» التي أصدرها عام 1983. بينما تجد رواية الكاتب (نيك هورنبي) طريقها إلى الشاشة الكبيرة في الفيلم الحامل لعنوان الرواية نفسه «A Long- Way Down» للمخرج (باسكال تشوميل) حيث يتقابل أربعة أشخاص (مقدِّم برامج حوارية منبوذ، أم وحيدة، وموسيقي فاشل، ومراهقة مضطربة) بالصدفة خلال









محاولة انتحارهم من أعلى قمة مبنى عالٍ في لندن عشيّة رأس السنة. الفيلم يخوض في تأثيرات استثمار الإعلام في حياة بعض البشر وقصصهم الحياتية.

لكن الفيلم الأكثر غرابة هذا العام هو «The Zero Theorem» أو «نظرية الصفر» للمخرج (تيري غيليام)، يقوم ببطولته (كريستوف والتز)، وتدور أحداثه في عالم غريب، يسيطر فيه نظام حكم الشركات الأوروبالية، والتي تهدف في معناها إلى تدمير رفاهية المجتمع وتقييد الحرّيات. يواجهها كوهين (والتز) عبقري كمبيوتر، بالبحث عن سبب الوجود وغاياته، لكن أعماله تتعارض بشكل ما مع مصالح الإدارة، فتقوم بإرسال فتاة شابة وجميلة (ميلاني تييري) بغرض إلهائه عن مشروعه وتأمين مصالح الإدارة الحاكمة. الفيلم يرصد ارتهان الإنسان للتكنولوجيا وتطرُّفه في الاستهلاك، وتحوُّله إلى رقم إعلاني مبهر وسط عالم خيالي مرهف بألوانه وحالاته، لكنه موحش ومشرذم بإنسانيته، وكأن الجميع مدفونون ومحشورون في لعبة إلكترونية لا يمكن الفكاك منها.

ومن الأفلام المميَّزة أيضاً خلال هذا العام، فيلم «A Most Wanted Man» للمخرج (أنطون كوربين) والمقتبس عن رواية للكاتب (جون لو كاريه) حول شاب شيشاني مسلم من أصل روسي، عانى طويلاً من التعذيب الوحشي الذي كان كفيلاً بتدمير حياته، يقرّر بعدها الهروب بطريقة غير شرعية إلى مدينة هامبورغ الألمانية أملاً في الحصول على ثروة والده الروسي، لكن الجميع يخشاه مخافة أن يكون إرهابياً.

كما ستشهد صالات العرض العالمية عودة شخصية «سبايدرمان» في الجزء الثاني من فيلم «الرجل العنكبوتي- The amazing spider man 2» للمخرج (مارك ويب) ومن بطولة (أندرو غارفيلد) في دور بيتر باركر/سبايدرمان، صاحب الحياة المزدوجة كطالب طبيعي أحياناً ورجل عنكبوتي خارق القوة أحياناً أخرى، ومن الموجة ذاتها حول موضوعات القوة الخارقة يعرض هذا العام فيلم النجم (توم كروز) «Edge Of Tomorrow» للمخرج (دوغ ليمان) وهو فيلم إثارة وخيال علمي مستقبلي، تشاركه في بطولته الممثلة الإنجليزية (إيملي بلانت).

عدة أفلام حول السِّير الذاتية ستكون حاضرة أيضاً، ومن بينها فيلم «Grace of Monaco» للمخرج الفرنسي (أوليفييه داهان)، الذي تَمَّ اختياره فيلمَ الافتتاح في مهرجان كان السينمائي القادم. الفيلم يجسِّد قصة حياة نجمة هوليوود الأميركية (غريس كيلي) تقوم بدورها (نيكول كيدمان) والتي تحوَّلت إلى أميرة على مدينة «موناكو» بعد زواجها من الأمير «رينييه الثالث» يقوم بدوره (تيم روث).

أما التجربة السينمائية الفريدة من نوعها فيمثلها هذا العام، فيلم «Boyhood»، الذي استمرَّ تصويره لمدة 11 عاماً، وهو من إخراج (ريتشارد لينكليتر)، بدأ بتصويره عام 2002، واستمرَّ حتى العام الماضي2013. الفيلم المُجسِّد لـ 12 سنة حقيقية من حياة عائلة واحدة، من بطولة كل من (باتريشيا أركيت)، و(إيثان هوك).

أفلام الأكشن يكون لها الحضور الخاص هذا العام، حيث سيعرض الجزء الثالث من فيلم «The Expendables» بطولة: (سيلفستر ستالون، وميل جيبسون، وانطونيو بانديراس، وهاريسون فورد، وأرنولد شوارزنيغر)، كذلك سيعرض «فيلم «Robocop» من إخراج (خوسيه باديلا) وبميزانية 100 مليون دولار، وفيلم «Non-Stop» للنجم (ليام نيسون)، والمخرج (جاومي كوليه سيرا)، والنجمة (جوليان مور). إلى جانب فيلم «The Rover» الذي تدور أحداثه في المستقبل القريب حول رجلين يعبران الصحراء الأسترالية للانتقام من أفراد العصابة الذين سرقوا سيارتهم، إضافة إلى فيلم «3Days to Kill» للمخرج (جوزيف ماكجينتي) ومن بطولة النجم (كيفن كوستنر).

أما أفلام الكوميديا فيُتَوَقَّع أن يحرز فيلم النجم (جيم كاري) جماهيرية واسعة مع عودته برفقة الممثل (جيف دانيلز) في إصدار الجزء الثاني من الفيلم المشهور بجزئه الأول «الغبي والأغبى». كما يتوقَّع الكثيرون نجاح فيلم «A Million Ways To Die In The West»، وهو من بطولة (سيث مكفارلين) الذي يجسِّد شخصية مزارع لا يَتَّصف بالشجاعة، ويخاف من مواجهة المسدسات على طريقة القتال الغرب الأميركي «الكاوبوي».

كذلك فيلم «22 Jump Street» المكمِّل للجزء الأول من الفيلم «21 Jump Street» الذي تَمَّ إصداره عام 2012 وحقَّق 200 مليون دولار كإيرادات في شبّاك التناكر العالمي حينها، يُتَوقَّع أن يحقِّق حضوراً جماهيرياً مثلما يحقّقه الآن فيلم «Ride Along» للنجمين (آيس كيوب) و(كيفن هارت)، الذي يتربَّع حالياً على عرش شبّاك التناكر الأميركي للأسبوع الثاني على التوالي.

ولا يخلو هذا العام من أفلام أسطورية تستحضر شخصيات تاريخية كفيلم المخرج (ريني هارلين) «The Legend Of Hercules» وفيه يقوم النجم (كيلان لوتز) بدور هرقل البطل الإغريقي الأسطوري، مثلما لا تغيب عن خارطة أفلام هذا العام القصص التاريخية الملحمية ذات الطابع الديني، ومن أهمّها فيلم «الخروج- Exodus» للمخرج «ريدلي سكوت» ويُجسِّد فيه النجم (كريستيان بيل) شخصية النبي موسى. كذلك يُجسِّد النجم الأسترالي (راسل كرو)، شخصية النبي نوح في فيلم «نوح»، المأخوذ عن قصة النبي نوح المذكورة في التوراة، وما فيها من أحداث ملحمية كالطوفان وفناء البشرية.

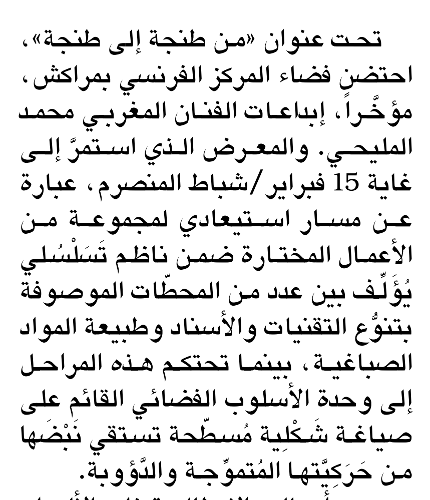
أما فيلم «مريم- يسوع» فيحكي سيرة السيدة مريم العذراء وفقاً للرواية اليهودية في التوراة، ويتوقَّع بعض النقاد أن يثير الفيلم جدلاً كبيراً، خصوصاً لدى رجال الكنيسة في العالم.

محمد المليحي

رحلة مشوِّقة في هَنْدَسَة الفَلَك

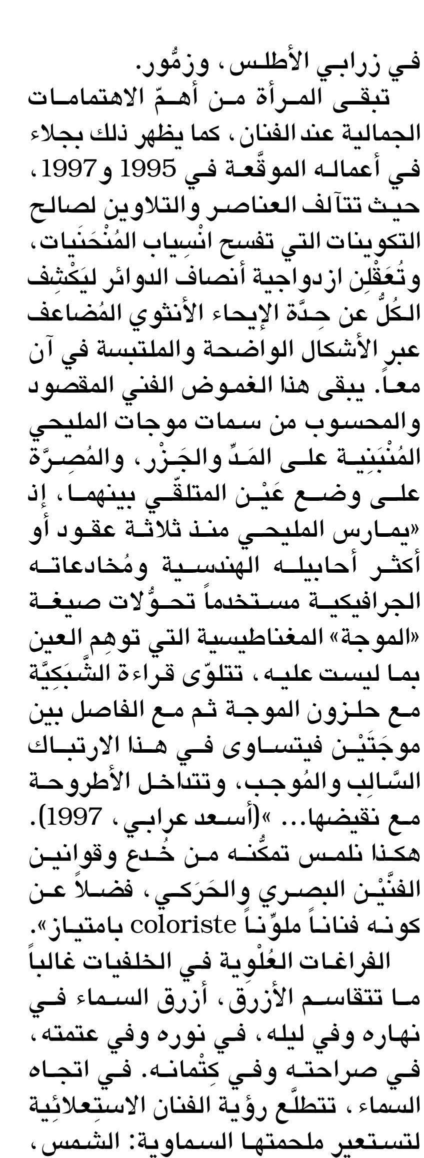
مراكش: بنيونس عميروش

محمد المليحي



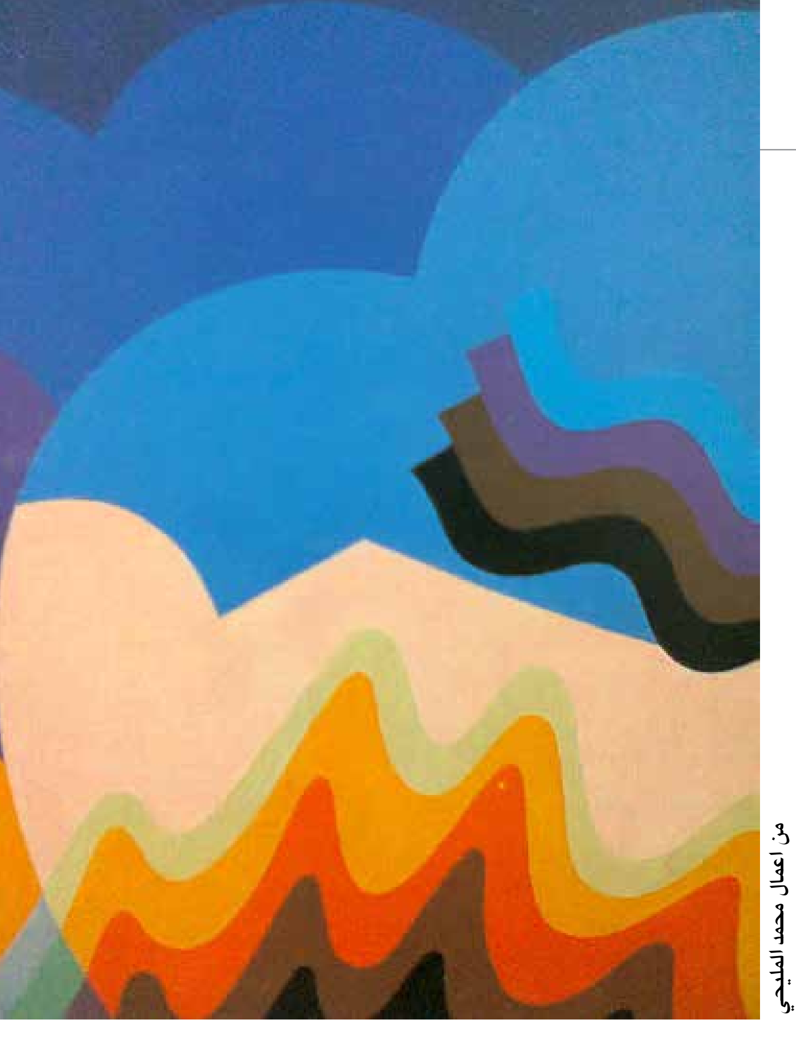
تحت عنوان «من طنجة إلى طنجة»، احتضن فضاء المركز الفرنسي بمراكش، مؤخَّراً، إبداعات الفنان المغربي محمد المليحي. والمعرض الذي استمرَّ إلى غاية 15 فبراير/شباط المنصرم، عبارة عن مسار استيعادي لمجموعة من الأعمال المختارة ضمن ناظم تَسَلْسُلي يُؤَلِّف بين عدد من المحطّات الموصوفة بتنوُّع التقنيات والأسناد وطبيعة المواد الصباغية، بينما تحتكم هذه المراحل إلى وحدة الأسلوب الفضائي القائم على صياغة شَكْلِية مُسطّحة تستقي نَبْضَها من حَرَكِيَّتها المُتموِّجة والدَّؤوبة.

بعد أعماله الإيطالية ذات الألوان الرمادية والكحلية، المُنجزة بتقنية الكولاج في أواخر الخمسينيات، وبعد أعماله النيويوركية (1962 - 1964) التي تترجم انفتاحه على مُجْرَيات التّيارات الفنية العالمية آنئاك، إذ خبر من خلالها انجذابه إلى فن البصري (Op-art)، والفن الإقلالي أو الاختزالي (Art minimal)، والفن الحَرَكي(Art cinétique)، كان لا بد أن تعرف لوحات المليحي نقلة جذريّة بعد عودته إلى المغرب، وهو ينخرط مباشرة رفقة مُجايلَيْه (محمد شبعة، وفريد بلكاهية) في تأسيس طابع الفن المغربي المعاصر (بعد التَّوْطِئَة التي دشَّنها كلٌّ من الفنانَيْن (أحمد الشرقاوي، وجيلالي غرباوي)، بَدْءاً من استكشاف التراث المغربي الإسلامي، ومُساءلة الموروث البصري. بين التاريخ والذاكرة. إذاً، بين التسطير والتوريق انبثقت موجة المليحي بألوان صارخة وجاهرة كما في زرابي الأطلس، وزمُّور.



تبقى المرأة من أهمّ الاهتمامات الجمالية عند الفنان، كما يظهر ذلك بجلاء في أعماله الموقَّعة في 1995 و1997، حيث تتآلف العناصر والتلاوين لصالح التكوينات التي تفسح انْسِياب المُنْحَنَيات، وتُعَقْلِن ازدواجية أنصاف الدوائر ليَكْشِف الكُلُّ عن حِدَّة الإيحاء الأنثوي المُضاعف عبر الأشكال الواضحة والملتبسة في آن معاً. يبقى هذا الغموض الفني المقصود والمحسوب من سمات موجات المليحي المُنْبَنِية على المَدِّ والجَزْر، والمُصِرَّة على وضع عَيْن المتلقّي بينهما، إذ «يمارس المليحي منذ ثلاثة عقود أو أكثر أحابيله الهندسية ومُخادعاته الجرافيكية مستخدماً تحوُّلات صيغة «الموجة» المغناطيسية التي توهِم العين بما ليست عليه، تتلوّى قراءة الشَّبَكِيَّة مع حلزون الموجة ثم مع الفاصل بين موجَتَيْن فيتساوى في هذا الارتباك السَّالِب والمُوجب، وتتداخل الأطروحة مع نقيضها... »(أسعد عرابي، 1997). هكذا نلمس تمكُّنه من خُدع وقوانين الفنَّيْن البصري والحَرَكي، فضلاً عن كونه فناناً ملوِّناً coloriste بامتياز».

الفراغات العُلْوِية في الخلفيات غالباً ما تتقاسم الأزرق، أزرق السماء في نهاره وفي ليله، في نوره وفي عتمته، في صراحته وفي كِتْمانه. في اتجاه السماء، تتطلَّع رؤية الفنان الاستعلائية لتستعير ملحمتها السماوية: الشمس، القمر، الهلال، النجوم، قوس قزح. إنها العناصر الفلكية التي ظلَّ الفنان يؤثِّث بها فضاءاته التصويرية، ليُضفي على عوالمه مَسْحَة الحُلمِيَة والشاعرية التي تُذَكِّرنا بأجواء «ألف ليلة وليلة» الرومانسية. وعبر التقاطعات العمودية تستقيم الفواصل التي تُحدِّد انقسام القمر وحَجْب الهلال وانكشافه، كما تحكم معادلة الكسوف والخسوف، كأن المليحي يُشَدِّد على القيمة الذاتية في العمل، ذلك أن تركيباته «تقع على حدود الواقع، وعلى حدود تجاوزه الخاص للزخرفي وللوجودي. إن هذه الكتابة الحركية لا تبلغ أبداً الدقّة الدلالية للكتابة المقدَّسة.فهي تستقي مادّتها من خزّان الغرائز الانفعالية التي تخلق حالات روحية، ولا لحظات معرفة أو لحظات صلاة. إن المليحي يُحِسُّ بهذا التباين إلى أعلى حدّ، لا يريد استخدام حُرِّيّته الشكلية للتطاول على المجال الحركي للكتابة، وتبقى لغة راسخة في مرجعياته المباشرة والبسيطة بشكل قطعي: إن الدورة الكونية للطاقة المرموزة بالموجة تنعكس على وضعية وجودية ملوَّنة. فاللون يطبع هذا اللقاء الحسّي بين الموجة والضوء، بين البحر والرمل والشمس» (بيير ريستاني، 1995). فإذاكانت أعماله تفصح بجلاء عن بُعدِها العقلاني من خلال البناء الهندسي الفائق في الدقة، البناء الذي يستدعي اعتماد المَساطر والفرجار، فإن الخط الأوَّلي، الغرافيك، لا يخلق نبرته الجمالية الخاصة إلا عبر تلقائية اليد وهي تُمَنْطِق المساحة استناداً إلى دواخل حسّيّة. فمن داخل الهندسة نفسها، ومن داخل





من أعمال محمد المليحي

بساطة الشكل تتفاعل الحرّيّة الشكلية والطلاقة الحَركية القائمتان على طاقة باطنية.

الوحدات الشكلية أو (الموتيفات) أحادية اللون باستمرار. الحُزَم الخطّية العريضة، أكانت مستقيمة أو مُتَمَوِّجة تظل مُسَطَّحَة باستمرار، تحمل عُمقها في سَطْحِيَتِها، تتجاور وتتراكَب من خلال تَراصٍّ شكلي موزون، مصاحب للعب لوني دقيق القواعد، يستند إلى التوافقات والتضادات الرصينة. بذلك تَحْتَدُّ دينامية التموُّجات، وتتكثّف التَّذَبْذُبات الجيبَويَّة sinusoïdales لتؤثث تلك الإثارة البصرية التي تستمد نَسَقَها من سُلَّم قوس قزح، لتحيلنا على إيقاع السُّلَّم الموسيقي كي يتطابق اللون بالنُّوتة، وتتناسل الاستِمالات «الكوريغرافية» بناءً على المقامات النغمية اللونية، حيث اللون خالص، وضَّاء، فاقع، يتمسَّك بديمومة أصله وجنسه، لايقبل الخلط والمزج. من ثمة يتوحَّد صفاء اللون بصفاء النَّغم.

اليوم، وبعد أن أقام محمد المليحي في مدينة مراكش، لم يمتلك إلا أن ينجذب بسطوة احمرارها التُّرابي، ليتسرَّب البُنّي طَواعِيَة إلى تراكيبه، ويُضيف بذلك الرمادي المُلَوَّن le gris coloré ومن خلاله العنصر المادي (التُّراب) إلى العناصر النورانية (الماء، الهواء، النار)، مُكَمِّلاً عناصر دورة الاستقساط الأربعة، وبذلك يستأنف رحلته الإيقاعية والمُشَوِّقة في هندسة الفلك.

إبّان عودته من الولايات المتحدة الأميركية، التحق محمد المليحي بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء العام 1964، ليمارس التدريس، ويؤسِّس شعبة الفوتوغرافيا تحت إدارة الفنان فريد بلكاهية. كما كُلِّف بالجانب الفني في مجلة أنفاس (Souffle (1964-1969) التي أنشأها الكاتبان عبد اللطيف اللعبي، ومصطفى النيسابوري (وانضمَّ إليهم الطاهر بنجلون، وعبد الكبير خطيبي، ومحمد شبعة، وفريد بلكاهية)، ليتمّ تخصيص ملفّات حول السينما والفنون التشكيلية والتعليم. بعد هذه التجربة مباشرة، أسَّس المليحي عام 1970 مجلة «أنتغرال» Integral، وأمسى مديراً لها ليمنحها صبغة المجلة التي تُعنى بالفن والأدب على وجه الخصوص.

على امتداد نصف قرن، منذ 1956، والفنان محمد المليحي ينسج مساره بإبداعية متنوّعة وشاملة، باعتباره التشكيلي Le plasticien الذي لا يتوقَّف عند فن التصوير la peinture، بل تتوزَّع إنجازاته بين الفوتوغرافيا والتصميم الغرافيكي وإخراج الأفلام الوثائقية ونشر الكتب الفنية، وتنفيذ الجُدْرانيَات les fresques المُدْمَجَة في المعمار مع مهندسين معماريين مثل عبد السلام فراوي، وباتريك دو مازيير Patrice de Mazière. فضلاً عن كونه من الفاعلين في مجال النحت المغربي المعاصر، إذ أنجز العديد من المنحوتات الصَّرْحِية التي تتَّجه نحو توطيد العلاقة بين الإبداع الحَجْمي والفضاء العمومي. إلى جانب ذلك، صنع لنفسه صورة الفنان متجذِّر الحضور، والمتحمِّس للشأن السوسيوثقافي، بذوق معاصر، وبالأناقة التي تزاوج بين البُعدين الجمالي، والأخلاقي، مما دفعه للقول: «لست في حاجة إلى أن أكون داخل مرسمي، أو أصَوِّر كي أحسّ أني فنان. يمكن أن يكون المرسم مكاناً للتركيز أو مكاناً للاستبطان. ليس المرسم غاية في حَدّ ذاته». مضيفاً: «أنا- كوني مصوِّراً peintre- لم يكن لديّ هذا الاستحواذ بالقماشة والمرسم، ما أبالي به هو أن أتصرَّف كفنان، كيفما كان المجال».

شدّاد عبد القهّار، ورضا فرحان

خدوش ودفاتر بغدادية

بغداد: سعد القصاب

رغم انحسارها في السنوات الأخيرة، ظَلّت القاعات الأهلية في بغداد رهاناً فردياً يواكب ويؤازر رهانات الفنانين العراقيين في تعزيز وجودهم داخل المشهد الإبداعي والثقافي البغدادي، إن لم يكونوا هم من الساعين- بمثابرة لافتة- لإدامته وتواصله والحفاظ عليه.

قاعة «مدارات» إحدى فضاءات العرض القليلة الباقية على قيد النشاط الفني، حيث استضافت مؤخّراً (2 - 20 شباط/ فبراير)، معرضاً مشتركاً جمع بين الفنان شدّاد عبد القهّار (1960)، والنحّات رضا فرحان (1955)، وقد شمل فضاء المعرض لوحات مسندية ودفاتر للرسم وأعمالاً نحتية برونزية، تحت عنوان «بعيداً عن الإنسان، قريباً من التراب».

دون عناوين، عرض الفنان شدّاد عبد القهّار تسع لوحات وخمسة دفاتر رسم، لم تبتعد كثيراً عن انشغالات الفنان السابقة في بناء سطح تصويري شديد الحساسية والثراء اللوني والمليء بالإشارات والرموز. ففي لوحاته سلك الفنان وجهتين في رؤيته الفنية؛ تمثّلت الأولى في جعل السند سطحاً بارزاً تمَّت معالجته بمادة بنائية «الماستيك»، بحيث تشكّل هذه المادة مع الخدوش الحاصلة فيها أشكالاً تصويرية غير متوقّعة وكلمات أو علامات غير دالّة، وكلّها تتوزّع بالصدفة في الفضاء التصويري للوحة، وأحياناً تندرج ضمن بناءات هندسية منتظمة ومتسلسلة وفق اتّجاه عمودي. فيما يمنحها اللون الأحادي بتدرُّجاته وبصبغاته الحارة أو الصريحة إيقاعها البصري. وعلى الرغم من طابعها التجريدي الطاغي، فلا شكّ أن هناك هاجساً وجدانياً وعاطفياً يكتنف لوحات شدّاد، فهي تنطق بذلك من خلال كلمات تدلّ عليها مثل: (قمر، بيت، سحاب).

يعلي شداد، في أعماله، من حِرَفيَّته بوصفها ممارسة تصويرية خالصة أكثر من الاهتمام بموضوع بعينه. ويمثّل هذا التداعي، غير المصرح به، رهانه على بداهة اللوحة كأثر جمالي بامتياز، وعلى اكتفاء العمل التشكيلي بوجوده الخاص والخالص في آن معاً.

ويمثل هذا الامتثال في التعاطي مع العمل الفني يؤطّر شدّاد لوحات أخرى،

من أعمال رضا فرحان





من أعمال شداد عبد القهار

وإن كانت أكثر تصريحاً وعلانية في الكشف عن مقصدها؛ حيث جعل السطح التصويري هو ذاته ما يؤالف بين العناصر بالتتابع على قماشة اللوحة، منها تشخيصه لوجوه وأجزاء من الجسد، واستعادته مشاهد ومجاورتها بعضها إلى البعض الآخر وكأنها متحف تصويري لذاكرة شخصية توزَّعت أحداثها ووقائعها على اللوحات.

هكذا، اقترب شدّاد عبد القهّار من جعل عنوان المعرض، دافعاً تشكيلياً لأعماله، حيث احتفظت معروضاته الفنية بتصَوُّر واقعي، تلامس فيه الحروق حافّات دفاتره الفنية مثلما الثقوب في قماشة اللوحات. هذه الإشارات التي تفصح في آن عن تجربة جمالية، ومتعة بصرية، هي دليل خبرة وتجارب لم تفارق واقعها اليومي، إذ ستحتفظ الذاكرة دائماً بثقوب وحرائق هي عينها الآثار التي لا يزال يشاهدها حتى الآن على جدران المدينة.

النحّات رضا فرحان سلك مقصداً مغايراً في أعماله المعروضة، فمن خلال خمس عشرة منحوتة برونزية، شَكَّل الرأس الثيمة الأساسية لمجمل الأعمال، وهي ثيمة تتكرَّر في المحترَف التشكيلي العراقي منذ تكريسها في ستينيات القرن الماضي، حيث ظهرت في بعض أعمال النحّات إسماعيل فتاح الترك، كما في العديد من لوحات الفنان علي طالب. وسيتمّ معاودتها بصياغات صورية وبنائية مختلفة. وهي ثيمة تعكس وعي الإنسان وتفكيره.

أعمال فرحان تحفَل بتعيين فكرتها، وهي بذلك تديم علاقة باعثة على الأسئلة، تؤهِّلها الصياغة المختزلة لأنموذجه النحتي الذي يوظِّفه في مشهدية متبدِّلة، أو مكَرَّرة؛ (رؤوس متشابهة تحقِّق إلى الأعلى...) إلا أن كل عمل نحتي يستقلّ ببنائه الفني وطبيعة مقاربته للمواضيع؛ نرجسية (رأس أمامي يتوسَّط إطار مرآة...)، عماء (رأس معصوب العينين...)، ورأس آخر كأنه خزّان موقد نفطي قديم! وآخر يتدلى من جانبه ترباس معدني.

منحوتات رضا فرحان متداعية؛ حيناً بتمثُّلها لمقصد سياسي، وحيناً آخر في سؤالها عن مغزى وجودي. وهي تقترب عبر هذه التمثُّلات والحساسية التي تغمرها من وعي نقدي وأحياناً تهكُّمي وساخر. فهذه الرؤوس تبدو كأنها الشاهد على حالات إنسانية عديدة، تخبرنا عنها لا من خلال الأحداث والحكاية المباشرة، بل بانعكاسات هذه الأحداث وتأثيرها التراكمي.

- تخرَّجَ شداد عبد القهار في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام 1985، وأقام سبعة معارض شخصية، كما شارك في العديد من البينالات والمعارض الجماعية والمشتركة، خاصة في: بغداد، عمان، تونس وعدد من العواصم الأجنبية.

- رضا فرحان متخرِّج في كلّيّة الفنون الجميلة عام 1997، شارك في معارض جماعية ومشتركة في كل من بغداد، بيروت، الدوحة، إسطنبول، لاروشيل، لندن، كما حاز على عدد من الجوائز الوطنية في النحت.


Shafic Abboud , Dimanches croises, 1984

شفيق عبود

لحظات العيش الصافية

باريس: أوراس زيباوي

بعد المعرض الاستعادي الأول الذي أقيم عام 2011 «معهد العالم العربي» في باريس، أُقيم مؤخَّراً (6 يناير - 22 فبراير) في غاليري «كلود لومان» معرض استعاديّ آخر لأعمال الفنان اللبناني شفيق عبود (1926 - 2004) أحد روّاد الفن العربي الحديث. وضَمّ المعرض، تحت عنوان «عبود والحداثة»، مجموعة مختارة من أعمال الفنان الراحل التي تختصر عوالمه التشكيلية.

شفيق عبود من مواليد قرية المحيدثة بالقرب من (بكفيّا) في المتن الشمالي في الجبل اللبناني، لكن اندلاع الحرب الأهلية عام 1975 واستمرارها سنوات طويلة، دفعه للإقامة بشكل نهائي في باريس حتى وفاته. وهناك عايش -منذ قدومه إليها عام 1947 - الحركة الفنية والثقافية المزدهرة التي عرفتها عاصمة الأضواء بعد الحرب العالمية الثانية على الرغم من صعوبة الحياة اليومية وغلاء المعيشة. ساهم في تلك الحركة فنانون من مختلف الجنسيات، وكانت تتجسّد -بالأخص- في ما عُرِف بمدرسة باريس للفن التي تبلور فيها التيار التجريدي الغنائي. ومن الأمثلة على انخراط عبود في المشهد الفني الباريسي دراسته في «معهد الفنون الجميلة» ومشاركته في الصالونات الفنية، كما أنه كان الفنان الوحيد القادم من العالم العربي الذي شارك في أول «بينال» مخصَّص للفنون أُقيم عام 1959. وكان الأديب ووزير الثقافة أندريه مالرو قد أطلق فعاليات هذا «البينال» ليعيد إلى باريس ريادتها بعد الحرب وبعد بروز عواصم عالمية أخرى للفن الحديث؛ ومنها نيويورك والبندقية وسان باولو... كذلك كان عبود ومنذ عام 1983 يشارك سنوياً في تظاهرة «الفياك» الدولية المخصَّصة

للفن المعاصر.

منذ البداية، كان عبود مشدوداً إلى أعمال الفنانين الفرنسيين الذين هجسوا بالطبيعة والضوء وتحوُّلاته. ومنهم -بالأخصّ- رائد الانطباعية كلود مونيه وبيار بونار. هذا الأخير عاش بعيداً عن باريس، ورسم أجمل أعماله بداية في منطقة النورماندي، ثم في منزله المطل على المتوسط في الجنوب الفرنسي. كان بونار غريباً عن أجواء النخب الفنية التي عرفتها المدينة منذ مطلع القرن العشرين والتي ساهمت تجاربها في ولادة تيّارات الفن الحديث، ومنها التكعيبية والتجريدية. وقد ظَلَّ بونار طيلة حياته وحتى وفاته عام 1947 تصويرياً وغنائياً لا يعنيه تنظيرات ممثّلي الحداثة، ومنهم بيكاسو. أما عبود وعلى الرغم من تعلّقه الكبير برؤية بونار وأسلوبه وتماهيه مع عوالمه، فقد اختار التجريد منذ منتصف الخمسينات متأثِّراً بالأجواء المهيمنة على الحياة التشكيلية في العاصمة الفرنسية. كانت مرحلة شهدت سجالات فنية وثقافية بوتيرة متسارعة، وقد طُبعت بقوّة الفنانين الأجانب القادمين من مختلف دول العالم مما أدّى إلى نشوء فرق وتجمُّعات وتيارات فنية متنوّعة. غير أن التيار التجريدي هو الذي هيمن على المشهد العام في أثناء المعارض المُقامة في «بينال» عام 1959.

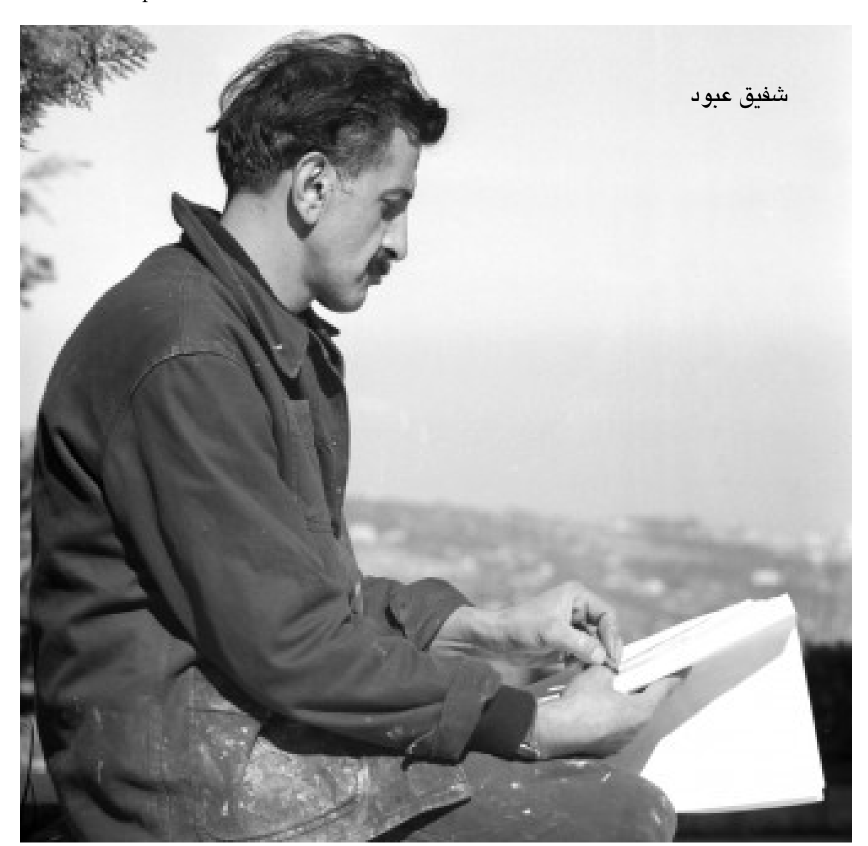
وإذا كان عبود قد اختار التجريد فإنه كان حريصاً أيضاً على العمل الفني المتأنّي والمتين. تأثر بمعلّميه في «معهد الفنون الجميلة»: أندريه لوت، وفرنان ليجي، وجان ميتزينجر، وكانوا من أتباع التيار التكعيبي. لم ينضمّ عبود طوال حياته إلى جماعة فنية محدَّدة، وكما تجلّى في هذا المعرض الاستعادي في غاليري كلود لومان وفي المعارض السابقة التي أقيمت في السنوات الأخيرة، لا يمكننا أن نختزل أعماله بمدرسة فنية محددة لأنها استطاعت -خلال تجربة طويلة تجاوزت نصف القرن أن تتجنَّب التصنيفات الجاهزة، وتذهب بعيداً في البحث عن خصوصيَّتها وتميُّزها.

عبود ليس فنان الوجه الواحد. إنه الباحث دائماً عن الضوء المشتعل أبعد من التجريدية والتصويرية. عاشق للنور وللّون، لم يحب حَصر موهبته في تقنية واحدة، لذلك التفتَ إلى فن الفخّار والنسيج والأقمشة وحياكة السجاد كما كان من أول الفنانين العرب الذين انصرفوا إلى صناعة الكتب الفنية المحفورة، وبالتحديد منذ عام 1953. وفي جميع أعماله، ومهما كانت الأدوات والتقنيات التي استعملها، هناك حساسية شعريّة عالية. ومن هنا نفهم العلاقة المميّزة التي جمعته بالعديد من الشعراء والكتّاب العرب والغربيين.

حول المعرض وتجربة الراحل كتب الناقد إيمانويل دايدي: «نتاج شفيق عبود يعكس فرح العيش، كما يظهر في عنوان إحدى لوحاته: (هذا الرّكن للسعادة). وعبود يبقى صوفيّ اللحظة... يضحّي بكل شيء من أجل هاجسه المُطلَق».



Fenêtre sur le parc montsouris. 1998



شفيق عبود

حوار: سعيد خطيبي

الشاب مامي (اسمه الحقيقي محمد خليفاتي). هو شخصية رايويّة بامتياز، تجمع بين التلقائية والغموض في آن معاً، عرف قبل خمس سنوات تجربة سجن مريرة في فرنسا، لكنه عاد منها أكثر شباباً ورغبة في إثبات الحضور، فقد تخلَّص من صداماته القديمة مع غريمه الشاب خالد، وصار أكثر انسجاماً في علاقته بالمورو ث الرايوي الشعبي. مامي اليوم ليس نفسه مامي التسعينيات، فصورة النجم لا تعنيه كثيراً بقدر ما تعنيه صورة المجدِّد في الراي.
«الدوحة» التقت الفنان، على هامش مشاركته في مهرجان سوق واقف، وأجرت معه هذا الحوار:

الشاب مامي لـ «الدوحة» :

الراي نبض الحياة

بعد انقطاع العلاقة بينك وبين المكلَّف بأعمالك السابق ميشال ليفي، حاول هذا الأخير، في السنتين الماضيتين، تجسيد صورة مشابهة لك في مغني راي شاب جديد، هو يونس. هل يعني أن ميشال ليفي ما يزال يحلم بنجاح مشابه لما عرفه سنوات تعاونكما معاً؟

- في الحقيقة، النسخة لن تطغى أبداً على الأصل. صحيح أن هناك أطرافاً تحاول الاتِّكاء على نجاحاتي السابقة وجني ثمارها، ولكن، بالمقابل، أعتبر الأمر شيئاً إيجابياً، وأنظر إليه من زاوية مختلفة، فالمغنّي الشاب يونس الذي تبنّاه ميشال ليفي، وعلى غرار كثيرين، هو يحاول السير على خطاي، ليجد لنفسه لاحقاً موطئ قدم وخصوصية. مع أني ألاحظ أن ميشال ليفي ويونس يريدان الإبقاء على هدف واحد: التشبُّه بالشاب مامي فقط دون التقدُّم نحو الأمام. اشتغلت على امتداد أكثر من عشرين سنة مع ميشال ليفي، وأعرفه جيداً، وربما هو يريد صناعة صورة لـ (مامي جديد)، فهو لم يتحرَّر من صورتي، ولم يتجرَّع حالة القطيعة التي حصلت بيننا.

هذا الوضع ربما سيستمر في ظل غيابك عن الإنتاجات الفنية. عام 2011، بمجرَّد خروجك من السجن، صرَّحت بأنك بصدد التحضير لألبوم جديد، وأصدرت حينها أغنية (سينغل) مع المغنية كنزة فرح، ولم يظهر بعدها أيّ جديد. ماذا حصل تحديداً؟

- سأكون صريحاً. بعد الخروج من السجن كتبت نصوص أغانٍ جديدة، وشرعت في تحضير الألبوم. ولكن- تدريجياً- وجدت أن كلمات الأغنيات تَتَّصل بتجربة السجن، فقرَّرت التمهُّل. أعتقد أن أفضل طريقة لتجاوز الحالة النفسية الصعبة التي رافقت مرحلة السجن هي عدم ذكرها مجدَّداً، وتناسيها. فالأغاني حين نسجِّلها ستُسمَع، وُتَتداوَل وستبقى، وستذكّرنا بأحداث معينة ماضية، وأنا أريد أن أطوي ملفّ ما مضى نهائياً. أشياء تغيَّرت في حياتي، أشياء أخرى محوتها، وأنا لا أفكر سوى في مسعى التقدُّم نحو الأمام، وترك كل ما حصل خلف ظهري، وهنا هو السبب الأساسي الذي أدّى إلى تأخير صدور الألبوم.

ربّما لو حكيت ما في داخلك وغنَّيته ستتحرَّر منه. الإفصاح عما يخالجنا من هموم يُعتَبر شكلاً من أشكال التخلُّص منها.

مُغَنِّين يقتفون أثر الجيل النهبي للراي. وأعتقد أن المسؤولية هي مسؤولية مشتركة، وتتعلّق بعوامل مختلفة، مع قلة فضول المغنّين الجُدُد للبحث عن التجديد وتطوير مهاراتهم، وانعدام الرغبة أحياناً في أداء أشياء جميلة، تعبّر فعلياً عن روح الراي الأصيلة والحداثية في آن معاً. حالياً نلاحظ مثلاً أن غالبية مغنّي الراي الجُدُد يسعون إلى إبراز وجودهم من خلال كثرة الألبومات وأعداد الأغنيات، مع العلم أننا في وقتنا، سنوات الثمانينيات، لم يكن بتاتاً يعنينا عدد الأغنيات، بل جودتها فقط، وأركّز على كلمة جودة. ثم يبقى عامل آخر ومهمّ هو عشق ما نفعل. أن نغنّي الراي لا بد أن نحبّ الراي أولاً، أن نعيش من أجله، أن يصير نبض حياتنا. حين أسجّل ألبوماً لا بُدَّ أن أكون أنا أولاً مقتنعاً به، مقتنعاً بكلمات الأغاني وتلحينها وتسجيلها. لا بد أن ينبع الراي من أعماق القلب. ولكن، من أجل ألبوم واحد، أنا آخذ وقتاً كافياً وطويلاً، ما يهمّ – كما قلت – ليس أعداد الألبومات، بل نوعيّتها.

■ في وقت سابق كنت بمثابة المغنّي المفضَّل لدى الصحف الفرنسية والأقسام الفنية في الإعلام الفرنسي. اليوم، لا أحد يتحدَّث عن الشاب مامي في فرنسا، لماذا؟

- لست أعتقد فعلاً أنني كنت المغني المفضل، ولكن، بالأحرى، كنت أمثِّل الراي المفضل في أوروبا. في وقت سابق كنت أسجِّل أسبوعياً حضوراً في الإعلام الفرنسي (صحف، تليفزيونات، وإذاعات)، لست أنا فقط، بل أيضاً الشاب خالد، فوضيل ورشيد طه، وآخرين. ولكن الأمر تغيَّر، لأن الراي تغيَّر، لم يعد نفسه كما كنا نعرفه سلفاً، والكرة الآن في ملعبنا من أجل بعثه مجدَّداً وتطويره ليلائم تغيُّرات الفترة الحالية.. الراي سيستعيد صحَّته حين سيجد شباباً وخلفاً يستحقّ أن يحمل اسمه. في الوقت الحالي الجيل الجديد مخيِّب للظن. وإذا كان المغني لا يحترم الموسيقى التي يؤدِّيها فلا تنتظر منه شيئاً.


الشاب مامي

- لست أعني بما قلته سلفاً أنني أعاني ضغطاً نفسياً، وقلقاً مزمناً. على العكس من ذلك تماماً: منذ ثلاث سنوات وأنا أمارس حياتي بشكل طبيعي. ولا شيء تغيرَّ. وأراهن على التخلُّص من تراكمات ما مضى على الوقت، فهو الوسيلة الأمثل لإعادة ترميم ما تلف، وتناسيها تدريجياً. ولكني لو سجَّلت الأغنيات التي كتبتها فترة السجن فإنها ستبقى في الأذهان وفي مسيرة الفنان. لذلك فضَّلت محو كل ما كتبت.

■ بعد الأزمة التي حصلت مع القضاء الفرنسي، وخروجك من السجن، ما الشيء الذي تغيَّرَ في محيطك، وفي حياتك الشخصية؟

- كثير من الأشياء تغيَّرت، وهو أمر متوقَّع وغير مفاجئ. هناك أشخاص كنت أعتبرهم أصدقاء، ثم أدركت أنهم لم يكونوا فعلاً أصدقاء. هي حقائق نكتشفها في الحياة تدريجياً. وهي أمور تحصل على الصعيد الشخصي، أما على الجانب الفني فلا شيء تغيِّر، ما أزال أشتغل، وأبذل جهداً لتقديم الأفضل.

■ تاريخياً تنتمي إلى الجيل الثاني من مغنِّي الراي، بعد الجيل الأول، جيل «Raï-Pop»، وجيلكم هو الجيل النهبي، الذي رافق الراي في طريقه نحو العالمية. ولكن الجيل الجديد الذي تَلاكُم أعاد الراي سريعاً إلى المحلّيَّة، وعجز عن تقديم إضافة أو مساهمة في تطوير الموسيقى الراي. ما السبب؟

- السبب هو غياب الخَلَف، عدم وجود



عبد السلام بنعبد العالي

في السّرّ

كتب نيتشه في تمهيده لـ«العلم المرح»: «إننا لم نعد نعتقد أن الحقيقة تظل حقيقة من غير ستارها. لقد عمّرنا ما يكفي لكي نؤمن بذلك. أصبحنا نعتبر أنّ من باب الحشمة والحياء ألا يرغب المرء في أن يرى كل شيء في عرائه...علينا أن نمجّد أكبر التمجيد الحياء الذي تتحلّى به الطبيعة، والذي يجعلها تتستَّر وراء الألغاز وعدم اليقين. ربما كانت الحقيقة امرأة تعرف لماذا لا تفصح عن أسبابها ومبرِّراتها؟

فربما كان من المناسب أن ندعوها (بوبو) بتعبير الإغريق؟.. عجباً لهؤلاء الإغريق! لَكَمْ كانوا يعرفون أسباب العيش! إن ذلك يتطلَّب البقاء عند السطح، عند ثنايا الثوب، عند القشرة والبَشَرة. إنه يقتضي عبادة المظهر، والإيمان بالشكل، والأصوات والكلمات، الإيمان بأولمب المظهر. كم كان الإغريق سطحيين.. من شدة عمقهم!».

ليس هذ الإقرار بأن الطبيعة تنطوي على أسرار، وأنها تتستَّر وراء حجاب بالأمر الجديد. الجديد هنا هو ما لحق أنطلوجيا الستار، وما عرفه مفهوم السرّ من تحوُّل. فلطالما نُظر إلى الحجاب الذي يُضرَب على السرّ، والستار الذي يُسدَل دونه على أنه لا يشكِّل جزءاً من بنية السرّ، وإنما ينضاف إليه باعتباره مُجَرَّد قشرة تخفي اللبّ. إذ إن قيمة الحجاب لم تكن لتكمن فيه، بل في ما يستره. فما كان ينكتم ليس مفعول الحجاب. الحجاب لم تكن له وظيفة، اللهم، صون الجوهر و«حفظ» السرّ الذي ينكشف بـ«إزاحة» الستار ورفع الحجاب وإماطة اللثام.

الجديد الذي يشير إليه نيتشه هو «أن الحقيقة لا تظل حقيقة من غير حجابها». فالحجاب محدِّد للحقيقة، وليس مُجَرَّد غطاء لها. فعلى عكس الرؤية الميتافيزيقية التي لا ترى علاقة للحجاب بما يحجبه، تقوم رؤية مضادة تعتبر أن ما وراء الستار مفعول للوهم الذي يبعثه فينا الحجاب عندما يمنعنا من أن ننظر إليه كحجاب. هنا يغدو الستار دليلاً على فعل التستُّر أكثر مما هو دليل على «شيء» من ورائه، وهنا يستعيد الستار فعاليته.

ليس الستار، والحالة هذه، غطاء يوضع «فوق» ما يستره، بل هو انثناء ما يظهر. إنه فعل الطيّ ذاته. يؤكِّد صاحب «العلم المرح»: « إذا كان هناك قناع، فلا شيء من ورائه. إنه سطح لا يخفي شيئاً سوى ذاته». على هذا النحو تغدو السرّيّة بنية للكائن أكثر منها أقوالاً تُكْتَم، وحقائق تحتجب. إنها تشير إلى جدلية الظهور والاختفاء. تساءل نيتشه: «ما هو الظاهر عندي؟» فأجاب: «من المؤكَّد أنه ليس عكس الوجود. فما عسى يمكنني أن أقول عن الموجود مهما كان، اللهم، صفات ظاهره. الظاهر ليس عندي ستاراً لا حياة فيه. إنه عندي هو الحياة والفعالية ذاتها. إنها الحياة التي تسخر من ذاتها كي توهمني أن لا وجود إلا للمظاهر».

حينما ينكشف السرّ ويفتضح أمره والحالة هذه، فإنه لا يكشف عن شيء، وإنما يكشف عن بنية الاختفاء. فما يظهره السرّ هو الاختفاء ذاته. وهنا يجد التضاد الذي تضعه اللغة العربية في لفظي السرّ والخفاء كامل معناه. نقرأ في اللسان في بابَيّ السرّ والإخفاء: «أَسَرّ الشيء: كتمه وأظهره.... سررته: كتمته، وسررته: أعلنته. ». «خفا البرق خفواً: لمع. خفا الشيء خفواً: ظهر...خفي الشيء، أخفيته: كتمته، وخفيته أيضاً: أظهرته وهو من الأضداد».

اختفاء السرّ هو ظهوره، ولكنَّ ظهوره كاختفائه. لا يعني ذلك أن السرّ لا يُكشَف. إنه لا يكون سرّاً إلا إذا عُرِف، لكنه لا يُعرف إلا كَسِرّ، أي إنه يُعرَف كشيء لا يُعرَف. هذا المفهوم يرجع للمظهر كل قوته، مثلما يعيد للحجاب سمكه، وللسطح عمقه. لكن الأهم من ذلك أنه يجعل الأعماق مفعول السطوح، ويجعل التستُّر بنية للكائن، وليس كتماناً لأسرار، وصوناً لجواهر، وحفاظاً على ألباب.

الماء والطاقة

محمد محمود

منذ عام 1993 يحتفل العالم سنوياً يوم 22 مارس/آذار باليوم العالمي للماء والذي أقرّتهُ الجمعية العامة للأمم المتحدة استجابةً للتوصية التي قُدّمت في مؤتمر الأمم المتحدة المعني بالبيئة والتنمية الذي عُقد في ريو دي جانيرو عام 1992، وتَمَّ الاتّفاق على جدول أعمال القرن الحادي والعشرين الذي يتناول الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية، وصون الموارد وإدارتها، وتعزيز دور الفئات الرئيسية ووسائل التنفيذ.
فالماء هو العامل الأساسي للحياة بشكل عام، فيسمى كوكب الأرض بالكوكب المائي وذلك لأن الماء يشغل حوالي 70 % من مساحة سطحه إلا أن المياه العذبة لا تشكّل سوى 2.75 بالمئة من مياه الأرض بما في ذلك 2.05 % مياه متجمّدة في الأنهار الجليدية، و0.68 % مياه جوفية، و0.011 % مياه سطحية في البحيرات والأنهار.
مع تزايد عدد سكان العالم، وبازدياد الاحتياج للماء ازدادت حدّة المشاكل والصراعات القائمة حول قضايا الماء، فتُشَكّل قلة الماء العذب واختلاف توزيعه في العالم إحدى أكبر المشكلات المتعلّقة بالبقاء.
ودعت الجمعية العامة في ذلك القرار إلى تكريس هذا اليوم للقيام بأنشطة لزيادة الوعي بالقضايا المائية عن طريق نشر المواد الثقافية والتوعوية، وتنظيم مؤتمرات واجتماعات وحلقات دراسية ومعارض بشأن حفظ وتنمية موارد المياه وتنفيذ توصيات جدول أعمال القرن الحادي والعشرين.
ففي كل عام يمضي تزداد الضغوط حول قضايا الماء من حيث ازدياد التعداد السكاني، فقد أصبح ثلث سكان العالم يعيشون في بلدان تشهد إجهاداً مائياً متوسّطاً أو شديداً، ويعيش حوالي 1.1 مليار إنسان بلا مياه شرب نظيفة، و1.3 يعيشون بلا كهرباء، ويعاني حوالي مليار إنسان من ندرة الغذاء. وفي عام 2025 - وبحسب تقديرات- سيعاني 3 مليار إنسان من ندرة الماء، وبحلول عام 2030 سيحتاج العالم إلى زيادة في الماء بنسبة 30 % ،و40 % في الطاقة، و50 % من الغذاء.
يعتبر الماء والطاقة والغذاء عناصر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، وبهذا المنطلق قد يصبح هذا الفهم لطبيعة ارتباطهم المفتاح لحلّ المشكلات المتوقّعة بشأنهم. على سبيل المثال تحتاج زراعة كيلوغرام واحد من القمح 1300 ليتراً من الماء، بينما في الولايات المتحدة يحتاج تشغيل ونقل ومعالجة الماء حوالي 8 % من استخدام الكهرباء. ولهذا سيكون موضوع اليوم العالمي للماء للعام الحالي 2014 عن الماء والطاقة، فتوليد الطاقة يتطلّب استخدام الموارد المائية وخصوصاً الطاقة الكهرومائية والنووية، بينما يتم استخدام 8 % من الطاقة العالمية من أجل ضخ ومعالجة ونقل الماء إلى مختلف المستهلكين. ويهدف اليوم العالمي للماء 2014 إلى رفع الوعي حول ترابط الماء بالطاقة والمساهمة في الحوار بشأن السياسات التي تركّز على مجموعة واسعة من القضايا المتعلّقة بالماء والطاقة، وشرح طبيعة العلاقة من خلال عرض دراسات لصُنّاع القرار في قطاع الطاقة والمجال المائي.
فيما يلي جزء مما جاء في الرسالة المصورة للأمين العام للأمم المتحدة بان كي مون بمناسبة العام الدولي للتعاون في مجال الماء العام الماضي 2013: «فلنُسَخّر أفضل التكنولوجيات، ولنتبادل أفضل الممارسات لتحقيق محصول أكبر مقابل كل قطرة ماء. ولنعزّز حقوق الحصول على الماء، ولنقلّل من إهدارها، ولنضع سياسات ذكية تتيح لجميع المستخدمين الانتفاع بحصّة عادلة منها. فلنستثمر في الماء. الماء هو الحياة».

في خطاب عبد الله كنون «النبوغ المغربي»

عبد السلام دخان

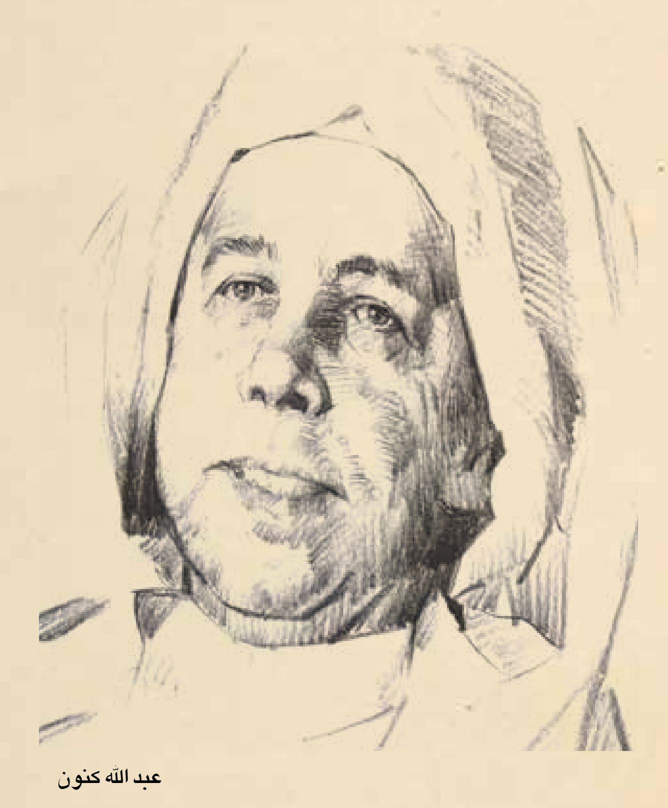
تكشف المقدّمة التي وضعها العلّامة المغربي عبد الله كنون الحسني لعمدة كتابه الموسوم بـ«النبوغ المغربي» طبيعة المعركة التي عاهد هذا المحارب نفسه على خوضها دفاعاً عن الهوية الأدبية المغربية وتبياناً لخصوصيّتها، وغناها المتعدّد. وربّما كان هذا الهدف الأسمى من ذلك رفع الغبن الذي لحق بالأدب المغربي من قبل المشتغلين بالنقد وتاريخ الأدب في المنطقة العربية؛ إذ لم يحظَ بالعناية التي حَظِي بها غيره من الآداب في البلدان الأخرى. ونلمس هذا الأمر على نحو جليّ من خلال نبرة الحسرة التي يتحدّث بها عن هذا الإجحاف غير المبرّر في نظرّه، فهو يصرّح بذلك على نحو يجمع بين الشكوى والألم في الوقت ذاته: «وذلك لأني رأيت منذ نشأتي الأولى إهمال هذا الجزء من بلاد العروبة في كتب الأدب وكتب التاريخ، حتى لقد تُنكَر تونس والجزائر، وبالأحرى القيروان وتلمسان فضلاً عن قرطبة وإشبيلية، ولا تُنكَر فاس ومراكش بحال من الأحوال». لم يكن هدفه -إذاً- هو التظلّم فحسب، بل كان الأهم من ذلك هو بناء رؤية خاصة به لبناء تصوُّر ما حول ماهيّة الأدب كما مُورِسَ في المغرب، وإذ حاول ذلك لم يركن إلى الدفاع عنه، بل عمد إلى نوع من الحفر في تاريخه، متوسّلاً بإلمامه الواسع بالنصوص المميَّزة في هذا الأدب، وبأعلامه المختلفين، ومتوسّلاً كذلك بسعة أفقه الذي مَكّنه من النظر إليه من زاوية المنتج الأدبي العربي. ويتّضح هذا الجهد من خلال مكونات كتابه «النبوغ المغربي» الذي عالج في قسمه الأول - بدقّة متناهية - عصر الفتوح، وقسّمه بدوره إلى خمسة فصول: الفاتحون الحقيقيون، كيف انتشر الإسلام في المغرب، استعراب المغاربة، الصراع بين العرب والمغاربة، الوسط الفكري في هذا العصر. وإلى جانب هذا الفصل ترد فصول أخرى تتعلّق بالعصور التالية على لصر الفتوح، وهي: عصر المرابطين وعصر الموحّدين، وعصر المرينيين، وعصر السعديين، وعصر العلويين. كما أنه خصَّص القسمين الآخرين للمختارات النثرية والمختارات الشعرية.

يتّضح أن عبد الله كنون قد تبنّى -في بناء كتابه- المنهج الذي كان سائداً في أيامه، والذي يمكن نعته بالمقاربة التاريخية؛ حيث تتضح جليّاً رؤية الأدب من منظور ما هو سياسي؛ أي عدم الفصل بين تحقيب الأدب والتحولات التاريخية، وبخاصة ربطه بنشأة الدول بوصفها أنظمة سياسية تحمل معها تحوُّلاً مهمّاً في المجال الثقافي، ومن ضمن ذلك الأدب، كما يتّضح اتّجاهه التعليمي والتعريفي في بناء مقاربته تلك، فهو لم يكتفِ بمسألة التحقيب التي تبرز تطوُّر الأدب المغربي وتنوُّعه، بل عمد إلى اختيار مجموعة من النصوص النثرية والشعرية التي يرى بأنها تُعَدّ ممثّلة لما هو جيّد فيه، وقد كان هدفه من هذه الاختيار ماثلاً في بناء ذاكرة أدبية نوعية تقترح على القرّاء والمهتمّين، بوصفها دالّة -من جهة- على غنى هذا الأدب، وشاهداً على تمتُّعه بميزة رفيعة لا تقلّ شأناً عن الأدب المنتج بالمشرق من جهة أخرى.

تطلَّبَ الدفاع عن الأدب المغربي من قبل عبد الله كنون -في معركة بين المركز والمحيط في منتصف القرن الماضي- الحديث عن سوء الفهم الذي لحق به من لدن المهتمّين بتاريخ الأدب العربي، وتشكيل مفهوم خاص بالأدب المغربي بصرف النظر

عن دلالته الحسّية ودلالته المكانية. فالأدب المغربي ليس لاحقاً -في نظره- لآداب الأقطار الأخرى، وليس سابقاً عليها، فهو يُعَدّ من صميم حركتها، وتاريخها أيضاً. فهو يحتلّ مكاناً له خصوصيَّته المميَّزة ضمن هذه الحركة، وهذا التاريخ.

ولعل المنجزين النثري والشعري اللذين قدّمهما عبد الله كنون، ومحضهما جعلا أمير البيان شكيب أرسلان يكتب قائلاً: «وقد كنت أعهد نفسي من بين المشارقة، الرجل الذي اطّلع أكثر من غيره في تاريخ المغرب وأهله، وأنعم النظر فيما يتعلَّق بثقافته وسياسته وسائر شؤونه، ولكني رأيت نفسي بعد أن طالعت هذا الكتاب الصغير حجمه، الكبير قدره كأني لم أعلم عن المغرب قليلاً ولا كثيراً، وكدت أقول: إن من لم يطّلع على هذا الكتاب لا يحقّ له أن يدّعي في تاريخ المغرب الأدبي علماً، ولا أن يصدر على حركاته الفكرية حكماً.».


عبد الله كنون

وفي السياق نفسه صَرَّح الأستاذ حنا فاخوري في مقدّمة الجزء الأول قائلاً: «إن النبوغ المغربي في الأدب العربي كنز من كنوز العلم، ومصدر من أوثق مصادره، وموسوعة مغربية لا يقدّرها حقّ قدرها إلا من لمس النص في كتب الأدب». ولأهمّيّة هذا الكتاب فإن المستشرق كارل بروكلمان اتَّخذه حجّة، واعتمده في كتابه «تاريخ الأدب العربي».

استمدّ مفهوم الأدب المغربي كينونته من فاعليته الأدبية، ومن أنساقه الخطابية المختلفة؛ وهذا ما يبرر -بكل قوة- إصرار عبد الله كنون على عَدّ الزمن المغربي زمناً فاعلاً في الصيغ الأدبية العربية، وليس بمنفعل يكتفي بترجيع الصدى. لقد اتسمت معركة عبد الله كنون بالصعوبة البالغة لأنها كانت تتمّ على جبهات متعدّدة، وأوّل هذه الجبهات الجبهة الداخلية؛ إذ كان محتّماً مواجهة جهل بعض المغاربة بتاريخهم الفكري والأدبي، وثاني هذه الجبهات جبهة نظرة المشارقة الدونية إلى الأدب المغربي، وثالث هاته الجبهات جبهة الثقافة الكولونيالية المرتبطة بالاستعمار، والتي كانت تهدف إلى طمس معالم الهوية الثقافية المغربية. وهو ما يعلّل قول عبد الله كنون «هذا كتاب جمعنا فيه بين العلم والأدب والتاريخ والسياسة، ورمينا بذلك إلى تصوير الحياة الفكرية لوطننا المغرب، وتطوُّرها في العصور المختلفة من لدن قدوم الفاتح الأول إلى قريب من وقتنا هذا». يُظهِر هذا القول مدى وعي عبد الله كنون بمسألة الهوية المغربية، وضرورة فتح الحوار مع الأطراف المشكّلة للهوية الأدبية العربية بشكل عام، مستخدماً حواسّه ليبعد الفراغ، ويلامس متوناً أدبية مختلفة في استعادة محمودة للذاكرة بمخزونها الحامل للوعي المغربي في علوم الآلة، والفنون النثرية من قَبيل الخطب، والمناظرات، والرسائل السلطانية والإخوانية، والمنتخبات الشعرية من صنف الحماسة، والفخر، والغزل، والشوق، والنسيب، والمِلَح، والطّرف والرثاء، وذكر الموت. ولم يكن عبد الله كنون يقف عند حدود التصنيف، بل كثيراً ما كان يلجأ إلى الحكم على النصوص حكماً فنياً ونقدياً، لأن الرجل جمع العلم من جميع أطرافه؛ فهو المفكّر والمؤرِّخ والأديب والقصّاص، وهو الناقد والشاعر والمفسِّر. وقد تميز بليونة في المزاوجة بين المناهج القديمة والمناهج المستحدثة، وبخاصة في مراعاته التعاقبَ الزمني، وتأثير السابق على اللاحق، مع تنظيم المادة، وتصنيفها وعدم الاستطراد تمييزاً للحظات الجمالية المشرقة، وترميزاً لحصيلة التنوير المغربي الذي يشكّل أرضية خصبة لتطوُّر الهوية الأدبية في اتّصالها وتفاعلها بالأدب العربي. وهو يرتبط في ذلك بالأثر ليبرز فيزياء الأدب المغربي، ويواكب سيرورته وتعاقبه، ومن ثمة تجاوز العماء الذي كان يقابل به هذا الأثر. ولم يكن عبد الله كنون -وهو يخوض معركته هذه- يستحضر منطلقات الأنا المشكِّلة للهوية الثقافية للأدب المغربي، ولا بعلاقة الذات بالموضوع على نحو مثالي صرف، بل كان منشغلاً بمَدّ جسور التواصل مع هذا الأثر الجمالي بثبات ونفاذ بصيرة، وبإنصات إلى النصوص المشكِّلة لمتنه الأدبي في عمدته «النبوغ المغربي» بوصفه فعلاً إدراكياً لكينونة الأدب، وفعلاً يؤكّد طبيعة الإحساس بالانتماء إلى عدوة المغرب.



نصيرة محمدي

مقبرة الأطفال

لم أنتبه أن ثمة مكاناً وحيداً في العالم يُسجّى فيه الأطفال الموتى وينامون بسلام، مقبرة الأطفال في (بيرين).. هل هي المقبرة الفريدة في الدنيا التي لا يدفن فيها إلا الأطفال؟ مقبرة لا تسع إلا الصغار الملائكة، ولا تحتضن سوى الأجساد الصغيرة الغضّة الطريّة. بمحاذاة الجبل وبقرب بئر ماؤها من نبع الجنة يرقد الصغار.. لا تلبث هذه البئر أن تتحوَّل إلى مكان مفضَّل للانتحار. ما أجمل الموت بقرب هؤلاء الصغار! وما أحن ذلك الجبل يحرس الملائكة، ويصدّ عنهم بعض البرد والوحشة!. في طرف المدينة، ولكن بقلبها أيضاً تسكن فلذات الأكباد روح الأرض، وتؤدّي نشيداً أبدياً.. نشيد الحياة والموت معاً. لأول مرة وقفت مع الموت. كان عمري لا يتعدى الخمس سنوات حين غاب ذلك الجَدّ الباهر القامة والقسمات. وعرفت أن كل ذلك الرجل انتهى، وأنني سأكتشف مكاناً عجيباً يتقاسمه الموتى، أو أولئك الذين مضت أرواحهم في عربات نورانية إلى السماء، وبقيت أجسامهم /جثثهم فارغة مفرغة لتُردَم بالتراب كما الزرع، ولكنه زرع ميت منذ البداية وميئوس منه. مقبرة بحجم السماء.. وبشهوة الموت التي لا تخمد. مقبرة للكبار لم أستطع يوماً أن أحدّد وجهتها أو اتجاهاتها، لا إشارة في ذهني إليها ولا طريق. في المرات القليلة التي نزلت فيها سائحة على مقبرة الكبار لم أشعر أنها جزء من الأرض، أو أنها تنتمي إلى هذا العالم، شعرت بها قطعة معزولة غير ثابتة، متأرجحة ومثيرة للدوار والدهشة والأسئلة، ولكنها كانت تمنحني جرعة سلام صافٍ ومنسيّ قلّما أصيبه، كما حدث لي وأنا أكتشف باريس في بدايات عشقي لها من خلال المقابر. مقبرة بار لاشاز التي شيدت بها فتوحاتي إلى هذه المدينة، ولم تزدني إلا حياة أغترف منها بشراهة، وأنهل من نبعها، وأستزيد من دفقها.. أخذت الحكمة صغيرة من المقبرة، وآمنت بنعمة الحياة. تنفَّست الموت في المقابر في (بيرين) وفي (باريس) مثلما تنفَّست الحياة. صرت لا أخشى الموت. صرت قوية بإيماني به. صرت أعدّ له أمكنة وتعابير وأشكالاً في داخلي.. صرت مهيَّأة له كما يليق بامرأة في حرب.. أترقَّبه وأرافقه في الشارع وفي الحافلة وفي السيارة، ويتأبَّط ذراعي كل مساء عودة إلى البيت.في الحرب كَبُرَ معي الموت أكثر من الحياة، وصارت المقابر جزءاً من نسيج حياتي.. أتنكَّر مقبرة (ابن عكنون) كم تهالكت على أضرحتها وترابها ومواجعها! وكم امتصَّت غربتي وأنا بين الأحياء! تنكرني المقابر، ولا أذكر إلا مقبرة الأطفال في (بيرين) حيث تزدان طفولتي بتلك القبور الصغيرة والبياض الذي يضفي هالة مهيبة على المشهد الموجع المبهج، المؤلم الجميل، وبعض اخضرار ترعاه أعشاب مرمية هنا وهناك. هي أنس المكان ونضارته التي لم تُفقَد مع رحيل الصغار. كئيبة وصامتة تلك المواكب التي تمرّ أمام بيتنا العتيق باتّجاه مقبرة صغيرة، ولكنها تلتهم نفوساً طريّة، وتستدرج ما لا يحصى من الأطفال. إلى أين يمضي الصغار؟ وكيف هو الطريق إليهم؟ لم يعد ممكناً أن أسأل عن الدرب إليهم، وفي أعماقي يقين أن كل الدروب تؤدّي إليهم.. يكفي فقط أن ننتبه أنهم بالقرب منا يتوسَّطون الدار والمدينة، هم الإشارة والطريق، هم المبتدأ والختام. على أسوار مدينتهم/ مقبرتهم ثمار البرتقال الحزين، وعلى طرف المقبرة بئر غاوية وتراب مغموس بالحنين والبعث والنور. قال الأجداد: «رفقاً بالصغار.. رفقاً بالخطوات التي تعبر دنياهم.. صمتاً ادخلوا، وجلالاً قفوا على أبوابهم.. إنهم علامة المدينة وسرّها..».

عندما تصعد الجبل الذي يطوِّق مقبرة الأطفال تطلّ عليهم وهم يرقدون بسلام وبجنبهم تغلي الحياة، ويضجّ الشارع بالأطفال واللعب والحلوى والحكايات. من يخترع الحكايات للآخرين؟ من يهدهد نومهم؟ من يجلب إليهم الحلوى واللعب؟ من يوقظهم في الأعياد؟ من يُعِدّ لهم حليب الصباح ودفاتر المدرسة؟ من يهديهم الشمس والبحر؟ بالتأكيد لا أحد. على مدى سنوات، بعمر المدينة، وبعمر المكان لم يتلاشَ سحر المقبرة وجاذبيتها، ولم ينقطع سيل الموتى الصغار بدون شواهد أو أسماء.. بدون دليل غير ذاكرة الأولياء والآباء الذين يعرفون جيداً مواقع أبنائهم، ولا يضيِّعونها أبداً. الشمس كريمة مع الأحياء والأموات معاً، لا تبخل بنورها ودفئها على مَنْ في الكون، ولكن هل تعيد شيئاً لهؤلاء الأطفال الذين رحلوا باكراً ؟ فبعضهم رحلوا دون أن يتيحوا للزمن أن يلتقط ملامحهم، ويختطف بعضاً من دهشتهم الطفولية. الشمس في مقبرة الأطفال آية الوقت وسرّها اللاهب الذي حَرَّض الشعراء على الرحيل إليها بحثاً عن الموت، ولم يحصلوا إلا على حفنة من ترابها هي زاد الطريق ونشيد العشاق. إليها أشدّ الرحال، وأحثّ الخطى مثلما كنت أفعلها صغيرة تاركة وصيَّتي الأخيرة: أن يُسَجّى جسدي، الذي سيندثر يوماً، في هذه المقبرة النورانية.


العمل الفني: وفيقة سلطان- قطر

ليبيا
عودة الأمازيغ

12 سنة عبداً
في سبيل الحرية

منى حاطوم
بين الشخصي والعام

أوكرانيا
بلاغة الميدان

الدوحة

www.aldohamagazine.com

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 78 - إبريل 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:
عن سيرتَي
ابن بطّوطة وابن خلدون
د.بنسالم حِمّيش



الحبر الناشف

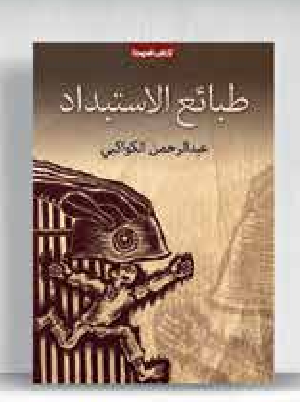
ملفّ في أدب الطفل

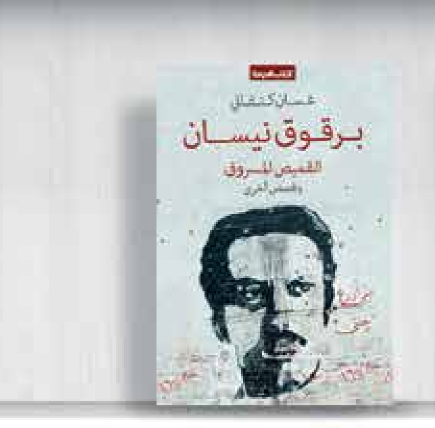
صدر في سلسلة كتاب الدوحة

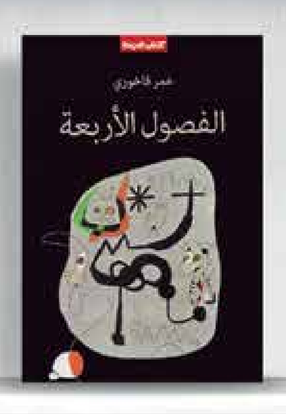
















يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com



وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

البحث العلمي في الجامعات العربية

يُعَدّ البحث العلمي إحدى الوظائف الرئيسية لأية جامعة مقترناً بالوظيفتين الأخريين : التدريس، وخدمة المجتمع . ويكشف واقع البحث العلمي في جامعاتنا العربية عن قصور شديد فيه على الرغم مما حصل من تطوُّر ملحوظ خلال السنوات السبع الأخيرة .

ذلك أن الجامعات العربية حين أنشئت كان غرضها الأول هو التدريس الذي أخذ النصيب الأكبر من اهتماماتها ، وسخّرت له كل إمكاناتها المادية والبشرية ، ولم تلتفت إلى البحث العلمي وأهمّيته إلا في سنوات متأخرة جدّاً حين قطعت شوطاً كبيراً في الوفاء بمتطّلبات وظيفتها الأولى: التدريس.

وحين نقارن بين البحث العلمي في الجامعات العربية و الجامعات العالمية المرموقة نجد الفجوة واسعة والفرق كبيرا جدا حيث تجرى البحو ث في الجامعات العربية من غير سياسة بحثية واضحة المعالم ، محدَّدة الأهداف ، فيكون الناتج أبحاثا تقليدية تفتقر إلى الإبداع والابتكار بعيدة كل البعد عن الإسهام الحقيقي في الوفاء بحاجات المجتمع و متطلَّبات تنميته وتطوّره .

يقضي الأستاذ الجامعي في جامعاتنا العربية جلّ وقته في التدريس ولا يجد وقتاً كافياً للقراءة والبحث العلمي ، وإذا ما اجتهد فإنما يصرف جهده لبحو ث يبتغي بها الترقية الأكاديمية في تخصُّصه، ولا يوجِّه بحوثه لحلّ مشكلات مجتمعه وقضاياه .

وكذلك يفعل طلاب الدراسات العليا حيث تكون مساهمتهم محدودة و مجالات بحوثهم مقصورة على موضوعات تخدم غرضهم في نيل الشهادة الجامعية . أما مراكز البحو ث وكراسيها فنادراً ما تجد منها له خطة بحثية فاعلة تدعم مسيرة التنمية الشاملة من خلال ربطها باحتياجات المجتمع وأولويّاته .

من المهمّ جدّاً في عصرنا الحاضر أن ننظر إلى البحث العلمي على أنه عمليّة إنتاجيّة ذات مخرجات يمكن توظيفها لإحداث إسهام حقيقي في خدمة الجامعة والمجتمع ، أو إضافة نوعيّة متميّزة في مجالات المعرفة الإنسانية ، وليس درساً نظرياً أو تطبيقياً جامداً يحقِّق مكاسب شخصية للباحث نفسه .

تتطلَّب هذه النظرة العمل الجاد لنشر ثقافة البحث العلمي على أن يبدأ الإعداد لها من المراحل الدراسية قبل الجامعة وذلك باختيار المعلِّمين الأكفاء القادرين على تدريب جيل من الباحثين الواعدين الذين يقدِّرون أهمّيّة البحث العلمي، ويجيدون أساسياته من خلال الحوار البنّاء والتفكير الناقد المؤسِّس على طرح المشكلات ومناقشتها وإيجاد الحلول المناسبة لها بما يخدم قضايا المجتمع وأولويّاته .

كما تتطلَّب أيضاً إعادةَ النظر فيما هو قائم حاليّاً ومراجعته في ضوء سياسة وطنية واضحة تُبنى على تحديد الأولويّات ، وتنوُّع مصادر تمويل البحو ث ، وإيجاد بيئة محفِّزة للإبداع والابتكار ، والاهتمام بدعم الباحثين و تأهيل الكوادر البشرية وتدريبها في مجالات البحث المختلفة مع ضرورة التنسيق والتكامل بين الجامعات ومراكز البحو ث وتشجيعها على إقامة شراكات بحثية تسهم في تطوير قدراتها البحثية وتعزيز مكانتها العلميّة .

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
عــلاء الألــفي
رشا أبوشوشة
هـنـد خـمـيـس

الهيئة الاستشارية
أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 78

السنة السابعة - العدد الثامن والسبعون

جمادى الآخر 1435 - إبريل 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:

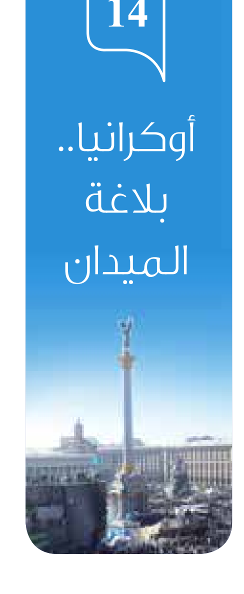


العمل الفني للغلاف:
Seward Johnson
أميركا

مجاناً مع العدد:



عن سيرتَيْ
ابن بطّوطة و ابن خلدون
د. بنسالم حِمّيش







ملف

الحبر الناشف 24

ملف في أدب الطفل

حنان جاد
مبارك وساط
مايكل روزن
ناتاليا فيد
ديمة الشكر
د. حسين محمود
محسن العتيقي
نورة محمد فرج
عبد المجيد دقنيش
صدوق نورالدين
د. أحمد مختار مكي
د. اليامين بن تومي
علاوة كوسة
د. وليد حسن الحديثي
نبيل دحماني

مقالات

أدب

ترجمات

نصوص

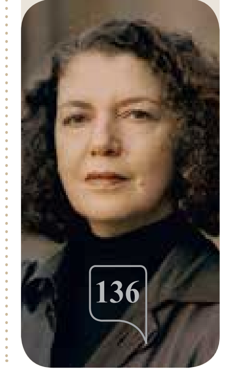
كتب

كمال كمال: لا يمكن قتل الإنسان من أجل الحرّيّة



120

منى حاطوم: لا حدود بين الشخصي والعام



136

سينما

تشكيل

أماكنهم

موسيقى

عمارة

علوم

صفحات مطوية

منازح السوريين

إسطنبول: أحمد عمر

ما تزال سورية تواجه قَدَراً دراميأً، فقد سقط مئات الآلاف من الضحايا، وأخرجت أرض البلاد أثقالها ولا أفق لتغيُّر نحو الأفضل.. كما أُحرقت قرى، وشُرِّدت أسر، ودُمِّرت بيوت ومنازل وناطحات أحلام وتواريخ وأوابد، وتمزَّقت حبال وأواصر وأرحام، وقامت حواجز وبرازخ يصعب محوها، وهرب الملايين إلى بلدان الجوار، راجلين أو راكبين، نازفين ونازحين.

عمر طبيب شرعي، ساخط ويائس جداً، فَقَدَ بيته وسيارته وأحلامه بالحرّيّة، التي لم ترتبط فقط «بلقمة العيش». وبدلاً من الحرّيّة وجد نفسه- مثل الكثيرين- بين الأسودين: الموت، والمذلّة، لكنه لا يزال محظوظاً فقد خرج بأسرته الصغيرة كلها، وبجوازات سفر حكومية صحيحة، وأقام في أحد المخيَّمات التركية: ستة أنفس في خيمة واحدة: أم، وأب، وشاب جامعي، وشابة جامعية، وولدان، توقَّفت دراستهما. الصبيّان يذهبان بلا شغف إلى المدرسة في المخيم، والتي يعلّم فيها معلّمون «هواة». إدارة الخيمة التركية تمنح الفرد الواحد بطاقات بما يعادل 80 دولاراً كل أسبوعين، الطبخ يتمّ على سخانة كهربائية، والنوم على إسفنجات تُمَدّ على الأرض. وتُخَصَّص لهم أوقات معينة لزيارة مركز تجاري للتسوُّق. زيارة خارجية للفسحة كل عشرين يوماً بعد إعداد وإخطارات، فالمخيم يشبه المعتقل، ويقال إن الإجراءات مُتَّبَعة بغرض حماية اللاجئين و الحفاظ على أمنهم وسلامتهم، والذين يجدون أنفسهم أمام قوانين قاسية، فالجوّالات الحديثة ممنوعة والكاميرات أيضاً. ويقوم على مشفى المخيَّم طبيبان تركيّان لا يتكلّمان العربية جيّداً، ويحتاجان أحياناً إلى مترجم لشرح المرض وأعراضه.

الطحين يتمّ خبزه في المخيَّم على الصاج، مقابل أجر أحياناً، فالخبز يحتاج إلى مهارة غير مُتاحة للجميع، والأجهزة الحكومية لا تزال تعاني من بيروقراطية التسيير، ويمكن للمقتدر، الذي ادَّخر مالاً، شراء جهاز تليفزيون. ثمّة خيمة كبيرة للصلاة، الإنترنت متاح من جهاز بث «واي فاي» مجّاناً، التدفئة كهربائية وقد تسبَّبت بحرائق وبإتلاف خمس عشرة خيمة بأكملها لم تعوَّض، كما أن الإدارات والمخيَّمات تتمايز فيما بينها، بعضها أفضل حالاً من أخرى في تركيا، وبعض بلديّات تركية أكثر مهارة ورحمة من بلديّات أخرى.

اللاجئون الذين ساعفهم الحال في استئجار بيوت، لاقوا حفاوة وعطفاً وتسهيلات من الجيران الترك، المهندس السوري محمد تبرَّع له الجيران بسجاجيد وبطانيات وسلّات غذائية متقطِّعة. ومن جهته، النازح عبد السلام يشتري له كرامُ الحَيّ في إسطنبول الضروريات الغذائية. لكنه يطمح إلى عمل يجنِّبه ذلّ الانتظار والشفقة، السوق التركية العملاقة قادرة على استيعاب نوعين من المهن والأعمال هما الخياطة، والعمل في المطاعم والمقاهي. وتلك مهن لا تحتاج إلى تدريب وخبرة كبيرين. الحكومة التركية هي من أفضل الحكومات المجاورة للسوريين، حتى من بعض الشقيقات العربية. حكومة العدالة والتنمية تحاول، ما استطاعت، تسهيل إقامة السوريين.



السوريّون يُطَبَّبون مجّاناً غالباً. كما أُلغِيت غرامة الإقامة أكثر من ثلاثة أشهر منذ فترة قريبة لسبب بسيط هو أنّ السوري عموماً امتلأت صفحة جواز سفره بالأختام، فهو يدخل ويخرج في المعابر الحدودية ومنها في اليوم أكثر من مرة. وهو قادر على الخروج عن طريق غير قانوني. تبادل المعبر الرسائل مع الحكومة فتمَّ إعفاء السوريين من غرامة الإقامة أكثر من ثلاثة أشهر من دون إذن والتي كانت تُقَدَّر بـ 300 دولار تقريباً. ضريبة الإقامة لمن يرغب فيها، أيضاً أُلغِيت، الرسوم الجامعية باتت مجّانية في كثير من الجامعات التي تبلغ فيها كلفة الفصل الدراسي بضعة آلاف من الدولارات. الطلاب يمكن لهم الإقامة في المدن الجامعية بعد الحصول على الإقامة برسوم زهيدة.

انتشر السوريون سريعاً في أنحاء تركيا؛ الريحانية القريبة من الحدود السورية هي الأكثر كثافة، فالسوري لن يعاني فيها من الغربة اللغوية، وهي الأغلى من حيث السكن، فهي أغلى من إسطنبول نفسها. سلال غذائية شهرية وتيسيرات في بعض بلديات إسطنبول وغيرها من المدن أدرجت لصالح الأُسَر السورية النازحة حديثاً. الأكراد فضّلوا الولايات (المحافظات) ذات الأكثرية الكردية مثل باطمان وديار بكر، وهما ولايتان العيش فيهما أقلّ تكلفة من إسطنبول.

تركيا ودول عربية أخرى ليست وحدها- فقط- من يستقبل اللاجئين السوريين، حمّى الهجرة إلى دول الاتّحاد الأوروبي، مثل ألمانيا، وفرنسا، وبريطانيا تعرف اتساعاً كبيراً، فالدول الأوروبية مثل السويد، وألمانيا، وبريطانيا مثلاً تقبل اللاجئين (لمن يصل إليها). الأكثرية تفضّل اللجوء عبر سماسرة مختصّين بمعرفة طرق التهريب عبر حاويات الشحن، حيث يتمّ التواطؤ مع موظّف يغضي عن السوري، فيختبئ في الصندوق المعدني مدّة قد تصل أربعة أيام مزوّداً بالغذاء والشراب ودلو النفايات لحين الوصول إلى بلاد الفردوس المفقود. هاهي حكاية صهريج غسان كنفاني تعود مجدّداً، لكن هذه المرة لشعب كامل وليس لمجموعة من العمال الفلسطينين.

المدارس التي يرعاها الائتلاف وتتبرَّع لها بعض الجمعيات التركية بالبناء، تعاني من مشاكل إدارية ومالية وتنظيمية كبيرة. المدارس الأسطنبولية هي الأكثر تنظيماً. وقد اعتُمِد أيضاً المنهاج الليبي الذي يمنح الشهادة عبر السفارة الليبية. وعلى غرار نظرائهم في الداخل، لم يتوقَّف نشطاء السوريين النازحين عن العمل الإعلامي، والتعاون مع المؤسَّسات الإعلامية الحرّة من أجل تبليغ صوتهم وإبلاغ العالم مأساتهم، فقد بلغ عدد الإذاعات السورية حوالي عشر إذاعات أشهرها: «راديو الكل»، «نسائم سورية»، «صوت راية»، «وطن»، «أنا»، «إذاعة الأمل»، «ألوان»، «حارة إف إم». والصحف تتوالد، أشهر الصحف الورقية هي: «أوكسجين»، «عنب بلدي»، «صدى الشام»، «العهد»، «كلّنا سوريّون»، «كش ملك» الإلكترونية الساخرة. وليس بعيداً عن تركيا، حمّى «لَمّ الشمل»، في القارّة العجوز، تجري على قدم وساق، خصوصاً في دول الشمال الأوروبي، فكلّ سوري مقيم هناك يقوم برفع دعوى لَمّ شمل، لمساعدة أقربائه اللاجئين.

ليبيا

عودة الأمازيغ

طرابلس: محمد الأصفر

حالة من التوتُّر الهويّاتي تعرفها ليبيا، منذ شهور قليلة، بإعلان بعض مدن الأمازيغ في الجبل الغربي (غربي البلاد) مقاطعتها للجنة الستين المكلَّفة بكتابة دستور جديد، حيث يطالب الأمازيغ بأن يكون لهم ذكر في الدستور، مع دسترة لغتهم واعتمادها بأن تكون لغة ثانية، مع العربية، وضرورة أن تستخدم في كل دواوين الدولة، وفي الأوراق والوثائق الرسمية، حيث قلل بعض منهم من أهمية التعديل الأخير للمادة 30 من الإعلان الدستوري.

عندما قامت ثورة فبراير 2011 لم يكن هذا الصراع الهوياتي الحالي قد أطلَّ برأسه، فالجبل الغربي معظمه كان صفّاً واحداً في مواجهة الديكتاتورية، وأثبت حضوراً آنذاك في المعارك وفي الاحتفالات، ورفرف علم الأمازيغ بصورة علنية لأول مرة، حيث كان إظهاره أو العثور عليه في عهد معمر القذافي يُعَدّ جريمة سياسية. وبعد الثورة تفرَّغ الأمازيغ لقضيّة الهويّة، ولم يختلف معهم أحد حول العلم والموروث الثقافي والتحدُّث بلغتهم في مناطقهم، وأن يكون لهم قنوات إعلامية ومجلات وصحف ناطقة بلغتهم، وغيرها من المطالب التي كانت محظورة في العهد السابق.. لكن هذه المطالب التي تحقَّقَ أكثرها دون صخب أو مشاكل لم تكن كافية لدى قسم من الأمازيغ، وارتفع سقف المَطالب عندما تَمَّ البدء في برنامج دستور جديد لليبيا والشروع في كتابته بضرورة أن تكون هناك موادّ في الدستور تخصّ الأمازيغ باعتبارهم أقدم مَنْ سكن ليبيا.. وصارت المسألة الأمازيغية تتصدَّر المشهد العام في البلد.

ويعتقد ملاحظون أن الأمازيغ لا يشعرون بالراحة نتيجة 42 عاماً من التعتيم الذي لحق بهويَّتهم وبرموزهم الثقافية في عهد النظام السابق، فما يحتاجه الأمازيغ الآن حقيقة هو الشعور بالأمان كي يخرجوا من ذهنية الأزمة وروح الأقلّيّة، ويتجاوزوا الماضي لينطلقوا نحو المشاركة في البناء، ولعل فشل الهيئات الثقافية الليبية سابقاً- رغم الميزانيات الضخمة التي رصدتها الدولة لها- في التقريب بين الهويات وتخفيف حالة الاحتقان والتوتُّر الذي تشهده الآن هو سبب مهمّ في تأجُّج الصراع الذي صاحبه غلق آبار نفط ومعارك مسلَّحة في الجنوب بين قبائل الزوية وقبائل التبو، وبين قبائل أولاد سليمان وقبائل التبو من جهة أخرى، لم يتمّ حَلّها إلا بإجراء عسكري تمثَّلَ في تدخُّل الجيش وبعض كتائب الثوار من مدن الشمال..

ويُعَدّ مكوّن التبو من المكوّنات الليبية التي لم تحظَ بعناية جيدة من قِبَل الإعلام الليبي لعرض قضيتهم وموروثهم الثقافي والفني والتعريف بكل خصائصهم الحياتية الأخرى مقارنة بالأمازيغ الذين لهم جرائد ومجلات وقنوات فضائية، وذلك لما يعيشه التبو من ظروف سيِّئة ينبغي الاعتناء بها للرفع من مستواهم في التعليم والصحة وكافة مناحي التنمية البشرية والمكانية.

ومطالب الأمازيغ في مجملها تتركَّز في الحقوق اللغوية والثقافية والتي تعني حقَّهم في استخدام لغتهم للتخاطب بها في أجهزة الإعلام وفي التعليم بمناطقهم، وحقّهم في الاحتفال بمهرجاناتهم وأعيادهم. وهذه المطالب تؤيّدها غالبية أفراد الشعب الليبي. لكن هناك أقلّيّة من بين الأمازيغ تطالب باعتماد الأمازيغية لغة رسمية إلى جانب العربية مما جعل البعض يرى في الأمر مغالاة، خصوصاً أن الأمازيغ في ليبيا لا يتجاوزون العشرة بالمئة من التعداد الإجمالي للسكّان.

أما بخصوص الدين ومذهب بعضهم الإباضي المختلف عن



المنهب المالكي المُتَّبع في أرجاء ليبيا فلا يبدو خلاف عليه، ولا يوجد توترات بين أهل المنهبين في البلد، فليبيا شهدت الكثير من الصراعات القبلية، ولكن تاريخها قد خلا تماماً من التعصُّب المنهبي الديني، ومن ثَمَّ لا أحد يتوقَّع حدوث أيّة مشاكل نتيجة ذلك. فالكلّ يمارس منهبه بحرّيّة واحترام لمنهب الآخر.

أما مكوّن التبو فيختلف عموماً عن الأمازيغ في أمور عدّة؛ فالأمازيغ معظمهم يعيشون في المدن والقرى، ويمارسون مهناً عديدة في المجتمع، بل يحتلون مراكز علمية ووظيفية متقدِّمة. أما التبو فيعانون من الفقر؛ لذا فمطالبهم في جوهرها حياتية وتنموية، وتوجد لديهم المشاكل نفسها التي تعاني منها قبائل الحدود الجنوبية من وجود أبنائها في الدول المجاورة إلى جانب ضعف الهويّة المكانية مقارنة بالهوية القبلية.

ومعظم الصدامات التي حدثت بين قبائل التبو في الجنوب والقبائل العربية سببها ليس سياسياً بالدرجة الأولى بل اقتصادياً. والمشاكل بين شباب القبيلتين أجّجها توافر السلاح ووصوله إلى أيدي التبو، حيث كان التبو في عهد النظام السابق مهمَّشين وغير مقرَّبين من رجال الدولة، وليس لهم مناصب أمنية أو عسكرية، وفي أثناء ثورة فبراير ناصر التبو الثورة، وتحصَّلوا على السلاح، وساعدوا في إنجاحها، وصاروا مسؤولين عن كثير من النقاط الحدودية مع دول الجوار في الجنوب مما منحهم مكانة مهمّة رَجَّحت كفَّتهم قليلاً في موازين القوة الآن.. وفي ظلّ غياب أجهزة الدولة وتأخُّر بناء مؤسَّساتها تظلّ المشاكل بين القبائل تُحَلّ من خلال القوة قبل أن يتدخَّل الحكماء ورجالات الدولة.

ولا تختلف مطالب الأمازيغ الطوارق في جنوب غرب ليبيا عن مطالب التبو إذ إن معظمها يتعلّق بالتنمية وتحسين ظروف الحياة وتوفير المسكن والملبس والمدرسة والمستشفى والكهرباء والاتصالات وغيرها. ومطالبهم بشأن الهوية والدستور ليست في حدة مطالب أمازيغ الجبل الغربي. وهذه المطالب مشروعة ومُؤَيَّدة وفي طريقها – بحسب مسؤولين - إلى التحقيق متى ما استقرَّت البلاد جيداً.. وفي برقة بالشرق الليبي لا توجد إلا مدينة أمازيغية واحدة هي واحة أوجلة، وأمازيغها يعيشون في انسجام كامل مع بقية المكوّنات الليبية، ولا يميِّزهم عن غيرهم سوى اللغة التي تتشابه مع لغة أهل سيوة في الصحراء الغربية بمصر.

الجزائر

المثقَّفون يحتجّون

الجزائر: نوّارة لحرش

لا حديث في الجزائر سوى عن الانتخابات الرئاسية المرتقَبة منتصف الشهر الحالي، وترشُّح الرئيس الأسبق عبد العزيز بوتفليقة (77 سنة) لخلافة نفسه في عهدة رابعة متتالية، وما أثاره ترشحه من ردود فعل متباينة بين رافض ومساند. حيث لم يجد بعض المثقَّفين والإعلاميين سوى الشارع أمام الجامعة المركزية تحديداً وسط الجزائر العاصمة، لإبلاغ صوتهم، وخرجوا في وقفات احتجاجية ضدّ ترشُّح الرئيس لاستحقاقات السابع عشر من إبريل/نيسان، رافعين شعارات وقمصاناً كُتِب عليها «لا للعهدة الرابعة»، معتبرين ترشُّحه منافياً للمطلب الديموقراطي الداعي الى الحق في التداول على السلطة. كما تجمهروا أمام مبنى المجلس الدستوري مطالبين هيئته بالفصل في ملف ترشُّح الرئيس بوتفليقة بما يتماشى والأحكام بكل نزاهة ومسؤولية، ومن ثَمَّ إلغاء ملفّ ترشُّحه لأنه غير مؤهَّل صحّيّاً، وهذا ما لا يسمح به الدستور. وقد تحوَّلت صفحات بعض الكُتّاب والإعلاميين والناشطين السياسيين على مواقع التواصل الاجتماعي إلى صفحات للتنديد اليومي، من أجل توسيع رقعة الاحتجاجات، في محاولة منهم لإعادة تثبيت المادة الدستورية التي تحدِّد العهدات الرئاسية بعهدتين فقط، وهي مادة قام الرئيس بوتفليقة بتغييرها عام 2008. كما تَمَّ في السياق ذاته إنشاء صفحات على الـ (فيسبوك) ضد ترشُّح الرئيس، منها «لا للعهدة الرابعة»، صفحة «حركة بركات» (بمعنى كفى)، «من أجل إعادة التأسيس»، وغيرها.

وكانت مشاركة المثقَّفين والإعلاميين في الاحتجاجات مَحَلّ جدل بين داعم، ومستنكر لها. بهذا الشأن قال الروائي حبيب السائح إن تظاهُر المثقَّفين والإعلاميين في ساحة أودان، وأمام الجامعة المركزية له دلالته الرمزية وفيه تكمن بلاغة الرسالة. مضيفاً: «من قال إن نشر التيْئيس قد لفّ نهائياً أرواح الجزائريين؟ إن مظاهرات مارس السلمية أمام الجامعة المركزية جاءت فكذّبت الادّعاء. من قال إن الجامعة الجزائرية لم تُخرّج غير المحبَطين؟ فمَن كانوا في خطّ المظاهرة الأمامي ففرقوا أو اعتقلوا كانت غالبيتهم من خريجي الجامعة الجزائرية: نساء ورجال من إعلاميين وكُتاب وأساتذة ومحامين وأطباء». وأضاف صاحب «الموت في وهران»: «حتى ولو كان الداعون إلى تنظيم المظاهرة السلمية أمام الجامعة المركزية اختاروا الفضاء باعتباره القلب النابض للعاصمة منذ عقود، ونظراً إلى أنه أكبر مصبّ بشري، فإن رمزية المكان- لابُدَّ- كانت حاضرة في زاوية من وعيهم، وإن كان لتخمينِ كهذا أن يكون صحيحاً فإن المنتظَر هو أن تفيق الجامعة من حالة السبات التي دخلتها منذ سنين، وتنهض من حال هزالها المزمن كي تستعيد دورها ليس فقط كبنيَة فوقية تنشئ العقل وتطوّره في خدمة غايات الدولة ومصالح المجتمع بل- أيضاً- كمؤسَّسة وازنة في الحياة السياسية بتأثيرها الاستشرافي في ما يخصّ الخيارات الاستراتيجية».

السائح الذي يرى أن في أيّة مظاهرة سلمية ذات مطالب سياسية أو اجتماعية دلالة على حيوية المجتمع وسلوك تعبير عن ارتباط أفراده بمصالح وطنهم، استطرد قائلاً: «النخبة الجزائرية، في وقت مثل هذا الذي نعيشه الآن، كانت ستكون إحدى أهم العلامات التي بها يهتدي المواطنون- في ظلمة أزماتهم- إلى طريق الخروج. وبفعل تدخُّلها في الحياة السياسية ذات العلاقة بالقضايا الكبرى، تستطيع، بما تمتلكه من كفاءة علمية وفنية وبما تتمتَّع به من وزن أخلاقي واعتباري، أن تؤثِّر ليس فحسب على السياسيين لتحيين خطاباتهم،


جانب من الإحتجاجات

بل – وخاصة- أن تنير للمواطنين التائهين في ظلمة غابة وسائل الإعلام المتوحّشة طريق الحقيقة إلى واقعهم». السائح، يرى أيضاً أنه حان الوقت لأن تقوم النخبة بدورها الذي انسحبت منه طويلاً: «حان الوقت كي تتدخّل النخبة من خلال المنابر التي تفتحها لنفسها لتشكّل ميزان قوى فكريّاً له ترجيحه في الخيارات التي تمسّ مصير البلد».

من جهتها، الكاتبة والأكاديمية حكيمة صبايحي التي قَدِمت من مدينة بجاية شرقي البلاد إلى الجزائر العاصمة خصيصاً للمشاركة في مظاهرات مارس المندِّدة بالعهدة الرابعة، قالت بحرقة: «بعد مشاركتي الرمزية في الاحتجاجات، ضدّ ما اصطُلِح على تسميته (العهدة الرابعة) وبعد نصف ساعة من الاعتقال، تم إطلاق سراحي، لكني رفضتُ المغادرة حتى يتمّ إطلاق سراح الشباب». وأضافت صبايحي: «مكاني التنويري في الجامعة، لكن اضطرّني الظرف الذي تمر به الجزائر إلى الخروج، وهناك من يفعل أكثر مني، وهذا أضعف الواجب الأخلاقي الذي يحتّمه عليّ ضميري باعتباري امرأة جزائرية مثقّفة وجدت الشعب الجزائري في مأزق، ولو لم أعَبِّر عن رأيي سأفقد صوتي خجلاً من الأجيال». الكاتبة صبايحي ختمت: «بعد وجودي في الاحتجاجات صرتُ أخرى، أكثر قناعة بالنضال الجمالي، فهو- وحده- سيغيِّر الواقع، أما العنف فلن يؤدّي إلا إلى مزيد من العنف. أنا في الأساس امرأة أدب وفكر، وسأبقى في الحياة أحبّ الحياة، وأناضل من أجل حياة كريمة».

وفي السياق نفسه علَّق الناشط والصحافي علاوة حاجي بعد اعتقاله على خلفية المشاركة في وقفة احتجاجية، ثم إطلاق سراحه: «لستُ ناشطاً سياسياً، ولا أنتمي إلى أيّ حزب سياسي أو حركة أو جمعية أو منظّمة أيّاً كان نوعها أو توجُّهها، ولا أدعم أيّة شخصية أو حزب سياسي، ولا أبحث عن مجد أو بطولة، وليس لي أيّ طموح سياسي. أنا- فقط- مواطن جزائري أوّلاً، وكاتب وصحافي ثانياً، عبّر عن آرائه ومواقفه وقناعاته ومازال يعبِّر، ممثّلاً لنفسي وفقط، ضمن حقّي في حرّيّة التعبير الذي يكفله لي الدستور وجميع القوانين والمواثيق الوطنية والدولية».

في السياق نفسه، وتوازياً مع التنديد بالعهدة الرابعة، وَقَّعت مجموعة من الكُتّاب والمثقّفين والإعلاميين على بيان حركة «من أجل إعادة التأسيس»، ومن مجمل ما ورد في فقراته فقرة تستفيض في شرحها للوضع السياسي العام الذي يتجاذب الجزائر، ويعرقل مسارها الديموقراطي: «الجزائر اليوم تعيش لحظة عصيبة بسبب فشل مشروع الإصلاح واستعصاء عملية التغيير وانعدام إجماع وطني على الأفق السياسي المنشود. إن ما يجري يتجاوز التلاعب بالدستور والقوانين والأعراف السياسية، ويُعَدّ خرقاً للأسس الأخلاقية العميقة التي تأسَّست عليها الحياة السياسية».

البيان دعا النخبة لتمارس دورها: «يتطلّب الأمر وقفة حازمة في وجه التلاعبات التي تجري باسم مؤسَّسات الدولة ضدّ المؤسَّسات نفسها، وباسم الديموقراطية ضدّ الديموقراطية عينها، وباسم السياسة لتدمير الحياة السياسية الوطنية. كما يقتضي الأمر أن تتبوّأ النخبة مكانها من قيادة التغيير ببلورة الرؤية، وتحمل مهمّة التفكير في المسار وتدبير المآل والمشاركة في فعاليات المجتمع المدني».

وخلُص البيان إلى أن تأسيس دولة الحرّيّات لا يتطلّب مشاركة النخبة المثقّفة في الحياة السياسية فحسب، بل يقتضي- أيضاً- أن تتولّى النخبة قيادة الحياة السياسية والانخراط في النشاط التوعوي بمعناه الواسع.

موريتانيا

نهاية العبودية


غولنارا شاهينيان

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

حلّت، مؤخّراً، بالعاصمة الموريتانية نواكشوط، المقرِّرة الخاصة للأمم المتحدة بشأن الرقّ غولنارا شاهينيان، من أجل متابعة هذا الملفّ الإنساني الذي أصبح همّاً وطنياً، توّج بالمصادقة على خارطة طريق من تسع وثلاثين توصية، تهدف إلى القضاء على مخلّفات الرقّ باركتها لجنة حقوق الإنسان في الأمم المتحدة معتبرةً إيّاها معلماً نحو القضاء عن الرقّ في البلد. وقد ظلّت هذه الظاهرة، رغم تجلّي آثارها الاجتماعية والاقتصادية، حبيسة دائرة المسكوت عنه، متأرجحة بين خطابين: سياسي مقلّل من شأنها، ومناضل حقوقي مضخِّم لها، حتى كَثُرَ الجدل حولها، وأصبحت سلعة صالحة للتوظيف السياسي المحلّي، والخارجي، ليُكشَف الحجاب عنها مؤخَّراً، فلم يعد سرّاً وجود آثار لما يعرف بالاسترقاق أو استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، فالقرارات الحكومية شاهدة على الاعتراف بوجود الرقّ في أشكاله المعاصرة، بداية من إلغائه عام 1981، إلى تجريمه 2007، ثم إنشاء وكالة التضامن الوطنية لمكافحة مخلّفات الرقّ، والدمج، ومحاربة الفقر، فتنصيب محكمة خاصة بالبتّ في قضاياه. وبالرغم من تجليات أثر الاسترقاق وصعوبة إثباته في الواقع إلا أنه لاقى معالجة صريحة له من قبل الكُتّاب والروائيين الموريتانيين، في وقت تخلّفت فيه السياسة كثيراً عن الثقافة في طرح هذه الظاهرة؛ حيث عالج الكاتب الروائي الموريتاني موسى ولد أبنو في روايته «مدينة الرياح - 1996» القضية نفسها، فبطل روايته (فارا) وقع في الأسر صغيراً، ليواجه في بداية مسيرة حياته استعباداً يحوّل حياته إلى جحيم، وقد دفعته مآسي العبودية ومعاناتها إلى أن ينظر إلى بني جنسه البشري الذين استعبدوه نظرة سوداوية، فهو يصرّح بالحنق والكراهية تجاههم قائلاً إن «هذه الرمال النقية، السابحة في الضوء، كان يمكن أن تكون ذات جمال مطلق، لو لم تكن ملوَّثة بهؤلاء البشر».

وفي السياق ذاته صوَّر الشاعر والكاتب الروائي أحمد ولد عبد القادر في روايته «الأسماء المتغيِّرة - 1981» عذابات بطل القصة الذي وُلِد حرّاً باسمه الأول (موسى) قبل أن يُستعبَد منذ طفولته، ويتبدَّل اسمه حسب مراحل حياتية، شكّلت محطّات درامية للتحوُّل من حياة الحرّيّة باسم (موسى)، إلى الاسترقاق باسم (سلاك)، إلى حياة الرعي لأسياده باسم (بلخير)، ثم مرحلة الصيد (بو جناح) قبل أن يبدأ رحلة التحرُّر والتنوير والوعي والوصول إلى مستوى النضج بأسماء جديدة هي: (بابا الكبير)، و(الحكيم).

إن مواجهة هذين الكاتبين لظاهرة الاسترقاق تُعَدّ اعترافاً ثقافياً بقضية أحجَمَ عن تناولها أغلب ساسة البلد وحكّامه بالرغم من كون هذين الروائيين قد شغلا في السابق وظائف سامية في الدولة، فموسى ولد أبنو عمل مستشاراً لرئيس سابق، وولد عبد القادر شغل منصب رئاسة المحكمة العليا.

ويمكن إرجاع التضخيم المتنامي لقضايا الاسترقاق في موريتانيا إلى استغلال الظاهرة في التوظيف السياسي؛ فضلاً عن بقاء شرائح اجتماعية واسعة في دائرة التهميش، ينتمي جمع غفير منها لما يعرف بالعرب السمر أو (الحراطين) أي المتحرِّرون بعد استعباد، كما أن التنظير الرسمي لمفهوم هذه الظاهرة في موريتانيا يركِّز على بعدها الاقتصادي باعتباره الشكل الحديث للاسترقاق.



مرزوق بشير بن مرزوق

منظومة الإبداع

الإبداع عموماً، والإبداع الفكري على وجه الخصوص، يحتاج إلى منظومة متكاملة لضمانة إنتاجه واستمراره وتطوّره ووصوله إلى غايته المنشودة، والمنظومة، أية منظومة، في تفسيرها الشامل، هي مجموعة العناصر المتفاعلة فيما بينهما للوصول إلى نتائج على أرض الواقع سواء أكانت منظومة تنشد الإبداع أم التعليم أم الاقتصاد، وغيرها من المقاصد الإنسانية.

والعنصر الأول في المنظومة التي تنشد الإبداع الفكري هو توافر فضاء واسع من الحرّيّة يتحرّك فيه التعبير والتفكير في حدود القيم التي اختارها المجتمع بمحض رغبته وحرّيّته. ويشكّل عنصر الحرية- في منظومة الإبداع- العامل الحاسم في الإنتاج الفكري لأيّ مجتمع، ففي غيابه يغيب الإبداع والابتكار، ويتحوَّل هذا المجتمع تابعاً للثقافات الأخرى، وخاضعاً لما تمليه عليه تلك الثقافات من قواعدها وشروطها الإبداعية.

العنصر الثاني المهمّ في منظومة الإبداع هو مناهج التعليم وطرق تدريسها، الذي يتطلّب التركيز على التفكير الانتقادي لا التفكير التلقيني والتقليدي، التفكير الذي يدفع إلى المبادرة الخلّاقة والإبداع، ويرفع من قيمة الذائقة الفنية لدى المتلقّي، ويفتح طرقاً في التعليم تدفع بانطلاق التفكير إلى أقصى حدوده، بحيث يؤدّي إلى توالد أفكار جديدة، ويجب إعطاء مساحة لتدريس الفنون بكافة مجالاتها، واعتبارها جزءاً أساسياً من المناهج التعليمية. ويكون النجاح فيها جزءاً من نجاح التلميذ في نهاية المطاف.

والعنصر الثالث في منظومة الإبداع هو وجود ما يُسَمّى الأنظمة المساندة للمبدع في المجالات الفكرية المختلفة، مثل قوانين الحماية الفكرية وحقوق الأداء، وهي حقوق تحمي المبدع والإبداع نفسه، كما تشجِّع على مزيد من الإبداع، كذلك إن وجود قوانين للنشر و مؤسَّسات نشر محترفة، سوف يساهم في إنتاج أعمال أدبية وفكرية على أسس علمية ومنهجية، تنافس الإنتاج العالمي في النشر.

كما سوف يعمل وجود منافذ متقدّمة من النواحي التقنية مثل: خشبة المسرح، والاستديوهات الفنية، وصالات لعرض الفن التشكيلي، على تقديم أعمال فنية جذابة وذات مواصفات عالمية منافسة، وسوف يعمل وجود مكتبات عامة ذات مواصفات عالمية على التشجيع على زيارتها والاستفادة من خدماتها الثقافية.

العنصر الرابع: هو وجود سياسات واستراتيجيات ثقافية شاملة تشمل الغايات والأهداف التي تسعى الثقافة الوطنية إلى تحقيقها بشكل منتظم، وهي سياسات تشمل استشراف العمل الثقافي ومستقبله والنهوض بحاضره، ولقد عَرَّفَت اليونسكو مفهوم السياسة الثقافية بأنها «مجموعة الاستعمالات والعمليات التي تمارَس بإرادة ووعي المجتمع بهدف إشباع الحاجات الثقافية من خلال الاستخدام الأمثل لكل الموارد البشرية والمادية التي يمتلكها هذا المجتمع في مرحلة تاريخية معينة، ويجب أن تضمن السياسات والاستراتيجيات الثقافية مسألة تمويل المشاريع الثقافية، وكذلك التشاريع والقوانين التي تعمل على حماية الهوية الوطنية وتراثها البشري والمادي».

الإبداع في عصرنا هذا ليس زرعاً صحراوياً ينبت بالصدفة، ويخضع لمزاج الإلهام وحده، إن الإبداع منظومة متكاملة لو تَمَّ انتظامها وإدارتها بالطرق الصحيحة، فسوف تنتهي نتائجها إلى المزيد من الإبداع الفكري، والأدبي، والفني، وإلى اكتشاف الإبداع والمبدعين.

الدوريات الثقافية التركية

عدد كبير وعمر قصير

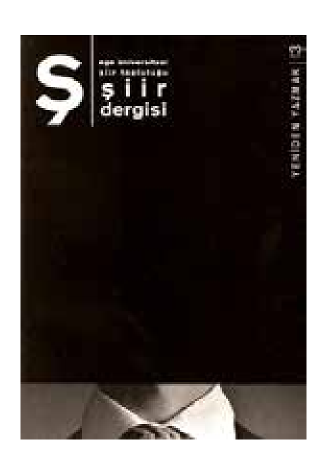
أنقرة: عبد القادر عبد اللي

عندما نطالع الجرائد التركية اليومية نجد أن صفحة «الثقافة والفن» تكاد تقتصر على الخبر الذي- غالباً- ما يتناول كبريات النشاطات الفنية والثقافية المحصورة بالعاصمة الثقافية إسطنبول، ونادراً ما يتجاوزها لنشاطات تُقام في مدن تركية أخرى على مستوى عالمي مثل المهرجانات السينمائية والشعرية التي تحمل -غالباً طابعاً دولياً، ويكون فيها مشاركون من مختلف دول العالم (مهرجان البرتقالة الذهبية في أنطاليا، مهرجان جوزة القطن الذهبية في أضنة)، ومصدر هذه الأخبار عموماً هي وكالات الأنباء.

تنفرد جريدة «جمهوريت» عن بقية الصحف اليومية بتخصيص ملحق بعنوان: «كتاب» يتناول آخر إصدارات دور النشر، وقراءات في الكتب الحديثة، وحوارات مع الكتّاب.

وهكذا فإن المجلّات الثقافية والأدبية هي التي تُعنى بشؤون الإبداع والآراء والدراسات النقدية. لعل أوّل ما يخطر بالبال السؤال الآتي: «كم عدد الدوريات الثقافية في تركيا؟» هناك مئات من الدوريات الثقافية التي تصدر في المدن الكبرى (إسطنبول، أنقرة، إزمير، أضنة). وثمة صعوبة شديدة بإحصاء هذه الدوريات، لأنه في أثناء عملية الإحصاء يمكن أن تتوقّف مجلّات، وتصدر أخرى.

في غياب الدعم الحكومي للمنشورات الثقافية، واقتصاره على الاشتراك الذي تتابعه دائرة النشر والمكتبات في وزارة الثقافة والسياحة التركية، يمكن أن نقسّم المجلّات الأدبية عموماً إلى ثلاثة أنواع بناء على مقياس التمويل. الأول: المجلّات التي تصدرها دور النشر، وتكون الغاية الأساسية منها هي الترويج لكتّاب الدار وكتبها، ومن ثَمَّ يدخل تمويلها بند نفقات الدعاية





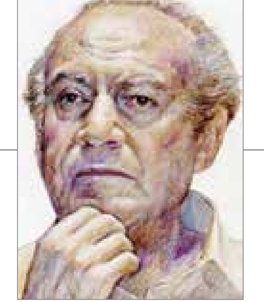
من موازنة دار النشر. الثاني: المجلّات التي تصدرها الجمعيات الأدبية وغالباً ما تركّز على نشاطات هذه الجمعية وإبداعات كتّابها الأعضاء. الثالث: المجلّات التي تصدر بشكل فردي، ويمكن القول إنّ هذا النوع من المجلّات يشبه كثيراً المجلّات التي تصدرها الجمعيّات الأدبية، ولكن بشكل غير منظّم.

ما يميّز هذه المجلّات أن قسماً كبيراً منها تخصّصي. فهناك مجلّات تنشر القصة القصيرة، وتتناول قضاياها ونقدها: «Dünyan1n Öyküsü/ قصة العالم»، «Öykü/ القصة»، «Adam Öykü/ قصة آدم»، «Öykü Teknesi/ معجن القصة».. إلخ. وأخرى تتناول الشعر: «Şiir Dergisi/ مجلة الشعر»، «Şiir Den/ تجارب شعرية»، «Şiir Vakt1/ وقت الشعر»... إلخ. وغيرها تتناول الترجمة الإبداعية. وهناك مجلّة تتناول الرواية وتنشر مقالات حول شخصيات الروايات تسمّى: «Roman Kahramanlar1/ أبطال الرواية». وهناك التي تناول النقد الأدبي «Edebiyat Eleştiri/ الأدب والنقد» وغيرها تتناول الكتب والإصدارات إضافة إلى الشعر والقصة باعتبار أن الكتب الأدبية في غالبيتها شعر وقصة منها «Hayal/ خيال» (دار خيال للنشر)، «Varl1k/ الوجود» (دار نشر بالاسم نفسه)، «Yap1 Kredi/ البناء والقروض» (دار نشر تابعة لمصرف)، «Virgül»، «Notos/ فاصلة» وغيرها.

يجمع بين الدوريات الثقافية على أنواعها صفات مشتركة: تباعد دورة إصدارها، ففي أفضل الأحوال تكون شهرية، وغالباً تصدر مَرّة كل شهرين، أو كل ثلاثة أشهر (فصلية)، وقلّة عدد النسخ المطبوعة.

في الحقيقة أن العناصر المذكورة باعتبارها صفات مشتركة بين الدوريات الثقافية تنبع من مصدر واحد هو ضعف التمويل. وغالباً ما تختفي المجلّات الثقافية بعد إصدار بضعة أعداد، ثم تعود إلى الصدور بعد مدة بالاسم نفسه أو باسم آخر.

بالطبع هناك مجلّات مستقرّة ومستمرّة منذ زمن طويل على نشرتها. وهذه المجلّات تصدر عن مؤسّسات قويّة مثل «Yap1 Kredi/ البناء والقروض» لأن هذه المجلّة تصدر عن دار نشر قويّة بالاسم نفسه هي بنية فرعية من مؤسّسة ماليّة ضخمة، إضافة إلى المجلّات التي تصدرها دور النشر الكبرى مثل «Hayal/ خيال» و«Varl1k/ الوجود».



د. محمد عبد المطلب

من الأجوبة المسكتة شعرياً

مفهوم (الحوار) يقتضي حضور شخصين على الأقل يتبادلان الكلام، وقد يصلان إلى توافق أو إلى اختلاف، وقد يكون لأحد الطرفين الغلبة على الآخر بأن يقدّم له إجابة مسكتة، سواء أكانت الإجابة بالشعر أم كانت بالنثر.

ومما يُروى حول هذه الإجابات أن (أبا سعيد المكفوف) – أحد النقّاد القدامى – قال لأبي تمام: لم لا تقول ما يُفهَم؟ فقال له أبو تمام: ولم لا تفهم ما يُقال؟.

وكان أبو تمام في مجلسه ينشد للحاضرين بعض شعره، ودخل عليه رجل واستمع منه إلى قصيدة بالغة الحسن، فقال لأبي تمام: هذا شعر لم أسمع بأحسن منه، لكن في هذه الأبيات بيتاً واحداً غير جيّد، فلو حذفته لكان أفضل، فقال أبو تمام: إن مثل هذا كمثل رجل له بنون كلّهم جميل متقدّم، وفيهم واحد متخلِّف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، لكنه لا يشتهي موته.

ومن هذه الإجابة المسكتة ما رُوي عن أن أبا تمام مدح (أحمد بن المعتصم) بقصيدة يقول فيها:

إقدام عمر، في سماحة حاتم * في حلم أحنف، في ذكاء إياس

وهؤلاء الرجال كانوا مشهورين بالشجاعة والكرم والحلم والذكاء، وكان بين الحاضرين (الكندي) الفيلسوف، فقال لأبي تمام: الأمير أعظم من هؤلاء العامة، فأجابه أبو تمام على الفور ببيتين يقول فيهما:

لا تنكروا ضربي له من دونه * مثلاً شروداً في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقلّ لـنوره * مثلاً من المشكاة والنـبراس

أي: لا تلمني لأني شبهت الأمير بمن هم أقلّ منه في المكانة الاجتماعية، فالله – سبحانه – قد مَثَّل نوره القدسي العظيم بالمصباح في فتحة الحائط، يشير بذلك إلى قوله تعال: «اللّه نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح» (النور 25).

ومثل هذه الإجابة المُسكِتة ما رُوِيَ عن أن أحد العرب قرأ قول أبي تمام:

لا تسقني ماء الملام فإنني * صَبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

وأرسل له رسالة يطلب فيها من أبي تمام (بعضاً من ماء الملام)، وكأنه يسخر من أن أبا تمام قد جعل للّوم ماء، فردَّ عليه برسالة يقول فيها: (سوف أرسل لك بعضاً من ماء الملام إذا أرسلت لي ريشة من الذلّ) يشير بذلك إلى قوله تعالى «واخفض لهما جناح الذل من الرحمة» (الإسراء 24) وكأنه ينبّهه إلى أن المجاز يتيح للمفردات أن تخرج عن معناها الأصلي.

ويروي المرزباني أن أبا نواس في مرض موته دخل عليه رجل ليمدحه في ظَرْفه الصعب، وبعد أن قال شعره الذي يمدح به أبا نواس، إذا بأبي نواس يبكي، فقال له الرجل: ما الذي يبكيك؟ فقال له: إن غيرك من شعراء المديح قالوا شيئاً أحسن مما قلت وكان جزاؤهم الصفع حتى أصيبوا بالعمى، وأنا أسأل الله أن يرزقك كما رزقهم.

ومن المَرْويّات المُسكِتة شعريّاً مارواه المرزباني أيضاً أن (محمد بن الحسن) أحد فضلاء عصره، جاءه ابنه يوماً وقال له: يا أبتي لقد قلت الشعر – وكان مثل هذا حدثاً عظيماً في هذه البيئة –، فإذا قلت شعراً أعجبك هل تهبني غلاماً أو جارية؟ قال: بل أعطيك الغلام والجارية معاً. فأنشدني ما قلت، وبدأ الابن ينشد قائلاً:

إن الديار بمَـيّفا * هيّجن حزناً قد عفا

أبكينني لشقاوتي * وجعلن وجهي كالقفا

ثم قال الابن لأبيه: ما جائزتي على هذا الشعر؟ قال أبوه: أما جائزتك على هذا فهو طلاق أمِّك ثلاثاً لأنها أنجبتك.

انقسام بلد جزأين، وأزمة دبلوماسية حادّة بين روسيا ودول الاتّحاد الأوروبي خلفتهما ثورة فبراير الأخير في أوكرانيا. ثورة الشعب السلْميّة انتقلت، في ثلاثة أشهر، من الحلم إلى الحقيقة، أنهت نظام فيكتور يانوكوفيتش (2010 - 2014)، المُتَّهم بالفساد، صحَّحت مسار الثورة البرتقالية (2004)، اقتربت خطوة من دول غرب القارة العجوز، واصطدمت فجأة بالجدار الروسي وخطر التجزئة إلى أقاليم متنافرة.

«الدوحة» زارت ميدان كييف، قلب اليورو - ثورة كما سمّاها البعض، والتقت أهم الناشطين فيه، وتحدثت مع بعض الكتّاب والمثقّفين، واستطلعت آراءهم وتوقّعاتهم حول مستقبل البلد.

كييف: سعيد خطيبي

أوكرانيا
بلاغة الميدان




صندوق جمع تبرعات للمعتصمين

أَصِلُ الميدان المطوّق بالمتاريس والعجلات المطّاطية والأسلاك الشائكة، في حدود الخامسة بعد الظهر، لأجد إيفان ريابتشي (35 سنة) في انتظاري. كان قد أتمّ للتوّ تسجيل برنامجه الإذاعي الثقافي في راديو أوكرانيا الوطني. وبعد تبادل سريع للتحيّة (دوبرو دين، بمعنى «مرحباً» بالأوكرانية) بدأ في التأفّف من الوضع: «هل شاهدت التليفزيون الروسي اليوم؟ يبدو أنهم صارمون في مسعى السيطرة على شبه جزيرة القرم». كان وجه إيفان جدّ منقبض وهو يتحدَّث عن مخاوفه من تقسيم البلد إلى ثلاثة أجزاء (شرق وجنوب مواليان لروسيا، وغرب موالٍ للاتّحاد الأوروبي)، رددت عليه بنظرةٍ صامتة، وحوّلت طرفي جهة امرأة عجوز، تجاعيد وجهها المتعب تشي أنها تجاوزت السبعين، وهي تمشي بخطى متثاقلة، حاملة صورة ابنها الشاب الذي فقد ذراعه اليسرى في الثورة الأخيرة، وتطلب صدقات من المارّة. كان الميدان وقتها ما يزال يعجّ بالحركة، والمعتصمون ذوو البدلات العسكرية والأحذية الخشنة، من رجال ونساء، الذين رفضوا إخلاء المكان إلى غاية تحقيق مطالبهم (بالتزام موسكو بجميع معاهداتها السابقة مع أوكرانيا، وإجراء انتخابات رئاسية مسبقة وشفافة شهر مايو/آيار) بدأوا بتحضير خيامهم المنتصبة وسط الميدان منذ شهر ديسمبر/كانون الأول، المُزَيَّنة بالأعلام الأوكرانية، أعلام المدن الداخلية التي جاؤوا منها (أغلبها من غرب البلاد) وأعلام دول أوروبية مختلفة، لقضاء ليلة باردة أخرى، فدرجات الحرارة مساءً تنخفض إلى أدنى من عشر درجات مئوية، ولا بديل عن التدفئة بالحطب وبقايا أثاث خشبي في ظل غياب أدنى شروط العيش الكريم لهم ولبعض عائلاتهم التي تقاسمهم الخيام نفسها. «بعض المعتصمين جاؤوا من مدن داخلية مثل «لفيف»، لا سكنات لهم في كييف» يضيف إيفان. هم يقتسمون المعاناة على أرض الميدان (أو ساحة الاستقلال، رمز تحرُّر البلد عام 1991)، ويتزوّدون بالماء الصالح للشرب من بعض الصهاريج التي تأتي صباحاً لتعبئة قارورتهم البلاستكية، وأحياناً لا تكفي الجميع، ويأكلون من المطاعم الميدانية الصغيرة التي تسهر عليها نسوة، وتعتمد على مساعدات وتضامن الأوكرانيين فيما بينهم، وهي مطاعم ارتجالية لا تقدّم أكثر من صحن حساء ساخن، كأس شاي وبعض الخبز، وأحياناً قليلة الجبن. «مع ذلك، الأكل متوافر للمعتصمين. الجميع يستفيد من نصيبه. غالبية محلّات الأكل السريع الموجودة حول الميدان أغلقت أبوابها اضطراراً، ومحلّات أخرى خفَّضَت أسعارها، لأن المارّة مثل الثوّار يكتفون بالأكل مجّاناً هنا» يخبرنا المتحدِّث نفسه. يشتغل إيفان في الإذاعة، منذ أربع سنوات، وفي الترجمة الأدبية من الفرنسية إلى الأوكرانية، فقد سبق أن نقل بعض الكتّاب الفرنسيين الكلاسيكيين إلى لغته الأم، وهو كاتب معروف بين أوساط قرّاء البلد، ويعمل كثيراً لينال قليلاً. «متوسِّط الراتب لا يتجاوز الثلاثمئة أورو، وهو راتب لا يكفي حتى لإيجار شقة صغيرة. الرشوة والمحسوبية ترسَّخَتا، وصارتا جزءاً من حياتنا اليومية. أمي مثلاً اضطرت أن تغلق متجراً تجارياً صغيراً لها بسبب ضغط المسؤولين المرتشين عليها». الوضع أيام الرئيس الأسبق يانكوفيتش(؟-1950) كان – بحسب شهادات مَن التقيناهم – جدّ سيِّئ، والممارسات اللاقانونية كانت وما تزال تنخر البلد. كل إجراء إداري عادي كان يستوجب على المواطن دفع مقابل مادي يكون أحياناً باهظاً جداً، والمبلغ يتغيَّر باستمرار بحسب أهمّيّة الخدمة المقدَّمة من طرف الموظّف وبحسب

طبيعـة المواطـن – الزبـون الطالـب لهـا. والعـلاج فـي المؤسسـات الاستشـفائية العموميـة، حيـث مـن المفـروض أن تقـدّم خدمـات مجّانيـة، يلـزم المواطـن أيضـاً دفع رشاوى مقابل الحصول على موعد فحص طبي روتيني. وضع عَكّر- أيضاً- حياة أبنـاء الجاليـات العربيـة المقيمـة في كييف، علـى غـرار حمزة (37 سـنة)، وهـو مـن جنسـية تونسـية يقيـم هنـاك منذ ستّ سـنوات، متزوّج من أوكرانيـة، وأب لطفلـة لـم تتجـاوز شـهرها السـابع: «افتتحت قبل عامين كافيتيريا صغيرة، وسط المدينـة، لكني لـم استمر اكثر من سنة. بعض أعوان الشرطة كانوا يأتون نهـاراً ويفرضـون علـيّ دفـع عمـولات». حـال حمـزة لا يختلـف عـن حـالَـيْ وليد الأردنـي، وحسام المصري اللذين قابلناهم جميعـاً قـرب السـوق العربـي فـي كييـف (Bessarabska) وكلّهـم عـرب يشـتغلون فـي محـلات الأكل السـريع (شـاورما، فلافـل وغيرهـا)، فـي مدينـة حيـث الأكل العربـي يحظـى بمكانـة رمزيـة مهمّـة، فمطعـم (Lina's) يمتلـك أكثـر مـن خمسـة فـروع، منهـا فـرع لا يبتعـد عـن الميـدان أكثـر مـن خمسـين متـراً، ومطعـم ومقهـى (Lkafa) لرجـل أعمـال سـوري، يـكاد يوجد في جميع كبريات شـوارع العاصمة الأوكرانيـة.

يد واحدة!

إيفان لا يثق بالأسماء التي قدّمت نفسها للترشّـح للانتخابـات الرئاسـية الشـهر المقبـل، مثـل يوليـا تيموشـنكو، ونائبهـا فـي الحـزب نفسـه آرسـوني لاتسـونيكو، الملاكـم الأسـبق فيتالـي كليتشـكو، أولـغ تيانيبـوك أو الميليارديـر رينـات اخميتـوف (المُصَنَّـف ضمـن قائمـة أغنـى خمسـين رجـلاً فـي العالـم). «النخبـة المُثَقَّفـة مُستبعَدَة مـن التنظيمـات السياسـية. وغالباً حين يبرز اسم مثقّف في الدوائر الرسمية فسنجده قادماً من تنظيم اتّحاد الكتّـاب، وهـو تنظيـم بوليسـي أكثـر مـن كونـه أديبـاً» يصـرّح إيفـان، معتبـراً اتحـاد الكتاب تنظيماً سوفياتياً بائداً وجب حَلُّـه فـي أسـرع وقـت.

وفـي الميـدان نفسـه، المُنشـأ وفـق الطراز الستاليني، ووسط ركام مخلّفات الثـورة، وأكيـاس الرمـل التـي تحيـط بالخيـام والبنايـة الإدارية الشـاهقة التـي كانـت تـؤوي متظاهريـن وأُحرقـت، ووسـط أعـلام أوكرانيـا، وأسـفل فنـدق (Ukraine)، حيـث كان يقيـم صحافيـون وأُحـرق أيضـاً، صادفنـا الكتّـاب المتظاهريـن: أنـدري كروكـوف، إيرنـا كيربـا، يـوري أندركوفيتـش، ومـاري ماتيـوس. أشـارت إيرنـا بأصبعهـا إلـى بنايـة يسـارَ نصب الميدان التذكاري: «من هنـاك كان القناصـة يطلقـون الرصـاص الحَـيّ علـى المتظاهريـن». كانـت لحظـات تراجيديـة عاشـها الكتـاب الأوكرانيـون مـن الداخل، مدافعيـن عـن صوتهـم بالـدم متشبثين بحقهم في التخلُّص من رموز النظـام السـابق. الكتّـاب المعتصمـون فـي الميـدان يتداولـون فيمـا بينهـم عبـارة سـاخرة وعميقـة: «شـكراً بوتيـن!» ليـس حبـاً فـي زعيـم الكرمليـن ورئيـس روسـيا الأقـوى، وإنمـا لتهـوُّره فـي التدخُّـل فـي شـؤون البلـد، ووصـف ثـورة الشـعب بـأذل الأوصـاف، كنعت المعتصمين بالفاشيين، والحكومـة الحاليـة بالحكومـة الانقلابيـة، ومـا أثـاره موقفـه مـن تـراصّ فـي الصفـوف وتوحُّـد بيـن الأوكرانييـن، مـع اتّسـاع روح السـخرية بيـن ثـوار الميـدان الذيـن علّقـوا صـوراً ورسـومات تشـبّه الرئيـس الهـارب يانوكوفيتـش بـ (هتلـر)، وتصـف بوتيـن بـ (النازي).

انتفاضـة «الميـدان» أثبتـت، بشـكل واضـح، الطابـع الوحـدوي والتضامنـي والهوية الثابتة التي تجمع أبناء أوكرانيا رغـم تعدُّدهـم، ومحـاولات البعـض إثـارة العـداء والتفرقـة بينهـم. وحـدة التـراب خيـار شـعبي لا تنـازل عنـه، يدافـع عنـه المحتجّـون والناشـطون الثوريـون. هـم يرفضـون تكـرار السـيناريو الجيورجـي (2008)، وتحويـل جزيـرة شـبه القـرم الأوكرانيـة إلـى أوسـيتيا جنوبيـة جديـدة (وهـو مـا حصـل فعـلاً)، كمـا يعارضـون- فـي الوقـت نفسـه- منهـج تفتيـت البلـد، وفـق مرجعيـات جغرافيـة أو إثنيـة، كمـا حصل بداية تسعينيات القرن الماضي مع يوغسلافيا. مـع ذلـك، أمنيـات المعتصمين ليست دائماً ممكنة كما يقول ديمترو (29 سـنة) الـذي تمنّـى لـو أن أوكرانيـا التحقـت أولاً بحلـف شـمال الأطلسـي قبـل مواجهـة الكرمليـن والتفكيـر فـي الانضمـام إلـى الاتحـاد الأوروبـي. «مـن سَـيَحْمي البلـد لـو وصلت الدبابات الروسية هنا؟» يتسـاءل. «بـدأت المشـاركة فـي المظاهـرات منتصـف ينايـر الماضـي. كنـت هنـا يـوم تدخُّـلَ الـ «بركـوت Berkout» (قـوات مكافحـة


ركام ما بعد الثورة

الشعب) بالرصاص الحَيّ، وشاهدت أناساً أعرفهم وأصدقاء يسقطون أمام عيني. رأيت الموت يمرّ أمامي. وسأبقى هنا معتصماً، ولن أخرج من الميدان حتى أتأكّد أن الثورة لن تعود إلى الوراء» يواصل المتحدّث نفسه.

يوم 18 فبراير/شباط الماضي شاهد ديمترو رفيقه أليكسندر يسقط أرضاً جراء رصاصة في الرأس. «كان في سنّ الثالثة والعشرين، طالباً بمعهد الهندسة المعمارية» يضيف. يومها كان المعتصمون مخيَّرون بين التراجع عن ثورتهم التي بدأت نهاية نوفمبر/تشرين الثاني، بعد أن علّقت الحكومة مشروع التوقيع عن اتفاقية التجارة الحرّة مع الاتحاد الأوروبي، أو مواجهة عنف قوات الشرطة والاستمرار إلى الأمام. وافقوا على الخيار الثاني، وكانت المحصّلة – بحسب بيان رسمي – 82 قتيلاً وأكثر من 600 جريح. ديمترو، ومثل المئات من الأوكرانيين الآخرين، وضع صورة رفيقه أليكسندر أمام نصب الاستقلال وسط الميدان، وصار كلّ يوم يضع وردة أمامها تنكاراً له. «سوق الورد والشموع ازدهرت بعد الثورة» يعلّق ضاحكاً. فنفق ميترو الميدان تحوّل سريعاً إلى سوق كبيرة لبيع الورد والشموع للمعزّين.

وبالقرب من صورة رفيقه كانت تصطفّ صور العشرات من الضحايا والجرحى النين واجهوا الرصاص بصدور عارية، والمارّة يتوقّفون كل مرة أمامها للصلاة والدعاء لهم بالرحمة. «لحدّ الساعة ما يزال يوجد 113 بلاغاً بمفقودين. نبحث عنهم- خصوصاً- في المراكز الطبية» تخبرنا أوكسانا، وهي طالبة وناشطة متطوّعة جاءت لمساعدة المعتصمين في توزيع الدواء، ثم الإشراف على خليّة الإبلاغ عن المفقودين، وهي خليّة تَتَّخذ من مقرّ بلدية كييف مقرّاً لها. «في السابق، كان مقرّ البلدية ممنوعاً على عامّة الشعب. كان خاصّاً- فقط- بكبار المسؤولين، من هنا كانت تُتَّخَذ أهمّ القرارات. وهو من أوائل المؤسَّسات الرسمية التي احتلّها المتظاهرون في بايات الثورة» تتحدَّث. الدخول إلى المبنى نفسه لم يكن سهلاً. دوريّة من المتطوّعين تقوم بحماية المدخل. طلبوا منا بطاقة إثبات الهوية وبطاقة صحافية وتقديم معلومات شخصية قبل السماح لنا بتخطّي البوابة. من الداخل، يبدو مبنى البلدية مُصَمَّماً وفق الطراز المعماري النيو- كلاسيكي، وقد تحوّل- أيضاً مثل الميدان- إلى مأوى للثوّار. في الطابق العلوي نُصِبت شاشة كبيرة لعرض صور وفيديوهات مُقْتَبَسة من أيام الثورة، وحُوِّل الطابق الأرضي منه، على عجل، إلى مستشفى ميداني، حيث التقينا فاسيل (31 سنة)، وهو ممرّض متطوّع. «قمنا بإسعاف وعلاج العشرات من الثوار. لست أعرف- تحديداً- عددهم، كانوا يأتون بالعشرات يومياً، نقوم بكل ما يمكن فعله، وبحسب الإمكانيات المتوافرة، لعلاجهم» إلى جانبه كانت تقف الدكتورة إيرين(46 سنة): «منذ نهاية شهر فبراير/شباط، ومع سقوط النظام السابق خَفّ الضغط على المستشفى. نقوم حالياً بمتابعة بعض الحالات بأدوية وضمادات، أما المصابون إصابات بالغة وخطيرة فقد تَمَّ تحويلهم إلى مستشفيات أوروبية، في ألمانيا، وبولونيا، وجمهورية التشيك» صَرَّحَت. كانت خزانة أدوية المستشفى الميداني – وهو واحد من ثلاثة مستشفيات ميدانية كانت تنشط بشكل سرّي أيام الثورة – موجودة في مكتب مجاور، كان يشغله سابقاً موظّف حسابات البلدية. وعلى الرواق دورية حرس في نهاب وإياب، وعينها لا تغفل عن الداخل وعن الخارج.

من الشرق إلى الغرب

في الصباح الباكر البارد أَخرجُ إلى الشارع، أتحسَّسُ حركة المارّة، أتبع خطواتهم، في آرينا، وشارع باسينا، ونهج خراشاتيك صعوداً إلى الميدان، ثم الحارات والشوارع التجارية الفرعية محاولاً قراءة تعابير وجوههم.. وجوه صامتة، بأنوف محمَرّة بلسعات البرد وعيون ناعسة لا تنظر إلا صوب الأمام، مع قليل من التلاميذ يعبرون الطريق مسرعين رفقة أوليائهم باتّجاه مدارسهم. «هم يدرسون في مدارس خاصة، روسية خصوصاً» يقول إيفان. فالمدارس الحكومية الأوكرانية أجّلت إعادة فتح أبوابها إلى النصف الثاني من شهر مارس/آذار، تماماً مثل الجامعة، فالحياة الدراسية توقّفت- اضطراراً- أكثر من شهرين، وبعض الأساتذة والطلبة يعانون الأمَرّين، بسبب تأخُّر دفع رواتبهم ومنحهم الدورية. الحياة في عاصمة البلد تسير بشكل حذر، خجول


جدار تنكاري للضحايا

ومضطرب. لا شيء ينبئ بقرب نهاية الصدمة وبالخروج من نفق الانتظار. «في غضون عشر سنوات قام الشعب الأوكراني بثورتين كبيرتين. هو يحتاج إلى الراحة قليلاً، يريد تنفُّس الحياة» يقول ياكيف (42) أستاذ لغة إنجليزية. والشباب الذين التقيناهم كانوا أكثر الفئات قلقاً وتأثراً- خصوصاً- بسيل الأخبار والمقالات السوداوية المتضاربة فيما بينها التي يتناولها، ويروِّج لها الإعلام الروسي عن مستقبل البلد. «الثورة أنجبت حرباً إعلامية بين روسيا والغرب، وبينهما يقف الأوكرانيون غير مستوعبين- كما ينبغي- خيوط اللعبة» يصرِّح رومان، صحافي مستقلّ، يشتغل مراسلاً لوكالة أنباء أجنبية. «مع بداية الثورة تعرَّض كثير من المواقع الإلكترونية الإخبارية المقرَّبة من النظام السابق للقرصنة، كما برزت- في الأسابيع الماضية- مواقع إخبارية جديدة. الـ (نت) الأوكراني صار مكتظّاً بالأخبار والشائعات والصور المُفبركة والفيديوهات المركّبة». يتابع ناصحاً إياي بالتركيز- خصوصاً- على ما يرد في الموقع الإخباري «برافدا» الأوكراني، بصفته أكثر المواقع الإخبارية قرباً من مصادر المعلومة. كلمة البرافدا (بمعنى الحقيقة باللغة الروسية)، والتي ارتبطت سنوات الحرب الباردة باسم صحيفة الحزب الشيوعي السوفياتي سابقاً، المرادف الأمثل للبروباغندا، صارت في أوكرانيا مرادفاً للمصداقية ولرجاحة الرأي في ظل الاضطراب الحاصل. فمنذ أكثر من شهرين، تحتلّ الأخبار الواردة من البلد افتتاحيات كبريات الصحف والنشرات الإخبارية الغربية والروسية في آن معاً. وكل طرف من الأطراف المتنازعة في المنطقة يوظّف نفوذه الإعلامي لتسيير الرأي العام بما يخدم توجُّهاته السياسية الخارجية. ولم تقتصر المعركة على الإعلام التقليدي فقط، بل شملت أيضاً مواقع التواصل الاجتماعي؛ فبينما يميل ثوّار الميدان إلى استخدام الـ (فيسبوك) و(تويتر)، يردّ عليهم أنصار روسيا من موقع (Vcontact)، الميديا الاجتماعية الثالثة من حيث عدد الزيارات في أوكرانيا.



أم تحمل صورة ابن لها فقد ذراعه

«في روسيا يكاد يَتَّفق الشعب على إجماع شبه كلّي بضرورة تدخُّل عسكري وبسط سيطرة الكرملين على شبه جزيرة القرم» يضيف رومان. وبوتين يُعَدّ- في الوقت الراهن- الكاسب الأكبر؛ فنجاحه في المعركة الدبلوماسية الحالية يمثِّل انتصاراً داخلياً أيضاً، وارتفاعاً في مؤشِّرات شعبيته، فهو يوظِّف ورقة الضغط الاقتصادية للاستمرار في التقدُّم، فأوكرانيا الباردة تتزوَّد شتاءً بحاجيّاتها من الغاز الطبيعي من روسيا بنسبة تقارب 70 % من شركة (Gazprom). وجيرانها الأوروبيون، الداعمون لثورتها يستوردون ما لا يقلّ عن 30 % من حاجياتهم الغازية من موسكو أيضاً. من ثَمَّ تظل روسيا- بالنظر إلى مخزونها الطاقوي- الرقم الأهمّ في المعادلة والطرف الأكثر ثقلاً في المنطقة مهما حاولت وسائل إعلام غربية التقليل من قيمتها ونفوذها، وظلّها يَتَّسع في أوكرانيا التي لم نكن نسمع عنها كثيراً في السابق، قبل الثورة البرتقالية ثم ثورة الميدان (أكبر ثورة موالية للاتحاد الأوروبي في العالم)، اللتين بعثتا صراعات سياسية قيمة متجدِّدة.

كيف، التي تبني مستقبلها ببطء، تجد نفسها اليوم مُجبَرة ولا مُخَيَّرة على قبول المعركة الدائرة على أرضها، وهدفها هو فقط الخروج منها بأقلّ الأضرار الممكنة. بعض المحلِّلين الروس يحاولون تبرير تدخُّل بلدهم في الشأن الداخلي لبلد مستقلّ بواجبها في الحفاظ على الاستقرار على حدودها، والاستجابة لرغبة شعب شبه جزيرة القرم لحمايتها من الحكومة التي تصفها بـ (الانقلابية) التي تشكّلت مباشرة بعد الثورة. ويقارن محلِّلون روس الوضع الحالي بما حصل في كوسوفو (2008)، وإعلانها الانفصال عن صربيا. لكنها مقارنة لا تخلو من اختلافات، فكوسوفو لم تنفصل عن صربيا وفق خيار أحادي، بل بتوافُق أممي، وإجماع شعبي داخلي، أما روسيا فهي تقرِّر بشكل انفرادي، وترفض سماع صوت شريحة واسعة من الأوكرانيين الرافضين لتدخُّلها في القضايا الداخلية. كيف- إذاً- تتغاضى موسكو عن الحقائق الميدانية، وتواصل إصرارها على فرض الوصاية ولعب دور الأخ الأكبر على بلد مجاور لها؟ وذهب مسؤولون روس بعيداً في تشويه صورة ثورة شعب، باللعب على المصطلحات واتِّهام الناشطين بالمؤامرة وتلقّي أموال



مظاهرة ضد انفصال القرم

من جهات أجنبية(غير محدَّدة)، وهو منطق متعارَف عليه بين الأنظمة القمعية التي تحاول دائماً وأد غضب الشارع بتلفيق الاتِّهامات، تماماً كما حصل في تونس والقاهرة وصنعاء وإدلب وغيرها من المدن العربية الصامدة، حيث نعتت الحكومات الحركات الاحتجاجية بالتآمر مع جهات أجنبية. هي تُهَم جاهزة توزِّعها القيادات الحاكمة المتصلِّبة، بالقول فقط، دونما أدلّة. على الطرف المقابل، يتجنَّب الرسميون الأوكرانيون، والمعتصمون في الميدان الردّ على الجار الروسي بالمثل، ويفكِّرون- فقط- في سبل مواصلة الطريق؛ فقد عاشوا ثلاثة أشهر من الانتفاض، وأسبوعاً من العنف الدموي بمزيج من الفخر والارتياب: فخر بالإنجاز رافقته أناشيد قومية تتغنّى بأوكرانيا واحدة موحَّدة، وارتياب من سيناريوهات المستقبل، وخوف من تواصل تمدُّد المحطات الدرامية التي ترافق تاريخ البلد المعاصر، خوف- خصوصاً- من تدهور الوضع الاقتصادي المتململ، منذ سنوات، مع تراجع القدرة الشرائية للفرد، وتواصل تدنّي العملة المحلّيّة (1 يورو= 13 هريفنا). البلد بحاجة عاجلة إلى مساعدات مالية لا تقلّ عن ثلاثين مليار دولار تنضاف إلى ديونه الخارجية السابقة المُقَدَّرة بحوالي عشرة مليارات دولار (منها ثلاثة مليارات مستحقّة لشركة Gazprom).

كل عام وأنتن بخير

السبت الثامن مارس/آذار صباحاً. يوم عطلة أسبوعية رافقته حركة كثيفة في الميترو. في اليوم العالمي للمرأة، ارتفع نشاط محلّات بيع الورد مجدَّداً، ولم تكن النسوة والفتيات يمررن إلا وتحمل الواحدة منهن وردة أو باقة ورد بين يديها. في عيد المرأة تحوَّل الجوّ العام في المدينة من قلق إلى زهوّ وفرح، وتحوَّلت عبارات العزاء المتبادلة في الأيام السابقة إلى تهانٍ وتبريكات بعام سعيد. توزَّعت خمس فتيات جئن بلباسهن الريفي التقليدي: اثنتان منهن بضفائر طويلة، والأخريات بشعر مُنسدل، بين مداخل الميدان، يحملن معهن سلالاً لبيع الورد. لم يكنّ يفرضن سعراً موحَّداً على بضاعتهن، ويتشاورن في السعر ويتقايضن، بحسب إمكانيات الزبون على الدفع. وبعد ساعتين، قبل منتصف النهار بقليل، كنّ قد انتهين من بيع كل ما معهن من ورد، وعدن من حيث أتين، ليحلّ محلهنّ باعة متجوِّلون من الرجال يعرضون أيضاً ورداً، وماركات عطور عالمية مغشوشة. وفي زحمة الناهبين والقادمين التقيت يانا(23 سنة)، وهي توزِّع أعلاماً أوكرانية صغيرة على المارّة، وتردِّد بصوت عال: «Slava Ukraini!»(المجد لأوكرانيا!). «بعد ثلاثة أشهر سأُتمّ دراستي في الجامعة، بكلية الاقتصاد. جميل أن تصادف نهاية دراستي بداية عهد جديد في البلد» تقول يانا القادمة من شرق البلاد، حيث تتمركز الغالبية الناعمة للرئيس الهارب فيكتور يانوكوفيتش. يانا تحبِّذ الحديث والتواصل مع أصدقائها بالروسية لا الأوكرانية، وتضيف: «أدرك أن المستقبل ليس واضحاً. حظوظي في إيجاد منصب شغل يتناسب مع تخصُّصي ضئيلة. كما أن أيّة وظيفة سأزاولها لن توفِّر لي الحَدّ الأدنى من العيش الكريم». تبدو يانا، وعلى غرار آلاف الشباب من هم في مثل سنِّها، متفائلة ومتناقضة مع نفسها في آن معاً، هي تتنبَّأ بمصير أفضل لبلدها، وتقرّ: «لو أتيحت لي فرصة للسفر والعمل في بلد آخر فلن أتردَّد. منذ سنوات أحلم بالعيش في أميركا». هكذا تختصر حلمها في بقعة بعيدة عن أرض

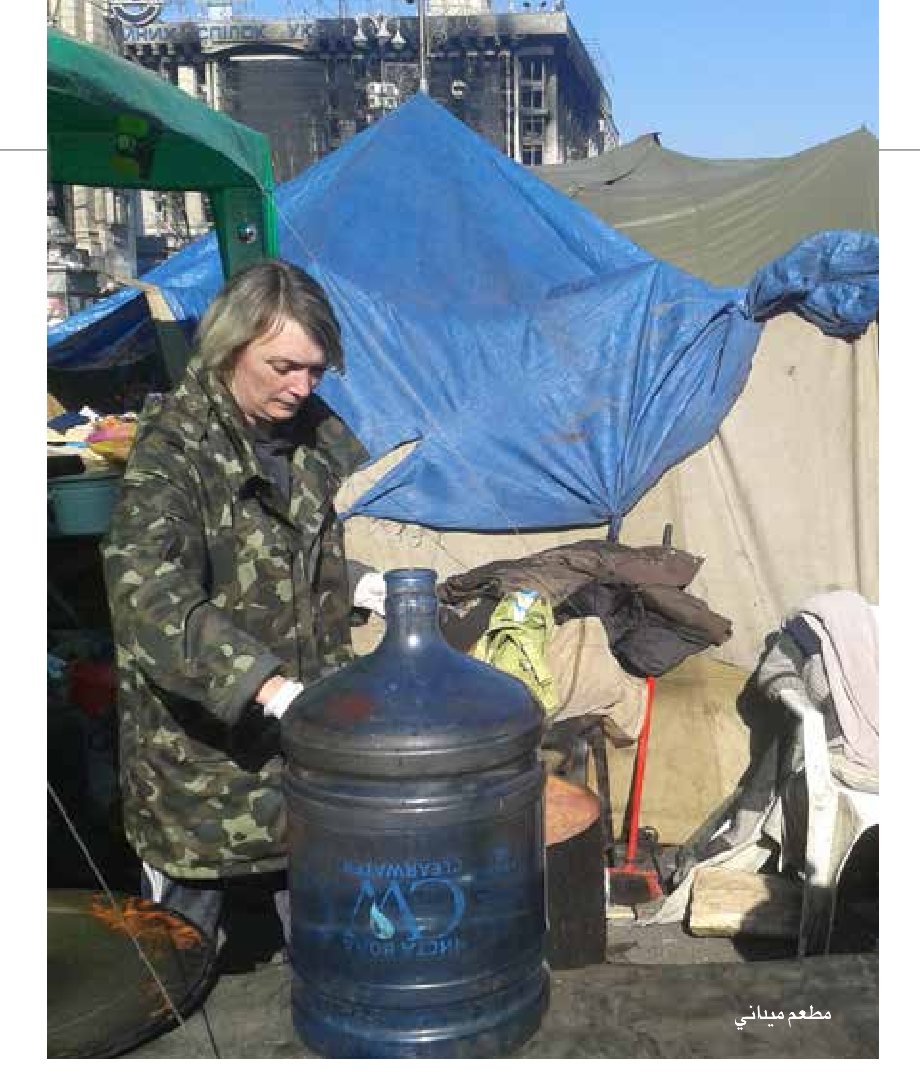
الأجداد. ومثل إيفان، لا تثق بالأسماء المقترحة لسباق الانتخابات الرئاسية الشهر المقبل. «مبدئياً، لن أُصَوِّت. أو ربَّما سأُصَوِّت بورقة بيضاء، وكفى». في السابق كانت تميل يانا إلى يوليا توميشنكو، قبل أن تغيِّر رأيها: «خاب ظَنِّي فيها. هي لا تختلف عن الرئيس الأسبق» تختتم. وهو نفسه رأي كثير من المعتصمين في الميدان. توميشنكو التي خرجت، عقب الثورة، من السجن في صورة «البطلة - المخلصة» سرعان مع عادت شعبيتها إلى التقهقر مجدَّداً، ويعيب عليها بعض الأوكرانيين ماضيها القيادي وتوظيفها المال العام في خدمة أغراض سياسية خاصة. ويقاسم نازار (26 سنة) القادم من مدينة لفيف القريبة من بولونيا، مهد ثوار الميدان ما ذهبت إليه يانا. «أتممت دراستي في معهد الموسيقى، وأفكِّر، منذ سنوات، في عدم الاستقرار هنا والبحث عن أفق آخر لي، في بلد آخر». على خلاف يانا، ولأنه من الشرق، يحبِّذ نازار التحدُّث بالأوكرانية بدل الروسية، وهو يُحَمِّل الرئيس الأسبق يانوكوفيتش، وابنه أليكسنر مسؤولية الوضع الاقتصادي الهشّ جدّاً للبلاد. «يانوكوفيتش وابنه وحاشيتهم نهبوا البلد، ورسَّخوا فيه الرشوة. وأيّ رئيس قادم لأوكرانيا يجب عليه تعلُّم الدرس، وعدم ارتكاب أخطاء سابقيه نفسها» يضيف. يانا مثل نازار كلاهما يتمنّى انضمام أوكرانيا إلى الاتحاد الأوروبي، شريطة أن لا تمسّ هذه المساعي الوحدة الترابية للبلد. «الروس- كشعب- إخواننا. لسنا نحمل حقداً عليهم» يقول نازار، منتقداً خيار الحكومة بفرض التأشيرة على المواطنين الروس. فسخط الغالبية يَتَّجه صوب سياسة بوتين الانفرادية والتسلطية على أوكرانيا مع أن نازار يعتقد أن «المشكل ليس في بوتين، بل في ضعف الرئيس الفارّ الذي سمح للروس بتسيير البلد كما يشاؤون».

شفتشينكو حاضراً

الحلقة الأضعف في سلسلة المتغيِّرات الحالية هي شريحة المواطنين الأوكرانيين المقيمين في روسيا. بحسب رومان هم يدفعون ثمناً مضاعفاً بسبب التزام البعض منهم بخيار الثورة ومشاركتهم رأي المعتصمين بإحداث القطيعة مع النظام الروسي. «على كل، لن يخسروا الشيء الكثير لو أجبروا على العودة إلى بلدهم الأم» يقول المتحدِّث نفسه. فهم يعانون خلف الحدود من ظروف جدّ صعبة، غالباً ما يجدون أنفسهم ضحية استغلال من طرف المؤسَّسات الإنتاجية وورش الأشغال في روسيا، مع تأخُّر أرباب العمل في دفع أجورهم، كما أن جزءاً كبيراً منهم محروم من حقوق الضمان الاجتماعي والتغطية الصحية. ظروف سيِّئة لليد العاملة الأوكرانية في روسيا تكرَّست في السنوات الماضية، ازدادت سوءاً مع الثورة الأخيرة، مع إصرار ناشطي الميدان على استبعاد كلّ الرموز السوفياتية والروسية من الواجهة، حيث تبنّوا في الأشهر الماضية شخصية شاعر أوكراني شهير رمزاً لثورتهم: تاراس شفتشينكو، الذي تصادف السنة الجارية الذكرى المئوية الثانية لميلاده (1814 - 1861). فقد انتصب تمثال خشبي له وسط الميدان، وتداول شعراء محلِّيّون على منصة الميدان (حيث كانت تُلقى الخطب السياسية فقط) لقراءة نصوص ومقاطع شعرية له، كما نُشِرت صورته على لافتات توزَّعت على مختلف كبريات شوارع المدينة. تاراس شفتشينكو ليس شاعر البلد فحسب، بل هو شاعر كوني، عميد الأدب الأوكراني، مناضل صلب، سُمِّيَت جامعة كييف باسمه، اشتُهِر- خصوصاً- بنصوصه المناهضة لحكم روسيا القيصرية، والمُحَرِّضة على إحياء الوعي القومي. تعرَّضَ للنفي وللمنع من دخول أوكرانيا عشر سنوات كاملة أيام القيصر نيكولا الأول، وعاش تحت المراقبة البوليسية حتى وفاته. اليوم، صار شفتشينكو سَيِّد الميدان بلا منازع، فهو الحاضر في كل جنباته، ونصوصه الحماسية تُرَدَّد بصوت عالٍ كما كان التونسيون عام 2011 يردّدون نص أبي القاسم الشابي:

«إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر
ولا بدّ لليل أن ينجلي
ولا بدّ للقيد أن ينكسر».

«آه لو كان شفتشينكو على قيد


مطعم مياني


بائعة الحلويات

الحياة!.. كان سيفخر بما أنجزه أحفاده!» يقول إيهور، الذي نصب طاولة صغيرة على طرف الميدان لبيع أقمصة صيفية تحمل صورة الشاعر، وأعلاماً أوكرانية بالأصفر والأحمر مع صورة الشاعر في الوسط. ولم يطغَ على صور شفتشينكو المنتشرة في كل زوايا الميدان، سوى اعتصام حاشد نَظّمه شباب من التتار جاؤوا من مدينة سيمفروبول، عاصمة شبه جزيرة القرم للتنديد بالاستفتاء المنظم (16 مارس/آذار الماضي) بشأن انفصال شبه الجزيرة عن الوطن الأم وإلحاقها بروسيا الاتّحادية. حاملين شعارات مثل: «لا للحرب في القرم»، «الأوكرانيون إخوة»، مردّدين بأعلى صوتهم شعارات بالروسية والأوكرانية الإنجليزية رافضة لخيار تقسيم البلد جزأين منفصلين. «هو استفتاء غير شرعي. نرفضه. كُلّنا ننتمي إلى بلد واحد» يقول مصطفى (42 سنة)، ناشط حقوقي تتاري.

كابوس سنوات الاتحاد السوفياتي ما يزال عالقاً في أذهان التتار، حين اتَّهَمَهم ستالين بالتعاون مع القوات النازية، وقام بترحيلهم قسراً (200.000 شخص) إلى سيبيريا، مما تسبَّب في هلاك ما لا يقلّ عن 40 % من أفراد الشعب نفسه. هم مسلمون سنّيّون، يرافعون ضدّ تقسيم البلد وضدّ ضمِّهم إلى روسيا خوفاً من تكرار سيناريوهات القمع، على الرغم من الإغراءات المقدَّمة من موسكو ووعودها لهم بالحفاظ على هويَّتهم وحمايتهم. التتار يمثّلون حوالي 14% من سكّان شبه جزيرة القرم (من مجموع أكثر منذ مليونَيْ نسمة، ذات اغلبية روسوفونية)، ولم يعودوا إلى موطنهم، منذ سنوات النفي إلا قبل حوالي ربع قرن، أي بعد سقوط الاتحاد السوفياتي، ومن مطالب اعتصامهم في الميدان أيضاً الاعتراف بلغتهم والتعامل معهم باعتبارهم سكّاناً أصليين للبلد وليسوا فقط أقلية. «أبناؤنا يدرسون باللغة الروسية، لا التتارية. ولا توجد نِيّة صريحة للاعتراف بهويَّتنا وثقافتنا» يضيف مصطفى، رغم أن التتار ساهموا- تاريخياً- في تطوُّر المنطقة، ويفخرون بانتماء المفكر والمصلح اسماعيل غاسبيرالي(1914-1851) إليهم، لكن صوتهم اليوم لا يبدو مسموعاً، فالأوضاع تسير بحسب هيمنة الكرملين، ومستقبلهم في شبه جزيرة القرم ليس واضحاً، مما دفع بالمئات منهم إلى الهجرة إلى كييف وإلى من غرب أوكرانيا خوفاً من تعرُّضهم للتصفية وللاضطهاد. هم مستضعفون في وطنهم، ولا أحد مستعدّ للدفاع عنهم، على الأقلّ في الوقت الراهن.

في حدود السابعة والنصف مساءً أتركُ الميدان، والمحتجون التتار مازالوا هناك، يفترشون العراء، ويتبادلون خيبة أمل من الأيام القادمة.. أعود إلى (Bessarabska) مجدَداً لألتقي هشام (34 سنة) فلسطيني الأصل، يؤجّر محلاً صغيراً لبيع الأكل السريع، مقابل 1700 أورو شهريّاً. «الإيجار غالٍ جداً. لكن لا خيارَ لي» يقول متحسّراً. يحلم هشام بتأسيس مطعم عربي متكامل، يعيل به نفسه وعائلته الصغيرة(زوجة وابنتين).. أقاسمُ هشام شطيرة شاورما وأودّعه.

في شوارع كييف لا أثر للشرطة، فقد أجبرت على الانسحاب خارج المدينة بعد الثورة، باعتبارها – بحسب ثوّار الميدان – جزءاً من بنية النظام الحاكم الأسبق. الجيش هو المكلَّف بحماية مؤسَّسات الدولة المهمّة، مثل المطار، حيث وجدت نفسي، لحظة وصولي مطار بوريسبيل الدولي، في مواجهة ضابطة مسؤولة عن مراقبة جوازات الواصلين. كانت لا تتكلَّم سوى الروسية، وطلبت مساعدة زميل لها يتحدَّث الإنجليزية ليسألني عن سبب زيارتي وعنوان الفندق الذي حجزت فيه. الوضع الأمني في البلد إجمالاً غير مستقرّ، وبعض من شرق البلاد بدأت هي أيضاً المطالبة بالانفصال عن حكومة كييف.. التوتُّر السياسي في تصاعُد، وحالة الاضطراب ستستمرّ في حال تأجيل الانتخابات الرئاسية المسبقة الشهر المقبل، والمستهدفون الآن هم المواطنون البسطاء والمعتصمون في الميدان، الذين يتوجَّب عليهم الصمود أكثر أمام رياح التحوُّلات المتسارعة، ومزيد من الانتظار لقطف ثمار الثورة.



لا شيء يدعو إلى الطمأنينة في روسيا، وجميع أسباب الانفجار متوافرة، ومع ذلك يستبعد أن يستجيب الروس لدعوات الخروج إلى الشارع التي يطلقها الليبراليون. لأسباب مختلفة، أهمّها عدم الثقة بطبيعة الدعوات وبأصحابها وبمستقبل أفضل يمكن أن تفضي إليه.

موسكو: منذر بدر حلوم

هل يأتي الربيع إلى روسيا؟

وكان الإعلام الروسي قد اشتغل كثيراً على ترويج اسم «جين شارب، Gene Sharp»، ليس حُبّاً به، إنما تأكيداً على مرجعية أجنبية للخروج إلى الشارع. روّج في روسيا لـ «جين شارب» كمنظِّر للثورات الملوّنة، ولكُتَيّبه «من الديكتاتورية إلى الديموقراطية» الذي يتضمّن 198 طريقة غير عنيفة للوصول إلى السلطة، وقيل في الإعلام إن انهيار الاتّحاد السوفياتي، والمظاهرات في تايلاند والتيبيت وصربيا والمنطقة

العربية، تمّت بالآيات الموصوفة في الكُتَيّب إيّاه.

إلى جانب تسليط الضوء على المخاطر الوطنية للسير في طريق «شارب»، وريث سلمية غاندي، يتمّ التنويه بأن البشر قد يتصرّفون وفق طرائق شارب دون أن يدروا. ولمّا كان البشر لا يعجبهم أن يكونوا مغفَّلين، فقد باتوا يعرفون «شارب» جيِّداً في روسيا، خاصة بعد الثورة البرتقالية في أوكرانيا. علماً بأن الأخيرة، منذ دورتها الأولى، شغلت الكرملين بما ينبغي من جدّيّة. فمنذ ديسمبر/كانون الأول 2011، بعد مظاهرة معارضة خرج إليها عشرات الآلاف في ساحة «بولوتنايا»، أعلن فياتشيسلاف سوركوف، المسؤول آنذاك عن تنظيم الحياة السياسية الداخلية في روسيا لدى الكرملين «أن هناك راغبين في تحويل الاحتجاجات إلى ثورة ملوَّنة». مضيفاً: «هم يتصرَّفون حرفياً وفق كتاب «شارب»، بل إن سلوكهم مطابق للوصفة إلى درجة الإملال». وكانت الاحتجاجات المتكرِّرة قد بدأت في روسيا بعد انتخابات الدوما في دورتها السادسة (4 ديسمبر/كانون الأول 2011) واستمرّت خلال الحملة الانتخابية وبعدها وصولاً إلى 4 مارس/ آذار 2012، موعد الانتخابات الرئاسية التي فاز خلالها بوتين من الجولة الأولى. وقد ربط المشاركون في تلك الاحتجاجات أشرطة بيضاء على أيديهم، وراحت تطلق عليهم وسائل الإعلام الروسية تسمية «جماعة الأشرطة البيضاء»، دون أن تبخل بتكرار ما قاله السيناتور جون ماكين عن أن «الانتخابات الروسية كانت احتيالية، وأن «الربيع العربي» وصل إلى روسيا، وسوف يستمرّ، والشيء نفسه سوف يحدث، في وقت ما، في الصين»، وأضاف: «أنا واثق من أن الشعب الروسي لن يصبر على حكومته الفاسدة إلى الأبد». وقد فهم الروس جيداً مغزى الحديث عن ذلك في وسائل الإعلام.

واستعدَّ الكرملين بالوسائل كافة لاستقبال «الربيع». فقد أُعِدّت وسائل مدروسة لإبطال آليات «شارب». من بينها إعداد فوج من «مقاتلي الثورة المضادة» يمكنهم مواجهة الثوار في ملعبهم التقليدي، في الحرب النفسية. إضافة إلى جيش كبير من مقاتلي الإنترنت. راحوا يدافعون عن النظام بكفاءة لا تقلّ عن كفاءة المهاجمين. وقد نجحوا بدرجة كبيرة في محاصرة الأفكار الثورية ومنع انتشارها، منطلقين من مقولة «ليس من الصعب السيطرة على عقل الإنسان العادي إذا كنت الوحيد الذي تخاطبه». هكذا بدأت السلطة الروسية ثورتها المضادة قبل أن تبدأ الثورة فيها. وقد هاجم إعلام السلطة الاحتجاجات «الشعبية» و«السلمية»، قبل فترة كافية من بدء «ثورة الشرائط البيضاء»، ناشراً في الوعي العام أنها ليست أكثر من كمين أَعَدّه الغرب لروسيا. وقد جرى عمل أيديولوجي هائل لتحصين الناس ضدّ «عدوى» الأفكار الثورية، علماً بأن أجهزة السلطة لم تبخل بتأديب غير المطواعين منهم الذين ارتكبوا أعمال عنف، ومارسوا الشغب. وكان واضحاً أن الهدف من هذه الحملة الشاملة هو تشكيل مناعة ضدّ تقبُّل وصفة «شارب» عند الروس.

لكن ما سبق كله لم يكن ليثمر لو لم تقل القوى «الوطنية» في البلاد كلمتها بصوت مرتفع، بل متوَعِّد أحياناً. فمقابل مظاهرة فبراير/شباط 2012 المعارضة التي خرجت تحت شعار «من أجل انتخابات نزيهة» في ساحة «بولوتنايا» في موسكو، تَمَّ تنظيم مظاهرة أكبر «ضدّ البرتقاليين»، أي ضدّ أنصار الثورات، في «بوكلونايا غورا».

فقد حقَّق الكرملين نجاحات إضافية على خلفية تجربة معاناة الشعب الروسي التاريخية وفقدانه الثقة بالسياسيين عموماً، وخاصة مع البيريسترويكا وما تلاها من خسائر وطنية ومعاناة شعبية ونهب، وعلى خلفية كفره بالأشخاص الداعين إلى الثورات والتغيير، على اعتبار أنهم لا يسعون إلا إلى مصالحهم الخاصة. علماً بأن الإعلام الرسمي لم يبخل بتعرية التناقض بين دعوات الداعين إلى التقدُّم والديموقراطية والحرية والنزاهة، من جهة، وتاريخهم الشخصي من جهة أخرى.

بما يشبه التهيئة لحرب وطنية عظمى، وجد الجميع أنفسهم مضطرّين للتعبير عن موقفهم، وكأن الوطن يناديهم لقول كلمة. وهكذا، فقد راح عدد كبير من المشتغلين في الحقل الثقافي الروسي يعبّرون عن مساندتهم للرئيس بوتين بشأن ضمّ شبه جزيرة القرم، في رسالة مفتوحة وجَّهوها إليه في 12 مارس/ آذار، وتركوا إمكانية التوقيع عليها مفتوحة على موقع وزارة الثقافة الروسية. وبالمقابل هناك من المثقَّفين مَنْ عارض موقف الكرملين. وقد أعلن الأخيرون، على موقع «نوفويا غازيتا»، موقفهم المعارض، الذي يرى أن روسيا تحشر نفسها في «مغامرة خطرة» تحت شعار الدفاع عن الروس في القرم..». إنما موقف هذه الجهة وتلك، هو في الجوهر، موقف من «الربيع» عامّة، وإن أخذ لبوساً قومياً في مثال أوكرانيا.

الأيديولوجيا وتهييج المشاعر القومية وتعزيز صورة العدو الخارجي والمخاطر التي تتهدَّد وحدة روسيا ومستقبل شعبها والمطامع المعلنة بثرواتها.. كل ذلك حقيقي، وكله أفاد في إبعاد الثورة حتى الآن، فهل سيفيد أيّ شيء مع مزيد من الضغوط الاقتصادية على الشعب الروسي؟ أم هل من فعل يغيِّر واقعاً لم يعد يحتمل استشراء الفساد، وغياب العدالة الاجتماعية، والتنمية غير المتوازنة، والتوزيع غير العادل للثروة، وتوارث المواقع الوظيفية المُدِرّة للمال، وندرة فرص العمل، وانقطاع السلالم الوظيفية بدرجات من المحسوبيات والعلاقات الشخصية ،ومشاكل القوميات وسواها؟



الأعمال الفنية للملف : JOSE AGUSTIN GONZALEZ GRILLO - كوبا

الحبر الناشف

تاريخ أدب الطفل هو تاريخ الطفولة بالأساس، وهو أيضاً تاريخ اكتساب اللغة وتعلُّم مبادئ الحياة عن طريق الأدب. في مذكراته «الطفل الذي بَنَتْه الكتب» يحيلنا الكاتب الإنجليزي فرانسيس سبافورد على تذكُّر القراءات الأولى التي أحدثت فينا تحوُّلات، كي نتوقَّف عند الأوقات التي وقع فيها كتاب معين داخل عقولنا وهي على استعداد تام له، شأنه شأن محلول شديد الإشباع، وفجأة تغيّرنا.

عبر التاريخ، تحكمت فوارق ثقافية واجتماعية في النظرة إلى الطفل. وإذا كانت العصور القديمة تتَّصف باستغلال الأطفال وإهمالهم، فإن العصر الحديث لا يخلو من بقايا هذه النظرة في بقاع البؤس النائية على تخوم المجتمعات المتخلِّفة عن قطار التنمية، حيث لا يكون مكان الأطفال الحقيقي هو المدرسة. وعبر التاريخ، أيضاً، تحكَّمت بنيات ثقافية واجتماعية واقتصادية متفاوتة في تطوُّر نظرة المجتمعات إلى الطفل، فمن المنفعة إلى التربية أخذ الطفل مكانته التي يستحقها داخل العائلة وداخل المجتمع. وهكذا أصبح أدب الطفل في المجتمعات المتقدِّمة، كما استوعبت ذلك مجتمعاتنا العربية حديثاً، عنصراً هاماً في عملية التربية والتلقين من أجل بناء شخصيات مستقبلية فاعلة في محيطها ومشاركة في تحضُّر المجتمع.

وبحسب تقرير صدر مؤخَّراً عن معهد «بروكينغز» الدولي فإن ثمانية ملايين ونصف مليون طفل في العالم العربي مهمَّشون تعليمياً، وما بين 30 و90 في المئة من التلاميذ في اليمن والمغرب والكويت يفشلون في المرحلة الابتدائية، و60 في المئة لا يتعلَّمون في المرحلة الإعدادية في المغرب وعمان. أرقام صادمة تجعل الحديث عن أدب الأطفال في العالم العربي مرهوناً بتحدِّيات بنيوية وتنموية عميقة. ومن ناحية أخرى فإن عصر الفضائيات ووسائط الميديا الجديدة تدخل على الخط لتزيد من تعميق إشكالية القراءة وإنتاج ثقافة للطفل.

«الدوحة» تفتح ملفّ أدب الأطفال، وتطرح مشاكله الراهنة وأسئلة أخرى بمناسبة اليوم العالمي لكتاب الطفل الذي يصادف الثاني من شهر إبريل/ نيسان من كلّ سنة.

كان رفاعة الطهطاوي أول من أسَّس مجلّة للأطفال في العالم العربي ورأس تحريرها. بكل جديّة وبأجندة نهضوية محدَّدة اختارت جمهورها بعناية، صدرت مجلّة «روضة المدارس» أوّل مجلّة للطفل العربي في القاهرة سنة 1870، عن ديوان عموم المدارس الملكية برئاسة علي مبارك باشا متوجِّهة إلى جمهور من المتعلِّمين الصغار.

حنان جاد

بين الأمس واليوم

وقد رسم رفاعة الطهطاوي الخطّ التحريري للمجلّة، وأعلنه بوضوح مؤكّداً أنها ستبتعد عن شؤون الحكم والسياسة والإدارة التي سمّاها جميعاً (الأحوال الوقتية)، أما من جهة الأسلوب فأكّد على أنها «ستستخدم ألفاظاً فصيحة غير حوشية، لا متجشمة لصعب التراكيب» يعني لغة عربية فصحى بسيطة وواضحة بمعايير القرن التاسع عشر. حملت «روضة المدارس» هَمّ رفاعة الطهطاوي منذ عاد من بعثته بفرنسا، نهضة مصر، وكانت نافذة لعصره ولقلقه.

فكما تشير دراسة لمحمد عبد الغني حسن نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فإن المجلّة طرحت سؤال العصر: هل نعود إلى الماضي العربي الإسلامي لنتقدَّم على أساس من الهوية العربية الإسلامية، أم نقطع الصلة مع الماضي لنحقّق التقدّم على طريق الغرب؟ وقد أخذت المجلة خط مؤسِّسها رفاعة الطهطاوي الذي انحاز إلى مسألة المزج بين الطريقين، ففتحت مجال المساهمة فيها أمام كتّاب المدرسة التقليدية الذين ينظرون بفخر إلى قيم وعلوم الحضارة الإسلامية، وأيضاً أمام



ممثِّلي الثقافة الغربية الحديثة في محاولة لإيجاد تيّار تمتزج فيه الأصالة بالمعاصرة.

المجلّة التي تجنَّبت الغضب الملكي بابتعادها عن السياسة كانت نواة حركة نهضة فكرية وأدبية بكل معنى الكلمة، فقد اهتمَّت مجلّة «روضة المدارس» بفنّ الرواية الغربي، وترجمت، ومَصَّرَت عدداً من الروايات، ونشرت مقامات صالح مجدي، والتي ستوصف لاحقاً بأنها بدايات فن القصة القصيرة في العالم العربي.

وفتحت الطريق أمام عدد من الموهوبين في الكتابة منهم طالب مدرسة الإدارة آنذاك إسماعيل صبري الذي سيُعرَف بعد ذلك بـ (الشاعر الكبير). كما نشرت المجلة فصولاً من الكتب خلال أعدادها: في الأدب، واللغة، والنحو، والتاريخ، والجغرافيا، والكيمياء، والأحياء.

بعدها أصدر مصطفى كامل صحيفة المدرسة وهو الذي عُرِف عنه أنه تنقَّل بين ثلاث مدارس بسبب الطبيعة الصدامية لآرائه ضدّ الاحتلال الإنجليزي.

معركة المجلّات المدرسية لن تكون من طرف واحد، فقد صدرت مجلّة «الأولاد» عام 1923 على يد إسكندر مكاريوس، وكان الهدف منها تكوين جيل من الأطفال غيرِ مُعادٍ للاحتلال الإنجليزي.

ومهما حاولت مجلّات الأطفال ببراءة أن تنأى بنفسها عن السياسة فإن السياسة لن تنأى عنها، ولن تتركها لبراءتها، فمجلّة «روضة المدارس» ظلّت على ولائها للملك عبر قصائد المديح في كل المناسبات الملكية، وفي عام

1969سيتمّ أدلجة مجلّة صغيرة للأطفال تسمّى «الأمل»، وبينما لم تكن القيادات السياسية تبدي عناية كبيرة في العالم العربي لتطوير محتوى وقيمة مجلات الأطفال إلا أنها-على ما- كانت مدركة لخطورتها في عملية التنشئة الاجتماعية للأجيال الجديدة؛ لذلك- بتحريض أو بدافع شخصي للقائمين على هذه المجلّات- سوف يجعلونها دائماً تلعب دوراً في ربط الطفل عاطفياً بالقيادة السياسية عبر إيجاد مساحة لصور القائد في كل عدد ووصفه بـ (الأب)، كما حدث في أيامنا مؤخَّراً حيث نُشِرت صورة للمشير السيسي على غلاف مجلّة «سمير» المصرية، ووصفته بـ (ابن مصر).

بدأت مجلّات الأطفال من مصر إذاً، وصدرت غالبيتها في مصر وبشكل مبكّر، صدرت مجلّات: «الكتكوت»، و«مدارس الأحد»، و«بابا شارو»، و«سندباد»، و«علي بابا»، و«سمير»، ثم «علاء الدين وبلبل». بينما تنبَّهت الدول العربية لأهمّيّة مجلّات الأطفال منذ ستينيات القرن العشرين، فصدرت مجلّات الطفل في مختلف بلدان العالم العربي «ماجد وفراس» و«العربي الصغير» و«الفاتح» و«باسم وسامر» و«الأمل» و«مجلّتي» و«المزمار». إضافة إلى المجلّات التي صدرت بترخيص من مؤسَّسات غربية أو بالتعاون معها مثل مجلّات «ميكي»، و«تان تان»، و«صندوق الدنيا».

160 مجلّة للطفل رصدتها موسوعة مجلّات الأطفال في العالم العربي الصادرة عام 2005 على امتداد 16 دولة عربية: واللافت فيما رصدته الموسوعة تعثُّر صدور معظم المجلّات وتوقُّفها مؤقَّتاً أو نهائياً، بينما المجلّات التي تمكّنت من الصمود ولم تتعرض للتوقف هي تلك التي تصدرها مؤسسات كبيرة قادرة على تحمُّل خسائر تدنّي التوزيع ومتابعة التطوير لكن هذه المؤسَّسات- بدورها- ليست متخصِّصة في شؤون الطفل، وإنما هي دور نشر كبيرة تصدر عدداً من المطبوعات من ضمنها مجلّة الأطفال التي تبدو في أحيان كثيرة كما لو كانت قطعة مكمِّلة، أو ديكوراً.

بدأت ريادة مجلّات الأطفال من مصر، لكنها انتهت إلى الخليج العربي حيث تحتلّ صدارة التوزيع عربياً، كما تفيد بعض مواقع الرصد، مجلّة «ماجد الإماراتية»، ويحكي الزميل إيهاب الحضري نائب رئيس تحرير مجلّة «أخبار النجوم»، كيف لم يَنَمْ ليلة نشرت ماما لبنى في مقالها خطاباً أرسله إليها وهو في المرحلة الإعدادية يخبرها فيه بأنه حزين لأنه أصبح متعلّقاً بمجلة «ماجد الإماراتية»، وأنَّ على مجلّة «سمير» أن تتطوَّر حتى لا تأخذ منها الريادة مجلّة أخرى، ويعتقد الحضري أنه منذ أرسل خطابه لم يرصد أي تطوُّر ينكر على مجلّته المحبوبة «سمير».

وعلى خط المنافسة الأول تحظى مجلّة «العربي الصغير» الكويتية بتقدير كبير باعتبارها الأقوى في المحتوى والتي حافظت على رصانة تنكّر بجدّيّة جيل الروّاد. «العربي الصغير»، كانت كتيّباً صغيراً يُوزَّع مع مجلّة «العربي» الكويتية التي حظيت بشهرة واحترام بوصفها مجلّة تُعنى بشؤون الثقافة والفن والبحث العلمي.وكان يوزَّع مع المجلّة منذ عام 1958، ثم تحوَّل إلى مجلّة شهرية للطفل سنة 1986 أصدرتها وزارة الإعلام، وتتميَّز «العربي الصغير» على غرار مجلّة رفاعة الطهطاوي الرائدة بتعاون عدد من كبار الكتّاب مثل الروائي المصري محمد المنسي قنديل الذي يكتب سيناريوهات قصصها المصوَّرة.

في دراسة عن مجلّات الأطفال في العالم العربي نشرتها نجلاء علام عام 2000 انتقدت الطابع المحلّي للمادة المقدَّمة للطفل العربي في كل مكان، وكذلك التوزيع الذي يتّسم بالمحلّيّة. الوضع لم يختلف اليوم، بل يمكننا أن نقول إن المحلّيّة تسود، وهي - على ما يبدو- جزء من سياسة مجلّات الأطفال عبر تكريس الملامح والأسماء والملابس التي تظهر في الرسومات كنوع من التأكيد على الهوية الوطنية، وفي أحيان كثيرة عبر استخدام مفردات من اللهجة المحلّيّة، أو كما تُستخدَم في مصر اللهجة المحلّيّة في كتابة العدد بالكامل.

كما انتقدت دراسة نجلاء علام عدم وجود سياسة إعلانية تغلِّب مصلحة الطفل على الاعتبارات المادية، وهو أمر يمكن لمسه عبر الإعلانات المنتشرة في هذه المجلّات اليوم لمواد غذائية ضارّة بصحّة الطفل. انتقدت الدراسة أيضاً عدم تحديد معظم مجلّات الطفل للشريحة العمرية التي تتوجَّه إليها.

وفي الواقع، إذا كانت الشريحة العمرية غير محدَّدة بشكل مباشر فإن معظم المجلّات تتوجَّه إلى الطفل بين ثمانية أعوام وأربعة عشر عاماً. تكاد تغيب الشريحة الأصغر، وتغيب تماماً الشريحة الأكبر من الأطفال.

على أيّ حال إذا كان الكبار لا يريدون أن يأخذوا الأطفال بالجدّيّة اللازمة فقد انصرف عنهم الأطفال بدورهم إلى محتوى هائل توفِّره أجهزة رقمية مما لا عين رأت، ولا ولا أذن سمعت، وهو الأمر الذي تنبَّهت له مجلّة «ماجد» فطوَّرت موقعاً إلكترونياً، كما صدرت عدّة مجلات إلكترونية للطفل منها مجلة «كنوز» الكويتية. لكن، لازال الفضاء واسعاً جداً وممتلكاً لعناصر الدهشة من الحركة والصوت وإمكانية التفاعل بشكل يصعب أن تصمد أمامه مسابقة «أكمل الرسم» التقليدية.

حصة العوضي:

لا يزال الحلم مستمرّاً

لم تكن الكاتبة والإعلامية القطرية حصة يوسف عبد الرحمن العوضي تدرك بأن رواية القصص والحكايات على إخوتها الصغار سوف تستدرجها فيما بعد لتصبح كاتبة قصص، وشعر، ومقدِّمة برامج للأطفال. هي من مواليد عام 1956. حصلت على بكالوريوس إعلام من جامعة القاهرة، تخصُّص إذاعة وتليفزيون، ثم ماجستير في إعلام وثقافة الطفل، من جامعة عين شمس.

في مرحلة السبعينيات والثمانينيات أعدَّت، وقدمت العديد من البرامج الإذاعية للأطفال والأسرة والشباب في إذاعة قطر، وحاليّاً تُعِدّ برنامج: «عصافير الصباح» على أثير إذاعة قطر، كما تشغل منصب رئيسة قسم برامج الأسرة في تليفزيون قطر، وهي عضوة بالأمانة العامة لجائزة الدولة لأدب الطفل، وعضوة في مجلس إدارة قناة الجزيرة للأطفال. ومجلس إدارة المركز الثقافي للطفولة.

وبموازاة عملها الإعلامي في الإذاعة والتليفزيون تساهم حصة العوضي في العديد من الأنشطة والفعاليات التربوية داخل قطر وخارجها. وفي مجال النشر ألّفت ما يقارب الخمسين كتاباً موزَّعة ما بين الأناشيد، والقصص، والمسرحيات.

توجَّت مسيرتها الطويلة بالعديد من الجوائز والتقديرات داخل قطر وخارجها، منها جائزة أفضل كتاب للأطفال في معرض كتاب الشارقة الدولي عام 1997م، وجائزة أفضل كتاب للطفل بمعرض كتاب أبوظبي الدولي عام 1998م، ونالت تكريماً في مهرجان الروَّاد العرب، جامعة الدول العربية عام 2009م.

كيف ترى صاحبة «الشمس لا تزال نائمة»، و«صانعة الأحلام»، و«لماذا لم تظهر الشمس»، و«الغابة السعيدة تقيم حفل الربيع»... واقع وتطلّعات أدب الأطفال في أيامنا؟ وكيف تنظر إلى تحدّيات وسائطه الجديدة؟ وأسئلة أخرى في هذا الحوار لـ«الدوحة» حول ما يشغل بال الكاتبة والإعلامية البارزة حصة العوضي.

حوار: محسن العتيقي

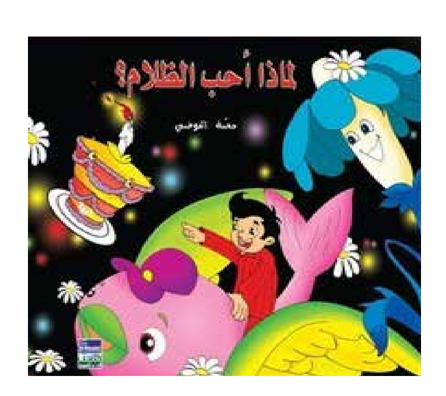
في شهر إبريل/نيسان من كل عام يحتفل العالم بكتاب الطفل. بالنسبة إليك - ككاتبة وإعلامية في هذا المجال- ما الذي يشكِّله لك اليوم العالمي لكتاب الطفل؟

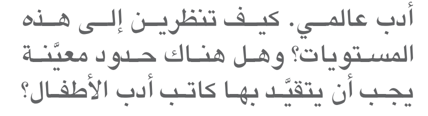
- حين يحتفل العالم في شهر إبريل/نيسان من كل عام بكتاب الأطفال.. لا أرى بالقرب مني أيّة بادرة لذلك الاحتفال.. ورغم أن بلادنا العربية تحتفل بالكثير من الفعاليات والمهرجانات الخاصة بالطفولة كالمنتديات والمؤتمرات إلا أن ذلك الاحتفال جدير على أن يؤخذ بجدّيّة كاملة.. خاصة ونحن نفتقر إلى وجود المبدعين المختصّين بهذا الأدب.. حتى ولو بإقامة ورش عمل خاصة لمن يرغبون في دخول مجال الكتابة الإبداعية للأطفال.. ولا أعتقد أن هذه الفعالية صعبة على المهتمّين والقائمين على هذا القطاع الحيوي في بلادنا العربية.

هناك من يرى أن الكتابة للطفل يجب أن تكون مرهونة بالخصوصيات المحلّيّة، وهناك من يرى عكس ذلك؛ باعتبار أدب الطفل -تاريخياً- هو








أدب عالمي. كيف تنظرين إلى هذه المستويات؟ وهل هناك حدود معيَّنة يجب أن يتقيَّد بها كاتب أدب الأطفال؟

- علاقة المادة المكتوبة للطفل بالبيئة المحلّيّة أو العالمية هو أمر خاص بالمبدع وحده؛ فهو الذي يحدِّد لمن يوجِّه إبداعاته في البداية، ويحدِّد الحدود الجغرافية التي يريد نشر إبداعاته فيها، وهنا ما يحدِّد طبيعة المادة المكتوبة بحسب رغبة الكاتب نفسه. وكثيراً ما يحدِّد الكاتب بيئة جغرافية واجتماعية خاصة بإبداعاته إلا أن تلك الإبداعات تنطلق إلى العالمية لما تتضمَّنه من قضايا وأهداف إنسانية تمسّ كافة البشر من كل الأجناس دون الاهتمام بالبيئة الخاصة التي انطلق منها ذلك الإبداع. وفي ذلك مجال لنشر ثقافة تلك المجتمعات إلى نطاق العالمية. ولا ضير في ذلك أبداً نظراً لما أضحى عليه العالم من تقارب ثقافي، وفضائي، وتقني حالياً.

■ في وقتنا الحالي، الطفل أمام مقترحات التكنولوجيا الرقمية. بالنسبة إليك، وبعد تجربتك الطويلة في إعداد البرامج الموجَّهة للطفل، وكتابة القصص والأغاني، والمقالات الصحافية... كيف تشغلك الحاجة إلى إعادة النظر في وسائط ثقافة الطفل؟

- ربما يكون هذا السؤال هو الأهمّ بين كل الأسئلة الأخرى.. وخاصة أننا نعاني الآن أزمة في إيصال الكتاب الورقي أو المطبوع إلى جماهيره الصغيرة بسبب الانشغال الكبير بهذه الأجهزة التكنولوجية التي سرقت الأطفال من حياتهم العادية بما فيها من لعب خارجي، وحركة ونشاط، وألعاب جماعية، وحياة اجتماعية وأسرية أيضاً حيث يقضي هؤلاء الأطفال مجمل وقت صحوهم أمام تلك الشاشات الصغيرة والشاشات الكبيرة..

وربما هذه القضية لا تظهر بوضوح إلا في مجتمعاتنا الخليجية بينما تختفي في البيئات العربية الأخرى التي لم تغيِّر فيها الأحوال المادية من عادات الأطفال وأنشطتهم المعتادة..

ولهذا فهناك الكثير من الأبحاث والدراسات التي تهتمّ بهذا المجال للتوصُّل إلى الوسائل الكفيلة بوضع المنتج الإبداعي العربي بين أيدي الأطفال في مجتمعاتنا الخليجية. ولا تزال هذه القضية قيد الدراسة والبحث بالنسبة إلى الكُتّاب العرب، وبالنسبة إليَّ أيضاً...







■ طفل المدينة ليس كطفل في قرية؛ بل وجوده في مدرسة يُستغَلّ في أمور الفلاحة والرعي، أطفال المخيمات، أو الذين على الحدود الجغرافية، بل هناك، في كثير من البلدان العربية، أطفال لا نعرف عددهم يعيشون في الشوارع. ألا يبدو الكلام حول أدب الأطفال في المنتديات والندوات، ونحن أمام هذه الحالات المتناقضة لوضعية الطفل العربي، كما لو كان نخبوياً وليس نضالياً من أجل تنمية حقيقية ومستقبلية؟

- لكل بيئة وضعها الاجتماعي والاقتصادي الذي يميِّزها عن البيئات الأخرى.. وفي حال وجود تلك المشاكل للطفل العربي واستمرارها بكثرة أعتقد أن التطرُّق لأدب الأطفال ما هو إلا ضرب من الترف المُبالَغ فيه حقاً في تلك المناطق المنكوبة

فقط.. والأجدى هنا جمع كل الجهود اللازمة من أجل إيجاد الحلول الكفيلة باستقرار وضع الطفل في المجتمعات العربية الأخرى اجتماعياً، واقتصادياً، وصحياً، وتعليمياً، وأمنياً.. إلخ.

أما بالنسبة للمناطق التي لا تعاني من أي خطب في استقرار أطفالها وحمايتهم فالواجب تكثيف حقول الثقافة الموجَّهة إلى الطفل فيها على كل المستويات: من كتب، وسينما، ومسرح، وإعلام مسموع ومرئي، وصحافة.. وغيرها. فوجود أزمة في مكان محدَّد لا يمنع من التطوير والاستمرار في التعليم والتثقيف لأجيالنا القادمة في بلادنا.

اسمحي لي أن أقتطع جملة وردت على لسان الراوي في بداية كتاب أنطوان دوسانت إكزوبيري «الأمير الصغير»: «إن الكبار لا يفهمون شيئاً، ومن المتعب للصغار أن يفسِّروا لهم الأشياء دائماً. وهي جملة تحيل على سؤال جوهري: هل نكتب للأطفال أم نكتب كالأطفال؟! ومن خلال هذا التساؤل أريد معرفة رأيك حول التجارب العربية في مجال أدب الأطفال؟

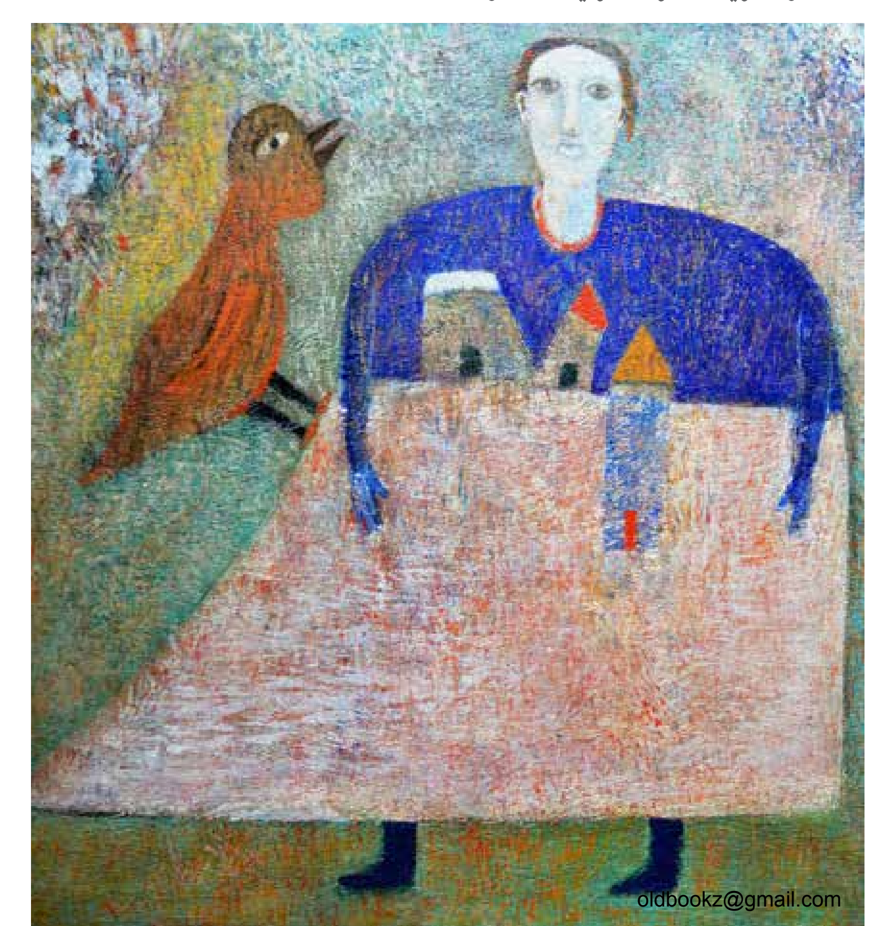
- يختلف الباحثون في تفسير الكتابة للطفل: هل هي كتابة له، أم كتابة عنه؟ ولأن من يستلم زمام الكتابة هنا هم الكبار فهم لا يمكنهم أن يكتبوا كالأطفال، بل عليهم أن يكتبوا لهؤلاء الأطفال. وللكتابة لهم عليهم الالتزام بمعايير معينة في اللفظ، والمعنى، والأهداف، والأعمار أو المراحل العمرية الموجَّه لها الكتاب. وكذلك هناك التزامات أخرى تتعلَّق بالنشر والطباعة والتسويق. وهي تتطلَّب كفاءة عالية في الرسوم والألوان والخطوط والورق والإخراج... وغيرها من أمور الطباعة التقنية..

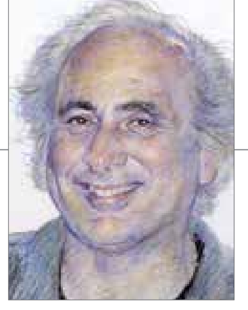
هذا بالنسبة للمادة المقروءة. ويتشابه الوضع أيضاً بالنسبة للمواد المسموعة والمرئية، والمسرحية في الالتزام بمعايير تربوية وتعليمية خاصة في أثناء الكتابة للطفل، أو حتى في اختيار الفكرة المقدَّمة للطفل، وأمور أخرى كثيرة لا مجال لها هنا.

أما بالنسبة للكُتَّاب العرب فهناك أقلام كثيرة استطاعت أن تقدِّم للطفل العربي الكثير من المواد المطبوعة والتي يمكنها أن تساهم في بناء ثقافة هذا الطفل. ولا أنسى هنا أن أذكر منها بعض الأسماء كزكريا تامر، وعبد التواب يوسف، ويعقوب الشاروني، وسليمان العيسى، وأحمد نجيب.. وغيرهم.

لنقترب الآن من تجربتك الشخصية مع الكتب، ولننطلق مما كتبه الكاتب الإنجليزي فرانسيس سبافورد في منكّراته «الطفل الذي بَنَتْه الكتب» بأننا: «نستطيع أن نتنكَّر القراءات التي أحدثت فينا تحوُّلات». شغفك بالكتابة للأطفال لا شك أنه يجعلك تضعين خطّين تحت جملة «الطفل الذي بَنَتْهُ الكتب» أليس كذلك»؟

- كثيراً ما أردِّد في لقاءاتي مع الأطفال ما يشابه هذه العبارة، فحتى يمكن لأي مبدع أن يمارس الكتابة الإبداعية عليه أن يقرأ أولاً؛ فالقراءة هي الأساس الأول لأيّ مبدع يشقّ طريقه في عالم الإبداع. ومن خلال تجربتي الشخصية، فقد كنت ألتهم الكتب والروايات المترجمة والعربية منذ أن بدأت أتعلَّم القراءة والكتابة.. وكثيراً ما شغلتني قراءاتي المطوَّلة عن مواعيد امتحاناتي المدرسية، حيث أظل في مكتبة المدرسة منغمسة في قراءة كتاب ما رغم انتهاء وقت الفسحة.. وتبدأ الحصة التالية دون أن أشعر بذلك. ولم يكن ذلك هو ما حَرَّك شغفي للكتابة للأطفال، بل إن مساهمتي وممارستي العمل الإذاعي وممارستي له بإعداد وتقديم برامج الأطفال في سنّ مبكّرة جداً دفعاني إلى عشق هذا المجال ومحاولة الخوض فيه أكثر بالقراءة والبحث والكتابة ثم بالدراسة أيضاً؛ حيث أردت توثيق موهبتي الإبداعية وشغفي بعالم الأطفال وخبرتي الإعلامية والأدبية باستكمال دراساتي العليا في مجال الإعلام وثقافة الأطفال. ولا يزال الحلم مستمراً...





ستفانو بيني

كتاب في الغابة

قضيت طفولتي في بلدة جبلية صغيرة. وعندما كنت لا أذهب إلى المدرسة كنت أقضي الوقت متجوّلاً في الغابات، ألعب الكرة، وأقصد النهر.

ولكن، في بعض الأحيان، كنت أحسّ بالملل رغم كثرة الصحاب ممّن هم في سني. كان في بيتي الكثير من الكتب. كان جدّي فلاحاً وكان يقرأ كتباً حول النبيذ، وكانت جدتي متديِّنة ولم تكن تقرأ سوى الإنجيل. وذات يوم رأيت صديقاً لي ومعه كتاب بيده، وقال لي إن البلدة التي تقع على الجانب الآخر من الغابة فيها مكتبة صغيرة، أي مكان يمكنني أن أستعير منه الكتب، وأقرأها، ثم أعيدها.

مضيت نحوها مشياً على الأقدام، وكان عليّ أن أجتاز تلّاً، وغابة من أشجار الكستناء والبلوط والزان. كنت خبيراً بتلك الدروب، ومع ذلك فقد استغرقت فيها ما يقرب الساعتين. وصلت إلى البلدة، وسألت عن المكتبة. كانت في الواقع محلاً يبيع الصحف والقرطاسية، ولكنه كان يقوم بهذه الوظيفة المشكورة. وكانت صاحبة المحلّ سيدة تعرف جدّي وجدّتي، وقادتني إلى المحل من الداخل. وقفت أشاهدها مبهوتاً. كانت هناك غرفة كلّها رفوف مليئة لتمامها بالكتب. كانت صغيرة، ولكنها بدت لعيني أكبر مكتبة في العالم، كأنها محيط من الأدب. «أنت لست من هذه البلدة، ولكنك تستطيع أن تأخذ كتاباً» قالت السيدة. وأضافت «ولكن لن تأخذ أكثر من واحد، وعندما تردّه سوف يمكنك أن تأخذ واحداً غيره».

أصابني الدوار وضربتني الحيرة، وأنا ألمس الكتب، وأفتحها وأقرأ منها بضع صفحات. ثم اخترت كتاباً صغيراً أخضر اللون، أعجبني عنوانه: «حكايات المستحيل» لإدجار آلان بو.

بدأت أقرأه وأنا في طريق عودتي إلى البيت عبر الغابة، وسرعان ما أخافني. لتخيّل الحال وأنا أنتهي من قراءته على الفراش على ضوء شمعة. كان يتحدث عن القلوب التي تنبض تحت الأرض، والقطط المدفونة حيّة، وعن جرائم غريبة. أحسست طوال الليل بأصوات غامضة ورأيت ظلالاً تتحرّك.

بعدها بيومين عدت إلى المكتبة، وقطعت هذه السكة الطويلة مرة أخرى، واخترت كتاباً جديداً لإدجار آلان بو. وفي أثناء العودة، كنت قد تهيّأت لخوف جديد، وأصبحت أوراق الكستناء والبلوط والزان تجثم فوقي مهدّدة ومتوعّدة. ولكن كانت هناك مفاجأة! كانت هذه القصص غريبة ولاذعة، بل كانت فكاهية، وجعلتني أضحك، وضحكت مستمتعاً بمغامرات فتى ليونزنج، وبلد «شيطان البرج» الغريب.

وهكذا عندما عدتُ إلى المكتبة اخترت كتاباً آخر من الكتب الخضراء للسيد (بو). وهذه المرة كانت الفكاهة والرعب متجاورين، فكانت تظهر أشياء غير عادية، وغير متوقَّعة، وحوش مبتسمة، وجرائم غير مألوفة، مثل مقتل أمونتيلادو وملك الطاعون. وفي المرة التالية اكتشفت أوجست دوبان، وللمرة الأولى أقرأ رواية بوليسية.

قلت لنفسي إن السيد بو هنا كاتب شيطاني، هو وسط بين مصاص الدماء والبهلوان، به شيء من الهذيان وبعض من العقلانية، ولا تستطيع أن تعرف بتاتاً ماذا يمكن أن تتوقّع منه.

عدت مرات كثيرة إلى المكتبة حتى انتهيت من قراءة كلّ كتب بو. قالت لي السيدة وهي تضحك: «أيها الفتى، ربما حان الوقت حتى تغير، اقرأ كتاباً عن المغامرات..»، ونصحتني بقراءة «زانا البيضاء» لجاك لندن، وكان كتاباً رائعاً. ولكن لغز بو ظل يؤرقني. كيف يستطيع فنان أن يكتب بكل هذه الأساليب المختلفة، وأن يدهشك، ومع ذلك فله أسلوبه الخاص، وله أجواؤه المميزة؟ كم كانت لديه من قلوب وأرواح؟

وفي أثناء عودتي إلى البيت كنت أطيل التفكير وأفهمه. الغابة هي دائماً الغابة، ولكنّ في داخلها العديد من الأشجار من كلّ صنف ونوع، أشجار كبيرة سامقة، وأشجار صغيرة قوية، وتستطيع أن تواجه الظلام المخيف، وتلتقي بومضات الشمس المتسللة عبر أوراق الشجر، وتستطيع أن تجد ثمار الفراولة والتوت، ويصبح خيالك مُهَيَّأً لتتخيَّل قزماً باسماً، أو ذئباً عملاقاً بارز الأنياب.

هناك كتّاب ليسوا سوى شجرة واحدة، شجرة جوز، أو شجرة بلوط جميلة. وهناك كتّاب زائفون مثل شجيرات متقزمة. ولكن هناك كتّاب مثل الغابات، تدخل فيها، فَتَتوه، ولا تعرف أبداً ما الذي تراه في خطوتك القادمة داخلها.

كان إدجار آلان بو غابة، بحراً، مدينة شبحية، كان فناناً يعرف كيف يسحرك بألف طريقة وطريقة، وأن يرعبك، وأن يبهجك. منذ ذلك الحين وأنا أفضّل هؤلاء الكتاب الغامضين، الانتقائيين، المستعصين على الحل، وأولئك الذين يعلِّبهم النقد الراكد في علب أكاديمية.

ولهذا فإنني مدين لهذه المكتبة، ولهذه السيدة الرقيقة، ولإدجار آلان بو، ولتلك الجولات الطويلة من المشي في الغابة، مدين لهم بأول انفعال وجداني لقارئ، لم أنسه أبداً، وقد جعلني لا زلت أحب تلك الغابة التي ليس لها حدود، غابة الكتب.

يُعَـدّ أدب الأطفـال من أهم روافد ثقافة الطفل العربي، وذلك لما يتمتَّع به مـن عناصر الجاذبية التي تشـدّ انتباه الطفل، كما أنـه يمثّل الجزء الأكبر من المادة الثقافية التي تقدَّم للطفل العربي عن طريق الأجهزة والوسائل المتعدِّدة. ولا نبالغ إذا ذهبنا إلى القول إنه عصب وسـائل إعلام الطفل، فالنصيـب الأوفر في صحافة الأطفال لأدب الطفل بعامّة وقصص الأطفال بخاصّـة، وكذلـك كل ما تقدّمه وسـائل الإعلام الأخرى مـن إذاعة وتلفاز ومسرح يعتمد بشكل أو بأخر على النتاج الأدبي الذي كُتِب للأطفال.

د. أحمد مختار مكي

تأديب التربية

وأدب الأطفـال لا يختلـف فـي كثيـر مـن الخصائـص والسمات الفنيـة عـن أدب الكبـار، لكـن، نظـراً لاختـلاف خصائـص الأطفال عـن الكبـار أصبـح لأدب الأطفـال «قواعـده ومناهجـه سـواء منها مـا اتَّصل بلغتـه وتوافقها مـع قامـوس الطفـل، ومـع الحصيلـة الأسـلوبية للمرحلـة العمريـة التـي يكتـب لهـا، أو مـا اتَّصـل بمضمونـه ومناسـبته لـكل مرحلـة مـن مراحـل الطفولـة، أو مـا اتَّصل بقضايـا الـذوق وطرائـق التكنيـك».

وتتعـدَّد تعاريـف أدب الأطفـال، وببسـاطة يمكـن أن يُعَـرَّف أدب الأطفـال، بأنـه كل مـا يكتـب للأطفـال خصيصـاً مـن نتـاج أدبـي، روعـي فيـه خصائصهـم اللغويـة والنفسـية والعقليـة، متمثِّـلاً فـي الأشـكال الأدبيـة المتنوّعـة مـن قصـة، وشـعر، ومسـرحية، وأغنيـة.

وإذا كان مـا يـؤرَّخ بـه لأدب الأطفال يرتبـط ببدايـة أعمـال (تشـارلز بيـرو) والـذي كانـت أولـى قصصـه «حكايـات أمـي الأوزة»، أو بأعمـال هانـز اندرسـون، فـإن الأديـب عبدالتـواب يوسـف يؤكِّـد أن أجدادنـا العـرب قـد تنبَّهـوا لأدب الأطفال وثقافاتهـم قبل هانـز أندرسـون بنحـو عشـرة قـرون، واسـتدلّ علـى رأيـه بعبـارات جـاءت فـي كتـاب «الأسـد والغـواص» الـذي كُتِـب فـي القـرن العاشـر الميـلادي، ومنهـا أن المـرء إذا أراد أن يخاطـب صبيـاً بمـا يقبلـه ويسـرّ بـه تصابـى لـه في حديثـه، وأيضـاً مـا جـاء بشـأن رسـوم الأطفـال والاهتمـام بالألـوان.

إن الكتابـة للأطفـال ليسـت بالأمـر الهيّـن فهـي تحتـاج مهـارات خاصـة وإلمامـاً بحاجـات الأطفال ومتطلَّباتهم فـي كلّ مرحلـة مـن مراحـل نموّهـم «وصعوبـة الكتابـة للأطفال تتأتّـى من عوامل عدة؛ أبرزها عدم قدرة الأديب علـى فهم عالـم الطفل أو عـدم قدرتـه علـى نسيان عالـم الكبار إلـى حَـدّ مـا، إضافـة إلـى مـا يكتنـف عالـم الطفولـة مـن غمـوض، فإن هـذا الجمهـور يتفاوت فـي مسـتوياته النفسـية، واللغويـة، والعقليـة، والعاطفيـة وفقـاً لمراحـل النمـوّ، فضـلاً عـن تفاوتـه من النواحي: الاقتصاديـة، والاجتماعيـة، والبيئيـة».

إن أدب الأطفـال يمثِّـل ركنـاً رئيسـاً فـي بنـاء شـخصيات الأطفـال، وتكويـن

وجدانهم وتنمية عواطفهم، كما يساعد الطفل على ضبط انفعالاته، ويسهم في نمو لغته وتشكيل قيمه ومعلوماته، كما يساهم في تنمية مشاعر انتمائه لأمته ووطنه.

فعن طريق أدب الطفل يمكن تحقيق البناء العلمي والتكنولوجي للطفل العربي، بتقديم ثقافة علمية مبسَّطة للأطفال تقدِّم لهم المعلومات العلمية والتكنولوجية بأسلوب شيِّق، وفي طباعة جيدة تعمل على جذب انتباه الطفل، وأن تكون هذه المعلومات وظيفية في حياة الطفل يستطيع استخدامها ولمس نتائجها بنفسه، وكما يمكن تدريب الأطفال على طرائق التفكير العلمي بصورة غير مباشرة، وذلك بتدريبهم على جمع البيانات وتصنيفها وتحديد المشكلات للتوصُّل إلى حَلِّ هذه المشكلات، وأن يكون المحتوى المُقَدَّم للطفل في مستوى النضج العقلي لكل مرحلة من مراحل الطفولة.

كما أن الاهتمام بإنماء القيم يأتي في مقدِّمة الأهداف التي تسعى التربية إلى غرسها في عقول الأطفال وفي نفوسهم، وأن القيم الخلقية هي الركيزة الأساسية لبناء أي مجتمع، وبصلاح أخلاقيات الأفراد يصلح المجتمع، ويستمرّ، ويتطوَّر، وبفسادها يفسد المجتمع، وينهار. ويقوم أدب الأطفال بدور مهمّ في هذا المجال، بصورة تبتعد كثيراً عن أساليب الوعظ والإرشاد التي لا تؤتي ثمارها؛ مما يجعل الطفل أكثر تقبُّلاً لهذه القيم والتوجيهات من خلال أدب الأطفال، ومنها تقديم المواقف السلوكية بصورة غير مباشرة تسهم في غرس القيم الخلقية في نفوس الأطفال وفي عقولهم، وخاصة عن طريق القصة.

ويبقى أدب الأطفال من الناحية الاجتماعية مهمّاً، حيث يتحوَّل الطفل من كائن متمركز حول ذاته إلى كائن متعاون وعضو متوافق في المجتمع، ذلك أن الحاجة إلى التربية الاجتماعية تقترن برغبة الطفل المبكرة في تكوين علاقات اجتماعية، ثم تنمو هذه الرغبة وتتطوَّر عاماً بعد عام، والفرد عندما يشعر أنه عضو في المجتمع الصغير، وأنه محبوب ومرغوب فيه من المحيطين به، فإنه يشعر بالسعادة والطمأنينة. وعن طريق أدب الأطفال يمكن مساعدة الناشئة على تفهُّم طبيعة العلاقات الاجتماعية، وإكسابه الخبرات الاجتماعية المختلفة مثل النظافة الشخصية، وآداب المرور، وآداب الحديث، وتوضيح القيم الاجتماعية من مظاهر الحياة وعلاقات الفرد بالبيئة وأهمّيّة التعاون في حياة الفرد والمجتمع.

ويمكن لأدب الأطفال أن يربّي الناشئة سياسياً كذلك، فمنذ مرحلة الطفولة يبدأ الطفل بالنموّ الذهني قبل دخوله المرحلة المدرسية الأولى، ذلك أن السنوات الحقيقية في تكوين المواطن داخل النظام السياسي تكون من سنّ الثالثة إلى سنّ الثانية عشرة، و«إن سلوك الأفراد البالغين يتَّصل اتِّصالاً وثيقاً بخبراتهم في أثناء الطفولة، كما أن الحقائق السياسية التي يدرسها البالغ واتّجاهاته بالنسبة لهذه الحقائق محدَّدة بما تعلَّمه في أثناء سنوات الطفولة». وعن طريق أدب الأطفال يمكن إكساب الطفل معلومات مبسَّطة عن الأحداث السياسية، والهيئات السياسية وأنواع نظم الحكم، وبهذا يبدأ تكوين عالم الطفل السياسي، مما يساعده -في المستقبل- على فهم ما يحدث حوله، ويجعله مشاركاً فعّالاً في مجتمعه الخاص.





يعتقد الكثير من المتابعين والمشتغلين بالحقل الأدبي عموماً أن صناعة أدب خاصّ بالطفل سهلة وممكنة، في ظل وضع التصوُّرات التقليدية العامة من أنه الأدب الذي ينبني على عالم سحري، ويعجّ بالمخلوقات الغريبة، حيث تكثر الألوان والصور. إنه أدب يُكتَب وفق مقاسات خاصة ولشرائح معيَّنة. ولكنها نصوص عويصة ومركّبة، ويمكنها أن تكون في اتّجاه عكسي؛ حيث تعمل النصوص العشوائية المكتوبة للطفل على تدجينه ووضعه وضعاً مُهجَّناً وغريباً نتيجة عدم الانتباه إلى المثيرات التي تشترك في صناعة هذا الأدب.

نبيل دحماني

قبل أن يصيروا كباراً

لعلّ من بين أساسيات الاهتمام بأدب الأطفال في عصرنا الحالي تحدّي بناء القدرات الذهنية والإبداعية لأطفال العالم العربي، وهو التحدّي الذي تشترك فيه سلسلة من الحلقات المترابطة والمتكاملة فيما بينها: تبدأ بالأسرة، ثم الروضة، المدرسة، الشارع، إلى وسائل الإعلام من دوريّات ومجلّات متخصّصة، وفضائيات وبرمجيات وموادّ منشورة من خلال الإنترنت، ناهيك عن منظمات المجتمع المدني والمؤسَّسات الحكومية.

في هذا السياق تُعَدّ مراحل تكون شخصية الطفل من أعقد المراحل

إدراكاً سواء من لدن المختصين والبحاثة أو من قبل الكتّاب المهتمّين بأدب الطفل، وعليه فإنّ ما قد يوجّه لأبنائنا أنشودةً كان أم قصّةً أم مسرحية يبدو في غاية الأهمّيّة والخطورة في الوقت نفسه. لأنه الوعاء أو الوسيلة التي تتضمّن القيم والمدركات والغايات المرجوّة من استثمارنا في طفل اليوم، رجل وامرأة الغد. هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية هناك برامج مختلفة موجّهة لأطفالنا تتولّى جهات محلّيّة وخارجية إعدادها وإنتاجها ونشرها على نطاق واسع لا يعترف بالحدود الجغرافية وبالخصوصيات القومية والمجتمعية كونياً في سياق آليات العولمة الاتّصالية. ممّا قد يجعلنا لسنا الوحيدين مَنْ يقرّر المصفوفة القيمية والسلوكية التي لابُدّ أن تتوافر لأطفالنا. وبالنسبة لكُتّابنا وإعلاميينا... يطرح هذا الواقع تحدّياً أخلاقياً واجتماعياً وثقافياً في الوقت نفسه.

من حيث توافُر البنية التحتية، فإن ما تتوافر عليه العديد من الدول العربية اليوم من إمكانيات في مجال السمعي البصري؛ من قنوات فضائية موجهة لشريحة الأطفال يجعلنا نتفاءل. غير أن عدم تحكّمنا في تكنولوجيات المعلومات وفي البرامج الاستقطابية لقيم وثقافات وافدة يجعلنا نتريّث في تفاؤلنا، ونتراجع عن رسم واقع مبتسم لطفل عربي بحاجة إلى تنشئة سليمة وهادفة، فحين تتحوَّل برامج بعض الفضائيات الموجَّهة للطفل إلى قنوات ستار أكاديمي أطفال وهرج لا يستوعبه الطفل بمختلف فئاته العمرية، تكون الرسالة المراد إيصالها لأطفالنا مغلوطة قيمياً وموضوعياً. فالنغم والصورة والصوت واللون أحياناً لا تقنع الطفل مثلما تقنعه اللغة والقيمة من وراء ذلك، وحين تتسابق هذه القناة أو تلك في عرض آخر أفلام الكارتون الآسيوية والأميركية، وتهمّش أعمالاً محلّيّة خليجية أو مشرقية أو مغاربية، تنسجم والروح والمتخيَّل والمدرك المحلّي، نكون قد حكمنا على الطفل العربي بالميوعة والتبعية والتقليد غير الواعي مستقبلاً لكل ما هو غير عربي غير مَحَلّي، دون أن ينفي هذا التصوُّر وجود أعمال غير عربية هادفة تعلّم الطفل لدينا قيم الصدق والصبر والحب والتضامن وحب الأرض. والأمثلة كثيرة.

مما لا شكّ فيه أنّ عالمنا العربي والإسلامي يزخر بأقلام لها الباع الكبير في الإنتاج الأدبي الموجَّه للطفل، وقد قدَّمت لهذه الشريحة الحساسة في المجتمع الشيء الكثير، وكثيرة هي الأسماء التي لا تزال مغمورة أو منسية لأن الثقافة التجارية والاستهلاكية طمست مثل هذه القدرات الخلّاقة، أو تناستها لأن الغاية الإشهارية تغلب الغاية التلقينية والتعليمية الهادفة.

إنّ الطفل العربي اليوم يعيش في مجتمعات متفاوتة اقتصادياً واجتماعياً وحتى قيمياً وتكنولوجياً، لكن، ثمّة نقاط مشتركة لابد من تثمينها إذا توافرت الإرادة الصادقة والرشيدة لحكوماتنا العربية في فتح ورشات فنية وإبداعية وعلمية عربية تناقش مثل هذه القضايا وغيرها خدمةً للناشئة من خلال الاستثمار في النظم التعليمية العربية المتاحة وجعلها أكثر مواءمة وملامسة لواقع الطفل العربي وحميمياته من جهة، وأكثر فعّالية وحركيّة في حمل هذا الطفل إلى آفاق آمنة قيمياً وسلوكياً ومجتمعياً، من جهة ثانية.

وتُعَدّ مراجعة نظُم التربية والتعليم وتكييفها مع غايات سياسة ثقافية رشيدة تسعى لصناعة مواطن المستقبل الصالح والمنسجم مع هويَّته وثقافته والمتقبّل للآخر، والمتفاعل الإيجابي مع التحدّيات التي يمكن أن تواجهه، مواطن لا يحمل تجاه تراثه أي عُقَد أو تشنُّجات فكرية. رجاءً لا يختلف فيه اثنان، طالما أنه مقصد كل مجتمع توّاق إلى التميُّز والفعّالية والتفوُّق والريادة.

إنّ حماية أطفالنا تكون من خلال تشريعات صارمة تكرّس حقّ الطفل العربي في التلقين السليم للحَدّ من الانعكاسات السلبية لبعض مواد الإنترنت والبرامج التي قد تغذّي اتجاهات الخمول والانطواء والكسل لدى أطفالنا، كما أثبتت ذلك الدراسات النفسية والاجتماعية المتخصّصة، ناهيك عن الأمراض النفسية والعقدية المستعصية كالإدمان على التلفاز والإعلام الآلي والإنترنت وبرامج ألعاب الفيديو، والمواد الإباحية والعنفية المُفسِدة للعقل والسلوك والترابط المجتمعي، والمفكّكة للروابط الأسرية بين الطفل/المراهق وباقي أفراد الأسرة. بالإضافة إلى الآثار الهدّامة للفرد الناضج ضحية هذه البرامج والوسائط مستقبلاً.

ومما لا شَكّ فيه، أنّ هناك دوراً مركزياً حاسماً لأدب طفل، وهو دور هادف ينهل من خبرات موضوعية رشيدة يتولّى توجيهها مختصّون في الكتابة للطفل، ومربّون، وكذلك الأطفال أنفسهم، وعلماء نفس وعلماء اجتماع وآباء... من أجل التقليص من حدّة الصعوبة الموجودة في الكتابة للطفل، وفي الوقت نفسه من أجل رسم مشروع مجتمع واضح المعالم لرجل الغد، تتولّى وسائل الإعلام والاتّصال العربية بتنوُّعها وتعدّدها توطين (أدب الطفل) في نفسيات أطفالنا. كما على المنظّمات الأهلية ومنظّمات المجتمع المدني أن تتولّى المتابعة والتوعية والتقييم وخلق بنوك للمعلومات تقوم بعملية الإسناد والدعم للحيلولة دون انحراف الجهود الرامية لإنجاح المشاريع المراد تجسيدها، وكذلك ضرورة دعم المجتمعات أو الحكومات التي تعاني من ضعف إمكاناتها المادية والبشرية، سعياً لبناء القدرات الذهنية والإبداعية لأطفال اليوم، رجال ونساء الغد في بلادنا العربية.

في نهاية هذا المقال لابد من التأكيد على أن هناك الكثير من الإرادات الخيِّرة والجهود الصادقة باتجاه فتح زوايا مهمّة لنقاش هادف حول أهمّيّة أدب الطفل عربياً، لابد من تثمينها وتعميقها في ظل الطفرة المعلوماتية الراهنة التي تفرض علينا الكثير من التحدِّيات.

علاج ليلى

ديمة الشكر

يقول أنطوان دو سانت إيكزوبيري الأديب الشهير صاحب أشهر قصّة نجحت في أن تغدو حكايةً في القرن العشرين «الأمير الصغير»: «الطفولة هي هذا العالم الشاسع الذي خرج منه كل واحد منّا. من أين أنا؟ أقول: أنا من طفولتي مثلما أقول أنا من وطني».

تمثّل الحكاية فنّاً أدبياً شفهياً بالدرجة الأولى، وهي تمثّل- أيّما تمثيل- المجتمع الذي نشأت فيه، بمعنى أنها تمثّله من خلال الرواة الذين تعاقبوا على روايتها، فحذفوا منها وأضافوا إليها في كلّ مرّة خانتهم الذاكرة أو أسعفتهم، وفي كلّ مرة ارتقوا درجةً في فنّ الحكي. الحكايا الشعبية أو حكايا الجنيّات وفقاً للمصطلح الغربي، هي في أصلها حكايا الشعوب مهما تباعدت وَنَأَتْ، ومهما شرَّقت أو غرَّبت، إذ تشترك جميعها بنواة «الحكاية» وتخضع لسحرها الذي لا رادّ له. ينطبق هذا الوصف بصورة دقيقة، على القصّص المستقاة من كتاب «ألف ليلة وليلة»؛ فالراوية الرسمية شهرزاد هي الرواة وقد تعدَّدوا. أما المجتمع الذي تمثّله، فهو هنديّ وفارسيّ، وعربيّ، يطال الشرق برمّته. ومن الشرق إلى الغرب رحلت شهرزاد، وهناك فتنت حكاياتها المجتمع الغربيّ من خلال الترجمة أولاً، حيث قام أنطوان غالان بترجمتها في بداية القرن الثامن عشر، قبل أن تدخل في متن الأدب الأوروبي، عبر ترجمات أخرى ودراسات وتحليلات كثيرة، ربما كان من أشهرها كتاب أندريه ميكيل «سبع حكايات من ألف ليلة وليلة، أو ليست هناك حكايات بريئة».

وبما أن الحكي عابرٌ للزمان وللمكان، فقد رحل أيضاً من الغرب إلى الشرق، وحمل الحكايات «الغربية» نحو مجتمعات أخرى، فأحبَّها الرواة «الجُدُد» وتناقلوها، إذ وجدوا فيها صدىً وصورةً لما نُطلق عليه اليوم اصطلاحاً «القيم والمشاعر الإنسانية». وأشهر تلك الحكايات حكايا الجنيّات the fairy tales، التي دخلت إلى لغة الضاد في النصف الأوّل من القرن العشرين، فقد كان كامل الكيلاني- بحقّ- رائد أدب الأطفال عند العرب في العصر الحديث، حيث قام بتعريب طائفة منها فضلاً عن تبسيطه الشهير لبعض حكايا «ألف ليلة وليلة».

ومثلما تعرَّضَ كتاب «ألف ليلة وليلة» لأنواع مختلفة من الرقابة، تعرّضت حكايا الجنيّات- بدورها- للرقابة أيضاً، ويبدو أن «المدوِّنين» الأوائل مارسوا دور الرقيب عليها. إذ إن النصّ الأصلي لواحدة من أشهر الحكايا «ذات القبعة الحمراء» نُشِر أوّل مرة في نهاية القرن التاسع عشر. ويظهر أن «تدوين» شارل بيرو، حمل نوعاً من الرقابة، فقد حُذِفت أمورٌ بدت في نظر المُدَوِّن «غير لائقة» بل مرعبة ومخيفة بالنسبة للأطفال، مثل دعوة الذئب لذات القبّعة الحمراء إلى أكل لحم جدّتها الميتة وشرب دمها، أو خلع الطفلة لملابسها، أو خروج الذئب للتغوُّط. وفضلاً عن هذا الحذف، فإن ثمة اختلافاً كبيراً في تدوين الحكاية بين نسخة شارل بيرو ونسخة الأخوين غريم؛ وفقاً لنسخة بيرو تنتهي الحكاية حين يدخل الذئب إلى سرير الجدّة، ويلتهم الطفلة ذات القبَّعة الحمّراء، على نحو حملت فيه الحكاية عبرةً «ملائمة»، وموعظة واضحة لا لبس فيها، إذ إن الطفلة التي لم تستمع لنصيحة أمّها تنتهي في بطن الذئب الذي يمثِّل استعارة واضحة للغواية والخطر. ولعلّ تدويناً مماثلاً يكاد لا يترك شيئاً لمخيِّلة الطفل، بل يحرمه فرصة أن يكتشف بنفسه المعنى الكامن وراء الحكاية، بينما يبدو تدوين الأخوين غريم مختلفاً، إذ تستمرّ الحكاية، وتدخل فيها شخصيّة مهمّة هي الصياد، الذي يفتح بطن الذئب، ويُخرِج الجدّة والطفلة سالمتَيْن.

القصد أنّ ثمّة معنىً كامناً وراء كل حكاية يتعرّض للتشويه أو العطب حين يقوم المدوّن بحذف ما، سواء أكان الحذف مجحفاً أم لم يكن، موفقاً

أم غير موفق. وليس هذا المعنى إلا حصيلة الرموز والإشارات التي تبثّها الحكاية بصورة غير مباشرة للطفل، وقد كان سيغموند فرويد أوّل من نبّه إلى الطبيعة الرمزية لحكايا الجنّيّات في كتابه الشهير «تفسير الأحلام»: «نحن نعلم أن الأساطير وحكايا الجنّيّات والأمثال والأغاني، ولغة التخييل تستخدم كلّها الترميز نفسه». وكان يرى أن هذه الحكايا تقدّم للطفل عالماً للتفكير يتناسب مع تمثيل الطفل لنفسه، أو- بصورة أدقّ - يتناسب مع صورة الطفل عن نفسه. بيد أن ذروة كشف المعاني الكامنة وراء الحكايات كانت مع المحلّل والطبيب النفسي والكاتب النمساوي الشهير برونو بيتيلهايم في كتابه «التحليل النفسي لحكايا الجنّيّات» الذي نشره عام 1976. فقد نظر بيتيلهايم إلى هذه الحكايا باعتبارها تحمل في طيّاتها معنىً خاصّاً يخوّلها معالجة الطفل إن صحّ التعبير، إذ إن خبرته الطويلة في معالجة الأطفال أتاحت له الكشف عن الجانب العلاجي لهذه الحكايا، فكلّ واحدة منها تعكس صراعاً أو قلقاً أو مخاوف تظهر خلال مراحل تطوُّر الطفل ونمّوه.

وبالعودة إلى ذات القبّعة الحمراء، فقد كشف بيتيلهايم أنها تعالج عقدة أوديب التي تعاود الظهور في فترة المراهقة. فهذه الحكاية تمثّل ثنائية متضادّة: مبدأ الواقعية، ومبدأ اللذة. تظهر هذه الأخيرة على لسان الذئب وهو يشير إلى الزهور مخاطباً الطفلة: «كلّ هذه الزهور الجميلة في الغابة، وأنت لا تلقين حتّى نظرةً واحدةً عليها، بينما الغابة كلّها جميلة؟». بينما يظهر مبدأ الواقعية في تحذير الأمّ للطفلة بألا تسلك إلّا الطريق الذي دلّتها عليه، وألا تتلكّأ في الغابة.

ويظهر المستوى الرمزي، حين تسأل الطفلة الذئب الذي ادّعى أنه جدّتها، عن الأذنين واليدين والعينين والفمّ والأنف، فهذه الأعضاء ترمز للحواس الخمس التي يفهم الطفل العالم من خلالها. ويظهر المستوى الرمزي أيضاً من خلال اللون الأحمر الذي يمثّل العواطف القوية والانفعالات العنيفة، ويزداد الرمز قوّة حين نعلم أن الطفلة حصلت على قبّعتها الحمراء من جدّتها، وأن القبّعة بدت لائقةً عليها إلى درجة أنها استمدّت اسمها منها، فهذه الأمور كلّها تشير من طريق الرمز إلى الانتقال من طور الطفولة إلى البلوغ والنضج.

لكن الحكاية تعالج- قبل أي شيء، وفقاً لبرونو- خوف الصغيرة من الابتلاع، إذ إنها تكون محميّة في بيت ذويها قبل أن تنهب إلى الغابة أولاً، ثم إلى بيت جدّتها حيث يكون عليها أن تواجه ما نجم عن مصادفتها الذئب في الغابة والكلام معه. والصراع بين مبدأ الواقعية (فرضته أمّها عليها) ومبدأ اللذة (رغبتها الخاصّة) يكشف صراع الطفل الداخلي، فهو صراع بين الـ «هو» من جهة، و«الأنا» - الأنا العليا- من جهة ثانية وفقاً لمصطلحات التحليل النفسي.

وهذا الصراع يمثّل الصعوبة التي يواجهها الطفل حين يتحتّم عليه أن يطيع الكبار، لذا فإن الأطفال كلّهم يتماهون فوراً مع البطلة ذات القبّعة الحمراء.

وفقاً لبرونو فإن الحكاية تساعد الطفل على اكتشاف حقائق الحياة من خلال تسليته، وإيقاظ فضوله، فالحكاية تحثّ الطفل على التخييل، وتساعده على رؤية انفعالاته وعواطفه بوضوح، وتعينه على أن يعي الصعوبات التي تواجهه، لكن الأهم أنها تقترح له الحلول الممكنة لمواجهة المشاكل التي تعصف به.

من الممكن أن يقع المرء على حكايا شعبية عربية تشبه إلى حدّ كبير حكاية ذات القبعة الحمراء الأوروبية، خاصّة أنه وُجدت تنويعات آسيوية عليها (في الصين، وفي اليابان، وفي كوريا)، يكون الذئب فيها نمراً، وقد تتعدّد الطفلة فتغدو اثنتين أو ثلاث، وقد يتنكّر النمر على صورة الأمّ أو الخالة أو الجدّة، وبدلاً من ذهاب البطلة إلى الغابة يأتي النمر إلى بيتها متنكّراً ويطلب منها أن تفتح له الباب مخالفة بذلك نصيحة أمّها في ألا تفتح الباب لأحد. في كلّ التنويعات يبقى جوهر الحكاية واحداً إذ يقوم على الثنائية المضادّة (مبدأ الواقعية، ومبدأ اللذة)، ويبدو أن هذه الأخيرة تسرّبت بصورة غير مباشرة إلى كامل الكيلاني، إذ لعلّ مبدأ اللذة الذي حكم- إلى حدّ كبير- طفلة الحكاية، دفعه إلى تعريب العنوان بدلاً من ترجمته حرفيّاً، فالنسخة العربية مُعَنْوَنة بـ «ليلى والذئب»، وهذا الاسم يحمل في طيّاته صورة المحبوبة والمعشوقة، إذ لا أشهرَ من ليلى التي أحبّها المجنون.

د. حسين محمود

في الصغر كانت الكتب تعني فقط كتب المدرسة، ينوء ظهري بحملها، وينوء عقلي بتحملها. لم تكن الأحوال الاقتصادية العسيرة تسمح لنا باقتناء كتب أخرى. ربما كان هذا هو السرّ في تفوُّقي الدراسي، فقد كنتُ أقرأ كتب الدراسة بنهم، سواء أكانت كتب العلوم أم كانت كتب الأدب، رغم أنها كانت جميعاً رديئة الكتابة وقبيحة الإخراج.

نظرة فابتسامة فكتاب وقصيدة

أحببت كتب الهندسة لأنها لا تعبّر عن نفسها بالكلمات، بل بالقوالب، وكنتُ أفهم الفيزياء والأحياء من الرسومات التوضيحية، وأبتدع لها أنا النص المكتوب.

وفجأةً اكتشفت الأدب. لم تتحسَّن الأحوال الاقتصادية، ولكن ظهرت في الحي الشعبي الذي كنت أسكنه بدعة جديدة بين الجيل الذي يكبرني ببضع سنين، تمثّلت في تبادل الروايات، فكان الواحد يشتري رواية، والآخر يشتري أخرى، ثم ينتهي كلّ واحد من قراءة روايته ويعيرها للآخر، ويستعير منه روايته. كان هذا سبيلاً للتغلّب على الفقر عن طريق تقليل النفقات.

سحرني الأدب بلا شك، ولكن الذي ربطني به إلى الأبد هو ما كانت توفِّره القراءة من سمعة وصيت ومقام. اكتشفتُ فتنة أن يقال عني إني «مثقَّف»، واكتشفت أنني أحب أن يقال عني ذلك. التجربة الأولى كانت مشجِّعة للغاية. كان مدرّس التاريخ في المدرسة الإعدادية يطلب إلينا أن نقوم بتحضير موضوع الدرس القادم، وينتخب منا تلميذاً يحاضر في زملائه في موضوع الدرس. وكان حظّي عندما اختارني، أنني أعددت موضوع الدرس في مكتبة الحي (كان لدار الكتب المصرية فرع في كلّ حي، وكانت مكتبة حيّنا تقع في شارع خلوصي)، وقرأت كتابين عن الموضوع في أقل من أسبوع، منهما كتاب لجورجي زيدان. وحاضرت فيما أعددته، وصفَّق لي الفصل كلّه وأعطاني الأستاذ «عاطف» العلامة الكاملة.

كانت القراءات الأولى التي وفَّرتْها بدعةالتبادل بين شباب الحي معظمها لروايات كانت شعبية في وقتها، ليوسف السباعي وإحسان عبد القدوس، وكانت تتسم بلغة سهلة وإيقاع سريع، وإثارة حسيّة، ناسبت فترة المراهقة. ثم جاءت كتب أنيس منصور بما فيها من غموض وأسرار وثقافة قارئ نهم لكتب الآخرين. رويداً رويداً بدأتُ أبحث عن كتّاب آخرين، فعرفت عبد الرحمن الشرقاوي، وزكي نجيب محمود، وعندما وصلت إلى المدرسة الثانوية درسنا كتباً للعقاد، ولطه حسين.

ربما كان طه حسين هو السبب الذي جعلني أكتشف سحراً آخر في القراءة. كانت لنا زميلة جميلة، ينشد جمالها كل الصحاب، ويتمنّون منها ولو نظرة. وكانت لديها مشكلة واحدة: أنها لا تفهم رواية طه حسين «الأيام» التي كانت مقرّرة على طلاب الثانوية العامة في وقتها. لم أصدق نفسي وأنا أشرح لها هذه الرواية، فقد كنت جالساً على مقعد وثير، وكانت هي جاثية على ركبتيها أمامي تستمع إليّ بانتباه، ثم بسرور، ثم رسمت على وجهها ابتسامة استمتاع، وفي نهاية الدرس شكرتني بكلمات اعتبرتها من روائع قصائد الغزل. لا أذكر كلماتها، ربما كانت كلمات بسيطة لا تحمل كلّ هذه المعاني التي أحسست بها، ولكنها كانت كافية لأن أعود إلى بيتي في ذلك المساء وأنا أكاد أطير فرحاً.

إن كتاباً يمكن أن يصبح مفتاحاً لقلب امرأة،هو السرّ الذي ربطني دائماً بالقراءة. العلاقة العاطفية



تبدأ بنظرة، فابتسامة، ثم كلام في الكتب، أو عن الكتب، أو من الكتب. رأي نقدي، قصيدة، قضية فلسفية. كلّه يصلح. وهكذا لم أفارق الكتاب، ولم يفارقني، وحلمت أن يكون لي كتاب يقرأه الناس فأصبحت لدي عشرات الكتب.

وللكتاب خاصية حيوية، فأنت لا تكتفي بقراءة كتاب واحد، لأن الكتب يشدّ بعضها بعضاً. وبعض الكتب تحمل أسراراً لا يفكّ شيفرتها إلا كتب أخرى. قرأت مسرح الحكيم فقادني إلى مسرح يوسف إدريس، والشرقاوي، وعبد الصبور، ثم عرفت مسرح محمود دياب، ونعمان عاشور، وميخائيل رومان. وقادني صلاح جاهين لقراءة فؤاد حداد، وبيرم التونسي. أحببت الثقافة العربية من قراءة الشعر الجاهلي، وأحببت شعر امرئ القيس على نحو خاص.

ولكن، ظلّت الرواية هي سيدة ما أفضّل قراءته. وروايات نجيب محفوظ هي التي جعلتني أحب روايات جوركي،وديستوفسكي ،وتولستوي،ومورافيا.نجيب محفوظ بالتحديد كان من شأنه أن يحدّد مستقبل حياتي. كنت قد قرأت معظم رواياته قبل أن أسافر إلى موسكو عام 1977 في رحلة استمرّت شهراً، وأخذت معي الثلاثية التي أحببتها كثيراً، أكثر من الأفلام التي شاهدتها عنها. وفي موسكو عرفت فتاة كانت تهوى الثقافة العربية، فرحت أشرح لها مكانة نجيب محفوظ الأدبية، وأروي لها قصة الثلاثية. كان ذلك في غابة تبعد خمسين كيلومتراً من موسكو، وكان الجو الصيفي فيها ساحراً. وفي لحظة معينة من الرواية تأثّرت صديقتي بما كنت أروي،وقررت أن تتزوجني. ولولا صعوبة الإجراءات في ذلك الوقت لكانت لي الآن زوجة روسية. «محفوظ» هو كلمة سرّ في العديد من أحداث حياتي. ارتبطت به من دون أن أعرفه. في كلية الألسن حيث كنت أدرّس اللغة الإيطالية اخترته لعمل بحث مقارن مع كاتب إيطالي شهير هو جوفاني فيرجا. وأنا صحافي قابلته عدة مرات، ونشرت مقابلاته في كبريات الصحف الإيطالية، مثل كوريير ديلا سيرا، ولونيتا. وكان أوّل عمل مترجم إلى اللغة الإيطالية قمتُ به هو قصة قصيرة له عنوانها «الخنافس»، ونشرت في مجلة «دياريو». وكان محفوظ هو موضوع سلسلة من المحاضرات أعددتها لجامعة روما الأولى «لا سابينسا» على مدى سنوات عديدة. ومحفوظ هو موضوع مؤتمر ناجح جداً شاركت إيزابيلا كاميرا دافليتو في إعداده في روما بمناسبة مئويته التي احتفلت بها روما، ولم تحتفل بها القاهرة.

ومحفوظ هو أيضاً موضوع كتاب صغير عنه بعنوان «محفوظ في إيطاليا» صدرت له طبعتان في سنة واحدة، وجلب لي جائزة «فلايانو» العالمية.

نجيب محفوظ هو وحده الذي يحتفظ بهذا الانفراد، فهو ليس فقط مفتاحاً لقلب المرأة، وإنما لجميع القلوب. هو مفتاح باب الحظ.

كلّنـا كنّا أطفـالاً، وهذا يجعلنا كلّنا كُتّاباً محتمَليـن لكتب الأطفال. لا أظن أن كتب الأطفال تتعلَّق بالأطفال بقدر ما تتعلَّق بملء المسافة التي تفصل عالم الأطفال عن عالم البالغين. ينبغي على كل كتب الأطفال أن تتفاوض مع تلك المسـافة بطريقةٍ أو بأخرى، سواءٌ أكان الكاتب يفكِّر كيف سيُقرَأ النص بصوت عالٍ،أم كيف سـيرى الطفل نفسه في عالم يديره البالغون. قبـل أن يصـل الكتاب إلى يـدِ الطفل، عينه أو أذُنه، يجـب أن يتعامل مع العديد من البالغين: مع محرِّري دار النشـر، رسّامي الصور التوضيحية، موظّفي قسم الإعلانات والتسويق، وأخيراً البالغين الشراة.

مايكل روزن*

مهمّة سهلة

وبالطبـع أيـا قـارئ هـذه المقالـة، لا شـكّ أنـك بالـغٌ علـى الأغلـب، لـذا حيـن تفكّـر فـي كتابـة شـيء للأطفـال، سـتتناول شـيئاً مـن طفولتـك الخاصـة. قـد يكـون شـيئاً قرأتَـه أو قُـرئ لـك، شـيئاً بهيجـاً أو مؤلمـاً حـدث معـك حيـن كنـت يافعـاً.

ثمـةَ أيضـاً خيـطٌ ممتـع بيـن الطفل الـذي كنتَـه ذات مـرة وبيـن الأطفـال الذيـن تعرفهـم الآن. إن أردت أن تكتـب كتابـاً للأطفـال، سـتجد نفسـاً سـائراً جيئـةً وذهابـاً علـى طـول ذلـك الخـط، متسـائلاً فـي لحظـة معينـة عـن الطفـل الـذي كنتَـه، لـمَ كانـت لديـك تلـك الذائقـة والاهتمامـات الخاصـة؟ مـا الـذي كان يدفعـك إلـى الإحبـاط أو الإثـارة؟ مـا الـذي كان يخيفـك؟ مـا الـذي كنـتَ تتـوق إليـه؟ ثـم سـتنتظر، تسـتمع وتفكّـر فـي الأطفـال الذيـن تعرفهـم أو تلتقيهـم الآن. هـل توجـد اختلافـات كبيـرة؟ أم هـل توجـد بنيـةٌ طفوليـة لا تتغيـر؟ هـل تختلـف الثقافـة أو الخلفيـة التـي جئـتَ منهـا عـن تلـك التـي للأطفـال الذيـن تعرفهـم وتلتقيهـم الآن؟ إن كان ثمـة اختـلاف، كيـف تصلهـم كتابتـك؟

إذاً أنـت تعـرف أنـك تريـد الكتابـة. سـيتَّضح لـك مـن هـذه المقالـة أن لأدب الأطفـال أشـكالاً أو أنواعـاً معينـة. قـد يبـدو لـك أن محـرِّري كتـب الأطفـال يفكِّـرون -فقـط- ضمـن أُطُـر مغلقـة، لكـن كتبـاً أحببتَهـا، مـن قبيـل «الأميـر الصغيـر» مثـلاً، تتحـدى مثـل هـذه الأُطُـر. قـد تسـمع مـن المحرِّريـن تعليقـاتٍ كهـذه: «لا جـدوى مـن كتابـة نـص يزيـد علـى مئتـي كلمـة لكتـاب حكايـات مصـوَّرة»، أو «هـذه الحكايـة قديمـةٌ جـداً بالنسـبة لقـرّاء الحكايـات المصـوّرة»، أو «حكايتـك قصيـرة جـداً»...إلـخ.

المحيّـر أنـك إن ذهبـتَ إلـى مكتبـة، وتفقَّـدتَ بضـع كتـب، سـتجد -بالطبـع- أن بعضهـا يتحـدّى هـذه القيـود. غالبـاً مـا يكـون سـبب هـذا التحـدّي هـو أن الكاتـب مؤلِّـفٌ شـهير يملـك المسـاحة الكافيـة ليكتـب مـا يريـد، كمـا هـي الحـال مـع كتـاب «مينبينـز» لرولـد داهـل، أو أن الكتـاب الـذي بيـن يديـك هـو مـن إصـدارات دار نشـر مسـتقلة، تامارينـد، فرانسـيس لينكولـن أو بيرفـوت بووكـس مثـلاً.

هـذا يعنـي أنـه ينبغـي علـى كل مـن يكتـب للأطفـال أن يـؤدّي واجبـه المنزلـي. يجـب أن نكـون واعيـن جـداً لمـا يُنشـر وللأسـلوب الـذي يتّبعـه النـاس فـي سـرد الحكايـات فـي أيامنـا هـذه. أخبرنـي الكاتـب موريـس غليتزمـان أنـه وضـع لنفسـه قاعـدة ذهبيـة حيـن يكتـب للأطفـال: «ابـدأ أيّ مشـهدٍ وكأنـك (متأخّـر) عـن الحـدث أو



المحادثة». أي لا تضيّع الوقت. هذه هي ملاحظته على قرّاء اليوم.

إن كنت جادّاً تجاه الكتابة، ستحتاج نوعاً من البديهيات (أو عدّة منها) كالتي ذكرها غليتزمان بحيث تتحكّم بما تكتبه على الورق.

علينا أيضاً أن نقضي بعض الوقت في المكتبات، دور الحضانة والمدارس، ومع أطفال يقرؤون لنرى كيف تؤثّر الكتب في القرّاء. أنت -بالطبع- القارئ الأول لما تكتب، لكنك تريد أن تكون قارئاً يستطيع أن يتظاهر بأنه الطفل القارئ. عليك أن تكوّن إحساساً بجمهورك لكي تستطيع أن تكون صارماً مع نفسك تجاه ما تكتب. لا شكّ أن جزءاً من ذاك الطفل القارئ الذي تخاطبه يتوافق مع الطفل القارئ الذي كنتَه ذات مرة. قد لا يكون هذا أمراً سيئاً، لكنه غالباً ما يكون غير كاف؛ إذ عليك أن تأخذ الطفل القارئ الحالي -أيضاً- في اعتبارك.

عالَم كتب الأطفال ودودٌ ولطيف، مليء بأشخاص يستميتون في سبيل أن يثقّفوا الأطفال ويمتّعوهم بالأفكار، بالعوالم المتخيّلة والقضايا المعاصرة. أينما جُلتَ بعينك في هذا العالم، ستجد أشخاصاً ملتزمين يقبلون أن يبذلوا جهداً خارقاً في سبيل الوصول إلى طفل قد لا يجد فرصة الحصول على كتاب. ثمّة عدد كبير من المنظّمات تحاول تشجيعَ حبّ القراءة، وحين يكون لديك شيء مكتوب أو مطبوع، مهما كان متواضعاً، ستجد أماكن كثيرة مهتمّة بدعوتك لمشاركة كتبك مع بعض الأطفال. جزء هام من الكتابة للأطفال هو الظهور في مهرجانات الكتب والمكتبات والمدارس. ولكي تصبح كاتباً للأطفال يجب أن تتابع ما يفعله وما يقوله الكُتّاب الذين نُشرت أعمالهم حين يظهرون. قد تُخَلِّف كتابة كتب الأطفال شعوراً بالوحدة مثلما في الأنواع الأخرى من الكتابة، لكن، ثمّة هامش اجتماعي كبير فيما يتعلّق بالكيفية التي تصل بها الكتب إلى القرّاء. آلاف الناس يقومون بهذا العمل- غالبيتهم من الآباء، أصحاب المكتبات، والمعلمين- لذا؛ مطلوب منك أن تكون بين هؤلاء حين ينظّمون فعّاليات معيّنة. إن استطعت أن تحافظ على توازنك جيداً، سيكون هذا جزءاً مما يحفّزك على العودة إلى الصومعة لتكتب المزيد!

*مايكل روزن هو مؤلف 140 كتاباً من الشعر والحكايات للأطفال.

شعب بألف وجه

مبارك وساط

يُعتبر جورج جان (1920 - 2011) من أهمّ من كتبوا شِعْراً للأطفال في فرنسا، إضافةً إلى كونه مُؤَلِّفَ عددٍ من الأنطولوجيات الشِّعريّة، من بينها: كتابُ الشُّعراء الذّهبي الأوّل: «كيف ندفع الأطفال إلى الاهتمام بالشِّعر» (غاليمار/ طفولة)، كتابي الذّهبيّ للشُّعراء: «الطّفل والشِّعر» (سيغرس). وقد كتب، أيضاً، شِعْراً (للكبار)، إذا جاز التّعبير، وكانتْ آخرُ مجموعة صدرتْ له مُهداةً إلى زوجته، وعنْوانُها: «كلماتٌ من أجلها» (2010). وقد درّسَ جورج جان اللسانيّات، وكتبَ دراساتٍ عن الشِّعر، وعن الرّواية والمسرح (صدرتْ ضِمن منشورات سوي)، كما أنّ دراساته عن قراءة الشِّعْر من طرف الأطفال تميّزتْ بالصّرامة في التّحليل، وأيضاً برهافة الإحساس تجاه عوالم الأطفال، وبالثّقة في قدرات الأطفال على الولوج إلى عوالم الخيال، وهي ثقةٌ كانتْ دائماً في محلّها. وأشهرُ مؤلّفات جورج جان في هذا المجال الأخير هي: «نحو بيداغوجيا للمخْيال» (كاسترمان، 1997).

فيما يلي، نُقَدِّم للقارئ تلخيصاً وافياً لدراسةٍ طويلة لجورج جان تحملُ عنوان هذا التّلخيص نفسه «الطّفل، قارئاً للشّعر». والدّراسة منشورة في العدد 34 من مجلّة «Communication et langages».

إنّ المعطيات غير الثّابتة، فيما يخصّ موضوعنا، كثيرة، فـ«شعب الأطفال»، بحسبِ تعبير أحد المُفكّرين الفرنسيّين، هو شعبٌ بألف وجه. فبين طفل الثّلاث أو الأربع سنوات، الذي يكون له إحساسٌ تفاعُليّ مع ما يسمع منْ مقطوعات ذات طابع شِعريّ، وطِفْل العشر سنوات الذي يستطيع أنْ يُمَيِّز القصيدة ببصره وأنْ يقرأها أيْضاً، هنالك فروق كبيرة. بل إنّ أطفال المدن وأطفال الأحياء الهامشيّة وأطفال القُرى، لا تكون لديهم ردود فعل متماثلة إزاء ما يمكن أنْ يتلقّوه من مقطوعات شعريّة. وبالطّبع، فإنّ الأحوال العائليّة، والمُعطيات السّوسيوثقافيّة والمَدْرسيّة تلعب دوراً في تحديد طريقة تفاعل الطّفل مع الخطاب الشِّعريّ. من جهة ثانية، فإنّ الحديث عن قراءة الشّعر، بهذه الصّورة التّعميميّة، قد يستثير الانتقاد؛ إذْ إنّ الخطاب الشِّعْريّ هو، من بين كافّة الخطابات، أكثرها تنوّعاً وتَمَيُّزاً بالتّعدّديّة. ولكلّ هذا، فإنّ ما سنتوخّاه هو التّبصُّر، بشكل عامّ، في ظاهرة تُحَرِّك الوجدان، ظاهرةِ التّفاعُل مع المقطوعات شِعْرِيّة الطّابع، باعتبار أنّ هذه الأخيرة تكشف لكُلّ طفل مساراتٍ أصيلة لا يُمكن توقُّعُها سَلَفاً، مساراتٍ للخيال ولاكتساب اللّغة والتّفاعُل معها ولقراءةٍ تخترق، أكثرَ من غيرها، الوجود كلّه في جسد ذلك الطّفل، وفي وجدانه وفي ذهنه.

إذا كان المستوى السّوسيوثقافيّ للعائلة يُؤثّر في طريقة تفاعل الطّفل مع ما يتلقّاه من خطابات شِعريّة، فإنّ اهتمام الأطفال بالخطاب الشِّعري -على العموم- ليس مرتبطاً بشكل بمباشر بالمستوى المذكور، ولا بنوعيّة الوسط العائلي للطفل، بل إنّ هذا الاهتمام، كما يظهر من خلال التّجربة التّعليميّة، يبدو مُشْتركاً لدى الأطفال جميعهم. ولا شكّ أنّ عُمق المرجعيّات الثّقافيّة وغِنى التّجربة المَعيشة يُضفيان طابعاً أقوى على الاهتمام الذي يُمكن أنْ يُبْدِيَه هذا الطِّفل أو ذاك بمقطوعة شعرية مُعَيّنة، لكنّ ما يُسَمّيه بول إيلوار بـ«البداهة الشِّعْريّة»، يَستثيرُ كلّ الأطفال. وإذن، فإنّ علَى المُرَبّي ألا يرى في إنشاد المقطوعات الشّعريّة أو قراءتها مُجرّدَ نشاطٍ يدخل في نطاق التّسْلية أو الاستمتاع الجمالي العابر، بل أنْ يعتبرَ هذا النّشاط الشِّعْريّ حيويّاً بالنّسبة للطّفل.

إنّ الشِّعْر، بالنّسبة للطّفل، هو الخطاب الذي يُمَكِّنُ من إدراك المُستحيل نَفْسه. فالقطع الشِّعْريّة القصيرة الخاصّة بالأطفال الصّغار،



تَعْرِضُ، أحياناً، مواقف غير واقعيّة بتاتاً، كما هو واضحٌ من خلال المثال التّالي (في الأصل، مقطوعة فرنسيّة للأطفال):

«برغوث في قارورة/ يضحك حتّى الاختناق/ أخذوه إلى المستشفى/ معه ستّة وثلاثون عُكّازاً/ الطّبيب الذي تولّى عِلاجه كان أَبْلَهَ/ مثلك»

إنّ الأطفال (الفرنسيّين) من مختلف الأعمار يسمعون أو يقرؤون هاته المقطوعة (أو ما يُماثِلُها)، دون أنْ يَبْدُوَ لهم أنّ «اللامعنى» الذي تحفل به غيرَ مقبول، ودون أنْ يُحاولوا تفسيرها بشكل يُضْفي عليها مَعْقوليّةً ما. ذلك أنّ الطّفل الصّغير يُحْسِنُ قراءة «منطق اللامعقول»: فمن جهة، إذا اتّخذنا مثالاً المقطوعة السّابقة، سنجده يُدرك أنّ ثمّة علاقة دلاليّة ما بين كلمات «قارورة، اختناق، عكّاز، طبيب»، ومن جهة ثانية، فإنّ العديد من الدّراسات، في نطاق علم النّفس والتّحليل النّفسي واللسانيّات، تُبَيّنُ لنا أنّ الطفل، فيما بين الرّابعة والعاشرة، يكون قد تعوّد التّعامُل مع ما هو «لامعقول»، أو ما هو «غير قابل للتّخَيُّل»، لأنّه لا يكونُ -بَعْدُ- قادراً على إدراك وحدة المعطى الواقعيّ فيما وراء التناقض والتّعقّد اللذين يتّسِمُ بهما هذا المُعْطى. ومن جهة ثالثة، فإنّ الفقر النّسبيّ لقاموس الطفل في تلك المرحلة من العمر، يجعله يبحث عن علاقات بين الكلمات تكون قائمة على مستوى الدّوالّ أكثر منها على مستوى المدلولات. ومن المهمّ أن نؤكّد أنّ تلقّي الطّفل للشّعر، فيما يخصّ العلاقات بين الكلمات، تختلف إلى حَدّ كبير مع قراءة الشّخص النّاضج له.

إنّ نظرة الطّفل، فيما بين الثّالثة والعاشرة إلى العالم، تُضْفي على أشياء العالَم طابع الحياة (فهي نظرة إحيائيّة)، وتجعل لتلك الأشياء سِماتٍ بشريّة (فهي أنثروبومورفيّة): فالأشياء تَحْيا، وهي توجد من خلال إدراكنا لها، وأيضاً من خلال تَكَلّمنا عنها. ولا يصعبُ علينا أنْ نُبْرز، ولو من خلال ملاحظتنا لأطفال تتراوح أعمارُهم بين الثّالثة والعاشرة، في أثناء مُمارَسَتِهِمْ لِلّعب، أنّ للكلمات سلطة «سِحْريّة» بالنّسبة إليهم. ولن يستعصي علينا أنْ نفهم أنّ الطّفل يبحث في الحكايات والمقطوعات شِعْريّة الطّابع عن عالَم يُشَكّل فيه هو المحور، وينتمي إليه حتّى وهو موجود بين ذويه وأترابه. يبقى أنّ دور المُرَبّي يكمن في أنْ يجعل الطّفل يقوم بأسفار واستكشافات أخرى في عوالم ما يقرأ، بالصورة التي تُصْبح معها قراءةُ الشّعْر بمثابة اللحظة الرّئيسة التي يتحوّل فيها المخيال لدى الطّفل، ويتوسّع، ويكتسب تنوّعاً. وقد رأينا أنّ مخيال الطّفل لا يتقبّل -فحسب- اللامعقول واللامُعتاد والمستحيل، بل يبحث عنها. ولذا، فإنّ استمرار قيام الطّفل بما يُمكن أنْ نُسمّيه الأنشطة الشّعريّة سيقوده إلى التّرحّل عبر أراضٍ مجهولة بالنّسبة إليه، كما سيجعل نظرته إلى عالمه الأسرويّ وإلى حياته اليوميّة تتجدّد، وتغتني.

إنّ خيالَ كُلٍّ مِنّا هو لا محدود. وهذا ما يُمكنُ لكلّ طفل أنْ يكتشفه من خلال الشِّعْر، لأنّ الشّعر يتشكّل من كلمات، أي من مادّة في المتناوَل، ومشترَكَةٌ، واستعمالُها لازمٌ ويوميّ. فباعتماد الكلمات، تكون كلّ الأسفار وكلّ ضروب الاستكشاف مُتاحةً. يقول بول إيلوار: «لو أنّنا شئنا، لما اسْتحالَ علينا شيء، ما دام، للأفْقَر مِنْ بيننا، القُدرة على أنْ يُعْطِيَنا، بيدين ثابتتين وعينين واثقتين، كنزاً لا يُقَدّر بثمن، كنزاً يتشكّل من أحلامه كما هي، ومن واقعه كما هو...».

طبعاً، لا يدور بخَلَدِنا أن نزعم أنّ الطّفل يُمكنه، باعتماد الشّعر وحده، أنْ يجد مكانه في هذا العالم، وبين النّاس، وأنْ يَبْنِيَ مُسْتقبله. مع هذا، نستطيع أَنْ نقول إنّ الخطاب ذا الطّابع الشّعْري يدفع الطّفل إلى اكتشاف غَنِيّ للعالَم الواقعي، إذْ يَجعلُه يتخيّلُ هذا العالَم عن طريق الكلمات. ذلك أنّ هنالك من ينتقد الذين يدفعون الأطفال إلى قراءة الشّعْر وإنشاده، اعتقاداً منه بأنّهم يُشَجّعون لديهم نزعة الهروب من الواقع. والحقيقة- في تصوّرنا-، هي أنّ الشّعْر يُشكّل، بالنّسبة للطّفل وللشّخص الرّاشد، طريقة أكثر فعاليّةً مِنْ غيرها في إدراك الواقع عبر صيرورته الملموسة.

طبعاً، نحن لا نتّفق بتاتاً مع من يُريد أنْ يرى في الطّفل الصّغير شاعِراً بصورة تلقائيّة، ولكنْ علينا أنْ نعترف أنّ التّحفيز الأنجع على الخَلْق في مجال اللغة يبقى هو قراءة الشّعْر.

ناتاليا فيد

> يُعَـدّ كتاب «أليس في بلاد العجائب» من كلاسـيكيات أدب الأطفال. تُرجم خلال القرن العشرين أكثر من أيّ عمل آخر، عدا الإنجيل، رغم أن المؤلّف نفسه اعتقد أن كتابه غير قابل للترجمة. أصبحت أليس صديقاً حقيقياً للكثير من الأطفال، وألهمَت أكثر من خمسة عشر فيلماً، وإنتاجاً تليفزيونياً ومسرحياً، بل وحتى العديد من اللوحات.

ترجمة أدب الأطفال

لكن ترجمة «أليس في بلاد العجائب» مهمّة مروِّعة بسبب الكَمّ الهائل من التقليد الساخر لحكايات أخرى، الجِناس، والأنواع الأخرى من اللعب بالكلمات، التهكّم اللفظي، الأسماء «الناطقة»، الأنسنة، التلميحات المشفَّرة، التفسيرات الحرفية للعبارات الجاهزة، والاستعارات الغريبة.

اعترف لويس كارول بأن التقليد الساخر لحكايات أخرى يشكِّل الصعوبة الأكبر، لأنه بدون معرفة الحكايات الأصلية، ستبقى السخرية غامضةً ويُفَضَّل حذفها. كثيراً ما سُئِل المترجم الروسي بوريس زاخودر، الذي ترجم بنجاح «ويني ذا بو»: لمَ لا تُترجم أليس في بلاد العجائب؟ ودائماً كان يردّ: «سيكون من الأسهل أن أنقل إنجلترا».

بعكس الاعتقاد الشائع، قد لا يكون أدب الأطفال أسهل ترجمةً من أدب البالغين. ففي حالة أدب الأطفال، يكون من الهامّ بمكان أن يستطيع المترجم الوصول إلى جمهور اللغة الهدف، وأن يأخذ قدراتها واهتماماتها بعين الاعتبار.

حين يتناول زوهار شافيت ترجمة أدب الأطفال، يستخدم مصطلح «حرّيّة التلاعب»، يقترح شافيت أن بوسع مترجم أدب الأطفال أن يسمح لنفسه بتغيير، توسيع أو تقليص النص، بحذف مقاطع منه أو إضافتها إليه، طالما أن المترجم يعدِّل النص ليجعله ملائماً ومفهوماً بالنسبة للطفل. بمقدور المترجم أن يعدِّل الحبكة نفسها، الشخصيات، واللغة حسب قدرة الطفل على القراءة والفهم. المعيار الأساسي الذي ينبغي للمترجِم أن يعتمده في أثناء عملية التغيير والتعديل هذه هو القواعد الأخلاقية التي يتطلّبها ويقبلها الأطفال مع مراعاة المستوى المفترَض لاستيعابهم.

تقول ريتا أويتينن: «في



الترجمة، أو (إعادة الكتابة)، لأجل قراء اللغة الهدف، نحتاج دوماً إلى سؤال أنفسنا: لِمَن؟ لذا فإن كتابة أدب الأطفال هي كتابة لأجل الأطفال، وترجمة أدب الأطفال هي ترجمة لأجل الأطفال». في السياق ذاته، يحدّد الباحث في أدب الأطفال بورتينين أنه على المترجم ألا ينسى الصفات المميّزة للقرّاء الصغار: استيعابهم وقدرتهم على القراءة، تجربتهم ومعرفتهم، لكي يتجنّب الوصول إلى ترجمة جليّة الصعوبة أو غير ممتعة بحيث «تنفر الأطفال من القراءة». تؤكّد زينة سانرلاند أن ما قد يكون صعباً بشكل طفيف بالنسبة للبالغ قد يشكّل حاجزاً حقيقياً بالنسبة للطفل: الأسماء الأجنبية، الألقاب، بناء الجملة المُعَقّد أو التلميحات إلى إرث ثقافي أو معرفة عامة غير مألوفة في الثقافة الهدف. تَتّفق سانرلاند مع فكرة خلق نصّ «جديد» ومألوف بدل «الترجمة».

من الصعب تحديد عناصر الثقافة المصدر التي يمكن الاحتفاظ بها من الأخرى التي يجب حذفها. حسب نيكولاييفا، الترجمة الأفضل لكتب الأطفال لا ينبغي أن تلتزم بالضرورة بالدقّة والقرب من النصّ الأصلي. الأهمّ هو أخذ مسائل التلقّي واستجابة القارئ بعين الاعتبار. يجب أن يكون الأطفال قادرين على «تقبُّل الكتاب والاستفادة منه». على الترجمة أن تثير فيهم المشاعر والإحالات ذاتها التي يثيرها النص الأصلي لدى قرّاء الثقافة المصدر. عوضاً عن أن يكون الهدف الوصول إلى ترجمة «مناسبة»، على المترجم أن يهدف إلى الوصول إلى ترجمة مقبولة، لأن الأطفال لديهم قدرة قراءة محدودة ومعرفة محدودة بالعالم، ولذا لا يستطيعون، ولا يُتوَقَّع منهم أن يمتلكوا القدرة على تقبُّل الكثير من الغرابة مثلما يفعل البالغون. مهمّة المترجم هي أن يتّخذ القرارات الصائبة حول الكيفية التي يعوض بها افتقارَ الطفل إلى المعرفة المسبقة بالثقافة الأصلية دون أن يفرط في تبسيط النص الأصلي و«يجبر الأطفال على قراءة نصوص بسيطة فقدت كل مزايا الصعوبة، الغرابة، التحدّي والغموض».

استخدام الحواشي والتعليقات، وهي أدوات عند الترجمة للبالغين، لا مجال لها في أدب الأطفال. تُشدّد كريستينا نورد على أهمّيّة المخاطَب عند الوقوف مع أو ضد وضع الحواشي: «المشكلة في شرح التوريات والنكت هي أنها تقتل المتعة. النكتة التي يجب شرحها هي نكتة ميتة. الوقوف مع أو ضد الحواشي يجب أن يُحدَّد حسب المخاطَب. بالنسبة للبالغين، قد تكون ممتعة قراءة نصّي المتن والحاشية، بالنسبة للأطفال، نصّ واحدٌ سيكون كافياً».

تُميّز «نورد» أيضاً بين الترجمة الذرائعية والترجمة التوثيقية، مركِّزة على أن الغاية أو الوظيفة المرجوّة من الترجمة لها أهمّيّة خاصّة في أدب الأطفال لأنهم يقرؤون لأجل المتعة. تهدف الترجمة التوثيقية إلى خلق نوع من الوثيقة في اللغة الهدف ذا طابع تفاعلي تواصلي «حيث تتواصل ثقافة المصدر المرسِل مع ثقافة المصدر المتلقّي عبر النص الثقافي ذاته وبالشروط الثقافية عينها». عمليّة الترجمة الذرائعية تقف على طرف نقيض من هذه المعادلة، إذا إنها تهدف إلى «إنتاج أداة في اللغة الهدف تقوم بتأسيس عملية تفاعل بين ثقافة المصدر المرسِل وثقافة الهدف المتلقّي باستخدام (جوانب معينة) من نص المصدر كأنموذج».

على كلّ مترجم قَرَّر أن يُترجم كتاباً «غير قابل للترجمة» أن يعترف بحقيقة أنه لا يمكن إنجاز ترجمة عملية إلا على حساب بعض العناصر في النص الأصلي. كانت ترجمة نابوكوف لـ«أليس في بلاد العجائب» ناجحةً لأنها استبدلت البيئة الثقافية البريطانية بنظيرتها الروسية.

اعتبرَ وارن ويفر في كتابه «أليس بلغات عديدة: ترجمات أليس في بلاد العجائب» ترجمةَ نابوكوف ناجحةً لأنها مَثَّلت «إعادة تجسيد ذكية وحسّاسة بشكل خاص للرواية». كان ذلك قبل صدور ترجمتَيْ نينا ديموروفا، وبوريس زاخودر اللتين تُعَدّان أفضل «إعادةَ كتابةٍ» لكتاب لويس كارول في اللغة الروسية.

ت: نوح إبراهيم

يعتقد الكثير من المتابعين والمشتغلين بالحقل الأدبي عموماً أن صناعة أدب خاصّ بالطفل سهلة وممكنة، في ظل وضع التصوُّرات التقليدية العامة من أنه الأدب الذي ينبني على عالم سحري، ويعجّ بالمخلوقات الغريبة، حيث تكثر الألوان والصور. إنه أدب يُكتَب وفق مقاسات خاصة ولشرائح معيَّنة. ولكنها نصوص عويصة ومركّبة، ويمكنها أن تكون في اتّجاه عكسي؛ حيث تعمل النصوص العشوائية المكتوبة للطفل على تدجينه ووضعه وضعاً مُهجّناً وغريباً نتيجة عدم الانتباه إلى المثيرات التي تشترك في صناعة هذا الأدب.

د. اليامين بن تومي

تجنَّبوا التحيُّزات السرديّة !

علينا أن نُعمِّق البحث في المُسَمّى بـ «أدب الطفل»، وما هي الخصوصيات التي تكون الموضوع المقدَّم للطفل العربي؟، وهل نتحدث عن أدب مكتوب للطفل من طرف الكبار أم عن أدب يكتبه الطفل؟ وهي حقول مختلفة، ولو أننا في العالم العربي ما زلنا نجرّب في نوعية الكتابة المقدَّمة للطفل من الكبار، ناهيك أن نهتمّ بالأدب الذي يكتبه الأطفال. وإن كنت سأتحدَّث عن قضايا البرامج التلفزيونية أو الرسوم المتحرِّكة أو الأدب المترجم للطفل من النصوص الغربية، والتي تُوَجَّه إلى طفلنا العربي «دون أدنى تأمُّل في تَحيُّزاتها التي ترسلها إلى عقل الطفل» كما يقول المفكّر المصري الراحل عبد الوهاب المسيري، ومن ثَمَّ نحن أمام وضعية أقلّ ما يقال عنها أنها محرجة للطفل الذي يُمَارس عليه اضطهاد داخلي يحاول امتصاص شخصيته، ويجعلها تابعة لأنموذج يكون فيه تناقضات ثقافية جوهرية نتيجة الاستفراغ الذي يبثُّه التحيز في الأنواع السردية المُقَدَّمة له.

وهذا الصراع بين «البراديغمات» يشكِّل شخصية مضطربة ومشوَّهة في الأساس، شخصية تتمتَّع بقدرة على التخيُّل وإشباع مضامينها الرغبوية والجنسية المحمولة فيها. وبين هذه الشخصية وأشكال التعاليم العرفية في البنى التقليدية للأسر يجد الطفل نفسه في اللاوعي، حيث يبذل جهداً خارقاً للحصول على رضا الطرفين، وهذا الصراع يؤدِّي في المحصِّلة إلى شخصية لا منتمية، شخصية متمرِّدة ومتطرِّفة تنتمي إلى تحيُّزاتها الخاصة.

وعليه، قبل توجيه الأدب إلى طفل علينا أن نضمن نوعاً من المشاركة الثنائية بين الطفل والثقافة التي ينتمي إليها، إذ يجب تطهير أدب الطفل من كل التحيُّزات الداروينية والعلمانية التي يجرها الأنموذج الغربي المهيمن، والذي يجعلنا في حرج الاصطدام بالشخصية المُشَوَّهة، التي تفرض على المجتمع تكاليف باهظة لتطبيب جروحها وشروخها التي انجرَّت على مثل هذه التحيزات، فالعمل على خلق فضاء من التصالح بين الطفل والقيم واحد



من الأسباب المانعة من تشوُّه الروح التي تسكن الثقافة، ولا يتمّ هذا الأمر إلا بحصول أدب طفولي ينزع معرفياً نحو مجموعة من المعالم المهمّة التي يمكنها أن تنهض بأدب أطفال حقيقي وفاعل من شأنه أن يضيف إلى شخصيته لا أن يُركِسها كما هو معمول به الآن من كثرة النصوص والبرامج التي تساهم في إعاقة الطفل عقلياً وأخلاقياً، ناهيك عن جعله تركة معطوبة تاريخياً..

وفي رأيي، لكي يتفادى أدب الطفل هذه النتائج الوخيمة على شخصية الطفل، يجب:

_ أن تكون القيم والمنطلقات واضحة، وأن يعززها ويُقويها مخيال الطفل.

_ أن تكون نابعة من متخيَّل خاص بهويّتنا.

_ أن تبرز الشخصية الحقيقية في تمثيلها التاريخي والحضاري.

_ أن تبثّ الحدوس الكبرى لتنمية عقل الطفل، وتمكّنه من فرز المخاطر الرمزية.

_ أن يساهم الطفل العربي في إنتاج أدبه وجعله مشاركاً حقيقياً في الإنتاج.

_ أن نحرّر إرادة الطفل نحو تحويل أفكاره إلى أعمال فنية يشاهدها زملاؤه.

_ توسيع دائرة التواصل وتعزيز قيم الحوار.

كل هذه القضايا من شأنها تقليص التحيُّزات التي في مكمنها التسرُّب إلى أدب الطفل في الأشكال اللاواعية؛ ومن ثَمَّ يتأسَّس «براديغم» خاص بأنموذج محدَّد لأدب الطفل العربي، ولا يكون ذلك إلا بتشغيل القيم التي تصنع رؤية عميقة للعالم بالنسبة للطفل، وهي صناعة تعتمد كثيراً الرموز والعلامات، ومن ثَمَّ فالعمل يحتاج إلى كثير من الدقّة والتخصُّص والتضلُّع في مسائل التمثيل السيميائي والرمزي والجمالي لنقدّم أدباً مثمراً ومنتجاً، ومن ثَمَّ يساعد السياسة الأخلاقية على خلق نزوع تنافسي لأدب مؤسَّس على لبنات وقاعدة صلبة، تؤسّس لهوية خاصّة وناصعة.

(تان تان) العابر للقارّات

نورة محمد فرج

تـان تـان بطـل سلسـلة كرتونيـة مصـوَّرة نُشِرت تحـت اسـم «مغامـرات تـان تـان»، ويُعَـدّ الآن واحـداً مـن أشـهر الشـخصيات الكرتونيـة والقصـص المصـوَّرة التـي أنتِجـت فـي القـرن العشرين. مبتكر هـذه الشـخصية رسّـام الكارتـون البلجيكي «جيرجيـوس ريمـي، Georges Remi» (3891-7091)، أو -اختصـاراً- «هيرجيـه Hergé» كمـا كان يضعـه علـى القصـص التـي مـا زالـت شـائعة حتـى اليـوم، عـدا عـن كونهـا رمـزاً بلجيكياً-فرنسياً. نشرت أول قصة فـي كتـاب مسـتقلّ باسـم «تـان تـان فـي بـلاد السـوفييت» عـام 1930، بينمـا نشـرت آخـر قصـة عـام 1976 بعنـوان «تـان تـان والبيـكاروس».

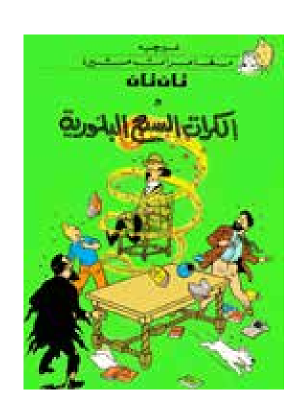
وتنكـر الويكيبيديـا أنـه فـي مئويـة هيرجيـه 2007 كانـت هـذه السلسـلة قـد تُرجِمـت إلـى مـا يزيـد علـى 70 لغـة، وبيعَـت منهـا أكثـر مـن 200 مليـون نسـخة حـول العالـم.

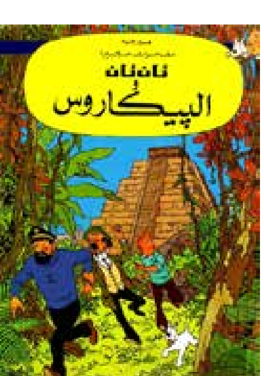
ظهـرت السلسـلة للمـرة الأولـى بالفرنسـية فـي 10 ينايـر 1929 فـي مجلّـة «العشـريني الصغيـر، Le Petit Vingtième»، التـي كانـت كنسـخة موجَّهـة للأطفـال تصدرهـا الصحيفـة البلجيكيـة «القـرن العـشريـن، Le Vingtième Siècle». نجاح هـذه السلسلة دفـع هيرجيـه إلـى إنتاجها لاحقاً في قصص منفصلة. لـم تكـن هـذه القصـص بعيـدة عـن الجـوّ السياسـي الـذي أحـاط بهـا وشـكَّلَها أحيانـاً، كمـا كانـت أحيانـاً محمَّلـة برسـائل سياسـية وثقافيـة معتمـدة جـرى تخفيفهـا أو محاولـة تشـذيبها لاحقـاً، لكـن هـنا لـم يحـدّ مـن نجـاح هـذه السلسلة واشتهارها على مستوى العالـم، وفـي 1950، أقـام هيرجيـه استوديو باسـمه، حيث واصل إنتاج السلسـلة التـي وصلـت إلـى أربـع وعشرين قصة. بعض القصص نُشِرت فـي كتـاب واحـد، وبعضهـا تتـوزَّع علـى جزأيـن مثـل تـان تـان فـي قصـة «مغامرات القرصان جدّ الكابتن هـادوك وخريطة الكنز»، التي تتوزَّع بين «سر الخرتيت» 1943، و«كنز راخام الأحمر» 1943، وقصـة «تـان تـان مـع حضـارة الإنـكا» التـي تأتـي فـي قصـة «الكـرات السبع البلورية» 1946، و«تـان تـان في معبـد الشـمس» 1948، و«تـان تـان فـي رحلتـه مـع أصدقائـه لاكتشـاف القمـر» 1952 - 1953. وقـد تَـمَّ اقتبـاس العديـد مـن هـذه القصـص للراديـو والتليفزيـون والمسـرح والأفـلام، آخرهـا فيلـم الأنيميشـن «مغامـرات تـان تـان»، الـذي أنتجـه سـتيفن سـبيلبيرغ عـام 2011.

(تـان تـان) فـي النسـخة العربيـة التـي صـدرت فـي طبعـات متعـدِّدة عـن دار المعـارف المصرية، كانـت تأتـي فـي صفحـة بيضـاء وأخـرى ملوَّنـة، وليـس فيهـا القصـص التـي تـدور أحداثها فـي المنطقـة العربيـة، باسـتثناء قصـة «المخالـب الذهبيـة».

(تـان تـان) صحافـي شـاب بلجيكـي، يخوض المغامرات مـع كلبـه (ميلو)، أو (سنوي) في النسخة الإنجليزية. لاحقاً، ألحقـت بـه شـخصية الكابتـن هـادوك التي ظهرت ابتداء من قصة «تـان تـان والمخالـب الذهبيـة» فـي عـام 1941، ليسـتمرّ معـه فـي القصـص التاليـة، كابتـن هـادوك القبطـان الانفعالـي الصاخـب والسـكّير والسـاحر الطيّـب، وبروفيسـور تورنسـول، أو كالكيلـوس بالإنجليزيـة، وبرجـل بالعربيـة، العالـم النكـي جـداً وشـبه الأصـمّ، الـذي سـيقودهم فـي إحـدى القصـص نحـو القمر في قصة «اكتشاف القمر» 1953، والـذي سـتطارده المخابـرات فـي قصـة «تـان تـان والاختـراع المدمِّر» 1956، كما كانـت هنـاك شـخصيات أخـرى فرعيـة، لكنهـا تظهـر باسـتمرار مثـل محقّقـي البوليـس ديبونـت و ديبونـد، أو تيـك و









تاك بالعربية، أو ثومبسون وثومبسون بالإنجليزية، ومغنّية الأوبرا الإيطالية بيانكا كاستافيور، وزعيم المافيا اليوناني راستابوبوليس.

تان تان الأوروبي البلجيكي يأتي مع الكابتن هادوك، وبروفيسور برجل الفرنسيين، لكن -أيضاً- نجد أن معظم الشخصيات الأخرى التي يتكرَّر حضورها تأتي من دول متفرِّقة حول العالم، ويبدو أن هيرجيه اختار من كل دولة ما تشتهر به، فإيطاليا اختار منها مغنية الأوبرا مع العازف المصاحب لها فاجنر، والشيخ علي بن خليص من شبه الجزيرة العربية، والكازار من أميركا الجنوبية، الذي يتحوَّل من كونه يقدِّم عروضاً في المسرح إلى رئيس دولة في قصة البيكاروس. بالمقابل -أيضاً- فإن كل قصة تدور في منطقة مختلفة أو دولة مختلفة.

تعتمد قصص تان تان على مزيج من الغرائبية والغموض والألغاز والجرائم والخيال العلمي والسياسة والسخرية، كما تعرض القصص مستفيدة من أهم ثيمات الغموض التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، مثل تخاطُر الأرواح والأطباق الطائرة والمخلوقات الفضائية، التي جاءت في قصة «الرحلة 714 إلى سيدني»، ولعنة الفراعنة في «تان تان وسيجار الفرعون»، والأمراض الغريبة ذات البعد السحري، والتنقيب عن الآثار، والخرافات حول كنوز الإنكا التي طالما بحث عنها الإسبان، كما في «الكرات السبع البلورية»، و«معبد الشمس»، وكذلك الاستفادة دائماً من البيئات الغريبة مثل القلعة الغامضة المخيفة في اسكتلندا.

تفترض المغامرات -بطبيعة الحال- أن يدخل الإنسان مناطق مجهولة، وأن يقتحمها بنَفَس بطولي، ولذا فإن قصص تان تان كل منها يدور على حدة في منطقة مختلفة، بعضها دول متخيَّلة، ولكن هيرجيه حَدَّد القارة أو الإقليم الذي تنتمي إليه، مثل سلدافيا في «صولجان الملك أوتوكار» التي جعلها دولة تقع افتراضياً في شرق أوروبا، والعاصمة سان تيودوروس في «تان تان والبيكاروس»، التي تقع في دولة ما في أميركا الجنوبية.

لكن (تان تان) ليس بريئاً دوماً، إذ تَمَّ اعتباره في فترات تاريخية معادياً للسامية وفاشيّاً، ولذا تمَّت إعادة كتابة منه أو تَمَّ تغييرها، عدا النَّفَس الاستشراقي - الاستعماري فيها.

لا تأتي قصص تان تان إلا مع الآخر المختلف عن الأوروبي، حتى الأميركي هو مختلف، وربما يتناغم هنا مع الطبيعة اللغزية لهذه القصص، فهذه العوالم الأخرى تصلح لتكون بيئات غامضة تدور فيها أحداث غريبة، بوصف العوالم الأخرى غرائبية، كما يتعاطى معها النفَس الاستشراقي، وكثيراً ما وجِّه الانتقاد إلى هذه القصص بسبب العنف والعنصرية فيها وتقديم الصور النمطية المتخلِّفة لغير الأوربيين، بل حتى إنه كان محمَّلاً في بداياته بالذهنية الاستعمارية. على هذا يصعب اعتبار قصص تان تان قصصاً للأطفال بالمعنى التقليدي.

صدرت «تان تان في أرض السوفييت» عام 1929، و«تان تان في الكونغو" عام 1930، في طبعة غير ملوَّنة، ولم تُعَدْ طباعتها في نسخة ملونة، كما أنها ليست متوافرة اليوم كما باقي القصص، كانت تان تان مع السوفييت محمَّلة برسائل ضدّ البلاشفة، في الوقت الذي كان يُعَدّ فيه كل من هو بلشفي مُلحِداً في بلجيكا الكاثوليكية. وحتى هيرجيه نفسه اعتبرها قصة مخفقة. أما قصة الكونغو فقد وجّهت إليه مراراً تهمة العنصرية وتصوير المحلّيّين كالعبيد أو البدائيين، وفي عام 2007 تقدَّم طالب كونغولوي إلى المحكمة في بروكسل بشكوى أن هذا الكتاب هو إهانة للشعب الكونغولي.

القصة التالية بعد هاتين القصتين، والتي تَمَّ اعتمادها رسمياً كبداية للسلسلة، هي «تان تان وعصابات شيكاغو» 1932، أو «تان تان في أميركا»، هنا سيقدِّم هيرجيه أميركا ضمن ثلاث صور: العصابات، والهنود الحمر، ورعاة البقر. وفي الصور الثلاثة لن يكونوا متحضِّرين، بل هم لصوص قساة متحفِّزون للشنق.

القصص التالية مثل «تان تان وسيجار الفرعون» ستكون في مصر، بينما «تان تان واللوتس الزرقاء» ستكون في الصين، التي سيهيمن عليها الأفيون وتعنيب البنات.

وحتى (تان تان) الذي قيل إن شخصيته كصحافي ستختفي في القصص التالية ابتداء من «الأذن المكسورة» التي يبحث فيها خلف تمثال إحدى القبائل البدائية، لتحل محلّ صورة الصحافي صورة المستكشف، هذه الفكرة يصعب الأخذ بها تماماً، ففي القصص الأخيرة التي تتناول الصراعات السياسية مثل الصراع على الأسلحة الذي يدور بين دولتين متخيَّلتين في أوروبا الشرقية هما سلدافيا، وبورديريا، في قصة «الاختراع المدمِّر»، وأيضاً الانقلابات في دول أميركا الجنوبية، حيث تقوم هذه الانقلابات العسكرية على الاعتباطية والعبثية والقوة، وبالطبع تدخُّل الآخر الأوروبي الواعي بالضرورة، مقابل الشعب السائج الذي يروح مع الرائحين، ويهتف بحياة أي زعيم يعلنه العسكري رئيساً للبلاد.

علاوة كوسة

عـرف العالمُ تطوُّراتٍ كبيرةً في شـتّى المناحي، وفـي المجالات العلمية بالخصـوص، وكان لهـذه التطـورات السـريعة انعكاسـاتٌ كبيـرة على الإنسان وأفكارهِ ومنتجِه العلميّ والأدبي أيضاً. ولعلّ أدب الطفل لم يسْلم مـن هذا المدّ التكنولوجي الرهيب، فبقدر ما اسـتفاد من سـهولة التواصل والتوصيلِ بين الأديب والطفل، تقلَّص حجم المقروئية لدى الأطفال الذين يفضِّلون المشاهدة والقراءة السمعية البصرية على القراءة الحَرْفية. ومن هنا نجد أنفسنا منطلقين من عدّة إشكاليات تسيِّج هذا الواقعَ الخطير بين أدب الطفل وهاجس التكنولوجيات الحديثة:

من الورقي إلى الرقمي

- ما واقع أدب الطفل في ظلّ اكتساح البدائل التكنولوجية لعوالم الطفل وتوافرها الكبير؟

- ما الأسباب التي رجحت كفةَ المنتَج التكنولوجي الموازي -من رسوم متحركة وأفلام كرتونية – على حساب النصّ المكتوب أو الافتراضي؟

- إلامَ تعود أسباب هذا العزوف عن تلقّي أدبِ الأطفال ونقص المقروئية فيه؟

- هل التكنولوجيات الحديثة وما تمنحه من إغراء جمالي، وسهولة في التوصيل والوصول إلى الطفل مشجبٌ كافٍ لمن يبرِّر لانحصار أدب الطفل في دوائر تعليمية وثقافية قليلة جدّاً؟

- ما الطرق الناجعة لاستثمار التكنولوجيات الحديثة في تطوير أدب الطفل ونشره كي تواكب الكتابةُ للطفل هذا التطوُّرَ المنهل، وتكتسح المنابر التكنولوجية المعاصرة على اختلافها؟.

يجدر بنا في البداية أن نعترف بأن أدب الطفل، ومنذ ظهوره في المحاضن الغربية وهجرتِه إلى الأوطان العربية عَبْر نماذج رائدة، حاول مقاربةَ عوالم الطفل بالاستبطان والتصوير والإحاطة والتلقين أيضاً، وقد انتشر كثيراً في المكتبات ودورِ النشر والدوائرِ التربوية، ودخل إلى التخصُّصات الجامعية والبحوث الأكاديمية. وبِغَضّ النظر عن المستويات الفنية للمنتَج الأدبي الطفولي وتفاوتاتِها من كاتب إلى آخر ومن شريحة إلى أخرى ومن وطن إلى آخر، فإن هناك عوائقَ كثيرةً واجهت تطوُّره منها قلة الاهتمام بأدب الطفل من جهة، والميل كل الميل لأدب «الكبار» الذي جعل كتّابَ هذا النوع من الأدب ينعزلون وينسحبون من جهة أخرى.

كما أن لغياب ثقافة الكتابة للطفل ووعيِ تعويد الطفل على القراءة والاطّلاع خارجَ ما هو مقرَّر مدرسي، انعكاساتٍ كبيرةً على أدب الطفل، وربما عاد السبب إلى مضامين النصوص الموجَّهة إلى الطفل وعدم تماشيها وتطلُّعاتِ الطفل ورغباته وتوقُّعاته، وهذه الأسباب لعلَّها لمّا اجتمعت استغلَّتها التكنولوجياتُ الحديثة التي رُبَّما استثمرت أيضاً في المنتج الأدبي الموجَّه إلى الطفل، وحوّرته مع الصوت والصورة. والدليل أن كثيراً من قصص الأطفال التي لم يكد يقرؤها القليل من الأطفال قد لاقت نجاحاً ومشاهدة واسعين جداً لمّا تحوَّلت عبر وسائط تكنولوجية إلى رسوم وأفلام كرتونية بتقنيات مبهرة.

ولكن، أليس من الضعف الاعتقاد بأن عصر الصورة قد سيطر على المتلقي – المشاهد الصغير تماماً كما أخذ بألباب الكبار، وأن هذا ما جعل أدبَ الطفل في الدائرة الحمراء إنتاجاً وقراءةً مقارنة بما يتابعه الطفل، وما يصرفه من وقته حتى سيطرت المشاهَدة على القراءة؟ وزيادة على المزايا الكبيرة لاستثمار التكنولوجيات الحديثة وفتوحاتها في النهوض بأدب الطفل من خلال تحويل نصوصه إلى المجال السمعي البصري، فإن النشر الافتراضي عبر الإنترنت للنصوص الأدبية الموجَّهة إلى الطفل قد يساهم في إعادة الوهج اللافت لأدب



هذه الشريحة، حيث لا ينكر المتابع للفضاء الافتراضي حضوراً لا بأس به للمنابر المشتغلة على نشر نصوص أدبية للأطفال رغم ما يعتري كثيراً من هذه المواقع والمجلّات والمجموعات الافتراضية من عدم احترافية وانعدام للتخصيص الأجناسي بين شعر وقصص كُتِبت للأطفال.

كما لا يمكن غضّ النظر عن أن كثيراً من المدوّنين والمشتغلين على النشر الافتراضي لأدب الأطفال على الشبكة العنكبوتية لم يولوا اهتماماً كبيراً لتأثيث هذه النصوص الأدبية بمرافقات وتسييجات جمالية أخرى من شأنها أن تجنب انتباه الطفل، وتساعده في الولوج إلى عوالم النصّ المقروء، ونقصد؛ افتقاد كثير من هذه المدوّنات إلى صور مرافقة للنص المنشور والتي من شأنها أن تعوّض المتلقّي الصغير عن إدمانه على المشاهدة السمعية البصرية، وتعوّده على القراءة البصرية بخطاب مزدوج: خطاب لغوي متمثّل في النص المكتوب، وخطاب غير لغوي وهو الصور المرافقة التي تساهم في تخييل الوقائع لدى المتلقّي الصغير. ولكن، بقدر ما تكون لهذه الصور المرافقة أدوارٌ في صناعة خيال الطفل فإنه يمكنها أن تؤثّر على تخيُّلاته وتوقُّعاته لأن للطفل أيضاً أفقَ توقُّع للنص المقروء خاصّة للنص القصصي. ونحن ندري أن الطفل في كافة مراحل عمره يعشق السرد والحكي، ويحبّ تسريد الأحداث التي يراها والتي يعيشها. ولعلَّ ورشات تعلّمية – تعليمية كثيرة في مخابر علمية تابعة لدوائر حكومية، وخاصة بَيَّنَت أن القراءة الأولية للنصوص الأدبية لدى الأطفال تعتمد على الصور المرافقة وأن الأطفال في إجاباتهم عن كثير من أسئلة النصّ كانت مستوحاة من الصور المرافقة، حيث يستلهم التلميذ إجاباته من قراءته البصرية للصور المرافقة للنصّ المكتوب.

كما يمكننا الإشارة في الأخير إلى أنه يتوجَّب على المهتمّين بإعادة الوهج والأهمية لأدب الأطفال أن يعملوا جاهدين على تهيئة فضاءاته المساعدة على قراءة هنا الأدب سواء أكانت فضاءاتٍ افتراضية أم كانت واقعيةً كالمدارس والمكتبات ودور الثقافة والبيت بالخصوص، كما يتوجَّب عليهم أيضاً الاهتمام بأدب الطفل من الداخل من حيث مضامين النصوص التي يجب أن يراعي كُتّابُ أدب الطفل مناسبتَها ومواءمتَها للبنية النفسية والوجدانية للطفل، وهنا- في حَدّ ذاته- يفرض على الأدباء أن يكونوا ملمّين بعوالم الطفل بدرجة كبيرة.

ومهما يكن من فتوحات تكنولوجية ومن حجم هواجسنا من مدّها الجارف لعوالم الكتابَة والإبداع للطفل بالخصوص فإنه يمكننا استثمارُها وتحويرُ فوائدها لصالح انتشار النص الأدبي الموجَّه إلى الطفل، كما لا ينبغي أن نفضِّل- ولو للحظة- قراءةَ النص إلكترونياً – افتراضياً على القراءة الورقية لأن للكتاب والقصص الورقي خصوصيّاته الكامنة التي لا ينبغي لكل البدائل التكنولوجية الحديثة أن تلغيها.

في مرحلة الستينيات والسبعينيات بل وحتى في الثمانينيات من القرن الماضي كنا نتوق إلى مشاهدة التليفزيون المحلّي بشيء من الشغف، ونُمَنّي النفس بأن تطول فترة برامج الأطفال كي نرتع ونلعب. وكان البثّ اليومي محدوداً ولا يتعدّى الساعة من عموم البثّ، ومع ذلك كنا نتفاعل مع كل شيء نشاهده لأنه كان مُقَنَّناً ومدروساً، وبسيطاً.

د. وليد حسن الحديثي

أفضال الشاشة ومساوئها

في وقتنا الراهن، مع الأسف، نجد في أغلب الأحيان أن التليفزيون قد أصبح يعني للطفل الهواء والماء والغذاء، إلى جانب الوسائل الأخرى التي اقتربت من الطفل، وخاصة الهاتف النقال وما يحتويه من برامج تسهِّل عملية التواصل، فإذا بالطفل يقع بين فريستين بعد ما كنا نحاول أن نبعده عن التليفزيون؛ فبدلاً من أن تكون هذه الوسائل عاملاً مساعداً في التربية والتطوير، أصبحت عامل هدم وتمزيق أسري، وأخذت العلاقة بين أفراد الأسرة تأخذ شكلاً مغايراً للمفاهيم الأسرية، وتعارضت- في كثير من الأحيان- مع المدرسة في التربية والتعليم.

يقضي معظم الأطفال عدداً من الساعات في مشاهدة ما لا يحصى من مشاهد العنف على القنوات الفضائية. وهذه المشاهد لا تقتصر على الأفلام والمسلسلات المدبلجة، بل تمتدّ إلى بعض أفلام الكارتون والأغاني المصوَّرة، كما أن لنشرات الأخبار حصّة كبيرة في رسم صورة العنف عند الطفل من خلال الأحداث التي تجري في العالم، وخاصة في وطننا العربي.

ومن ناحية أخرى تتكوَّن لدى الطفل نزعة استهلاكية من خلال مشاهدة الإعلانات التجارية المبهرة لمختلف المنتجات، فيتأثَّر الأطفال وتكون لديهم رغبة مُلِحّة في اقتنائها، مما يجسِّد حالة طبقية في المعيشة داخل المجتمع. ومع الأسف فإن معظم الإعلانات تروِّج للأطعمة والمشروبات التي لا تتَّفق وصحّة الأطفال ونموّهم الصحيح، إلى جانب ترسيخ المنتج الوحيد في أذهان الأطفال.

إن الأطفال الذين يُكثِرون من مشاهدة التليفزيون بشكل مفرط ودون تحديد لبرامج معيَّنة تناسب أعمارهم، هم الأقل إبداعاً وابتكاراً وخيالاً من الأطفال الذين يشاهدون برامج منتقاة، ويبحثون عن نشاطات أخرى لتمضية أوقات فراغهم. وإن الكثير من الدراسات تشير إلى أن مشاهدة البرامج ذات المضمون «الهابط» من برامج تليفزيون الواقع تقود إلى سلوكيات وتصرُّفات غريبة تَتَّسِم بالأنانية وعدم التعاون وعدم الإحساس بمشاعر الآخرين. كما أن هنالك تأثيراً عقائدياً وأمنياً خطيراً يتمثَّل في صورتين؛ الأولى تبنّي أبطال أسطوريين لا ينتمون لأمَّتهم مثل (سوبرمان، بات مان، سبايدر مان...) بدلاً من تبنّي قادة عظماء حقَّقوا لهذه الأمة عزَّتها وفخرها وتاريخها، والصورة الثانية تبنّي برامج تتناقض مع عقيدة الأطفال، وترسِّخ قيم وثقافات مناقضة لهوية أمَّتهم وثقافتها.

غير أنه لا يُنكَر دور القنوات الفضائية في التطوير المعرفي للأطفال وتعليمهم وتوسيع مداركهم والإحساس بالأشياء والمقارنة بينها وبين ما هو موجود في المنهج الدراسي، والحق يقال إن بعض برامج الأطفال تتوافق مع المعلومات التي يحتويها الكتاب المدرسي، فتعزِّز معلوماته، وتزيد- في كثير من الأحيان- القيمة الإثرائية للمعرفة. فالقنوات الفضائية - شأنها شأن الوسائل الإعلامية الأخرى- تؤثِّر في مفاهيم وتصوُّرات وطموحات

الأطفال، وتجعل بعضهم قادرين على تعزيز الاستقلال في الرأي والرغبة في الحوار والميل إلى التفكير النقدي والتعلُّم الذاتي.

ويبقى التليفزيون صاحب الريادة في التأثير من خلال الصوت والصورة، وهذه ناحية إيجابية تجعل أهل العلم والتربية يستفيدون من استثماره لخلق جيل واعٍ يستقي المعرفة والعلم بأساليب شتّى يوفِّرها التليفزيون، وتكون محبَّبة للأطفال من خلال إنتاج برامج تحمل التربية والتعليم والترفيه. وهذه الصورة الإيجابية للتليفزيون لا شكَّ أنها توفِّر فرص الالتقاء الأسري في بعض البرامج بحيث تكون الأسرة طرفاً في المشاهدة والتعلُّم وتبادُل وجهات النظر، إلى جانب قيامها بالتوجيه والتعليق الآني على ما هو مفيد للطفل وما هو غير مفيد له.

إن المسؤولية جماعية للحَدّ من الآثار السلبية للقنوات الفضائية، ففضاءات كالمدرسة والبيت والمنتديات الاجتماعية والثقافية والرياضية... تقع عليها مسؤولية نشر الوعي حول دور القنوات الفضائية والاستفادة منها والتقليل من آثارها السلبية على الأطفال. كما على الآباء أن يقوموا بترشيد مشاهدة القنوات الفضائية، وأن يشجِّعوا مشاهدة البرامج التي تتضمَّن شخصيات إيجابية تصلح أن تكون قدوة. كما عليهم حثّ الأطفال على ممارسة نشاطات أخرى غير مشاهدة التليفزيون، والتي تنمّي الإبداع؛ مثل الرسم، والقراءة، وممارسة الرياضة، واللعب الإبداعي، والاستماع إلى الموسيقى، وتعلُّم فنونها.

كذلك على الأسرة الابتعاد عن رفض التليفزيون مجملاً، واعتباره مفسدة، وإنما عليها الاعتراف بالقيمة الإعلامية للتليفزيون من خلال: وضع نظام زمني للمشاهدة يطبِّقه الأولاد بإشراف الوالدين وبرقابة ذاتية منهم، ووضع جهاز التليفزيون في مكان عام في المنزل حتى لا ينفرد الطفل أو المراهق بمشاهدته. وكذلك تحديد نوع من الأقمار الاصطناعية للمشاهدة. وإن كان لابد من تعدُّد الأقمار فيجب على الوالدين حجب بعض القنوات غير المرغوب فيها. وأيضاً غلق جهاز التليفزيون لفترة محدَّدة في اليوم، ووضع برنامج دراسي للأطفال، وآخر لبعض الأنشطة العائلية.

من خلال هذه النظرة العامة والسريعة لواقع نعيشه وفي أكثر الأحيان يكون مفروضاً علينا، نجد أنفسنا بحاجة إلى العمل الجماعي لدفع المخاطر عن فلذات أكبادنا، وأن نقتطع جزءاً من أوقاتنا يومياً لتحديد طبيعة المُشاهَدة، وأن نتعلَّم ونعلِّم بأسلوب حواري بنّاء لا بنظرة عاطفية وانفعالات غير محسوبة، بل علينا أن نجد أنفسنا في أطفالنا، وأن نحسّ برغباتهم بأعلى قدر من المسؤولية العائلية والمجتمعية.

إننا بحاجة ماسّة إلى معرفة اهتمامات الأطفال، والتي تتشكَّل كلّ عام بشكل جديد نظراً لكون الطفل يخضع باستمرار للتغيير البيولوجي والنفسي والمعرفي الذي يكبر في سلوكه الاجتماعي داخل الأسرة، وفي عالمنا اليوم يجب الانتباه إلى أننا نعيش مع نمط جديد من الشخصية لا مع شخصية تقليدية نشأت في ظل ثقافة ووسائل اتصال وإعلام تقليدية.

الفضائيات موجودة، والأطفال موجودون، وكمّ البرامج ينهال علينا كالمطر. والفضاء مفتوح وهو وجود فعّال يعمل على أساس أن الطفل عالم قابل للتشكُّل بحسب الرغبات والأهداف المقصودة، وأن الطفل هو الرهان الكبير للحاضر وللمستقبل، فالقوانين والأنظمة والأعراف لابُدَّ أن تعمل للحفاظ على المستقبل كلّه، والأطفال هم المستقبل كلّه.



واقع وآفاق

عدة أسئلة تطرحها الكتابة للطفل. وبين الواقع والآفاق تتفرَّع إشكاليات متداخلة ومصيرية في عملية إنتاج ثقافة الطفل: من يكتب للطفل؟ وماذا نكتب للطفل؟ وكيف نكتب للطفل؟ وما هي التحدِّيات التي تواجه الطفل، والطفل نفسه؟ طرحنا هذه الإشكاليات على نخبة من كُتّاب الطفل، ومن الخبراء في التربية في تونس.

تونس- عبد المجيد دقنيش



الشاذلي القرواشي:

كاتب الطفل يجب أن يمتلك وجدان طفل وعقل شيخ

أعتبر أن أدب الطفل من أهم الميادين الأدبية التي يجب الانتباه إليها حيث إنه لا يمكن الدفع في سبيل إنشاء مجتمع متطوِّر إذا لم نراع عملية تكوين الطفل والإحاطة به ثقافياً وتربوياً لكي نضمن له وللمجتمع مستقبلاً مشرقاً. ولكن الإشكالية المطروحة الآن هي أن الطفل في نقطة تجاذب عميقة بين ثقافة مدمِّرة تعشِّش في المواقع الإلكترونية وثقافة أخرى نجدها في كتب المطالعة لم تعد تستجيب إلى ميولاته وذوقه وواقعه. وفي جانب آخر أعتقد أن لكل فترة أدبها؛ فطفل اليوم يختلف عن طفل الأجيال السابقة؛ ولذلك يجب مواكبة الطفل في كل مراحله العمرية والانتباه إلى متطلَّباته، لكن الذي يبقى يشدّ كل الأجيال هو الإبداع الحقيقي لأن من خاصية الطفل تجنيحه الدائم في سماء الخيال وهو كائن ذكي؛ لذلك فالذي يريد أن يكتب للأطفال يجب أن تكون لديه مواهب خاصة، فزيادة على إطلاعه على مدارس علم النفس والأدب العالمي، يجب أن يمتلك وجدان طفل وعقل شيخ.

الثورة التكنولوجية الكبيرة التي يعيشها العالم اليوم، تنعكس- أساساً، وبشكل عميق- على إدراك الطفل ووعيه وتكوينه، ولكن، تبقى المحامل الإلكترونية دائماً بحاجة إلى طاقات إبداعية.

أعتقد أن كتّاب الطفل يعانون كثيراً من سطوة التكنولوجيا على القصة الورقية وعزوف الطفل عن المطالعة وعدم تشجيعه من قبل المسؤولين على التعليم باعتبار أن مادة المطالعة تَمّ حذفها من البرامج التعليمية. وهذا أمر مريب يجعل من الطفل طعماً سهلاً للمصيدة الإلكترونية الخارجة عن المراقبة والضبط والتي أصبحت تمرِّر للطفل ثقافة الجنس والقتل ضمن ألعاب إلكترونية وأفلام كرتونية متسلِّلة عبر الوسائل الإلكترونية، ومهما اجتهد الكاتب من أجل تطوير أساليبه شكلاً ومضموناً لا يمكن أن ينجح أمام صمت المؤسَّسات الثقافية والتعليمية وتورُّطها المفضوح في قطع الطريق بين الكاتب والطفل.

وأما فيما يخصّ مَنْ يكتب للطفل فرأيي واضح وصريح في هذا المجال، فإذا أردت أن تختبر قدرات مبدع في مجال قصة أو شعر أو أيّة موهبة فَسَلْمه للأطفال، ودَعْه يجرِّب الكتابة لهم. ومثلما قال الناقد العربي القديم إن «النثر فضّاح الشعراء» أو المتشاعرين فإن أدب الطفل فضّاح مستكتبي الرواية والقصة.

وبخصوص تحويل قصص الأطفال في تونس والوطن العربي إلى أعمال سينمائية ومسلسلات كرتونية فهذا ما يتمنّاه أي كاتب للأطفال، وأنا- شخصياً- بودّي أن أشتغل، وأتعاون مع شركة كبيرة في هذا المجال حتى أستطيع أن أحقِّق أحلامي الكبيرة ومشاريعي وأفكاري التي مازالت تنتظر مَنْ يتبنّاها ويحوِّلها إلى أعمال فَنِّية على أرض الواقع. إذاً، المسألة مسألة إمكانيات في وطننا العربي، واستراتيجية واضحة تتبنّى مثل هذه المشاريع؛ ولذلك لا نستطيع أن نحلِّق عالياً بإبداعنا، ونبقى نطير بأجنحة ورقية خارج إطار التكنولوجيا الحديثة.



وحيد الهنتاتي المختصّ في مجال تربية الطفل:

الطفل محتاج إلى الحليب، والحنان، والحكاية

من التجارب المهمّة والناجحة التي قام بها خبراء غربيون في أدب الطفل هي القراءة للأطفال في سِنّ ما قبل المدرسة، انطلاقاً من مقولة أحدهم: إن الرضيع بحاجة إلى الحليب، والحنان، والحكاية. وتتمثّل هذه التجربة في قراءة الكتب على الأطفال بصوت مرتفع منذ سِنّ مبكِرة، بل منذ سِنّ الولادة، الاستمرار في هذه العادة الحميدة التي لا تتطلّب من الأم أو الأب أو المربّي أكثر من 15 دقيقة يومياً يعيش الطفل في أثنائها لحظات من البهجة والمتعة والسعادة ترسّخ في ذهنه العلاقة الوطيدة ما بين الكتاب من جهة، والبهجة والمتعة والسعادة من جهة أخرى فيصير قارئاً وفيّاً يحبّ الكتاب والقراءة والتعلُّم. ولذلك كلّه وجب اختيار الكتاب المناسب للطفل من حيث الشكل والصياغة اللغوية في أسلوب مشوّق وبسيط يفهمه الطفل بغير عناء، وتكون حبكة القصة واحدة وبسيطة ليتابع الطفل القصة بتركيز. كذلك بالنسبة للشخصيات وموضوع القصة الذي يجب أن تكون ضمن دائرة اهتمام الطفل كعلاقته بأسرته وأصدقائه ومحيطه، ويكون للقصة هدف واضح يستطيع الطفل أن يتعلَّم منها، وتقدِّم له إجابات عن استفساراته وانتظاراته.

وختاماً لابُدَّ من الإشارة إلى الفوائد الكبيرة من القراءة للطفل التي تساعده على اكتشاف متعة القراءة والمطالعة، وتنمّي ميولاته القرائية وحبّ الاطِّلاع لديه، وقد توجّهه نحو المطالعة بدلاً من التليفزيون والألعاب الإلكترونية والإنترنت التي سَبَّبَ استعمالُها غير المتوازن إدماناً لكثير من الأطفال. وكذلك تساعد الطفل على تنمية زاده اللغوي وتنمية مداركه ومعارفه مما يساعده فيما بعد في تحصيله الدراسي؛ فقد أثبتت الدراسات أن الطفل الذي قُرِئَ له قبل دخوله المدرسة أكثر هدوءاً وتركيزاً وإبداعاً ومشاركة من أقرانه الذين لم يُقْرأ لهم. والقراءة تعزِّز ثقة الطفل بنفسه وبقدراته، وتدفعه إلى حبّ الآخرين له، وتُشعِره بجوّ من الدفء والأمان والحنان وخاصة إذا كانت القارئة هي الأم أو كان الأب، كما أن هذا يساعد الأولياء على ربط علاقة ودّ وانسجام وتفاهم مع أطفالهم تستمرّ وتتطوَّر عبر الأيام، وتساعد على نقل القيم والتقاليد من جيل إلى آخر، ومن ثَمَّ اندماج الطفل في مجتمعه وحمايته من الجنوح والانحراف.





عبد الجبار الشريف الكاتب، ومنتج برامج الأطفال:

مستقبل أية أمة مرهون بمستقبل أبنائها

إذا أقررنا بأن عالم الطفولة أصبح متميِّزاً له خصائصه واهتماماته فإن هذا العالم «الصغير» واسع فسيح، فبالإضافة إلى ما يتطلَّبه من استجابة إلى ميوله في التخيُّل والاكتشاف والتوق إلى معرفة ما حوله، فإنه ينبغي أن يُهَيَّأ للمستقبل الذي ينتظره.. وإذا اختلفت الأراء والمذاهب حول ما يقدَّم إلى الطفل من غذاء ذهني وثقافي فإن المُتَّفق عليه هو أن يكون ذلك الغذاء ملائماً لمراحل نموِّه. ويتجاوز أدب الطفل النطاق الضيق المحصور في ذاته أو في بيئته إلى محيطه العام الذي سيلعب فيه دوراً كبيراً قد يصل تأثيره إلى الإنسانية عامة. ولهذا يصبح أدب الطفولة لا يعني مُجَرَّد القصة أو القصيدة، بل يشمل جملة المعارف الإنسانية تقدَّم إليه في الأسلوب الملائم والطريقة المثلى.. ومن أجل ذلك أصبحنا نرى دور النشر لا تكتفي بنشر القصص والشعر، بل تنشر مختلف أنواع المعرفة التي وصلتها الإنسانية في ما يَتَّصل بالتقدُّم العلمي والتقني والاكتشاف والاختراع حتى لا يكون الطفل

مفصولاً عن واقع الحياة أو مبهوراً أمام أشياء يراها ويسمعها دون أن يتجاوب معها، أو دون أن يكون له بها إلمام بسيط في مستوى إدراكه.

يجب أن نقدم للطفل العربي، طفل المستقبل ما يبعد به عن مظاهر التخلُّف في مختلف مجالات الحياة، عن رواسب الانحطاط ومخلَّفات التأخُّر التي مازالت الأجيال العربية تتخبَّط فيها.

إن العصر الذي نعيش فيه هو عصر التحدِّيات لا السياسية فقط بل حتى الحضارية بمعناها الواسع العريض. إن الطفل محتاج إلى ثقافة زمنية تعلِّمه الضبط وتقدير حساب الثواني دون أن يكتفي بترديد شعار: «الزمن كالسيف إن لم تقطعه قطعك»، إنه محتاج إلى ثقافة تقنية تخفِّف عنه تخمة النظريات وكثرة الجدل ولغو الشعارات. وهو محتاج إلى ما يبعده عن التواكل، وإلى ما يدعوه إلى حبّ العمل والنضال المتواصل. إنه محتاج إلى ما يوصل فيه الإيمان برسالته في الحياة. ذلك ما ينبغي أن نجعله هدفنا في أدب الطفل العربي وفي الثقافة التي نقدِّمها إليه. وفي النهاية أنا أؤمن بأن مستقبل أيّة أمّة مرهون بمستقبل أبنائها.



عادل الأحمر الكاتب والخبير التربوي لدى (ألكسو):

تنقصنا استراتيجيات واضحة للاعتناء بثقافة الطفل

أعتقد أن هناك تناقضاً كبيراً ونقصاً وتداخلاً في نوعية الكتابة الموجَّهة للطفل. وهو واقع سيِّئ بالنسبة إلي. وهنا- ربّما- يأخذنا إلى عدّة أسئلة محرجة مثل: من يكتب للطفل؟ ولماذا نكتب للطفل؟وكيف نكتب للطفل؟ولأيّ طفل نكتب؟. وكل هذه الأسئلة تحيلنا إلى عدة نظريات واستنتاجات. فيجب على من يكتب للطفل أن يكون واعياً بأنه يكتب للطفل، هذا الكائن الذكي والحسّاس. ويجب أن تكون لديه إمكانيات لغوية وبيداغوجية جيدة. وحبذا لو يكون لديه إطلاع على علم النفس، وكذلك لابُدَّ من معرفة حاجيات الطفل ومتطلَّباته والمواضيع المحبَّذة لديه، فالطفل لديه نَهَم خاص إلى مواضيع بعينها، وكذلك لديه حبّ اطِّلاع كبير. وهو أيضاً في حاجة إلى خطاب نفسي يعطيه ثقة بنفسه.

ومن هنا فكاتب الطفل يجب عليه أن يعرف أنه يقوم بوظيفة تربوية مهمّة، وهي وظيفة نبيلة لها أبعاد عميقة، ونستطيع من خلالها تكوين أجيال واعية ومتوازنة. وربَّما -من هذه الناحية -لابُدَّ من التأكيد على أهمّيّة دور الأولياء والمؤسَّسة التربوية والمحيط الاجتماعي في ترغيب الأطفال بالمطالعة وتشجيعهم منذ الصغر على حبّ الكتب والإقبال عليها، ولا ننسى أيضاً دور الدولة المهمّ في هذا الشأن في التشجيع على الكتاب وعلى الثقافة- عموماً- للطفل وللكهل ولكافة فئات المجتمع.

وبالنسبة إلى التحدّيات الكبيرة التي تواجه الطفل اليوم، وخاصة انتشار الوسائل التكنولوجية الذي هو تحدٍّ كبير وجدّيّ -فإنها- في اعتقادي- ليست بالتهويل والمبالغة التي نتحدَّث عنها اليوم، خاصة وأن هذه الوسائل محدودة الانتشار في أريافنا وقرانا ومدننا الداخلية، بل إنه يمكن أن نستفيد من هذه التطوُّرات التكنولوجية، ونستغلّها في نشر كتاب الطفل وثقافته. التحدّي المهمّ والأول بالنسبة إليّ هو من الداخل، من خلال الناشر الذي يجب أن يعتني جيداً بكتاب الطفل، ويخرجه في حلّة جميلة وخطوط وصور مستفزّة لعين الأطفال، وكذلك من خلال توزيع الكتاب وإيصاله إلى القارئ وإلى العائلة، الكاتب -أيضاً- يجب أن يطوِّر من أساليبه ومواضيعه وتقنياته وخياله، وينفتح على التطوُّرات السريعة التي تقع حوله حتى يستطيع أن يقنع هذا الطفل، ويلفت انتباهه. وهذا الجانب- رُبَّما بحسب تجربتي البسيطة- أراه منقوصاً نظراً لغياب الأطر والتكوين والوعي بقيمة هذه المغريات وقيمة الوظيفة المهمّة التي يقدّمها كتاب الطفل في صنع أجيال واعية يعتمد عليها في المستقبل. ونحن- مثلاً- في منظّمة (ألكسو) اشتغلنا في فترة على كتاب الطفل وثقافة الطفل، وقمنا بعدّة ندوات، ولكن هذا ليس بصفة دورية ومسترسلة، وهنا- رُبَّما- يعود إلى أن هذه المنظّمة تحارب على أكثر من جبهة، ولديها عدّة أولويّات وضروريّات. لكن ما لاحظته في اجتماعاتنا الأخيرة أن (ألكسو) ساعية إلى تخصيص استراتيجية واضحة لثقافة الطفل والتشجيع عليها، وقد أصبحت أولوية قصوى من أولوياتنا وستُخَصَّص لها ندوات ومنشورات مهمّة ودورية في قادم الأيام.

طفولة الأدب

صدوق نورالدين

يمكن القول إن نص «سانت أيكزوبيري»: «الأمير الصغير»، والذي ظهر في نيويورك عام 1943، ليحتفل بميلاده السبعين السنة الماضية (2013)، شَكَّل النواة الأساس لـ «المجلة الفرنسية الجديدة» (نشر غاليمار)، والتي اختارت تركيز محور العدد (605) يونيو/حزيران 2013 حول: «طفولة الأدب»، من منطلق الوقوف على النصوص التي كتبها نخبة من الأدباء والمفكّرين في مرحلة طفولتهم، ومن ثَمَّ التعليق عليها،وكأن الأمر يتعلّق بالجمع بين مرحلتين: الطفولة، والرشد. إذا حقّ. فالطفولة مَثّلت لـ «سانت إيكزوبيري» جزءاً من تاريخ الذات في وجودها وتحوُّلاتها ورهاناتها، ومن ثَمَّ فهي الانتماء إلى البلد الأم، حيث تحدّد هوية الشخص. هذا التصوُّر صدر عنه «فيليب فورست» ضمن افتتاحية العدد بغاية التأكيد على قيمة الطفولة في حياة الكائن الإنساني وأهمّيتها. (أشرف على العدد إلى جانب جون دمرسون).

لقد تَمَّ تقسيم العدد إلى ثلاثة محاور هي:الأول حول «سانت إيكزوبيري»، الثاني يتعلّق بكتابة الطفل، والثالث يتعلّق بالكتابة للطفولة.فالمحور الأول خاصّ، يرتبط بتجربة فريدة انبنت لا على مخاطبة الطفل وحده، بل على مخاطبته هو والراشد على السواء. ومن ثَمَّ اعتبرها الباحثون بمثابة غنائية هدفها الأساس مخاطبة الجميع، إلى الحَدّ الذي جعل بعض المتدخّلين يجزمون بأن الفهم العميق لهذه التجربة في الكتابة والإبداع لم يتحدّد سوى في اللحظات التي كانوا يلقونها على أسماع أبنائهم. ولذلك فإن كتاب «الأمير الصغير» يجمع بين كونه درساً في الكتابة ودرساً في الأخلاق. فالكتابة- كما سلف- تقع في المابين: بين استهداف الطفل واستهداف الراشد، وثَمَّ فهي منفتحة على التوظيف الرمزي لمفردات طبيعية بحثاً عن التلقّي الذي يراهن فيه على التأويل وعلى الصورة مشكّلة في الرسومات. وهي درس في الأخلاق قائم على المغامرة البريئة وترسيخ لذّة الاكتشاف لتجذير قيم الحب والصداقة والعلم.

إن «الأمير الصغير» وكما خلصت التدخّلات، كتاب فرادة على مستوى متعة القراءة وملامسة قضايا الوجود الإنساني. إنه «كلاسيكي» خالد وبكل المقاييس.

وأما في المحور الثاني فتَمَّ التطرُّق لكتابة الطفل من منطلق كونها تمثّل تاريخاً سيرياً للذات. ومن ثم استحضرت نماذج من هذه الكتابات التي صيغت رسماً، شعراً، أو كتابة نثرية شذرية تكشف عن إبداع خيالي يظلّ في حاجة إلى التنمية والتطوير، مادام الرافد الأساس له الإنصات والاستماع، فكأن هذه الكتابة تبدأ بالإنصات، بالصوت، قبل تحوُّلها للتجسُّد حروفاً على البياض.

وأما في المحور الثالث والأخير من هذا التأليف الجماعي، فَتَمَّ التطرُّق للكتابة التي يتمّ إنتاج معانيها لخدمة الطفولة حيث اعترف بصعوبة الكتابة للأطفال، خاصة وأن المبدع يفترض فيه التكوين التربوي والنفسي الذي يمكّنه من التمثل الواعي والعميق لشخصية الطفل، ومن ثَمَّ الحلول في مخيِّلته بهدف تحريكها وإيقاظ فواعل التأمُّل التي قد تشكّل دافعاً للإبداع وللابتكار. والملاحَظ أن أدب الطفل- وفق ما حَدَّد المتدخّلون- يتوزَّع بين الرسم، الشعر، والنثر. ويُرفَق- في الأغلب الأعم- بالرسومات المثيرة.

ولقد تَمَّ في هذا السياق، سياق التطرُّق لكتابة الطفولة، التمييز بين: أدب المدرسة: وهو عبارة عن نصوص يُراعى فيها التربوي، ومستوى الصف، حيث تخدم أهدافاً دقيقة ومحدَّدة جداً، وأدب الطفولة: الذي يتميَّز - رغم استحضاره للقيم التربوية- بنوع من التحرُّر في اختيار وانتقاء المادة التي يتمّ صوغها، وإعدادها للتلقّي المفتوح على الجميع. ثم الكتابة للشباب: وهي كتابة تراعي عامل السنّ، وتراهن- مادةً وصيغةً- على إعداد المتلقّي للتعامل والتواصل مع النصوص المحكمة بناءً وصيغةً. فالكتابة للشباب أرقى من الإنتاج المحدَّد في أدب الطفولة.

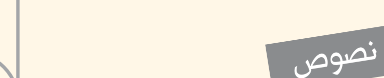
يتّضح من المحور الذي اختارت «المجلة الفرنسية الجديدة» تقديمه، والموسوم بـ «طفولة الأدب» بأن الغاية تجسيد البدايات الأولى للكتابة وتشكُّل الآداب، ومن ثَمَّ لبروز الاسم العلم الاعتباري الذي يتمّ تداوله واستهلاك نتاجاته على تباينها واختلاف توجُّهاتها.



أدب



77



60



زياد ماجد:
النضال لِطَيّ صفحة الاستبداد

* يتبوأ الباحث والأستاذ الجامعي زياد ماجد مكانةً رفيعةً، نظراً إلى تميّزه في قراءة الواقع السياسي العربي الراهن وفي تحليله الذي ينمّ عن دراية واسعة وموهبة في مدّ الجسور بين الصرامة الأكاديمية والمقالة الرصينة. وقد لاقى كتابه "سورية الثورة اليتيمة" صدىً واسعاً، وكانت ترجمته إلى اللغة الفرنسية فرصةً لإجراء حوار معه.

زياد ماجد:
النضال لِطَيّ صفحة الاستبداد

أوراس زيباوي

صدرت عن منشورات «أكت سود» الباريسية الترجمة الفرنسية لكتاب «سورية الثورة اليتيمة» للكاتب والباحث اللبناني زياد ماجد، أستاذ العلوم السياسية في الجامعة الأميركية في باريس. يتناول الكتاب واقع الثورة السورية والتحوّلات التي شهدتها منذ اندلاعها قبل ثلاث سنوات. كما يحلّل طبيعة النظام الأسدي والأسباب التي حوّلت سورية إلى بؤرة عنف.

حول هذا الكتاب وحول مسار زياد ماجد وتجربته، وانشغاله بقضايا التحوّل الديموقراطي في لبنان وسورية والعالم العربي كلّه، كان هذا الحوار:

نبدأ بكتابك الأخير «سورية الثورة اليتيمة» الذي صدرت ترجمته الى الفرنسية مطلع هذا الشهر عن دار «آكت سود» الفرنسية. هل يمكن القول إنّ هذا الكتاب يعكس نظرة تشاؤمية، لكن واقعية لما آلت إليه الثورة السورية. ولماذا تعقّد الوضع السوري إلى هذا الحَدّ، وجعله مفتوحاً على احتمالات كثيرة؟

-لا أعتقد أن الموضوع مرتبط بالتشاؤم أو بالتفاؤل. إنها محاولة للقول إنّ هذه الثورة، ومنذ بداياتها، تعرّضت للظلم. يعني أنها لم تلقَ، خلال مرحلتها السلميّة، الدعم نفسه الذي لاقته ثورات عربية أخرى، وذلك- في رأيي- لأسباب عدّة منها أنّ النظام نجح، وعلى مدى أكثر من أربعين عاماً، في سطوته وفي محو المجتمع السوري. الخارج ينظر إلى سورية لا بوصفها شعباً أو بشراً، بل بوصفها موقعاً سياسياً وجيوستراتيجياً ووظيفة إقليمية. ولقد حاول الأسد من خلال هذه الوظيفة الإقليمية - وأنا هنا أتحدَّث عن الأسد الأب المؤسّس- أن يُبعد أنظار العالم عن المجتمع السوري. وقد نجح مع الوقت وفي ظل الآلة القمعية وبعد تجربة حماة، وكذلك بعد تدخُله في لبنان والإمساك بالورقة الفلسطينية، حتى إنه نجح في إقصاء المجتمع السوري ودفعه في اتجاه عدم النظر إلى نفسه.

حين اندلعت هذه الثورة، وبدأ السوريون يكتشفون أنفسهم، وبدأ العالم يكتشف سورية، كان البعض مصراً على النظرة السابقة التي تعتبر أنّ سورية هي نظام الأسد فحسب، وأنها وظائف إقليمية وتحالفات، أما كلّ ما يدور داخلها فلا يعنيهم. ما يعنيهم فعلاً هو ما يردّدونه حول المؤامرات وحول الاستهداف وحول كون ما يجري محاولة من دول خارجية لإرباك الوضع الداخلي السوري بسبب موقف سورية في المنطقة إلخ... وهنا ما جعل الثورة- منذ البداية- غير مدعومة بما فيه الكفاية وغير متبنّاة كما ينبغي. وحين تحوَّلت- بسبب ضغط النظام الهمجي وعنفه ومقتل الآلاف من الأشخاص حتّى في طورها السلمي-، واضطرت إلى حمل السلاح، لم تجد أيضاً من يناصرها من الدول الديموقراطية، بمعنى أن يُقَدِّم لها ولمعارضتها المسلّحة التي كانت تدافع عن نفسها دعماً، فملأ الفراغ بعض الجماعات وبعض الدول التي لها اعتبارات في سورية وفي المنطقة أيضاً. فنشأت ضمن البيئة المسلَّحة عدّة مجموعات أخافت قسماً من السوريين، وأخافت- أيضاً- قسماً من الرأي العام العربي والعالمي، وأعني هنا طبعاً بعض الجماعات الإسلامية المتطرِّفة. ثمّ تحوّل الصراع إلى كفاح مسلّح شديد الضراوة، وهنا أيضاً بقي العالم، للأسف، متفرّجاً من بعيد رغم كل الأهوال. ويكفي أن نتذكّر استخدام صواريخ سكود لأول مرة في التاريخ ضمن سياق داخلي، وأيضاً الطيران وحجم تدخُله، والسلاح الكيماوي، إضافة إلى المجازر وصناعة الموت في السجون التي تظهرها الصور، ولم نشاهد مثلها منذ الهولوكوست.

كل هذا لم يحرّك حتى الآن المجتمع الدولي الذي بقي متردّداً: تارةً يتحدَّث عن إسلاميين، وتارةً أخرى عن فوضى، ومرّة ثالثة عن بدائل، وما زال الشعب السوري عرضةً للقتل اليومي،



فهناك أكثر من 130 شخصاً يُقتلون كلّ يوم. كلّ هذا يؤدّي إلى توصيف الثورة بأنها ثورة يتيمة، ويجعل من الوضع عرضةً لمراوحة دموية لفترة طويلة.

ماذا بقي من هذه الثورة بعد ثلاث سنوات من انطلاقتها؟

- لا يعني الواقع الدموي أنّ الثورة انتهت أو هُزِمت، فهي مستمرّة في كل الأحوال. إنها ثورة جذرية، نادراً ما شهدنا مثلها في المنطقة إلى حَدّ أنها تحطّم كل شيء، وتُخرج أجمل ما في المجتمع السوري وأبشع ما فيه من خلالها. وهي تتعقّد مع الوقت ككلّ الثورات الجذرية في العالم، لكنها ما زالت مستمرة أمام كل هذا اليتم وهذه الهمجية وتدفُّق الأسلحة الإيرانية والروسية بكميات ضخمة، وأمام وصول مقاتلين أجانب من لبنان والعراق يقاتلون إلى جانب النظام السوري، وعددهم أكبر من عدد الجهاديين الذي يقاتلون إلى جانب الثورة. إنها ثورة مستمرّة بمعزل عن مآلاتها وعن المرحلة التي ستليها، وستكون مليئة بالصعوبات على مختلف الأصعدة. مرحلة ما بعد الثورة ستكون معقّدة جداً.

إذا كان بالإمكان تفهُّم صمت الدول تجاه سورية التي تخضع، كما هو معروف، لاعتبارات المصالح والنفوذ، فما هو - بحسب رأيك - سبب صمت المثقَّفين، يميناً ويساراً، في العالم العربي والغرب؟

- هناك أمر مؤلم وهو صمت المثقَّفين العرب وصمت عدد كبير من مثقّفي العالم أمام مأساة لا يستطيعون القول إنهم لا يرونها، لأنها تُنقَل أمامهم عبر وسائل الإعلام، ولأنّ الشهادات حولها والصور والأفلام التي رفعها الناشطون السوريون عبر (اليوتيوب) ليعوّضوا عن تغييب الإعلام الحرّ في سورية كلّها تُظهِر لنا حجم المأساة.

هناك عناصر عديدة تفسّر هذا الصمت منها عنصر ثقافوي يطالعنا في الغرب تحديداً، وهو لا يرى في هذا المقدار من العنف في منطقتنا ما يرعبه، ويثير مشاعره وتضامنه بحجة أنّ هذه المنطقة تنطوي، بكل الأحوال، على الكثير من العنف بسبب التعصّب والصور النمطية. ويكفي أن يقال إنّ ثمّة إسلاميين يقفون في مواجهة نظام الأسد، حتى يتردّدوا ويتحدَّثوا عن العلمانية. أكثر من ذلك، هناك عند فئة من الناس من لا يستطيع التصديق أن هناك أنظمة بربرية إلى هذا الحَدّ، مما يدفع هذه الفئة إلى رفض التصديق أو التعامي عمّا يجري، وتكتفي - عندئذ - بطرح أسئلة من نوع: هل صحيح ما يجري هناك؟ هل أنّ النظام هو الذي استعمل الكيماوي فعلاً؟ هذا النوع من الأسئلة هو أيضاً محاولة للتهرُّب من اتخاذ موقف أو لعدم تصديق كمّ العنف الحاصل.

هناك - أيضاً - التجربة العراقية التي كانت سلبية ومأساوية، وهناك من يقول إنّ الغرب يريد أن يفعل الشيء نفسه في سورية. وثمّة ما يمكن تسميته بـ «البافلوفية» المعادية للإمبريالية، أي بمُجَرَّد أن ينتقد نظام ما الولايات المتحدة يصار إلى التضامن معه بمعزل عما يقترفه هذا النظام ضدّ شعبه. كل هذا هو لعب ضدّ الثورة السورية، وأعتقد أنّ موضوع الإسلام السياسي، وربما الإسلام بشكل عام، هو موضوع إشكالي. هناك مقدار من المسؤولية تتحمَّله - حكماً - الجماعات الإسلامية، لكن، هناك أيضاً مقدار من العنصرية التي تُعمِّم وتُنمِّط من دون التدقيق في التفاصيل ومن دون فهم أوضاع اجتماعية لم تسمح مثلاً للسوريين بالتجمُّع في غير المساجد.

أنت تُدرّس في الجامعة الأميركية في باريس، وتعرف الأوساط الأكاديمية عن قرب في فرنسا وغيرها من الدول الغربية. كيف تقيّم متابعة الأوساط الأكاديمية التي تُعنى بالعلوم السياسية والعلاقات الدولية في الغرب عموماً، وفي فرنسا بالأخص، لما يجري في العالم العربي اليوم؟

- ليست الأوضاع مفرحة إذا جاز القول. في البداية، وبالتحديد في تونس

ومصر، كانت الثورات قصيرة زمنياً، وكانت الأوضاع مليئة بالآمال. ولقد هيمن شعورٌ في الأوساط الأكاديمية بأنّ الناس استعادت حقوقها وبدأت تبني من جديد. في تلك المرحلة، ساد جَوّ إيجابي، لكن، ما إن بدأت الأمور بالتدهور بعد التدخُّل العسكري في ليبيا وانفجار الصراع في سورية بعد الثورة السلميّة، وبعد ظهور الصراع السعودي- الإيراني وصعود المسألة السنّيّة- الشيعية بالإضافة إلى عوامل أخرى كفوز الإسلاميين في الانتخابات في تونس ومصر. جميع هذه الأمور دفعت بالكثيرين إلى إعادة النظر في تفاؤلهم ونظرتهم الإيجابية لما يجري في العالم العربي. هكذا، عاد البعض يكرّر مقولات كنّا نسمعها من قبل، ومنها أنّ الديموقراطية قد لا تكون صالحة للعالم العربي. وهذه أحكام سريعة لا سيَّما أن الثورات العربية وُلِدت منذ سنوات قليلة فقط، ولا يمكن أن نحكم عليها بعد سنتين أو ثلاث سنوات. المسار لم ينته. باختصار، المواقف الأكاديمية الغربية متردّدة إلى حَدّ كبير باستثناء قلّة تعرف المنطقة جيداً ولها مساهماتها القيّمة في هذا المجال. أما الغالبية فتعرف العالم العربي والإسلامي بصورة تقريبية، أو أنها تدّعي المعرفة. هناك شعور لدى البعض - وهذا ينطبق أيضاً على عدد من المثقَّفين العرب - بأن المجتمعات العربية هي مجتمعات متخلِّفة، ولا تستحق الديموقراطية حتى لو كافحت وناضلت من أجل حرّيّتها وكرامتها. وهذه خيانة أخلاقية لدور المثقَّف في لحظات التغيير.

كتابك الجديد «سورية الثورة اليتيمة» وموقفك من الثورة السورية يكملان مسارك السياسي، ويأتيان في إطار نشاطك منذ أعوام وانشغالك بقضايا التحوُّل الديموقراطي في لبنان وسورية والعالم العربي كله. كيف تنظر إلى الواقع العربي اليوم؟ وما دور النُّخَب العلمانية والنُّخَب الديموقراطية؟

- منذ حوالي 15 سنة تقريباً وأنا منخرط في أنشطة تهتمّ بقضايا التحوّلات الديموقراطية في العالم العربي في إطار عملي في المؤسَّسات الأكاديمية والبحثية، وهذا يؤدّي إلى خيارات منحازة سلفاً إلى التحوُّل الديموقراطي وطيّ صفحة الاستبداد. وهما أولوية في كل العالم العربي حتى ولو جاءت الأثمان مرتفعة. وكلّما تأجَّل التغيير ستصبح الأثمان أكثر ارتفاعاً، وليس العكس.

هناك الكثير من المتغيِّرات الإيجابية التي لا يمكن إنكارها اليوم، وإن كانت الأوضاع صعبة ومعقّدة، وتقود إلى التشاؤم. من تلك المتغيّرات انتشار التعليم ونشوء جيل جديد يملك التقنيات الحديثة ومنها الإنترنت، وهو أيضاً جيل مُسَيَّس وله علاقة متطوِّرة مع الشأن العام. المرأة العربية أيضاً، وعلى الرغم من كل المعوّقات، باتت حاضرة أكثر وهي فاعلة سياسياً ومنخرطة في سوق العمل. جميع هذه التحوُّلات تؤكِّد أن لا عودة إلى مرحلة ما قبل الثورات العربية حتى لو كانت جرعة التفاؤل قد غابت. هناك العديد من الظواهر الإيجابية التي ينبغي التركيز عليها. وأرى أنّ بعض الأطراف العلمانية تطرح، أحياناً، شعارات علمانوية أكثر منها علمانية، وهي بعيدة عن الديموقراطية، يعني أنّ ما تعيبه على الإسلاميين، وهو في جزء منه صحيح، تمارسه أيضاً من خلال الإقصاء والاستعلاء وعدم قبول الآخر الحاضر حتى لو كانت على خلاف معه. الموضوع صراعي. وهناك توازنات قوى. والمستقبل سيفرض تسويات معينة خاصة فيما يتعلّق بدور العسكر في السياسة. وهو، إلى اليوم، دور مأساوي في العالم العربي. هناك أيضاً دور الاقتصاد والانتقال من الريع إلى الإنتاج. وهنا تحدٍّ هائل وأحد التحدّيات المطروحة. بالإضافة إلى دور الدين وحضوره في الشأن العام، وكذلك موضوع المرأة إذ لا يمكن أن تتقدَّم المجتمعات العربية إذا ما بقيت أحوال المرأة على ما هي عليه اليوم. النضال من أجل تمكين المرأة ومساواتها في السياسة وفي قوانين الأحوال الشخصية، من أولويّات النضال من أجل تحقيق التحوُّل الديموقراطي وطيّ صفحة الاستبداد كما أشرت.

كتبت عن النتائج التي أفرزتها الثورات العربية، وقلت إن سقوط «الأبد» وعودة الزمن السياسي إلى المنطقة هما الإنجاز الأهمّ لهذه الثورات. هل هذه من إيجابيات الربيع العربي؟

- تماماً، لم يعد أحد يستطيع أن يتصرَّف بالسلطة وكأنها ملك أبدي. كذلك لم يعد من الممكن إخراج الناس من السياسة، فالجماهير حاضرة، وهناك قدرة على التعبير وتخطّي الرقابة الذاتية. هذه كلّها مستجدّات لم تكن موجودة من قبل.

يعتبرك السوريون من أبرز الناطقين باسمهم في العالم اليوم ومن أبرز المدافعين عن نشطائهم. من أين تستمدّ القوة التي تجعلك تستمرّ في الزخم نفسه الذي انطلقت منه رغم الإخفاقات والخيبات؟

- إنه شعور بواجب أخلاقي وواجب صداقة تجاه الأصدقاء في باريس وتجاه الذين بقوا في سورية أو خرجوا منها. والأسماء كثيرة. لقد قرّبنا الـ (فيسبوك)، وجمعتنا الحياة اليومية. هناك شعور بالدَّين تجاههم. ومن الواجب إيصال صوتهم في محافل معينة إذا ما استطعت. بالطبع، هناك أيضاً العلاقة السورية- اللبنانية الشائكة والقديمة، فالأمور بين لبنان وسورية متداخلة لدرجة كبيرة. أستمدّ القوّة كذلك من حضور الصديق سمير قصير الذي دفع حياته ثمناً لمواقفه، بالإضافة إلى حضور غيره من الأصدقاء الذين كرَّسوا حياتهم لقضية الديموقراطية في سورية، واستقلال لبنان، وحقوق الشعب الفلسطيني.



الأعمال الفنية: حسين ماضي -لبنان

عن الحرّيّة *

ترجمة - نوح إبراهيم

شامي شقرباتي*

كان الكُتّـاب دائماً جزءاً كبيراً من الحرّيّة. منذ انطلاقتنا، وأعني انطلاقة Liberty المجلس الوطني للحرّيـات المدنية في عام 1934، أدّى الكُتّـاب دوراً رئيساً في معركتنا لحماية الحرّيّات المدنيّـة وتعزيـز حقوق الإنسـان فـي بريطانيا. هـ. ج. ويلز، فيـرا بريتيـن، إي. إم. فورسـتر، إ. إ. ميلن، جـورج أورويل، وألدوس هكسلي، هم مُجَرَّد عَيِّنة من الكُتّاب الذين أيّدوا الحرّيّة فـي السـنوات الأولى من عمـر الحركة، وقد لا يكون مدهشاً أن الكُتّاب يشعرون بانجذابٍ خاص إلى قيم الحرّيّة ومُثُلها. نحتفل اليوم بمرور 80 عاماً على «المعركة التي لا تنتهي أبداً».

رصْدُ جـورج أورويل لقـدرة اللغة «علـى جعـل الأكاذيب تبدو حقيقية والجريمة شيئاً محترماً»، هو أمرٌ شهدته الحرّيّة على مرّ تاريخها؛ لم يكن «التسـليم الاستثنائي للمطلوبين» غناءً عذباً، لكنـه كان تلطيفاً بارداً لأفعال الخطـف والتعذيب خلال «الحرب على الإرهاب». «ركوب الماء» لم يكن أبداً رياضةً شـاطئية. لقد حرّفـت الحكومـاتُ الكلمـاتِ لتجميل القبح وإخفـاء الانتهاكات. لكن الأدب يسـتطيع أحياناً أن يغيِّر الآراء والسلوك بشكلٍ أكثر إقناعاً من معظم أمثلة الجدل السياسي أو حتى التشريع.

*مديرة Liberty المجلس الوطني للحرّيّات المدنيّة.

إدوارد سنودن

لا يستطيع الشخص العادي أن يردّ على الهاتف، أو أن يرسل رسالة إلكترونية إلى صديق، أو يطلب كتاباً من دون أن يكون ثمة تسجيل وتوثيق وتحليل شامل لنشاطه من قبَل أشخاص لديهم السلطة لوضعه في السجن أو حتّى للقيام بما هو أسوأ. أنا الذي يعرف؛ فقد جلستُ على ذاك الكرسي، وكتبتُ الأسماء.
حين نعرف أننا مراقَبون نضع قيوداً على سلوكنا - حتى النشاطات البريئة بشكل واضح - وكأننا أُمِرنا بأن نفعل ذلك. أنظمة المراقبة المنتشرة اليوم، التي تُؤَتمِت -بشكل استباقي- المصادَرة العشوائية للسّجلات الشخصية تشكِّل نوعاً من آلة زمن خاصّة بالمراقبة، آلة لا يمكن أن تعمل من دون أن تنتهك حرّيّتنا على نطاق واسع.. وهي تخوّل الحكومات أن تسترجع كل قرار اتّخذتَه، وتدقّق فيه، وكلّ صديق تكلمتَ معه، وأن تستخلص شكّاً من حياة بريئة. حتّى الخطأ ذو النية الحسنة قد يقلب حياةً رأساً على عقب.
لكي نحافظ على مجتمعاتنا الحرّة، يجب ألا نكتفي بالدفاع ضدّ أعدائنا البعيدين، ولكن أيضاً ضدّ السياسات الخطيرة داخل الوطن. إذا سمحنا بتبديد الأموال القليلة على برامج المراقبة التي تنتهك الحقوق نفسها التي يدّعون حمايتها، فإننا لا نكون قد حمينا حرّيّتنا أبداً، بل نكون قد دفعنا النقود مقابل فقدانها.

يان ماك إيوان

الكثير من أنواع الحرّيّات تنضوي تحت فكرة الحرّيّة، وكلّها لم تكن معرَّفةً بشكلٍ دقيق بين المطامح الإنسانية حتّى بداية العصر الحديث. نتناول الآن بسهولة المفاهيمَ التي لم تكن موجودة من قبل: حرّيّة التصويت، حرّيّة التنقُّل بين الدول وعبرها، حرّيّة التجمع، حرّيّة إنشاء المنظمات، حرّيّة العبادة، الخصوصية، المساواة الجنسية وحرّيّة تفضيل الجنس، حرّيّة الإجراءات القانونية العادلة، الحرّيّة من التعذيب.. تستمرّ القائمة وتطول بتوالد مفهوم الحقوق: حقوق السجناء، الأطفال، الحيوان، حقوق الحصول على ماء نظيف، على طعام وحياة عائلية. في كلّ مكان من العالم، كلّ هذه الحقوق أو بعضها ما تزال مَحَلّ نزاع.
لكن حرّيّةً واحدةً تؤسِّس للقائمة كلّها، ولولاها لما استطاعت الطموحات التي تجمّعت تحت مظلّة Liberty الحرّيّة أن ترى النور. ولكي ترى النور كان يجب التفكير، والحديث والكتابة عن كلّ حرّيّة نمتلكها أو نحارب من أجل تملّكها، ولهذا فإن حرّيّة التعبير هي الصخرة التي تقف عليها الحرّيّة. من غيرها تكون الديموقراطية زائفة.
تاريخياً، ساهمت عدّة أيدٍ وأرواح حرّة في ولادة فكرة أن حقوق الإنسان هي حقوق كونية ثابتة لا تتجزّأ. والحرّيّة التي خلقت كلّ الحرّيّات الأخرى، هي حرّيّة إعطاء المعلومات وتلقّيها، والتأمُّل، والنقد، والخيال، أي حرّيّة التبادل ضمن كامل منظومة قراتنا الفكرية. لأن الحرّيّة تميل إلى التطوُّر والتكاثر، إن سُمح لها بذلك. وتدرك الدول القمعية هذا بصورة غريزية؛ لذا فإنها تجد في الصحافيين المتفتّحين، والمفكّرين والفنّانين تهديداً خطيراً.
لا يمكن تقبُّل منظّمة مثل« Liberty المجلس الوطني للحرّيّات المدنيّة» في أجزاء كثيرة من العالم، وحقيقةُ أنها توجَّبَ عليها أن تحارب بشدّة طوال 80 عاماً، هي نوع من الولادة غير السعيدة. لكن هذه المجموعة الشجاعة تجسّد جوهر ما تتيحه حرّيّة التعبير؛ ازدهار كلّ الحرّيّات الممكنة.

أهداف سويف

بعد ثلاث سنوات من ثورتنا المصرية التي حاربنا من أجلها بمرارة، أفهم -بشكل أفضل من أيّ وقت مضى- أن لا شيء ممكناً من غير الحرّيّة. أفهم أيضاً كيف أن الحرّيّة لا تتجزّأ. المشجّعون المتحمّسون لكرة القدم المصرية ابتكروا نشيداً حماسياً نغنّيه في مظاهراتنا؛ بضعة أسطر بالإنجليزية: يقولون إن المشاكل تجري في عروقنا، وكيف سنتجرّأ على المطالبة بحقوقنا. أيها النظام الغبي، افهم ما أريده: الحرّيّة ! الحرّيّة !

مايكل موربورغو

باعتبارنا مقبلين على مئوية بداية الحرب العالمية الأولى، لا شكّ أننا سنعيد التفكير في الأسباب التي سمحت باشتعال ذاك الحريق المروِّع، في تأثير تلك الحرب فينا الآن، وكيف أنها غيرّت عالمنا. سنتأمّل حياة أولئك الذين حاربوا والذين ماتوا، ونسأل أنفسنا: لمَ ذهبوا؟ أكان ذاك بسبب الوطنية؟ أم لأن الآخرين ذهبوا فشعروا أنه ينبغي عليهم الذهاب؟ أكان ذلك من أجل



المغامرة، أم لمحاربة الطغيان؟ لأجل الحرّيّة، حرّيّتهم وحرّيّة أولئك الذين يحبّونهم، والذين يأتون بعدهم؟ أكان الأمر من أجل كثير من هذه الأسباب؟ أكان من أجلنا؟ وإن كان الأمر كذلك، أكان يستحقّ؟ هل نستحقّ نحن؟ هل نشعر بقيمة الحرّيّة التي تركوها لنا، أم- فقط- نأخذها كما هي؟ هل كانت تلك الحرب لأجل الحرّيّة أصلاً، أم كانت ببساطة عذراً سياسياً لتغطية ما كان- بالأساس- صراعاً بين القوى الأوروبية العظمى؟ سيتناقش المؤرّخون، أمّا نحن فسنتجادل.

لكن مهما كانت الحقيقة وراء تلك الحرب، ومهما كان دافع أولئك الذين ذهبوا، نعرف أنه كان بينهم كثر، ومن كلا الطرفين، من ماتوا بإيثار ليضمنوا حرّيّة الآخرين وبقاءهم. ومن بينهم إديث كافل الممرضة؛ ممرضة لكلا الطرفين، وقد أُعدمت في بروكسيل عام 1915 بسبب مساعدتها في هروب 200 من جنود الحلفاء. فعلت ذلك من أجل حرّيّة الآخرين. قالت عشيّة إعدامها: «الوطنية لا تكفي. يجب ألا أشعر بالحقد أو المرارة تجاه أحد». حين نتذكّر خلال السنوات الأربع القادمة الملايينَ الذين ماتوا في الحرب العالمية الأولى، فليكن ذلك عبر كلماتها.

ماغي أوفاريل

حرّيّة: لا تستحضر كلمات، بل صورة جانبية لامرأة، عيناها مركّزتان وتعابيرها جادّة.

رسم أوجين دولاكروا الحرّيّةَ في صورةِ محاربة ذات شعرٍ داكنٍ وقدمين حافيتين، بصدرٍ منكشف وحاجبين مقوّسين، تحملُ بندقيةً ذات حربة بيد، وترفع عالياً علم الثورة بذراعها المفتولة الأخرى. لكنها تشيح بوجهها، وتحتشد غيوم العاصفة في السماء خلفها، إنها تلتفتُ إلى رفاقها المنهكين، وتحت قدميها جثث متكوّمة.

إن كانت لوحة «الحرّيّة تقود الشعب» تعلّمنا شيئاً فهو، أن الحرّيّة - سواء كمفهوم أو كتجسيد - معقّدةٌ، ومراوغة وصعبة المنال. قبل أن يتمّ بلوغها ستُهدر الدماء، وستخاض المعارك، وعلى غيوم العاصفة أن تتجمّع.

ترتدي قبّعةً مخروطية مميّزة على رأسها الجميل: إنها القبعة الفريجية التي ترتبط منذ العصور الرومانية بالانعتاق والحرّيّة. وقد تبنّى الثوار الفرنسيون القبعة وحوّلوها إلى قلنسوتهم الحمراء؛ وغالباً ما ارتداها الراديكاليون الإنجليز في القرن التاسع عشر، ليظهروا تأييدهم للدعوات الثورية. في فرنسا، ولزمنٍ مديد، كان ارتداؤها إساءةً تستوجب العقاب.

قد يكون من الأسهل استدعاء اللوحات والصور في أثناء تأمُّل الحرّيّة؛ قد تكون الكلمات أصعب للفهم. لا أعرف كيف أبدأ بالتعامل مع عبارات من قبيل «عُذِّب، وسُجن دون محاكمة» أو «اغتُصب من قبل مجموعة من الميليشيا» أو «مات في مركز اعتقال»؟ مع ذلك تتكرّر هذه الكلمات كلّ يوم في تقارير الأخبار. يجب أن تُقرأ، يجب أن يفهمها المرء، يتذكّرها، ويعيد إخبارها. لكن كيف سأشرح هذه الأشياء لأطفالي، بينما أنا نفسي بالكاد أفهم هذه الفظائع؟ كيف سأشرح لهم أننا نعيش في عالمٍ حيث هذه الأهوال ممكنة؟

يجب أن يتمّ الاعتراف بمثل هذه الأشياء، ويجب أن تُحارَب. حرّيّة دولاكروا لم تستسلم. حاربت حتّى النهاية، حتّى وقفت بعَلَمها وقبعتها، منهكةً، لكن منتصرة. علينا نحن أيضاً أن نحارب ما هو غير مقبول وغير عادل، بأشكالٍ صغيرة أو كبيرة، حتّى نصل إلى الوقت الذي نعيش فيه كلّنا، بلا خوف، في حالة من الحرّيّة.

هاري كونزرو

الحرّيّة هي الحرّيّة الفيزيائية في الحركة، في النموّ وفي التطوُّر. كما أنها تأخذ هيئة داخلية كفضاءٍ من الصمت والعتمة، حيث يمكن للأفكار أن تنمو بلا رقابة. نقلّب أنفسنا رأساً على عقب تحت الضغط التقني والاقتصادي الهائل. لِمَ تحتفظ بشيء لنفسك حين تستطيع مشاركته؟ لِمَ تحتفظ بشيء لنفسك إن لم يكن لديك ما تخفيه؟ نحن نصبح أكثر انكشافاً كلّ منا أمام الآخر، سواءٌ أأردنا ذلك أم لم نُرِد، لذا نتّخذ خطوات لنطابق بين دواخلنا التي أصبحت عامّة وبين المعايير الاجتماعية - لكي نبدو أصحّاء، ملتزمين بالقانون، عقلاء ولا نشكّل خطراً. أفكارنا وهواجسنا تترك آثاراً، وهذا ما يهدِّد دائماً بالظهور على شكل دليل. لِمَ كنتَ تنظر إلى ذاك؟ لِمَ تباطأت عند تلك الصفحة، لِمَ وضعت خطّاً تحت ذاك السطر؟

سيجد مؤرّخو المستقبل صعوبةً في تفسير الوداعة التي تقبّلْنا بها نهاية الخصوصية. لقد استسلمنا من دون قتالٍ يُذكر. نحن الآن نعيش في عالم يمكن فيه التنصُّت إلى كلّ اتّصال. لا يهمّ إن كان أحدٌ ما ينصت. الشكّ هناك، يحوّم فوق لوحة المفاتيح، يهمهم في أثناء المكالمة. لن يتركنا هذا الوعي بالذات أبداً، هذا البديل التقني لله الرقيب على كل شيء. ربما كانت مداعبتنا التاريخية الموجزة للاستقلالية مخيفة بإفراط. كان من الصعب تحمُّل المسؤولية، كان من الصعب الشعور بعدم وجود أحد يحاكمنا وبأننا غير مراقبين في وحدتنا. من الأفضل الآن أن *الأب* قد عاد، فهو سيخبرنا كيف يجب أن نكون.

لا شكّ أننا سنتكيّف، وسنخلق ثقافة من التلميحات. سنتعلّم كيف نتكلّم بشكلٍ غير مباشر، كيف نقرأ الأنواع المختلفة من الصمت. هكذا كانت الأمور في ظلّ أنظمة القرن العشرين الشمولية. هكذا هي الأمور اليوم في بعض أنحاء العالم. أنظمتنا الشمولية الجديدة ستعلّمنا هذه الخدع كلّها. في المستقبل، سيتوجَّب عليك أن تحترز مما أفكّر فيه عبر ما لا أقوله. سأبني أحلاماً وأهدّمها، سأحاول أن أتبع رغباتي، أن أتخيّل من دون حذر، لكنني بعيدٌ كلّ البعد عن الثقة بأني سأنجح في ذلك. ليست هذه الطريقة التي أريد العيش بها، لكنها الطريقة المتوقَّعة، إلا إذا وجدنا تعريفاً للحرّيّة نريد حقاً التمسّك به، شيئاً نكون مستعدّين للدفاع عنه.

ديبورا ليفي

الحرّيّة تعني أنه لا ينبغي عليك النظر في عيني شخص بلا حقوق. لن تنسى أبداً ما تشعر به حينها. أفكّر، في طفولتي في جنوب أفريقيا، التمييز العنصري. هذه بعض الأسئلة التي سألتها لنفسي حين كنتُ في السابعة: «إذا أطلق رجل أبيض بالغ كلابه على طفلٍ أسود، أو ضَرب والدَ الطفل بالعصيّ والسياط، أيكون آمناً الجلوسُ إلى جانب هذا الشخص في الباص أو تحيَّته من وراء السياج؟ أهو مجنونٌ أم طبيعي؟». إن قال الجيران والقضاة والمعلّمون والشرطة: «بالطبع إن سلوكه طبيعي، إنه مقبول بالنسبة لنا»، هل تستحقّ الحياة العيش حينها؟ وماذا عن الناس الذين يظنّون أن هذا غير طبيعي؟ هل ثمّة عددٌ كافٍ منهم

في العالم؟
لا زلتُ أؤمن أننا إن تغاضَيْنا عن حقوق الإنسان، فإننا نختزِّر الجزء العارف من عقولنا، ونترك المساحة لارتكاب شيءٍ فظيع بحقّ شخصٍ آخر. نحن مرتبطون معاً بقسوةٍ ولطفٍ. نيلسونُ مانديلا عرفَ هذا، وإن كانت شجاعة رسالته المتسامحة ستلهمنا فعلينا ألا ننسى أنه كان ذات يوم رجلاً بلا حقوق إنسان.

باربارا تيلور

الحرّيّة امرأة. من الإلهة الرومانية (ليبرتاس)، إلى (ماريان) دولاكروا ذات الصدر العاري حول متاريس باريس الثائرة، إلى تمثال الحرّيّة في ميناء نيويورك؛ صُوِّرت الحرّيّة أنثى عبر تاريخ الغرب. لأنها أكثر بهيمية، لأنها الجنس «البرّي أكثر»، الجنس الذي يجب أن يُحكَم أكثر من أن يَحكُم. تجسّد المرأة التوقَ البدائي للحرّيّة. لكن، ما الذي تعنيه الحرّيّة لنساءٍ في عالم يهيمن عليه الرجال؟

أوّل امرأة طرحت هذا السؤال بطريقة منهجية، كانت الكاتبة الثورية النسوية من أواخر القرن الثامن عشر ماري وولستونكرافت مؤلِّفة «دفاعٌ عن حقوق المرأة» (1792). كانت تكتب في أوج الثورة الفرنسية، حين كان الإصلاحيون السياسيون الذكور على ضفّتي القنال، عازفين عن إدخال النساء في برامجهم التحرُّريّة، أرادت وولستونكرافت معرفة كيف يمكن أن تكون الحرّيّة امتيازاً لجنس واحد فقط.

ما زالت النساء خاضعاتٍ للرجال، «عبيداً للخدمة»، أكثر من كونهن مواطناتٍ على قدم المساواة معهم، لذا فإن الحرّيّة الحقيقية ستكون مستحيلة. «المساواة هي روح الحرّيّة»، كتبت فرانسيس رايت، وهي إحدى أتباع وولستونكرافت، في عام 1829، «في الحقيقة، لا توجد حرّيّة من دونها».

جسّدت وولستونكرافت أيضاً حرّيّةَ المساواة هذه كامرأة، ولكن ليس بالضراوة نفسها التي تجسّدت في (ماريان) ذات الصدر العاري، بل «كأمِّ إلهيةٍ للفضيلة»، كسلفٍ لعالم أفضل. «إن صورة الإله المزروعة في طبيعتنا تتّسع بسرعةٍ أكبر الآن؛ وحين تنجلي، تبدو الحرّيّة بأجنحتها الأمومية كأنها تحلّق صوب مناطق أسمى بكثير من الكدر المبتذل واعدةً بأن تؤوي كلّ البشر».

يعدّ كثير من الناس اليوم، الحرّيّة والمساواة هدفين لسياسة غير متجانسة. يقال إن السياسات المصمّمة على تشجيع المزيد من المساواة الاقتصادية والاجتماعية -وتتضمن مساواة المرأة-، تنتهك حرّيّاتنا. وعدم المساواة البنيوية التي تكوّن حياة النساء، وتحدّد أدوارهنّ الاجتماعية وتجعلهنّ أفقر من الرجال، وأكثر عرضة للتقشّف الاقتصادي وتخفيضات الرفاهية، يتمّ التعامل معها بلا مبالاة.

لكن من دون المساواة، فإن الحرّيّة ليست أيقونة للتحرُّر بل سجينة الجنس، ومنها ستنطلق على الأغلب موجةٌ أخرى من النشاط النسوي، جيلٌ آخر من بنات وولستونكرافت، لكي يتمّ تحريرها أخيراً.

ياسمين آليباهي براون

ولدتُ في كامبالا، أوغندا التي كان البريطانيون يحكمونها حينها. ولأن معظم البريطانيين لا يعرفون كيف كانت الحال، دعوني أخبركم: كان حُكماً من دون موافقة. لم تكن ثمة ديموقراطية أو محاسبة. كنّا مفصولين عرقياً كأمرٍ واقع، رغم أنه، لم تكن ثمّة إشاراتٌ أو قوانين لتأكيد هذا، كنّا ممنوعين من الحديث بلغتنا الأمّ في المدارس. غالباً ما حاكمت المحاكم القضائية المجرمين السود، ورغم أن القضاء كان عادلاً، إلا أن القضاة كانوا جميعاً من البيض؛ كانوا يفرضون قوانين سخيفة، ولم نكن أحراراً في انتقاد أيٍّ من هذه الأشياء. كان احتكاكي الأول بهذه الأوتوقراطية حين كنتُ في التاسعة. كنتُ في سينما «أوديون» صبيحة السبت لأشاهد فيلماً لشارلي شابلن. كان كلّ الأطفال جالسين في مقاعدهم يأكلون الحلوى، ويثيرون جلبة. أُطفِئت الأنوار، أُضيئت الشاشة، وعُزف نشيد «فليحمِ الله الملكة». فجأة، وقف الأطفال وغنّوا وكأن قلوبهم ستنفجر من حبّ الملكة المتوَّجة التي تبعد آلاف الأميال. لم أقف، كنتُ ثائرة سلفاً، معادية للملكيّة ومؤيدةً غضّةً للديموقراطية. رموني إلى الخارج.

جاء الاستقلال في الستينيات، وابتهج الأوغنديون. لكننا بدأنا نفقد حقوقنا الهشّة خلال أشهر. كان عيدي أمين جنرالاً، وكان ميلتون أوبوتي أوّل رئيس منتخَب. بدأا حُكماً من الإرهاب فيما بينهما. بدأ الناس يختفون، عُثِر على جثث مشوَّهة في الشوارع. رُمِيَ شخصان في بيت الدرج حيث كنتُ أسكن. رأيت أحدهما، شاب نهشته الكلاب الضالّة. ذهبتُ إلى الجامعة، وخلال أشهر تخلّص أمين وجيشه من أوبوتي. تمّ تدبير الانقلاب من قِبَل بريطانيا، والولايات المتحدة، وإسرائيل. المزيد من القتل وانتشار التعذيب. لم يكن أحدٌ آمناً. أصدقائي في الجامعة أُخِذوا، وفُقِدَ أثرهم لأنهم قالوا أشياء خلال الحلقات الدراسية أو في أثناء النقاشات أو في مشرب الجامعة.

وصلتُ إلى بريطانيا عام 1972، إلى المكان الذي درسناه، وفيه أمّ البرلمانات والتعبير الحرّ والمساواة الجنسية وحكم القانون. أخذ الأمر مني بعض الوقت حتى اعتدتُ هذه الهبات. بعد وصولي بوقت قصير رأيت صحافيين ينتقدون (تيد هيث)، ويتكلمون عنه بقليل من الاحترام عبر التلفاز، خفتُ أن يؤخذوا وينكّل بهم، أو يُدفنوا في سجنٍ إلى الأبد. كنتُ في العشرينيات حين انتخبت، حين شعرتُ بأنني جزء من مجتمع حرّ يحكمه القانون.

اهتزّت الأرض تحت أقدامنا منذ 11-9-2001؛ تلك الحقوق التي ظنّنا أننا حصلنا عليها للأبد أصبحت مشروطةً، تنتزعها الحكومات بسهولة؛ العدالة تعاني من ضغط الحملات الإعلامية ومن رغبات السلطة التنفيذية. الاحتجاج جريمة، يتمّ توقيف السجناء في سجون سرّيّة بتهم لا يُكشف عنها حتى للمحامين. يتمّ التجسُّس علينا، يتمّ التنصُّت على هواتفنا، يتمّ تشجيع التجسُّس داخل العوائل وفي أماكن العبادة. تقوم دولتنا بتسهيل التعذيب بصورةٍ غير رسمية، وهو تواطؤ (شبيه بما تفعله دول أخرى في الاتحاد الأوروبي) مع الحرب الانتقامية والسديمية لأمريكا على الإرهاب. الإرهاب والإسلام الوهابي المتعصّب يُظهران أسوأ ما في الغرب. وأشعر مجدّداً بذلك الخوف في عظامي العجوز، الشعور أن الحياة الآن تعتمد كلّيّاً على نزوات أولئك الذين في موقع المسؤولية وعلى سلطاتهم. الناس الصغار يعانون من الخوف على أنفسهم وعلى حرّيّتهم، مثلما كانوا يفعلون حين هربتُ من أوغندا قبل أربعين عاماً.

مارينا وورنر

تماماً، كما أعلن بيان «إي. إم. فورستر» الأصلي المتعلّق بمجلس الحقوق المدنية «Liberty»، قبل ثمانين عاماً، بعد موت مؤسّس المجلس رونالد كيد: «لقد دافع عن حقوق الناس في المعركة التي لا تنتهي أبداً».

إن لم تستمرّ في الحرب من أجلها، فإن الحرّيّة القليلة المتاحة ستتقلّص. الحرّيّة تشبه اللبن الحَيّ. إنها تنمو كما لو بفعلٍ سحري، وتلطّف محيطها إن توافرت الشروط المناسبة، وتنامُ حين تُحرَم منها. الشروط المناسبة كثيرة ومعقّدة، لكن الأكيد أن الحرّيّة تنمو في الثقافة، وتزدهر عبر الحكايات والكلمات. على القوانين التي تضمن حرّيّتنا أن تتجذّر في تلك الثقافة، وإلا سيتمّ تجاهلها وتُختَرق، والأسوأ أنه قد يتمّ التراجع عنها. لا يعني هذا أنه يتوجّب على الكُتّاب والروائيين أن يشرعوا في التوجيه - لا سمح الله أن يقود الإيمان بقوة الأدب إلى اتحاد كتّاب ستالينيين يروّجون للمواعظ والأكاذيب - لكنه يعني أن القصص بأشكالها القديمة المتعدّدة - الحكايات الخرافية، حكايات الجنّيّات، الحكايات الرمزية والأحاجي - تؤدّي دوراً قوياً في خلق الأرضية التي يمكن أن تنمو عليها القوانين التي تضمن الحرّيّة. وهكذا بالنسبة إليّ، الحرّيّة هي فضاءٌ ثقافي مفتوح، فضاءٌ مهدّد دائماً بالانكماش بسبب عددٍ كبيرٍ من الأخطار، سواء الخفية أو الواضحة (مثلاً، الضغط الحالي على المؤسّسات العامة لتجد شركات راعية؛ القبول القانوني الجديد والمرعب لأشكال من التعذيب).

«بمقدور الشّعر أن يكون قويّاً بما يكفي ليساعد»، كتب شيموس هيني. أعتقد أنه كان يمتلك مخيِّلةً قويّة بما يكفي ليساعد. لطالما كنتُ واثقةً أن الأدب والفنّ قويّان بما يكفي، بمعنى أنهما فضوليان، منفتحان واستكشافيان. هل يمكن للكلمات أن تجعل شيئاً يحدث؟ يجب أن تحاول. لكنها أيضاً قد تكون حاسمة في منع حدو ث بعض الأشياء في الأوقات الصعبة. حين يبدو أن الاحتجاجات والصيحات والنقاشات قد بلغت نهاية مسدودة، تكون قد حوّلت وغيَّرَت الأرضية العامة، وكان من الممكن أن يحصل ما هو أسوأ في سبيل خنقها.

بليك موريسون

موشور

هذه القصيدة أداةٌ للمراقبة.
إنها تتفقّد رسائلك الإلكترونية، تعترض مكالماتك،
تقرأ أفكارك قبل أن تفكّر بها.

حين تظهر فكرةٌ لا تودّ إخبارها لأحد
مثلما تظهر علبة كوكاكولا في نهر،
نصطادها ونخزّنها في ملفّاتنا.

كلّ المواطنين بحاجة إلى أن نحميهم من أنفسهم.
نسخنا صورَك الحميمة.
نعرف المواقع الإلكترونية التي تزورها لمتعتك.

أتذكُر تلك الكلمات التي كتبتها في أثناء سُكْرك؟
تلك التي ظَنَنتَ أنك مَحَوْتَها؟
لقد وجدناها في الأثير، تنتظر أن تُنقل إلى الدروببوكس:

العلب الفارغة لطعام الطائر تتمايل في الريح.
ثمّة ضوء من خلال الشبكة التي خزّنت فيها البندق
والبذور الخاصة بطائر الحسّون حلّقت كلها.

-عن الغارديان بمناسبة بلوغ «Liberty المجلس الوطني للحرّيّات المدنيّة» ثمانين عاماً.

إدمان

د. فاتحة مرشيد

وأخيراً، وبعد عمر من العزلة، أثمر جهدك وبلغت المجد ككاتب. تنهال عليك دعوات الجمعيات الثقافية ونوادي القراء. يغمرك إحساسٌ بالزهو وأنت تتوسّط جموع المعجبين منصتاً إلى تنويهاتهم برواياتك. يقولون كلاماً كبيراً يُخجل تواضعك.

تريد أن تكون عند حسن ظنّهم. تتلعثم فتهرب منك الكلمات. إعجابهم حَدّ التقديس، يسلبك الحقّ في أن تكون إنساناً فقط، إنساناً له الحقّ في الخطأ وفي التناقض وفي النطق بكلام عادي، وفي أن يكون سخيفاً أحياناً.

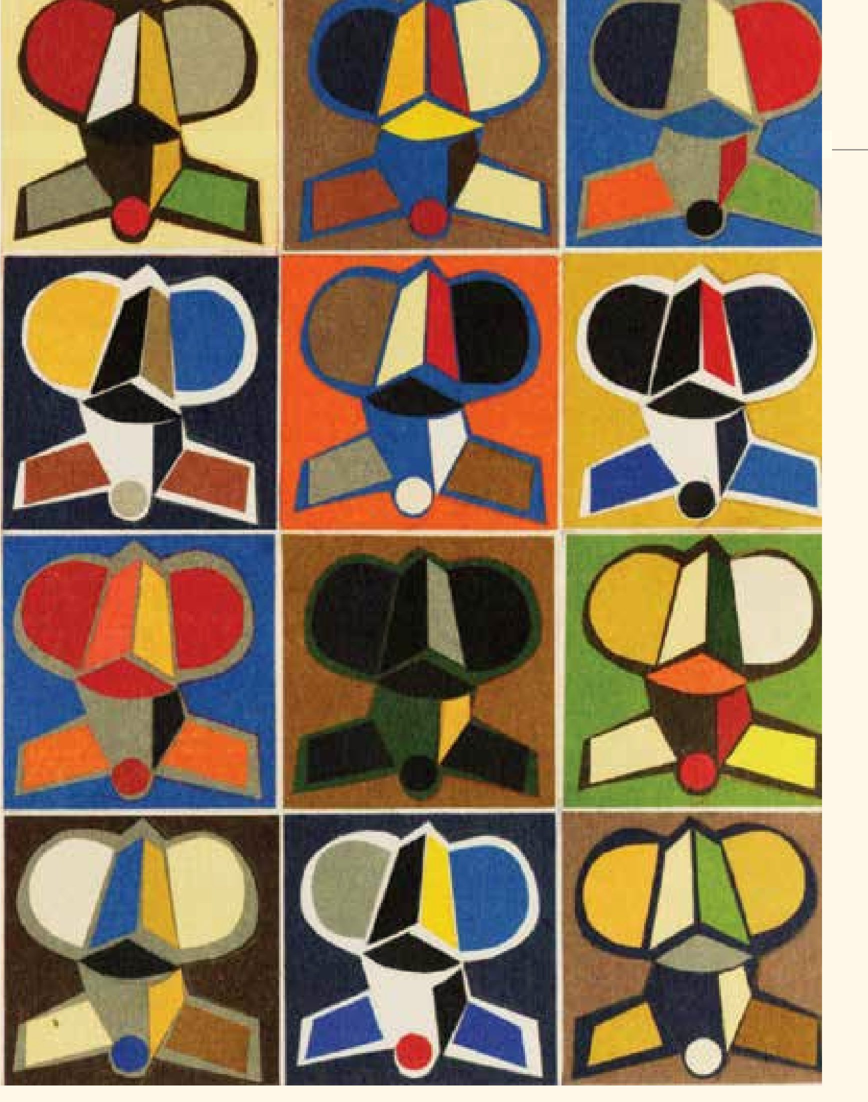
يتسرّب إليك دوّار الشهرة، ومعه الرغبة في التواصل مع القراء على نحو أوسع، لمعرفة ردود أفعالهم وتعليقاتهم حول إبداعك. تفتح صفحةً على الـ(فيسبوك)، لتواكب العصر وتصبح لك هوّية افتراضية تقرّبك من معجبيك. تأتي إشارة «لايك» الأولى والثانية..... والعاشرة. يا لها من نشوة!.

إشارةٌ عجيبةٌ في منتهى السخاء الإنساني، تسحرك بكل اللغات (جيم j'aime أو (أحبّ)، تفكّر أن لها في العربيّة وقع اللمسة الدافئة. تبدأ في التفكير في كيفية الاستجابة أكثر لرغباتهم، فعدد (لايك) لا يمكن إلا أن يستمرّ في التصاعد، خاصةً وأنك قد لاحظت بأن الـ(لايك) ليست مكتوبة على الصخر، فمن يوقعها اليوم يمكنه أن يسحبها غداً.

شيئاً فشيئاً يبدأ حبّهم في استعبادك. يتسرّب الخوف إلى دواخلك، لإدراكك بأنهم كما نصّبوك ملكاً بإمكانهم أن يخلعوك. تبدأ في تبرير أشياء كتبتها، وربما تعتذر عن أخرى، وأنت تتعرّى كلّ يوم أكثر، تحت أنظار متعطّشة لسبر أسرارك.

لغزُ الكتابة محيِّرٌ للجميع بما فيهم أنت، لكنك لا تستطيع قول : «لا أعلم» أمام علامات الـ«لايك» التي تهدّد بالتقلّص.

يجرفك تيار التكنولوجيا الذي طالما قاومته بأسرع مما تتوقّع، وتستهويك اللعبة. لكن.. ثمّة تعليقات لا تعجبك، تتمنّى لو يردّ عليها غيرك، مَنْ لديه غيرة على إبداعك لينصفك،وفي الوقت نفسه، تتمنّى أن تقرأ تعليقات تروقك أكثر. تقرّ على أنّ (ما حكّ جلدك مثل ظفرك)، وقد توصّلت إلى فكرة عبقرية: لماذا لا تختلق لنفسك أصدقاء تكتب عبرهم ما تريد وتنمّي من عدد الـ(لايك)؟. فكما تبتكر شخصيات في رواياتك، تمنحها حياةً بكلّ مكوناتها، بإمكانك أن تختلق لك أصدقاء، لِمَ لا؟ تدخل التجربة كفاتح، تفتح الصفحة الأولى في الـ(فيسبوك) باسم مستعار. اسم امرأة، تختار لها صورةً من غوغل، وتاريخاً وهوّيةً، وتبدأ في كتابات تعليقات إعجاب باسمها. تستهويك اللعبة، فتفتح صفحة أخرى باسم رجلٍ هذه المرة. اللعبة مغرية جداً،



ثم صفحة ثالثة فرابعة. تختلط عليك الصفحات.

تشتري دفتراً -فلا شيء يعوّض ذاكرة الورق- تدوّن فيه كلّ التفاصيل: الاسم، كلمة المرور، السن، المهنة. وينمو عدد الصفحات، بتقلّص عدد الـ(لايك)، أو -بالأصح- عدم تكاثرها كما في صفحة الكاتب فلان مثلاً. لأن ما يحبط متعاطي الـ«فيسبوك» هي المقارنة. تضيف صفحات تلو صفحات جديدة...عشرون.. مائة. أصبحت لك قبيلةٌ من المعجبين من صنعك، وأصبحت الأسماء والصفحات تختلط عليك. تُفاجأ بأنه سرعان ما تبدأ شخصياتك الافتراضية المفبركة، على غرار شخصياتك الروائية، في الاستقلال عنك. ف(فيسبوك)يقترح عليهم أصدقاء آخرين يبعثون لهم بدعوات، وحتى تبدو شخصياتك المفبركة حقيقيةً، فأنت تقبل الدعوات، وتنهار تحت ثقلها ليبتلع الـ(فيسبوك) نهارك وليلك. كما تصلك يومياً دعوات من أصدقاء للاشتراك في (تويتر) و(فيدافون) وو و.... تفتقد زمن القراءة، وتفتقد زمن الكتابة، وتفتقد نفسك.

المفارقة الكبرى هي أنك بقدر ما اقتربت من قرّائك لإرضائهم ابتعدت عنهم، لأنك -ببداهة- تبتعد عن النواة التي جعلتهم ينجذبون إليك. التواصل عدوّ العزلة، العزلة التي جعلت منك كاتباً ناجحاً.

تدرك هنا، ولكن، إن أنت لم تردّ وبلباقة على تعليقاتهم، نعتوك بالكاتب المتكبّر الذي أصابه النجاح بالدوّار. يؤسفك كون تصرُّفات الناس، على صفحات الـ(فيسبوك)، لا تختلف

عن تصرُّفاتهم على أرض الواقع: الخبث نفسه، النفاق نفسه، الغيرة والحسد أنفسهما.

ومخترع الـ(فيسبوك) الذي استوعب جداً، من قبلك، حقيقة الجنس البشري منحه إمكانيات تقنية خبيثة: فبإمكانك إخفاء تعليقات من دون أن يعلم مرسلها بما فعلت، أو إخفاؤه هو أيضاً أو تجاهلها أو تجاهله، أو حذفها أو حذفه.

الـ(فيسبوك) هذا الغول الملعون يلتهم وقتك الثمين، ويشوِّش على تركيزك، ويلعب بأعصابك، فتُصاب بالأرق، لأنّ أحد القرّاء لم يتوصَّل إلى فهم المعنى الذي مرّرته، فيتسرّب إليك الشكّ في قدراتك على تبليغ أفكارك بوضوح. كيف لا؟ والزبون / القارئ، ملكٌ، في زمن النجاح الذي يُقاس بعدد المبيعات.

فلكي تُباع أكثر، عليك أن تتنازل، بعض الشيء، عما شكلَتْ -بالنسبة إليك،في وقت مضى- مبادئ لا تنازل عنها. تأخذ في التطرُّق إلى مواضيع كنت تعتبرها سخيفةً، وتخلو من العمق، لأن سوق الكتاب يطلبها ويضعك في منافسةٍ اضطراريةٍ مع بعض منعدمي الموهبة، الذين نجحوا في تسويق أنفسهم أحسن منك، أو فازوا بجوائز جعلتهم يحرقون مراحل من النضج الضروري للكتابة.

تفتح عينك، وقبل قهوة الصباح تلقي نظرةً على الـ«فيسبوك» بقلق ينضاف إلى الأرق. ها هي معجبَة تشتمك بعد أن خيّبتَ أملها وقد أغريتها بالجنة في رواياتك، وها زميلٌ ينشر صورة لك في سهرة حميمية بين الكتّاب ليُسيء لك بفنّيّة، وها مجهول ينشر في اليوتيوب مداخلة لك مرتجَلة.

تتقصّى أخبار (أصدقائك) الكتّاب: فلانٌ يشارك في مهرجان كنا بالهند، وفلانٌ يلبّي دعوة السند، وآخر تُرجِم إلى لغة الغيب..و.. وأنت؟ كيف لم يعرك أحد اهتماماً؟

أخبارٌ معزّزةٌ بصورٍ آنيّة، يعلّق عليها القرّاء بكلمات فضفاضة من نوع: أنت هرم الأدب العربي.

فالمؤسَّسات التي كنت دائماً ترفض الانتماء إليها، حفاظاً على حرِّيَّتك في الخلق والتعبير، أصبحتَ تنضمّ إليها على نحوٍ افتراضي، كما انضممت إلى مجموعاتٍ تنعت نفسها بالنخبويةٍ، تتناسل تحت أسماء فضفاضة.

دخلت صفحة الـ(فيسبوك) مؤمناً بديمقراطية العنكبوت، لتبتلعك دكتاتورية التواصل. التواصل المخدِّر، التواصل المستلب، التواصل الذي قطع صلتك بالشرط الضروري لإبداعك: العزلة.

أين ممشاك على الشاطئ تتأمَّل نفسك والعالم؟ لم تعد تستغني عن هاتفك الـ(سمارت فون) وقد أضفت الـ(آي باد)، منذ تعب نظرك من الركض بين الصور والصفحات الإلكترونية.

أخبارُ كاتبٍ يوقّع خمسة كتب جديدة في معرض الكتاب تصيبك بالإحباطً. عليك أن تنتج أكثر إنتاجاً يساير العصر، عليك.. وعليك.. ولكن كيف؟ وقد أصبح إدمانك لأشباه الأصدقاء وأخبارهم وصورهم الشامتة حادّاً.

أصبح من المستحيل أن تُطفئ الـ«سمارت فون» ليلاً، تغفو لتستفيق عليه، وينتابك الرعب من أن يضيع منك أو يُسرَق. فهو مكتبك وسكرتيرتك ومفكّرتك ومكتبتك وحاسوبك وجاسوسك ومشبع فضولك ودليلك السياحي والبشري، هو مذياعك وتلفازك وآلة التصوير وألبوم الصور. هو ماضيك وحاضرك ومستقبلك المشتهى، هو سكناك ومنفاك، مثوى الأصدقاء ومولّد الأعداء، محرّرك ومستعبدك.

هو أنت وأنت هو.

لا بدّ أن تتحرّر منه لتعود إلى عزلتك، لتعود إلى الكتابة، لتحتفظ بحبّ القرَّاء.

لكن، كيف تصبح نكرةً بعد أن صرت نجم الـ(فيسبوك)؟ كيف تقطع صلتك بعالم صَنَعَك؟

الليل، والأرق المزمن، وأجهزة متيقظة، ترسل إشارات كأجراس الكنائس لا يسعك نكرانها.

قرّاؤك في الشرق الأوسط صاحون، فكيف تنام؟ الشمس التي تغرب هنا، تشرق هناك، وأنت أصبحت تحفظ -عن ظهر قلق- فوارق الساعات لأنك تريد أن تتواصل مع معجبيك في الزمن الحقيقي. لم يعد باستطاعتك التراجع مهما رغبت في ذلك.

تحنّ إلى زمن الكتابة. تتعب نفسيّتك، وتعجز عن التركيز، وقد تضاءلت قدراتك الفكرية. تدرك حاجتك لمساعدة خارجية. تستشير طبيباً يصف لك أدوية. أدوية لا تنجح سوى في تكثيف ضباب أفكارك. تستحيل رجلاً آلياً يقوم بالحركات نفسها في اتّجاه واحد: الـ(سمارت فون). في حين ينتظر منك الناشر جديداً، وقرّاؤك مطرقةٌ تدقُّ السؤال نفسه: هل لك من جديد؟.«لا بد أن تتصرّف»، يردّد صوت بداخلك.

ها أنت بعد أسبوع في هذا الشاليه، الذي جئته لتستعيد صلتك بعزلتك، أكثر إرهاقاً من قبل، وقد أصبح كلّ إنتاجك، تعليقات ورسائل إلكترونية تجتهد في صياغتها كما لو كانت عملاً إبداعياً.

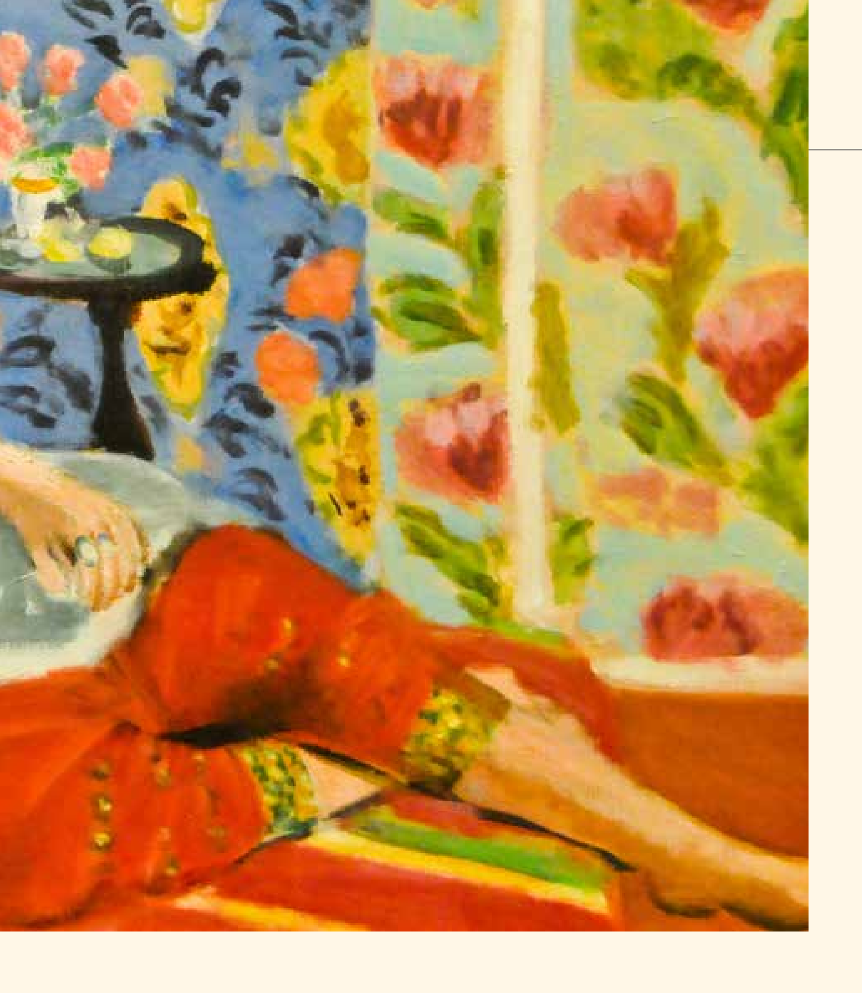
دماغك يكاد ينفجر من قلّة النوم وازدحام الحروف والصور على شاشة الـ(سمارت فون). تجيب هذا، وتجامل تلك، ويختلط المعجب الحقيقي بالمعجب الافتراضي، بالذي من صنعك. يختلط هذا بذاك، وتتقلّص القارات في دماغك، ويتوقّف الزمن كسائلٍ مُرّ جُمِّع في قارورة.

الليل هنا، ثم هناك وأنت على حافّة الفجر. كهزةٍ أرضية تنهض فجأة. تهرع إلى البحر لتلبي نداء صخرةٍ راسخةٍ كفكرةٍ جهنمية. تمسك بهاتفك/جلّادك تلقي به في اليَمّ.

بدلاً من أن تحسّ بالراحة تجتاحك رعشةٌ تهزّ كيانك، تصطكّ أسنانك، تعلو من قعر المحيط رنّته لتصمّ أذنيك، تقفل أذنيك. تحاول الفرار فلا تطاوعك قدماك. رنّته تعلو وتعلو، في سخريةٍ تصير ضحكاً.. قهقهة.. ههههههه..

تتكسّر الأمواج على الصخرة. تتطاير القطرات. كلّ قطرة تأخذ شكل نقيض علامة الـ(لايك) اليد مع الإبهام تحت. آلاف الأيادي تخرج من الـ(فيسبوك). أيادي القراء تقهقه. أيادي المعجبين تسخر منك. وأيادي زملاء الكتابة الشامتة: «لا أحبّ».. «لا أحبّ».. تردّد وأنت تقفل أذنيك: لا..لا.. لا. وتقفز في الفراغ.

أصدقائي الأعزاء، كانت هذه خلاصة تحليل الطبيب النفسي، الذي أشرف على علاجي بعد أن تمّ إنقاذي بأعجوبة من الغرق. تصوّروا بأنه قد فاجأني بهدية ما كنت لأتوقعها منه هو بالذات: هاتف (سمارت فون)، معلناً بأنّ الداء في المستعمِل لا في الأداة. مَدَّني به مفتوحاً على صفحتي في الـ(الفيسبوك)، لأكتشف الكمّ الهائل من المعجبين والكتّاب الذين ساندوني في محنتي.



سيكون مساءً مليئاً بعذوبات سماوية

ت: خالد الريسوني

وُلِدت ألفونصينا ستورني سنة 1892 في سويسرا. وبدأت في نشر قصائدها بالمجلّات المحلّيّة والوطنية، نشرت أوّل ديوان شعري «قلق حقل الورد» سنة 1916، وفي سنة 1918 نشرت عملها المعنون بـ «الألم العذب» الذي تمّ الاحتفاء به من قِبَل أصدقائها الأدباء والشعراء والنقّاد، وفي 1920 زارت -لأوّل مرة- مونطيفيديو، وتعرفت خلال الزيارة إلى الكاتب الأوروغواني هوراثيو كيروغا الذي سيغدو صديقاً لها، بل سينشر لها عملين شعريين: «بشكل غير قابل للعلاج» و«وهن».
نشأت بين كيروغا والشاعرة علاقة حبّ، لكنها انفرطت بسبب رفضها مرافقته إلى عالمه الساحر في ميسيونيس حينما قرَّر العودة إلى هناك سنة 1925. في هذه الفترة كانت الشاعرة قد بلغت مكانة مرموقة في الأرجنتين؛ فقد نال ديوانها «وهن» المرتبة الثانية للجائزة الوطنية للآداب، لكن ديوانها «مغرة» الذي نُشِر في 1925، سيكون بمثابة حَدّ فاصل مع المرحلة الشعرية السابقة.
التقت ألفونصيا بالشاعرة الشيلية غابرييلا ميسترال، وفي أثناء إقامتها في بوينوس أيريس ستتعرف إلى الشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا، تهديه قصيدة «صورة لغارسيا لوركا» التي سيضمّها ديوانها «عالم آبار سبعة» المنشور سنة 1934.
نشرت أعمالها الشعرية المختارة عام 1938 تحت عنوان «القناع الصغير والنفل»، وفي يوم 23 من أكتوبر من السنة نفسها سافرت إلى مار دي لا بلاطا، وفي الواحدة ليلاً من يوم 25 من أكتوبر غادرت غرفتها باتجاه البحر، وفي الصباح اكتشف عاملان جثّتها هامدةً على الشاطئ. لقد ماتت منتحرة، وتمّ وداعها بخبرٍ مفجعٍ احتلّ عناوين الصحف.

أنا لك، يعلم الله لماذا...

أنا لك، يعلم الله لماذا، وأتفهّم منك
أنه لا بدّ لك أن تهجرني غداً في برود،
وأنك تنال من خلف سحر عيني، سحراً آخر
هو الشوق، لكنني عن نفسي لستُ أدافع

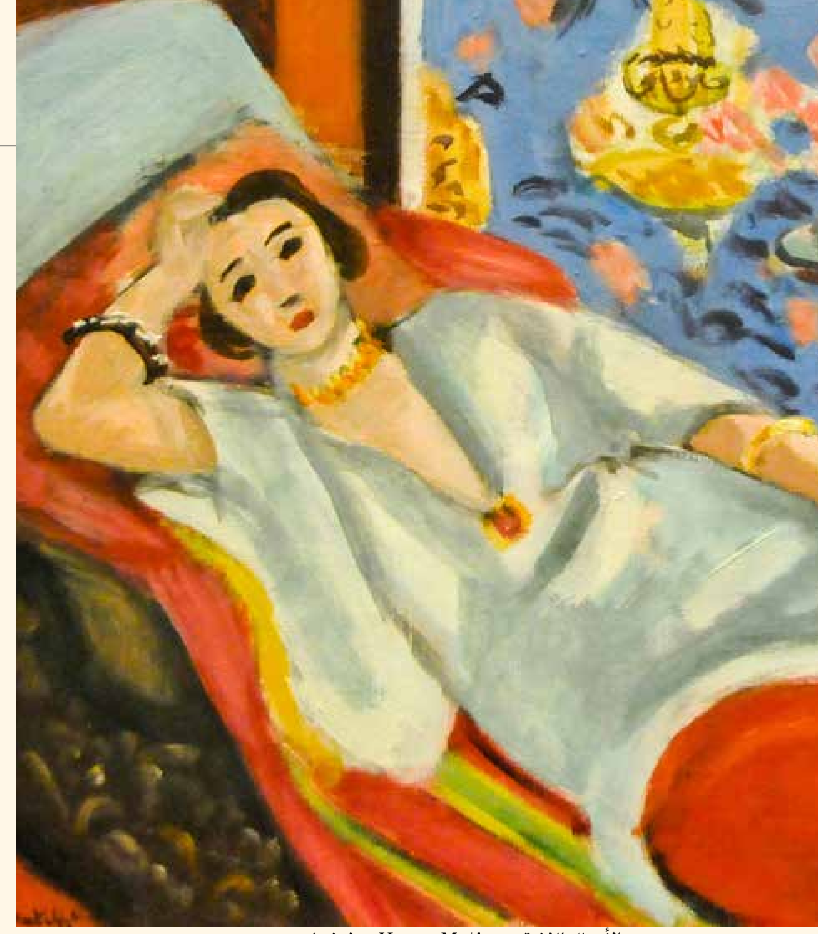
أرغب لو ينتهي في يوم ما كلّ هذا
وأعرف بالبداهة ما تفكِّر به حالاً أو ترغب فيه:
بصوتٍ لا مبالٍ أتحدّث لك عن نساء أخريات
بل وأحاول امتداح إحداهنّ قد كانت صديقة لك

لكنك مثلي -على الأقل- تعرف بشيء من الكبرياء
أني ملكٌ لك في لعبتك المخادعة
وتصرّ في مظهر الممثِّل على دور السيِّد.

وأنا أنظر إليك صامتة بابتسامتي العذبة
وحينما تتحمَّس أفكِّر: لا تستعجل،
لست أنت من يخدعني فالذي يخدعني هو حلمي.

عذوبتك

أمشي في أناة عبر مسالك السنط،
تعطِّر يدي تويجاتها الثلجية،


الأعمال الفنية: Henry Matisse - فرنسا

تقلق خصلات شعري تحت الأنسام الخفيفة
والروح مثل زبد الأرستقراطيات.

أيُّها العبقريّ الطيِّب: تتودّد إلي في هذا اليوم،
وبالكاد تحوّلني زفرة بالتمام وباقتضاب...
أ لَرُبَّما أُحَلِّق مادامت الروح في حراك؟
أستعيد في قدمي جناحين وترقص إلاهات الحسن الثلاث.

ففي تلك الليلة يداك في يدي من نار
وهبوا أشكالاً شتّى من العذوبة لدمي، الذي
بعدئذ ملأ فمي بالعسل الفوّاح.

مُعَلَّقة بشفاه الفراشات الذهبية وطريّة جداً
حتّى إني في الصباح الصافي للصيف
كنتُ جدّ خائفة من عودتي ركضاً نحو المزرعة.

صمت

سأكون يومأما ميتة، بيضاء مثل الثلج
عذبة مثل الأحلام في المساء الممطر.

سأكون يوماً ما ميتة وباردة مثل الحجر

ساكنة مثل النسيان وحزينة مثل اللبلاب.

في يوم ما سأكون قد حقّقت الحلم المسائي
حلمي الأشهى حيث تنتهي الطريق.

في يوم ما سأكون قد نمتُ رفقة حلم مديد
فلا تستطيع حتّى قبلاتك أن تؤجِّج سُباتي.

في يوم ما سأكون وحيدة مثلما هو الجبل
ما بين الفلاة الشاسعة والبحر الذي يغسله.

سيكون مساءً مليئاً بعذوبات سماويّة
رفقةعصافير صامتة، وأنفال برية.

الربيع ورديّ مثل شفاه أمير
سيقتحم الأبواب بأنفاسه العطرة.

الربيع الوردي سيضع فوق وجنتي-
أوّاه أيها الربيع الوردي!- وردتين صفراوين...

الربيع الورديّ الذي وضع وروداً
حمراء وبيضاء بين اليدين الناعمتين.

الربيع العذب الذي سوف يعلِّمني كيف أحبك
هو الربيع ذاته الذي ساعدني على أن أتملَّكك.
آه من ذلك المساء الأخير الذي أتخيّل نفسي فيه ميتة
مثل مدينة ألفية ومقفرة من خرائب!

أوّاه من ذلك المساء مثل صمت بحيرة
أصفر ساكناً تحت شعاع القمر!

آه من ذلك المساء المنتشي في تناغم محكم:
لكم هي الحياة مُرّة! ولكم هو الموت سويّ!

الموت المنصف الذي يقودنا نحو النسيان
مثلما العصفور التائه يحتضنه عشّه...

وسوف يهوي النور المنعم في حدقتي
النور الأزرق السماوي للساعة الأخيرة

النور الخفيف الذي وهو ينحدر من السماء
يضع في حدقتي عذوبة خمار

النور الخفيف الذي سوف يحجبني كاملةً
بخماره اللامحسوس الذي يشبه خمار العرس

النور الذي يغمغم بوهن في الروح:
الحياة كهف، والموت هو الفضاء.

ذاك الذي سوف يفنيني في سكونٍ متأنٍّ وشاملٍ
كما الزبد يتلاشى على الشاطئ الذهبي.
أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، فهذا المساء
مساء لم يعد فيه دمي يجري، ولم يعد يحترق.



أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، حول فراشي
فمك المشتهي في عذوبة يناديني.

أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، قبلاتك بلا صدى
تتيه مرتعشةً ومكتومةً في روحي.
أوّاه أيُّها الصمت، ياهذا الصمت، فليمتدّ المساء،
وليضع أحزانه في دمعتك المرّة.
أوّاه أيّها الصمت، يا هذا الصمت، فلتخرس الطيور
ولْتَنَمِ الزهور، ولتتوقّف المراكب.

أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، ها قد هوت نجمةُ
بعذوبة نحو الأرض، بعذوبة وبلا صخب.

أوّاه أيها الصمت، يا هذا الصمت، فَلْيَدنُ الليل
فليختفِ في فراشي، ولْيَهْمِس ولتَتأوَّه، ولْيبتهل.
أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، فَلْيَلْمِسني الصمت
وَلْيُطْفِئ عيني، ولْيُطْفِئ فمي.
أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، فلترشح
السكينة من يديَّ اللتين تشحذان أصابعهما في أناة.

خوف

هنا على صدرك أخاف، كلّ شيء
ضُمَّني بين ذراعيك مثل سنونوة
وقل لي كلمة، كلمة إلهية
تجد في مسمعي راحة شديدة العذوبة.

حدِّثني يا حبيبي، هدهدني، امنحني أحلى لقب،
قبّل يديَّ الضئيلتين، داعبْ خصلات
شعري الناعمة، وسوف أتناسى بائسة،
آه يا سمائي السرمدية، أني -فقط- قليلٌ من الوحل.

الحياة كم هي كريهة! تمضي فيها الوحوش طليقة!
آه.. لم أستمتع قطّ بأجمل فصول الربيع
التي تمتلكها النساء حين تجهلن كلّ شيء.
بين ذراعيك يا حبيبي، أودّ أن أحلم،
حين يداك البيضاوان تنعمان شعري،
حين شفتاي تُقَبَّلان، وحين عيناي تبكيان.

الـوهـم

مثل الأطفال كنتُ أمضي باتجاه الشرق وأنا أظنّ
أنّي بيديّ الخاصَّتين سوف أستطيع أن ألامس الشمس؛
مثل الأطفال كنتُ أمضي عبر الأرض المستديرة
ألاحق هنالك بعيداً الوهم الشمسي.
كنتُ على مسافة مماثلة من الشرق الذهبي
رغم أني كنت دوماً أمشي وأعود ثانية للمشي.
ومثل الأطفال فعلت: رأيتُ المشي غير مُجْدٍ
قطفتُ الأزهار من الأرض، وبدأت ألعب.

أبيات لحزن بوينيس آيريس

شوارع مستقيمة وحزينة، رمادية ومتماثلة
تطلّ منها أحياناً قطعة من سماء
واجهاتها المعتمة والإسفلت الأرضي
أطفأت الأحلام الربيعية الدافئة

حينما تسكّعتُ عبرها، شاردة ومبلَّلة
بالبخار الرمادي والبطيء الذي يزيِّنها
روحي معتلّة الآن من رتابتها.
ألفونصينا، لاتنادي فلستُ أستجيب لأحد

لو أموت في بيت من بيوتك، يا بوينيس آيريس
وأنا أرى سماءك سجينة في أيام الخريف
فلن تكون شاهدة القبر المضجرة مفاجأة
فما بين شوارعك المستقيمة، الممرَّغة في نهرها
المطفأ الضبابي الكئيب المعتم
حينما تسكَّعت فيها، مدفونة كنت حينها.

السنونوات

هي رُسُلُ الحزن العذبة...
هي طيور صغيرة سوداء، سوداء كالليل.
سوداء كالألم
السنونوات العذبة التي تمضي في الشتاء
وتترك عشّها مهجوراً ووحيداً
كي تعبر البحر
كلّما رأيتها أحسّ برداً خفيفاً...
أوّاه! أيَّتها الطيور الصغيرة السوداء،
أيتها الطيورالصغيرة القلقة
العاشقة لنيسان
أوّاه، أيَّتها السنونوات المسكينة التي تمضي
بحثاً عن فتات الخبز في الأراضي الغريبة
مثل المهاجرين!

أيَّتها السنونوات، ابلغي. أيَّتها السنونوات، تعالي
تعالي ربيعية وبأجنحة الحداد
وإليَّ فلتبلغي!

شدّيني إلى أجنحتك...شدّيني واعبري
بتحليق وحيد جدّاً، أبديّ، أشدّ تأبُّداً
الامتداد الشاسع للبحر...

أتعلمون كيف يرتحل حتى بلاد الشمس؟
أتعلمون أين يوجد الربيع السرمدي
ونبع العشق؟

خذيني أيَّتها السنونوات، خذيني ولا تخافي!
فأنا بوهيمية، بوهيمية مسكينة،
خذيني إلى حيث ترحلين!

ألا تعرفين، أيتها السنونوات التائهة، ألا تعرفين
أن روحي معتلّة لأني لا أستطيع أن أمضي
محلقة أنا أيضاً؟

أيَّتها السنونوات ابلغي، أيتها السنونوات تعالي
تعالي ربيعية وبأجنحة الحداد
وإلي فلتبلغي!

تعالي، خذيني باكراً لأُجرِّب حظّي!...

للأسف، أيَّتها الصغيرات، فأنت لاتملكين الأجنحة
منسوجة بالأزرق!

الضائعة

نجاتي جومَلي*
ت - صفوان الشلبي

تراجع الرجل بعدما فتح الباب، مُفسِحاً المجال لزوجته بالدخول. دخلا المنزل وبأيديهما حقائب سفر وحقائب يد.
شـيء ما غير مألوف داخل المنزل. رائحة غير مألوفة انتشـرت في كل زواياه، تبيَّنَ عدم دخول أحد على مدى عشرة أيام.
فتحت المرأة أباجورات نوافذ غرفة المعيشة المُطِلّة على الحديقة. الشمس المائلة لعصر يوم في مطلع نيسـان ألَقت ضوءها على الأثاث.
- انظـر إلـى ما آل إليه حال المنزل، الغبار يغطّي كلّ شـيء. لن يهدأ لـي بال والبيت على هـذه الحال. يتحتَّم فوراً أن أشـمّر عن ساعدي.
انتقـل الرجـل من غرفة المعيشـة إلى غرفة الطعـام. أجاب وهو يفتح أباجورات الغرفة: حبّاً بالله لا تشـقي نفسك فور وصولنا. ليكن بعد أخذك قسطاً من الراحة.
خلعت المرأة معطفها وعلَّقته، وبدأت الاستعداد لإشعال المدفأة.
- البيت في حالة مزرية! لحسن الحظ أننا عدنا! لو كنّا قد تأخَّرنا خمسة أيام أُخَر، من يدري إلى ماذا سيؤول حاله؟....
قلّب الرجل النظر حوله مرّة أخرى. هذا البيت في منتهى النظافة، ودافـئ، اللمعـان فـي كل ذكرياته. أما الآن، فـي حاله هذه، كل شـيء يبدو غريباً وكأنـه من بقايا زمنٍ قديمٍ مضـى. يبدو بارداً وفارغاً.
عادت زوجته وهي تحمل سَـلّة حطب: أشـعر وكأني غريبة عن هذا البيت! وأنت؟
اقترب ليساعد زوجته: وأنا أيضاً. كأننا لم نسكن هنا أبداً....
بعد فترة وجيزة انتهى إشعال المدفأة. فتحت ستائر وأباجورات غرفة المعيشة وغرفة الطعام والمطبخ. غمر الضوء داخل البيت حيث أمضيا لسنوات حياتهما اليومية.
قال الرجل: هل فكّرت بالعشاء؟ ماذا سنأكل؟
وقالت المرأة:لا أدري، لا شـيء في المنزل مطلقاً! اذهبْ وأحضر بعض الحاجيات.
- مـاذا أحضـر؟ حـدّدي أنت. تعلمين، فأنا لسـت مُلمّـاً بمثل هذه الأمور.
ناولت المرأة الرجل شبكة * أحضرتها من المطبخ: المطبخ فارغٌ تماماً. أحضر ما ستجده في مثل هذه الساعة. ضلع ضأن وخبز وبيض وخس وليمون. أحضر ما تجده. املأ الشبكة، بينما أقوم بترتيب البيت، فأنا أعمل على نحوٍ أفضل بينما تكون أنت خارج البيت.
خرج الرجل بيده الشبكة، وشرعت المرأة بالتنظيف بسرعة حال خروجه.
مسـحت غبـار غرفـة المعيشـة وغرفة الطعام. كنست. مسـحت البـلاط الخزفي لجـدران المطبـخ. فتحت حقائب السـفر وفرزت الملابس المُتّسخة.
بعـد نحو سـاعة مـن الزمن، عاد الرجـل وقد مالت الشـمس إلى المغيب. وضـع الشـبكة وما أحضره فـوق طاولة المطبخ. قدمت المرأة، وشـرعت بتفريغ الشـبكة وفتح ما جلب من أكياس. في أثناء تفقُّدها لما أحضر من أكياس ضلع الضأن والجبن والليمون والبيض، لمحت كيسـاً آخر يشـبه كيس ضلع الضأن، تفحَّصته بيدها، ثم قربته من أنفها:ما هذا؟
اقترب الرجل قائلاً: هذا؟ كبد، أحضرته للقطّة.
- حسناً فعلت.
- أين هي؟
- عيواظ؟
- بالتأكيد عيواظ!
- لن يطول الوقت حتى تعود.
نظر الرجل بقلق إلى الخارج من نافذة المطبخ:
- ألم تظهر بعد؟
- لم تظهر.
عندئـذ ترك الرجل بـاب المطبخ المُطـلّ على الحديقـة مفتوحاً، ونادى: عيواظ! عيواظ، تعالي، بس بس....
عـاد إلى المطبخ بعد أن تجوّل في الحديقة منادياً. توقَّفت المرأة إلـى جانبه بعـد أن وضعت الأغـراض في الخزانة:هـل أنت قلق عليها؟
- وكيف لا أفعل؟ بالتأكيد أنا قلق، لكن هذا الوقت موسم مجونهم. لا يمكثون في البيوت طويلاً. ستعود قريباً، أعتقد ذلك.
تمتم الرجل وعيناه تنظران إلى الخارج من نافذة المطبخ:
- أمرٌ غريب! عند كل مجيء لنا، كانت تتمسّح وتدور حول أقدامنا عنـد الباب عنـد عودتنا من التنزه ومن السـينما. ألا ترين أن في عدم ظهورها هذه المرة ما يدعو إلى التساؤل؟
المرأة مقتربة من الصنبور لغسل الخس:
- إلـى التسـاؤل؟ بالتأكيد، ذلـك يدعو إلى التسـاؤل! ما تأخرت عيـواظ أبـداً. لكن الحيوان بقي وحيداً منذ عشـرة أيام. لا بدّ أنها ذهبت لتتدبَّر أمرها. بالنسبة لي لتكن أينما كانت. وما عودتها إلا مسألة وقت، حتى تراها قد ظهرت وعادت.....
التفـت الرجـل نحـو زوجته مرة أخـرى: هل ترين؟ لقـد أخطأنا بتـرك الحيوان وحيـداً. على الأقل لو كنا تركناهـا لدى الجيران. ليتنـا طلبنـا من الجيران رعايتها... منذ عشـرة أيـام وأنا أرغب بسؤالك. لكنّني لم أشأ أن أثير قلقك. أرجو أن الحيوان لم يصب بمكروه.
- وماذا سيصيبه في عشرة أيام؟ لابدّ وأنه في مكان ما. لن تشعر إلا وقد ظهر وعاد....
الرجل قلق وعابس:لو كان موجوداً لأتى! لا جدوى! يبدو لي أنه

لن يأتي....
قطعت المرأة الخستين من منتصفهما. باعدت الأوراق وغسلتها جيداً تحت الصنبور. ملأت وعاءً كبيراً بالماء وغمرت فيه الخسّات. رفعت الوعاء، ثم التفتت إلى زوجها:
- ما أنت إلا طفل كبير! تبحث دائماً عمّا يسبب الحزن.
ثم أمسكت زوجها من يده وأخرجته من المطبخ:
- هيا، ساعدني برفع حقائب السفر إلى أعلى. لتنتهِ هذه الفوضى.
حمل الرجل حقيبتَي السفر، وحملت المرأة حقيبتَي اليد الصغيرتين المركونتين عند مطلع الدرج المؤدّي من الصالة إلى الطابق العلوي. رفعاهما إلى غرفة النوم وتركاهما على الأرض أمام خزانة الملابس. جلس الرجل على حافّة السرير. وبعد أن رفعت المرأة ستائر النافذة التفتت إلى زوجها:
- أوو! كم اشتقت إلى غرفتنا!
انقضى النهار، وغمرت شمس الأصيل الغرفة بحمرة الغروب. كان زوجها صامتاً. توجّهت نحو زوجها وجلست إلى جانبه. وضعت يدها على كتفه:
- وأنت أَلَمْ تشتق؟ تكلّم!
- بالتأكيد اشتقت!
غيّرت المرأة مجرى الحديث:
- هل التقيت بأحد في الخارج؟
- التقيت بزوج سعاد.
- كيف حالهم؟
- بخير. دعانا لتناول طعام العشاء عندهم إن كنا غير مرهقين. اشتاقت زوجته لك كثيراً.
- ماذا قلت؟
- قلت سنأتي في حال ما رغبتِ أنتِ.
- أنذهب؟
- لست أدري.

نهضت المرأة. تمطّت، وشهقت بعمق.
- كم أنا متعبة! إذا ما ذهبنا سأتخلّص من همّ إعداد المائدة. لكن الخروج من المنزل همّ آخر!
في تلك الأثناء أضيئت أعمدة النور في الشارع. نهض الرجل، واقترب من النافذة. وقفت المرأة أمام النافذة بعد أن أضاءت النور. أسدلت الستائر، ثم أمسكت ذقن الرجل الذي كان ما زال ينظر إلى الشارع من طرف النافذة، وأدارت رأسه نحوها. أمسكت يديه وضمّتهما إلى خصرها. مالت على صدر الرجل، وقالت بصوت ناعم:
- أتدرك كم تعبنا في هذا الأسبوع؟ لقد انتهيت من كثرة السعي ما بين بيوت الأقارب والأصحاب!... كم اشتقت إلى مثل هذه اللحظات! أرجوك لا تحزن نفسك...
تقدّما عدة خطوات، وكل منهما يحضن الآخر حتى وصلا إلى حافة السرير.
- أشعر بالأسى الشديد لعدم مجيء عيواظ!
- هيا انسها! على أية حال ستأتي. لا تقلق فلم يحدث لها مكروه. يقولون أن القطط بسبع أرواح.
يربّت الرجل على شعر زوجته برقّة.
- لا أعتقد! لو كانت موجودة لأتت...
وضعت المرأة قبلة خفيفة على شفتي زوجها. لمعت عيناها، وقالت:
- كم أنت طيب القلب يا روحي!
حاولا قُبلةً أكثر طولاً، ثم نظر كل منهما في وجه الآخر لفترة وجيزة. خلعت المرأة ملابسها بأن أمسكت بتلابيبها وسحبتها مروراً من رأسها:
- ألا ترغب في الذهاب إلى بيت سعاد؟
- كما تشائين.
- أنت قلق.
- أعلم أنك لن تستطيع أن تسلّي نفسك. من الأفضل أن نأوي إلى الفراش باكراً.
ونهض الرجل أيضاً:
- لا بأس.
- هيا. إذا شئت اذهب واتّصل بهم من هاتف البقّال. أخبرهم بعدم تمكّننا من زيارتهم. وأنا سأعدّ الطعام.
هبطوا إلى الطابق الأسفل. خرج الرجل ليتّصل بالهاتف. غرفة الطعام كانت تطلّ على شرفة صغيرة. كان هناك أصص نباتات. أعدّت المرأة الطعام. ثم خرجت إلى الشرفة لريّ النباتات التي بقيت عشرة أيام بلا ماء.
فتحت نافذة من البيت المجاور تطلّ على شرفتهم، وأطلّت ربّة المنزل من النافذة:
- حلّت البهجة بقدومكم يا عزيزتي! أين كنتم؟
- وجدنا البهجة بلقائكم يا عزيزتي!
- متى عدتم؟
- منذ قليل. منذ ما يقرب من ساعتين.
- في الحقيقة شعرنا بالوحدة في أثناء غيابكم. جعلتمونا نشتاق إليكم!
- ونحن اشتقنا إليكم!
- هل مكثتم طويلاً في إستانبول؟

- ما مجموعه عشرة أيام كاملة! إذا ما أضفت مسافة الطريق.
- في الحقيقة ليس بالشيء الكثير. لكن أرجو أنكم قد تنزّهتم وتمتّعتم.
- هو التعب والإرهاق! ازدحام، ضجيج. يحرم المرء من المتعة!...
- ونحن في نِيَّتنا في الصيف...
- تحسنون صنعاً. نحن أخطأنا بالسفر الآن. كان الطقس طوال الوقت بارداً وماطراً...
- لا تسألي يا عزيزتي! هنا أيضاً كان كذلك. تحسَّنَ الطقس منذ يومين فقط.
غيّرت المرأة مجرى الحديث:
- عزيزتي، هل صدف ولمحت قطّتنا عيواظ؟
- لِمَ تسألين؟
- لأنها لم تظهر بعد...
- رأيتها قبل ثلاثة أيام في البرد.
- أين؟
- أمام الباب. بدت وكأنها ترتعش منكمشة تحت الشمس.
المرأة وقد أصابها القلق:
- هل تظنين أنها كانت مريضة؟
- ناديت عليها، وسكبت لها بعض الطعام. لم تأتِ. قد تكون مريضة.
- الآن أصابني غمّ شديد. أرجو أن لا يكون قد أصاب الحيوان مكروه...
هزت المرأة الجارة كتفيها:
- لا أدري. لم أرها بعد ذلك. إن شاء الله لم تُصَب بمكروه!
- منذ عودتنا ونحن قلقون. لا أدري أين أبحث عنها!
- يا! وا أسفاه!
- «تورغت» حزين جداً. وأنا أخفي حزني، لعل قلقه يهدأ قليلاً....
- وا أسفاه! لا تقلقي، ستأتي إن شاء الله!
فُتِح باب مدخل البيت. أصخت السمع، فسمعت أيضاً صوت إغلاق الباب. فقالت:
- يبدو أن تورغت قد عاد. أمسيات سعيدة!
تراجعت متهيِّئة للدخول إلى البيت:
- أمسيات سعيدة!
أغلقت جارتها نافذتها. دخلت المرأة غرفة الطعام. سأل زوجها:
- هل عادت عيواظ؟
- لم تأت بعد!
لم يسألَ زوجها شيئاً آخر. ذهبت المرأة إلى المطبخ لإحضار الطعام.
لم يتطرَّقا إلى الحديث عن عيواظ لا في أثناء الأكل ولا بعده حتى الصعود إلى غرفة النوم. دقّت الساعة معلنة تمام الثامنة، ثم الثامنة والنصف، ثم التاسعة. المرأة، كانت ولأكثر من مرة، تجد مبرّراً للذهاب إلى المطبخ، للتأكُّد من مجيء عيواظ. الرجل، وكلما أشعل سيجارة، كان ينهض ويقف أمام الباب المطلّ على الشرفة المشرفة على الحديقة. كان ينتظر مجيئها من خلف الزجاج. كانت آذان الاثنين تصيخ السمع عند سماعهما لأدنى حركة، عيون الاثنين كانت تتَّجه نحو النافذة، يبدوان وكأنهما شاهدا عيواظ وقد احدودب ظهرها، متمسحة بالزجاج منتظرة أن يفتحا لها النافذة.
في تمام الساعة التاسعة، نهضت المرأة بعد أن قالت:
- أنا سأنام، يغلبني النعاس.
وقال الرجل:
- حسناً، لنصعد معاً.
أضاءا نور غرفة النوم، وأغلقا بابها. اتَّجه الاثنان -دون أن يتكلَّما- نحو النافذة. باعد الرجل طرف الستارة ونظر إلى الخارج، ثم تركها تسقط من يده.
وبينما كانت المرأة تخلع جوربها قالت:
- أنت على حقّ. كأن فرداً من العائلة قد فُقد!...
ابتعد الرجل عن النافذة. خلع معطفه، وعَلَّقه على مسند الكرسي:
- في الواقع هو كذلك. كنا ثلاثة أفراد في المنزل...
- حزنت كثيراً. منذ المساء وأنا أضبط نفسي بصعوبة.
- كان بادياً على وجهك ومن صوتك. كنت تحبين عيواظ أكثر مني.
أضاءت المرأة المصباح الجانبي، وأطفأت الإنارة العلوية..
خلعت المرأة ملابسها بأن أمسكت بتلابيبها وسحبتها مروراً من رأسها. ارتدت لباس النوم ودخلت الفراش.
- بينما كنت أعدّ الطعام في المطبخ ظننت طول الوقت أنها تتجوَّل عند أسفل قدمي.
كان الرجل ما زال يرتدي منامته:
- وأنا أيضاً افتقدتها طوال الوقت تحت طاولة الطعام...
- في أثناء رفع الطعام ونقل الأطباق إلى المطبخ بدت لي طوال الوقت وكأنها تسير برفقتي.
- طوال الليل كلما نظرت إلى المقعد أو الأريكة بدا لي وكأني أراها ملتفّة نائمة...
سحبت المرأة الدثار حتى صدرها، واستقرَّت في الفراش:
- أنا أيضاً... حزنت كثيراً. تألّمت كما لو كانت إنساناً...
اقترب الرجل وتمدَّد بجانب زوجته. لحظة صمت قصيرة مرّت.
بعد قليل كسر الرجل الصمت:
- كم تُعَمِّر القطط؟
أسدلت المرأة جفنيها وفكرت قليلاً ثم قالت:
- لست أدري، لا أعلم. لكن على أية حال تعيش أكثر من عشر سنوات.
فكَّر الاثنان ملياً من جديد، ثم قال الرجل:
- هو هكذا، تعيش خمس عشرة سنة...
وأكَّدت المرأة:
- في الغالب!
- كانت عيواظ في السادسة من عمرها.
- قد تموت قبل أوانها! ولعلها لم تمت أيضاً.
لحظة صمت قصيرة مرت مرة أخرى. ثم قال الرجل:
- من يدري؟ لن نستطيع معرفة ذلك على الإطلاق. القطط أصيلة الجنس تخفي نفوقها.
مَدَّت زوجته جسدها، وأطفأت المصباح الجانبي.
*****
*كيس مصنوع من مجموعة خيوط متينة من النايلون الشبكية يتوسع بحجم ما يوضع به من أغراض كان شائع الاستعمال في ذلك الزمن في تركيا لحمل ما يُشترى من حاجيات البيت.

تشيكاماوغا

آمبروس بيرس
ت - عمر علماني

في ظهيرة يوم خريفي مشمس، وفي حقل صغير، ضلّ طفل الطريق إلى بيته الريفي البسيط، ودخل في غابة من دون أن يلحظه أحد. كان فرحاً بتلك الإحساس الجديد بالتحرّر من القيود وحصوله على فرصة للاكتشاف والمغامرة. فَرُوح ذلك الطفل، من خلال أجساد أجداده على امتداد آلاف وآلاف السنين، قد تربَّت على مآثر الفتوحات والاكتشافات الخالدة: انتصارات في معارك دامت لحظاتها الحرجة الحاسمة قروناً، وكانت أرض ميادينها مدناً محفورةً في الصخر. فسلالة ذلك الطفل خاضت -منذ نشأتها- حروباً في قارتين، ثم عبرت البحر العظيم، وتوغّلت قُدماً في قارّة ثالثة، هناك حيث وُلِد ذلك الطفل وإرثه الحرب والهيمنة.

كان الطفل في السادسة من العمر، ابن مزارع فقير. وكان أبوه في شبابه جندياً، حارب البرابرة العراة تحت راية وطنه إلى أن اقتحم عاصمة أحد الشعوب المتحضّرة في أقصى الجنوب. ولكن شعلة الحرب بقيت مُتّقدة في حياة المزارع السِّلْمية، لأنها ما إن تشتعل مرّة حتى يصبح من المحال إطفاء أوارها إلى الأبد. أحبّ الرجل الكتب والصور العسكرية، ومنها تعلّم الصبي ما يكفي لأن يصنع لنفسه سيفاً خشبياً، مع أنه ما كان يمكن لأبيه نفسه أن يعرف -حقاً- ما هو ذلك الشيء. صار الصبي يمتشق ذلك السلاح ببسالة، فهو ابن سلالة من الأبطال، يتوقّف بين تارة وأخرى في فسحة مشمسة من الغابة ويتَّخذ- بشيء من المبالغة- وضعية الهجوم أو الدفاع مثلما تعلّمها من الصور والنقوش. ولسهولة تغلُّبه على أعدائه الوهميين وغير المرئيين ممن حاولوا عرقلة تقدّمه تمكّنت منه الرعونة، وارتكب الخطأ العسكري الشائع بمواصلة المضيّ في المطاردة إلى حدود خطرة، حيث وجد نفسه على ضفة نُهير ضحل ولكنه عريض، منعته المياه المتدفّقة بسرعة من متابعة تقدُّمه وراء العدو الهارب، الذي عَبَرَ الجدول بسهولة غير منطقية. إلا أن المحارب الجَسور لن يسمح لشيء بأن يثنيه عن عزمه، فروح سلالته التي اجتازت البحر العظيم تتأجّج في ذلك الصدر الصغير بجموح لا سبيل إلى كبته. وجد في سرير الجدول مكاناً فيه صخورٌ مكوَّرة بارزة، وتفصل بين إحداها والأخرى مسافة خطوة أو وثبة، شقّ طريقه عبر الجدول، وانقضّ مجدّداً على مؤخِّرة جيش العدو الوهمي، وأعمل سيفه فيهم جميعاً.

تطلّبت منه الحكمة الآن، وبعد انتصاره في المعركة، أن ينسحب إلى قاعدة عملياته. واحسرتاه! فشأنه في ذلك شأن الكثير من الفاتحين العظماء، بل أشدهم جبروتاً:

«لم يستطع أن يخفِّف من حدّة شهوته للقتال.
أجل، لقد جهل أن الحظّ حينما يُطلَب كثيراً، يهجر حتى أعزّ النجوم»(1).

تابع تقدّمه مبتعداً عن ضفة النُهير. وفجأة، وجد نفسه في مواجهة عدوّ جديدٍ أعتى وأضخم من سابقه: كان العدو جالساً على الدرب الذي يسلكه الطفل: جذعه ثابتٌ، وأذناه منتصبتان، ومخالبه مبسوطة أمامه، إنه أرنب! أطلق الطفل صرخة مجفلة، ثم استدار ولاذ بالفرار، لم يعرف أيّ اتجاه يتّخذ. أخذ يصيح منادياً أمّه بكلام غير مفهوم، ويبكي ويتعثَّر، خدشت النباتات الشائكة بشَرته الغضّة، وتسارعت نبضات قلبه الصغير من الرعب. انقطعت أنفاسه، وأَعْمَت الدموع عينيه. إنه تائه في الغابة!

ظلّ طيلة الساعة التالية هائماً على وجهه في الأجمة المتشابكة، وأخيراً، بعد أن أعياه التعب، انزوى في مكان ضيّق بين صخرتين، كان على بعد بضع خطوات عن مجرى النُّهَيْر، ومازال يُحكِم قبضته على السيف الخشبي الذي تحوّل من سلاح إلى صاحب. ناح الطفل إلى أن غلبه النعاس. كانت طيور الغابة تغرِّد مبتهجة فوق رأسه، والسناجب تحرِّك ذيولها القوية برشاقة وخفّة وتقفز مطلقة أصواتها من شجرة إلى أخرى، غير آبهة بحال الطفل التي تدعو للرثاء. دوّى الرعد بعيداً بصوت غريب ومكتوم، كما لو أن طيور التدرُّج تقرع طبول الاحتفال بانتصار الطبيعة على ابن أولئك الذين استعبدوها منذ الأزل. أما على الجانب الآخر، في المزرعة الصغيرة، فكان رجالٌ بيضٌ وسودٌ يمضون باحثين بهلع في الحقول والسياجات، إذ إن قلب أمّ كان يتقطّع على ابنها التائه.

مرّت ساعات، نهض بعدها الصغير النائم على قدميه. سرت في جسده رعشة برودة المساء، وارتعد قلبه خوفاً من الظلمة. ولكنه كان قد استراح وكَفَّ عن البكاء. دفعته غريزة عمياء لشقّ طريقه بين الأحراش متحاملاً على نفسه إلى أن بلغ رقعة من الأرض أكثر اتّساعاً. إلى يمينه كان مجرى الجدول، وإلى يساره رابية قليلة الانحدار ترصّعها أشجار متباعدة، بينما عتمة الغسق ترخي سدولها على المشهد كلّه. ارتفعت سُحُب ضباب خفيفة على جانبَي المياه، وولّدت لديه شعوراً بالخوف والنفور، وبدلاً من أن يجتاز الجدول عائداً من حيث أتى، استدار إلى الاتجاه المعاكس، ومضى قُدُماً باتِّجاه تخوم الغابة المظلمة. وفجأة، رأى أمامه شيئاً غريباً يتحرَّك،

افتـرضَ أنـه حيوان ضخم - كلب أو خنزير بري - لم يسـتطع التحديد بدقة، ربما كان دُبّاً. لقد سبق أن شـاهد صوراً لدببة، ولكنـه لم يكن يعرف شـيئاً عن أفعالها المريعـة، وكانت لديه رغبـة مُبهَمة للقاء واحد من تلك الدببة. ولكن شـيئاً في حركة ذلك الكائن أو هيئته - ربما هي خراقة مشيته -بيّن له أن ذلك الشـيء ليـس دُبّاً، وحـلّ الخوف محلّ الفضـول. توقّف الطفل بينما الهيئة الغريبة تقترب منه ببطء، ومع ذلك فإن حماسـة الطفـل راحت تزداد مـع تقدُّم ذلك الكائن البطـيء، فقد انتبه، علـى الأقل، إلى أنـه ليس للمخلـوق الغريب أذنـان طويلتان كأذنـي الأرنـب الرهيبتيـن. مـن المحتمَل أن إحسـاس الطفل المرهَـف كان يدرك، بصـورة مبهَمة، أن ثمة ما هو مألوف في مشية ذلك الشيء المتثاقلة. وقبل أن يدنو «الشيء» إلى مسافة تكفي لتبديد شكوك الطفل، لاحظ أن آخرين وآخرين وآخرين من أشـباهه يتبعونـه. هنالـك الكثيرون منهم ينتشـرون إلى اليمين وإلى اليسـار. إنهم يملؤون الحيّز الفسـيح فيما حوله، وجميعهم يتقدّمون باتجاه النُّهَيْر.

كانوا رجالاً. يزحفون على أيديهم وركبهم. بعضهم يستخدمون في الزحـف أيديهم فقط، بينما يجرجرون أرجلهم، ويسـتخدم آخـرون رُكَبَهـم فقـط، بينمـا تتدلّـى أذرعهـم بارتخـاء علـى أجنابهـم. كانـوا يجاهدون للنهـوض والوقوف علـى أقدامهم، ولكنهـم يسـقطون متهاويـن علـى وجوههم فـي المحاولة. ما كانوا يقومون بأية حركة طبيعية أو شـبه طبيعية، باستثناء تقدُّمهم خطوة تلو الأخرى في الاتجاه نفسه. تقدّموا في الظلام فـرادى وأزواجـاً وجماعـات، كان بعضهـم يتوقّـف بين حين وآخر، بينما آخرون يزحفون إلى جانبهم ببطء، ثم يستأنفون تحرُّكهم. جاؤوا بالعشرات وبالمئات، تراموا على امتداد النظر في قلب الظلام، حتى بدا أن الغابة السوداء خلفهم تفيض بهم. كمـا لـو أن الأرض نفسـها تتحرّك نحـو النُّهَيْر أحيانـاً. توقّف أحدهـم ولـم يعاود التقـدّم، رقد بلا حـراك. كان ميتـاً. توقف بعضهم وحرّكوا أيديهم بطريقة غريبة، رفعوا أذرعهم وأعادوا إنزالها، أمسكوا رؤوسـهم بأيديهم، بسطوا راحات أيديهم إلى الأعلى، كما يفعل بعض البشر أحياناً في صلواتهم الجماعية. لـم يـولِ الطفل اهتماماً لـكل تلك التفاصيل التـي ما كان يمكن أن يلحظها إلا مراقب أكبر سـنّاً. لم يلحظ الطفل سـوى شـيء واحـد: أنهم رجال، ولكنهم يحبون كالأطفال. ولأنهم رجال فلا يبدو أن فيهم ما يثير الذعر، على الرغم من ملابس بعضهم غير المألوفـة. جال بينهـم بحريّة، متأمِّلاً إيّاهم عـن قرب بفضول طفولـي. كانـت وجوههـم جميعاً شـديدة الشـحوب، معظمها مغطّاة بحزوز وملطّخـة ببقع حمراء. فذكّره ذلك -إضافة إلى حركاتهم الغريبة والمضحكة-، بالمهرّج الملوّن الذي شاهده في السيرك الصيف الفائت، فراح يضحك وهو يتأملهم. لكن أولئك الرجـال النازفيـن ومقطّعي الأوصـال لم يتوقّفوا عـن التقدّم، وكانـوا غافليـن مثله عن التناقض الدراماتيكـي بين ضحكته ووقارهم الرهيب. كان المشهد بالنسبة للطفل مضحكاً. لقد رأى من قبلُ عبيدَ أبيه يزحفون على أيديهم وركبهم لتسليته، وكان يمتطيهم وهم على تلك الحال «موهماً نفسـه» بأنهم أحصنته. اقتـرب الآن مـن أحد أولئـك الأشـخاص الزاحفين مـن الخلف وامتطاه بحركة رشـيقة. انهار الرجل تحتـه، والتصق صدره بالتراب، لكنه اسـتعاد توازنه فـوراً، وطوّح بالصبي الصغير بعنـف علـى الأرض مثلما يمكن لمهر غير مُـرَوَّض أن يفعل، ثـم التفت إليه بوجه ينقصه الفك السـفلي. كان هناك تجويف عميـق أحمـر يمتدّ من أسـنانه العلوية إلى حلقـه وتتدلّى منه نتف لحم وشـظايا عظام. غياب الذقن، والبروز الشاذ للأنف، ونظـرة العينيـن العشـوائية أضفت على ذلـك الرجل الجريح هيئـة طيرٍ جارحٍ ضخـم، مضمّخ العنق والصـدر بحمرة دماء فريسـته. نَهضَ الرجل على ركبتيه. أمّا الطفـل فانتصب واقفاً علـى قدميه. هزّ الرجل قبضته متوعّـداً. فاندفع الطفل راكضاً، وقـد داهمه الخوف أخيراً، نحو شـجرة قريبـة، واحتمى وراء جذعهـا، وراح يتأمّـل الموقـف بجدّيّـة أكبر. كان ذلك الحشـد المشـؤوم يواصـل جرجرته ببطء ومشـقة وبحـركات كئيبة، نازلاً سفح المنحدر كأنه سرب خنافس سوداء عملاقة من دون أدنى ضجة، بصمت مطبق ومطلق.

وبـدل أن يخيّـم الظـلام على المشـهد المسـحور، راح يشـرق بالضياء. ففي ما وراء النُّهَيْر -عبر حزام الأشجار- سطع ضوء أحمـر غريـب، وبرز من خلاله تشـابك الأغصـان كأنها خيوط سـوداء مطرَّزة. بهر الضوء الأشباح الزاحفة، وخلّف وراءهم ظـلالاً عملاقـة تعكـس بصـورة كاريكاتوريـة حركاتهم على العشـب المضاء. وسقط الضوء على وجوههم فصبغ شحوبها بلـونٍ لامع، وأبرز اللطخات التي تجعـل كثيرين منهم يبدون أشـبهَ بمسـوخ شـنيعة. وانعكس ذلـك الضوء علـى الأزرار والأجـزاء المعدَنية من ملابسـهم. وبصورة غريزية، اسـتدار الطفـل نحو بريق الضوء المتعاظم، ونـزل المنحدر مع رفاقه المريعيـن. وخـلال لحظـات قليلة تجـاوز مَنْ هم فـي طليعة الحشـد، ولـم يكـن ذلك مأثـرة بطوليـة بفعل تفوُّقـه الظاهر عليهم جميعاً. اتّخذ موقعه في المقدِّمة، وسيفه الخشبي مازال فـي يده، وقاد المسـيرة بوقار، ضابطاً خطواته على سـرعة خطواتهـم، وكان يلتفت إليهم بين حين وآخـر ليتأكّد من أن قوّاته لم تتخلّف عنه كثيراً. مما لا شك فيه أنه لم يسبق لقائد أن يكون له مثل أولئك الأتباع.

كانـت هنالك أشـياء مبعثرة على الأرض راحـت تُضيّق ببطء على المسـيرة الرهيبة لتلك الحشـود باتّجـاه الماء، ولم يكن بعض تلك الأشـياء يسـتثير أية علاقة بأفكار ذات معنى في ذهـن القائد: ففي بعـض الأمكنة تظهر بطّانيـة ملفوفة طولياً وقـد رُبـط طرفاهـا بحبل، وهنـا تظهـر جعبة جنـدي ثقيلة، وهنـاك بندقية مكسـورة. وباختصـار، تلك الأشـياء المهمَلة التي يخلّفها الجند المنسـحبون وراءهم، آثار مهزومين يفرّون مـن مطارديهم. وكانت كل الأنحاء على ضفّة النُّهَيْر، المحاطة فـي ذلـك المكان بـأرض منخفضة، قـد تحوّلت إلـى مخاضات موحلـة مـن كثرة مـا وطِئتها أقـدام الرجال وحوافر الخيول. ويمكـن لأي مراقب ذي خبرة أن يلاحظ أن آثار الأقدام تمضي فـي كلا الاتجاهين، وأنها قد اجتـازت تلك البقعة مرَّتين: مَرّة في أثناء التقدُّم، وأخرى لدى التراجع والانسحاب. فقبل بضع ساعات كان أولئك الرجال الجرحى الذين لا أمل لهم قد توغّلوا فـي الغابة بالآلاف، ومعهـم رفاقهم الأوفر حظّـاً ممن صاروا بعيديـن الآن. كانت كتائبهـم المتتالية التي تدفّقت بمجموعات هائلة وأعادت تشكيل أرتالها قد مرّت بجانب الطفل وهو نائم،

وكادت أن تدوسه في أثناء نومه. لم يوقظه صخب زحفهم ووقع خطوات مسيرهم. وعلى مرمى حجر من المكان، حيث كان نائماً فيه، خاضوا المعركة، ولكنه لم يسمع صوت رصاص البنادق، ولا دويّ المدافع، ولا «صياح القُوّاد والهتاف المدوّي». لقد ظلّ نائماً طوال وقت المعركة، يضمّ سيفه الخشبي إلى صدره بقوّة، ربما في تعاطفٍ غير واعٍ مع الوسط الحربي المحيط به، ولكنه كان غافلاً تماماً عن عَظَمة الصراع كغفلته عمن ماتوا في سبيل تحقيق ذلك المجد.

في ما وراء الأشجار، على الجانب الآخر من النُّهَيْر، صارت النيران تنعكس الآن على الأرض من أعالي قباب دخانها، وتغمر المشهد بكامله مُحَوِّلةً خطّ الضباب المتعرّج إلى بخارٍ ذهبي. لمعت على سطح المياه بقعٌ حمراء كبيرة، وحمراءً كانت -كذلك- معظم الصخور البارزة. لكن دماءً هي التي كانت على تلك الصخور. دماء خلّفها الجرحى الأقل يأساً لدى عبورهم. وفوق تلك الصخور عَبَرَ الطفل النُّهَيْر أيضاً بخطوات سريعة. كان يتوجّه نحو النار. وما إن وصل إلى الضفّة الأخرى حتى استدار ليرى رفاق مسيرته. كانت طلائعهم قد وصلت إلى المسيل المائي. وأشدّهم قوّة جرجروا أنفسهم حتى الحافّة وغطّسوا وجوههم في الماء. كان ثلاثة أو أربعة منهم يرقدون هامدين، ويبدو أنهم بلا رؤوس. اتّسعت عينا الطفل بدهشة أمام ذلك المشهد العجيب، فمهما بلغ تفهُّم روحه للأمور، إلا أنه لم يكن قادراً على تقبّل ظاهرة على ذلك القدر من الحيوية. ذلك أن أولئك الرجال، بعد أن رووا عطشهم، لم تعد لديهم القوّة للتراجع أو للإبقاء على رؤوسهم فوق سطح الماء؛ فغرقوا. ووراء هؤلاء، في فراغات الغابة، تمكّن القائد من أن يرى -كما عند بدء مسيرته- أشباحاً مشوّهة وكبيرة العدد. ولكن قلّة منهم كانوا يتحرّكون. لوّح الطفل بقبّعته ليشجّعهم، وأشار بسيفه الخشبي وهو يبتسم باتجاه النور الهادي، باتجاه عمود نار ذلك النزوح الغريب.

دخل حزام الأشجار واثقاً من إخلاص قواته، ومضى عبره بسهولة تحت الضوء الأحمر، تسلّق سياجاً، وجرى عبر حقل وهو يستدير بين حين وآخر ليتلاعب بظلّه سريع الاستجابة، واقترب على ذلك النحو من حطام منزلٍ يحترق. لقد عمّ الخراب أرجاء المكان! لم يبدُ للعيان أي مخلوق على قيد الحياة في ذلك الموقد الهائل. ولكنه لم يبالِ بذلك كلّه. لقد أعجبه المشهد، وراح يرقص بابتهاجٍ محاكياً لهب النار. تراكض هنا وهناك لجمع حطب، ولكن كلّ ما وجده كان أثقل من قدرته على رميه إلى النار، لأن شدّة حرارتها منعته من الاقتراب كثيراً. رمى بسيفه إلى النار بحركة يائسة مستسلماً لقوى الطبيعة المتفوّقة. لقد وصلت مسيرته العسكرية إلى نهايتها.

وبينما هو يبدّل مكانه وقع بصره على أجزاء من بعض المباني التي بدت له مألوفة جدّاً وعلى نحو مثير للاستغراب، راوده إحساس بأنه حلم بها من قبل. استغرق في التفكير بذهول، وفجأة بدا له أن المزرعة برمّتها والغابة المحيطة بها تدور كلّها حول محوره. ترنّح عالمه الصغير، واختلط عليه نظام الجهات الأربع. لقد تعرّف إلى بيته بين الأبنية التي تلتهمها النيران!

وقف للوهلة الأولى مصعوقاً أمام هول ذلك الكشف، ثم انطلق يعدو متعثراً حول تلك الأطلال. وهناك، كانت تقبع جثة امرأة مرئيّة بوضوحٍ تامّ على وهج الحريق. وجهها الشاحب مُتَّجه نحو السماء، اليدان ممدودتان على جانبيها وتمسكان بالعشب، ملابسها مهلهلة، وشعرها الطويل الأسود متشابكٌ وملطّخٌ بدم متخثّر. لقد اقتُلع الجزء الأكبر من جبينها، ومن تلك الفجوة برز دماغها طافحاً فوق صدغيها، أشبه بكتلة رغوية رمادية اللون تعلوها عناقيد فقاعات قرمزية أحدثتها شظيّة.

حرّك الطفل يديه الصغيرتين بإيماءات وحشيّة حائرة. أطلق صرخات متقطّعة لا يمكن وصفها، تدفع إلى التفكير في أنها زعاق قردٍ وصياح ديك، صوت فظيع، بلا روح، كأنه لغة الشيطان الملعونة. الطفل أصمّ أبكم.

ظلّ بعد ذلك واقفاً بلا حراك، شفتاه ترتجفان، وعيناه تحدّقان بالخراب.

1- الاقتباس من «أسفار شيلد هارولد» للورد بايرون. (المترجم).

نصوص

مقداد خليل

- 1 -

بالثقة المبطلةِ كلّ ريب مدعومةً بالبريق الصادق في عينيه المظلمتين نقلَ(سام) أخبارَ معرفته الضالعة بطبيعة التربة المميّزة لمواضع اللقى الأثريّة إلى أحد أصدقائه الكئيبين.

سارا على طريقٍ جانحة، فانحنت الشمسُ فوقهما مثل زهرةٍ مفترسة، صرخَ الصبيّ(سام) من الحقل الليليّ: «حيوانٌ فتّاك» وتهالكَ للبيوت، فعادت عنه فتاةٌ برفشٍ صقيلٍ مزّقَ درعَ القنفذ، وبترَت رأسَه الخجولَ ضربةٌ قذفته خارجَ الكرة الدامية.

ضحكَ، وتربّصَ بالتلفاز.

الليلةُ ذروةُ الليالي. القمرُ المنهوشُ في الرقعة المطحونة شطرُ بطّيخٍ زجاج.

العجوزُ الجافية في حلم رجلٍ غريب أثنت على الصبيّ، أغدقَت على جماله المدائحَ الأرفَع، وأرسلَت من ناظريها الشرارةَ والبريق.

- 2 -

عند الظهيرة اعتلَت فردةُ الحذاء وجهَ الأخرى. مساءً توازتا متقابلتين.

لعلّ لبّ التفاحة المنهوشة بأسنانٍ ضارية اكتملَ فقرُه على سطح القرطاس الزاهي بعدما حسمَ حشدُ النمال أمرَ عطائه الليلةَ المنصرمة.

تخيّلَ الشبحُ هيكلَ أبيه في الكفن البالي ببهجةٍ قصوى: العظمَ الناصعَ كالعاج، الجمجمةَ المحرّرَةَ من الحواسّ والأعباء.

شربَ من شرابٍ فاترٍ، وكان ضوءٌ خابٍ ينبعُ من جمجمة الموسيقا.

ظلُّ نحافةِ عنكبوتِ الأطراف المديدة يسبقُ العنكبوت، مندلقاً على الحائط. بُعيدَ خطواتٍ يجفّ.

المغيبُ الأحمرُ ذو الدفء شروقٌ حقٌّ، فهكذا تصدُقُ الحياة.

- 3 -

أزيزُ طلقاتٍ ثلاث في كبد الفجر.

الشابُ من خلف الأحلام المرعدة يبولُ للباحة

سمعَ إثرَ الرصاص نباحاً عميقاً من الأقاصي

ولجَ بيتَه، وألفى أختَه المريضةَ في جزءٍ من عقلها ونفسها تفتّتُ الخبزَ في لبن صحنٍ برتقالي،

كانت أطباقُ الأكول الثقيلة تتوزّعُ متّكآت المطبخ، فأُجفلَت المريضةُ كمَن بوغِتَ وهو يعدّ -داخل مَجرَمٍ احترافيّ- الطعامَ من أعضاء ضحاياه.

الطلقاتُ الثلاث استراحت في مصحّ الفجر.

عوضَ مباشرة العيش ازدحمت الوساوسُ المبكرة، ملويةً بنهارٍ جديد.

- 4 -

شارةُ الأولمبياد، الدوائرُ الخمسُ أو الستّ لا توحي بغير عجلاتِ أكروباتيٍّ متمرّس.

أمس طفنا في الحقول، سرنا في مسارٍ شبه دائريّ. بدأنا باجتياز أرضٍ بورٍ مستطيلة، انبعثَ فيها نباتٌ منحسر.

«في المحيطات غرق جسمي»، ذي ذاكرةُ أعوامي الأخيرة أو النصف الثاني من حياتي الطويلة. الختامُ الساحرُ ما بين تكرار المحنة والنجاة.

النصفُ الأوّل ينجلي عن أرضٍ فسيحةٍ في البراري في طور الربيع،

الأعمال الفنية: عمر خيري -السودان

عشرون لاعباً وأكثر لقاءَ أندادهم العشرين يدحرجون في صراع مديد كرةً من قماش. ولدٌ من أبناء عمّي انضمّ إليهم، وأنا بين الأزاهير الصفراء حلوةِ المذاق أتلوّى، آكلُ منها من دون أن أشبع.

- 5 -

الاندفاعُ إلى الوراء مثلما فعلَ الراوي في قصيدة(ميريس) لكافافيس.

بعدَ استتباب الفقد كان الطقس اليسوعيّ للتسجية والإعداد لتوديع جثمان ميريس، وكان الشابُ خارجَ النوافذ يحزنُ ويتأمّلُ الراقدَ وما يدورُ حوله شعَرَ بوثنيّته اغتراباً، فيما لم يكن صحبةُ ميريس قبلاً ليوهنهم اختلافُ الدين، وهم الوثنيّون لم يلتفتوا لذلك إلّا لماماً على سبيل الدعابة والتفكُّه.

وجدَ أنّه لم يبقَ من الفاني سوى الذكريات، وقد تهدّدتها المراسيمُ المسيحيّة، فأسرعَ مبتعداً بما يحفظُ، لئلّا يُضافَ إلى استبعاد الجسد في الموت عبثٌ بالمشاعر القديمة.

- 6 -

قصائدُ(بريخت) القصيرةُ تكثّفُ اللمحات المتّسقة للوعي الضاحك أو الراقص أو الباكي.

بعضها خفيفٌ للغاية(بدون أثر)، أمّا البقيّة فأقربُ ما تحدثه هو الإمتاعُ المتّسعُ إلى الحماسة، فالشجاعة.

قصائده الطويلة تنقسم إلى مقاطع، والتقسيمُ لمقاطع يذلّلُ تشريحَ الزمن والمكان والحدث والشخصيات. على الرغم من امتداد هذه القصائد أحَسُّها مختزَلةً، ولكنّها تصيبُ الهدف.

شِعرهُ يقظٌ في الثوابت المنوّمة بالانطباعات المستقيمة.

قصيدتاه(الشهرة المأسوف عليها لمدينة نيويورك- موّال الموافقة على العالم) مثالان جيّدان عن آليّة الفحص والكشف وما يتبعهما.

عيشُ الحربين العالميتين والنموّ خلالهما والتكوين. خجلُ البقاء حيّاً بالحمرة يطلي جزءاً من حياته عبر تهاوي الأصحاب موتى.

بالنظر إلى عقلٍ كعقل بريخت وروح كروحه، أمن المفترض اعتناق الشيوعية البلشفية، والإيمان بإرادة العامل في تسوية كلّ ناتئ؟

_ ليس من اليسر لمن هو مثله الإحجامُ والغضّ عن ثورةٍ ضدّ القبح والفظاعة.

في لمحةٍ عاتبة على قصيدته «الوجه الآخر» أبدأُ بقصيدته «في سبتمبرَ من كل عام»، وفيها عرضٌ لشراء الأمّهات لوازم دراسة أطفالهنّ بالنقود الأخيرة، يشرقُ بريخت في الخاتمة بالإشارة إلى جهل الأمّهات بسوء المعرفة المقرّرة لأطفالهن.

الخاتمة الساخطة النكية لهذه القصيدة تسرّنا، تسرّنا مشاركةُ أوربا إيّانا الفسادَ والتضليل التربويّ، وإن يكن ذلك في عهد الفوهرر المرعب.

بالعودة إلى قصيدته «الوجه الآخر» يبدو (ماو) البطل بإرادةٍ وحكمةٍ خوّلَتاه جمع منشوراتٍ ألقتها الطائراتُ فوق المنطقة الشيوعيّة، محدّداً فيها ثمن قطعِ رأسه، فطبعَ على الوجه النظيف من الورق المطبوع شيئاً نافعاً، ووزّعه بين السكّان.

بين خاتمتي القصيدتين تسري المقارنة:(عِلْمٌ سيئ في مدارس النازيّة، وأفكارٌ نافعةٌ يبثّها (ماو) بين سكان المنطقة الشيوعية).

تراخى بريخت عن استشراف عقدٍ من الزمن ليجدَ أنّ البطلَ (ماو) ضحّى بأكثر من أربعين مليوناً من فلّاحيه خلال سنوات المجاعة الكبرى القلائل، وكانت خزائنه، بالمحاصيل مُكَدّسةً، وبالعار.

معاً..!

خديجة علي الصلّابي

تُطلق العيون رماحَ التساؤل من كلّ الوجوه والجهات.. نحو وجهٍ يُشرق بتميُّز تفاصيله وسط الزحام.. الجميع يتفحَّصها بدهشة.. تُرى: من أين؟ وكيف؟ ولماذا؟.. إشاعة خافتة بصوت كاهنة خرافية تسرَّبت: (لا شكَّ بأنّها تُخبّئ الحقيقة خلف العدسات اللاصقة)!. استدرات تلك المعجزة الغامضة نحو الوشاية.. ابتسمت بلطف.. وأكملت طريقها!، أصبحت هذه الطقوس جزءاً روتينياً من يومها، اعتادته.. ورغم كل الإزعاج.. فقد أحبَّته!.

استراحت في أول قاطرة توقَّفت أمامها، لم تنتبه لمحطّةَ الوصول متعمّدة هذه المرة.. تريد أن ترحل.. أن تنفرد بنفسها.. أن تُنسى.. أو أن تستريح.. كورقة خريف منهَكة.. تحملها الريح من شجرة الزمن.

أسندت خدّها إلى ساعدها، وراحت تتأمَّل هروب العالم معها.. كلّ شيء يجري بسرعة فائقة.. كل شيء يُخبّئ ملامحه خلف هذا الهروب وهذه السرعة!..

شعاعٌ هاربٌ من الشمس أيضاً.. ارتمى على خاتمها.. لتنبثق منه نافورة لؤلؤية من النور.. ضمّت إصبعها ببطء.. بهدوءٍ.. وحنان.. تحسّست الحروف المحفورة على هذا الكنز الذي أصبح جزءاً من كيانها منذ أوّل مرّة تَعانَقَ فيها هذا الإصبع بإصبع محمد. أسدلت جفنيها على جوهرتي الزبرجد.. كانت محاولةً أخيرةً لتكميم الصخب الذي يشتعل به نبضها!.

(لا تفتحي عينيكِ).. تسلَّل صوته الدافئ بين خلاياها كرعشة أيقظت مملكةً غارقة في داخلها.. سُكّانُها المشاعر، والحنين، والأحلام.. وملايين أشياءَ وذكرياتٍ أخرى.. (لِمَ لا..؟) سألته بابتسامة تملؤها السكينة.. (هكذا.. لأنّنا معاً.. ولأنّ كلّ الأشياء بعين القلب أجمل..!).

تـوووووت تـوووت.. صـافرة القطار الخرقاء أعلنت الوصول وانتهاء ذلك الخيال اللذيذ الذي انسكب لحظة.. وانتهى!.. نزلت بتثاقل، لا تدري إلى أين.. جرّت قدميها، واستندت إلى أقرب حائط.. معلّقةً أهدابها بالفضاء.. والأفق الأعلى الذي لا ينتهي!..

(أووو.. مريـــــم!!، هاي شجابج هنا؟!).. أيقظتها هذه النبرة المألوفة.. فنثرت بلاهتها، وأوصدت عالمها بسرعة.. واستدارت لتعانق ابنة خالتها ريم:

_ أوه ريم.. ماهذا الحظ السعيد..!

_ حظّ؟ أوجودك هنا صُدفة أو ما شابه؟

ارتبكت قليلاً ثم استدركت متنكِّرة:

_ لالا.. أنسيت الجمعية الخيرية لرعاية اليتيم العربي؟

_ فليرعَكِ الله يا عزيزتي، كل هذه المسافة من أجلها؟

_ بل من أجلنا!..

نظرت إلى ساعتها.. لمعت عيناها وكأنّها تذكّرت شيئاً!.. استأذنت من ريم على عجل.. دقائق معدودة وكانت عند باب الجمعية.. دخلت وحيّت كل من يعرفها.. أكملت التبرُّعات والأوراق.. وقّعت باسميهما.. حزمت الأغراض.. وكانت تهمّ بالخروج ففاجأها أمين الجمعية: «ابقي سلّميلنا على محمد باشا..» ابتسمت بإيجاب.. فأكمل: «منذ سنوات وأنا أتمنى لقاء هذا الشهم السخي..!»، تصنّعت ابتسامةً مرحةً وقالت: (انشغاله يجعله غائباً عن الجميع حتى إنّه لا يراني!)».

فهم مبالغتها، ودعا لهما بالتوفيق.. تلاشت كلّ سمات التعبير على وجهها وهي خارجة وساءلت نفسها: (هل نَعُدّ آخر جملةٍ كذبةً بيضاء يا مريم؟).

تضيق الطريق وتطول.. موحشةٌ هي والمنعطفات والأماكن.. عندما تقطعها امرأة تبدو في أعين الناس وحيدة!، النساء يحملن في قلوبهنّ شمعةً مرتجفة.. قد تنطفئ في أيّةِ لحظة إذا لم تُجنِّد عمراً كاملاً لحمايتها من الريح.. يَلُوح لها الشارع المؤدّي إلى منزلها بعيداً كالسراب.. ساهمةً ساهيةً تمشي مثقلة الخطى.. أنقذها للحظات صوت ابن عمّتها ملوّحاً لها بحرارة:

_ مريــم.. أمـي تسلم عليك وتقولك رانـي توحَّشتك برشاا..

_ سلامي للعمة الحنون، وأخبرها أني سأكون بعد العشاء في منزلكم مع صحن من الطاجين الشهيّ..

ها قد وصلت.. ستبدأ مهمّتها الأصعب.. المهمّة اليومية الخفيّة!.. موعد لقائه!!، لا أحد يعرف.. ولا تريد أحداً أن يعرف!

منذ إصابته في حملة الإغاثة الأخيرة.. والجميع ينظر لها نظرة شفقة.. تتوجّع وكأنّها من أصيبت، ولكنها ليست أنثى صالحةً للشفقة.. إنّها المرأة التي عاهدته بأنها ستمضي معه.. وستفعل!.. ستحقّق أحلامه التي أسرّ بها إليها.. ومعه!

فتحت خزانتها واختارت الوشاح الأبيض.. ستكون كما يصفها دائماً..:

_ يزيد بشرتك السمراء نوراً، ويزيد جوهرتيك الزبرجديتين تألّقاً..!

بحثت في رفٍّ يحمل 18 زجاجة عطر فارغة.. العطر نفسه الذي أهداه إياها عندما اصطحبها إلى بستان جدّه مرةً، وهمس لها:

_خفّفي غيرة الـورد من رائحتك الجميلة بعطري المتواضع..

وجدت أخيراً العلبة المنشودة.. كانت في رَمَقها الأخير.. دسّتها في حقيبتها وهي تذكّر نفسها بوجوب أن تقتني العطر الـ 19 في طريق العودة!.

كان الوقت متأخّراً على أن تراجع ما ستقوله له في أرجوحة الحديقة مثل كل مرّة.. ستستعين بطول الطريق هذه المرّة..

لنرَ الأخبار السعيدة التي سيعرفها محمّد اليوم:

_ افتتاح فروع للجمعية في مصر، وسورية، وليبيا، واليمن.

_افتتاح فروع مدرسة للأميين في شمال إفريقيا، وفي وسط شبه الجزيرة العربية..

وأخيراً- وهو الأهمّ- اقتراب قدوم الشقيّ محمّد الصغير لينضمّ إلى عصابتنا!.

ضحكت بدمعة مختنقة وهي تحاول تمثيل أسلوبه في الكلام عند تفكيرها بالجملة الأخيرة.. بقيت اللمسة الأخيرة.. ككلّ يوم.. زهرةُ أقحوان من بائع الورد الذي أصبح يمدّ لها بالوردة نفسها في كل مرّة تمرّ من أمامه..

ها قد اقتربت.. وها هو هناك.. مازال كما عهدته منذ أن عرفته.. حتى بعد أن غيّرا مكان لقائهما.. ما فتئ ينتظرها مسترخياً هادئاً.. مبتسماً سعيداً ومترقّباً حضورها.. وكل ما حوله خاشعٌ لهذا الحضور الملكيّ، وهذا الحديث السماويّ الفاخر الذي لا يسمعه سواهما..

اقتربت من الحجارة المستطيلة بينهما كطاولة مبتورة الأرجل.. حيّته ومازالت السَّكينة تحيطهما، لم تترك له مجالاً للردّ، وانطلقت تخبره بلهفة عن يومها، وعمّا حدث، وعمّا سيحدث.. سردت عليه إنجاز كفاحات الأيام والشهور والسنين التي قَضَياها معاً.. جدّدَت له عهدها بأنهما سيحقّقان كل شيء معاً.. وسيكبران وتكبر أحلامهما معاً.. رشّت أمامه دموعها ممتزجةً بعطره على زهرة الأقحوان.. وعدته هذه المرة بأنها ستصطحب محمّد الصغير قريباً.. وضعت الزهرة فوق قبر محمّد الكبير.. ورحلت!.



أربع قصائد

نمر سعدي

امرأةٌ من الفيروز

أنا لا أُسمِّي غيرَكِ امرأةً من الفيروزِ
يا من قد جعلتِ الشِّعرَ ..
كلَّ الشعرِ في قلبي رمالَ قصيدةٍ زرقاءَ في عينيكِ
أو أضغاثَ أحلامٍ
شذًى لخطاكِ أو نثراً ركيكا
لحطامِ ديكِ الجنِّ فيَّ..
عوى دمي: هل أنتِ وردُ
يقينُها كرمادها العطريّ
أسكبُهُ أمامَ دمي.. أهذِّبهُ.. أرتِّبهُ.. أكذِّبهُ..
وأشربهُ شكوكا؟

قصيدةٌ بالنارِ موشومةَ

يا وتراً روَّى دمي لوعةً
وقمراً يطعنُ في الخاصرهْ
قصيدةً بالنارِ موشومةْ
كنتُ نحرتُ فوقها الذاكرهْ
أجلدُ قلبي فوقَ تسعينَ جلدةً
لو لم تكن زليخةَ الماكرهْ

قلبُ امرئ القيس

هكذا خلقَ اللهُ قلبَ امرئ القيسِ
أبيضَ من غيرِ سوءٍ
مضيئاً بأوجاعهِ دونَ ضوءٍ
... شفيفَ الكتابةِ غضَّ الصبابةِ
لا ينحني للغمامِ الخفيفِ وراءَ ابتساماتِ أنثى المجازِ
قويَّاً.. مريضاً بما يشبهُ الزعرناتِ الرخيصةَ
مغروراً بندى النسوةِ القاتلاتْ
هكذا خلقَ اللهُ قلبَ امرئ القيسِ
حرَّاً بريئاً جريئاً نظيفاً عفيفاً شريفاً نقيَّاً بهيَّاً



سخيًّاً

ولكنهُ يعشقُ الآثماتْ

أنثى/أفعى

عطشتُ فَلَوْ لَماكِ إلى شفاهي

تسلَّلَ قطرةً في رملِ روحي

حفيفُكِ ليسَ يحشو القلبَ إلا

بغاماً راحَ يُخلَطُ بالفحيحِ

سأحلمُ بالمسيحِ بملءِ قلبي

وأينَ رؤايَ من فكِّ المسيحِ؟

يُقهقهُ في دمائي عطرُ أنثى

بملحِ سدومَ قد ربَّتْ جروحي

تدورُ خطايَ في أقسى مدارٍ

كلوعةِ بدرِ سيَّابٍ كسيحِ



رائحة لا يقبلها أحد

عماد الورداني



قَدَري رائحةٌ لا يقبلها أحد.

قَدَر روحي أن تظلّ عالقةً بين السماوا..

قَدَر جسدي أن يفنى في الغياب.

الطفل الذي كنته، أتعبَ أمَّه بألمٍ غامضٍ؛ ألمٍ يبدأ من القدمين، يصعد نحو الركبتينِ، ليصِل إلى الورك فالحوض، يدور دورته منغرساً في القلب، يخفّف من إيقاعاته، يحبو ببطء نحو العنق والحنجرة، يخرس لساني، تنطفئ أضواء العينين، تتلاشى الأصوات شيئاً فشيئاً، لينقطع أي رابط قد يجمعني بغيري. أتخدّر لساعات طويلة، أسافر في البياض، أحسّني تحت التراب أتلهّى بالدمى الروسية، أقشّر الرمل حبّات ساخنة، أصحو من سفري ظامئاً للحياة، ألتفتُ إلى أمي

المنتحبة وهي تردّد أذكارها، أنتبه للمفتاح البارد في يدي اليمنى، بينما يدي اليسرى متشبّثة بالفراغ.

أكبرُ في غفلةٍ عن الزمن، أعتصر ما تبقّى من بقاياي في جسدي الجريح، أنمو كي لا أولَد من جديد ولادةً ناقصة، حواسّي متفتّحة للحياة، عضلاتي تحمل تاريخي، قدماي تقوداني إلى حيث تشاء، شاربي متعطّش للبحر، ملامحي الدقيقة غائرة، أشياء ضبابية أحملها في رأسي من دون أن تعني لي شيئاً، جسدي يصرخ: أصبحت رجلاً.

أستطيع الآن أن أبحث في سرّ الغياب، أن أسائل جسدي المحطّم وأطوّح به نحو عوالم قد تسعده الإقامة داخلها، أعرف حاجات جسدي الذي سئم وصفات الأطباء والحكماء والمجرّبين والحمقى، سئم أذكار أمي ودعواتها ومفاتحها وروائحها، سئم العيون المتلصّصة، المتعاطفة، وأسئلتها المملّة عن الحال والأحوال.

أعلن جسدي الحرب على القيود التي كبّلَته، قرّر في غفلة مني أن يبحث عن سرّه. سؤالاً معلّقاً كنتُ، جسدي يمعن في الهروب، وأنا أتابع رقصاته نحو سرّه. قادني إلى سوقٍ شعبي، تخلّص من الزحام بمهارة، بينما وهو يسيرُ بخفّة يتحاشى أجساد غيره، وزيف الباعة المنبطحين في الأرض، تلقّفه شيخٌ طاعنٌ في السن، احتضننا بعمق، حاولت أن استفسر عن وجودي في هذا المكان، أن أسأل عن لحيته البيضاء، وعمامته وعصاه، أن أسأل عن ذكرياتي الضبابية وسرّ المفتاح، لكن جسدي لجمني، لأنكمش إلى داخلي مكنّساً بلاغتي التافهة. الشيخ يمضي في بياضه، وجسدي يخطو صحبة البياض سعيداً برفقته، وأنا أتبعهما من دون أن أنطق بحرف.

في بيته المطلّ على نهر، أقام الشيخ ذو اللحية البيضاء مأدبة غداء على شرف جسدي الذي عبّر عن امتنانه. مأكولات بمذاقات غريبة وروائح تخدّر ما تبقى من تركيزي، أقبل جسدي على المائدة متلذّذاً بأصناف الطعام التي عافتها نفسي، أنهى نزاله، فقادنا الشيخ إلى غرفة، تبينتُ أنها مطليّة بالحناء، وفوق الفراش الذي توسّده جسدي، وُشومٌ عصيّة على الفهم، يتوسَّطها جبل في قلبه عين لا تطرف. استرخى جسدي، سكنت خلاياه، قلبه النابض استراح، غاب عن وعيه، أمرني أن أؤجل حيرتي حتى لا أزعج سفره، احتضنته بحرقة وسافرنا معاً نحو الغياب.

ونحن مغيَّبون عن عالمنا، فتح الشيخ باب الغرفة، استفاق جسدي من سفره، قَبَّلَ يد شيخه، نهض من فراشه، تبع شيخه نحو فناء الدار. كانت الأبخرة المنبعثة من المجامر تحجب رؤيتي، ورائحتها تستنفر أنفي، انسلّ جسدي، انجنب نحو دائرة، انصهر داخلها، انسلخ من ذكرياته، يرقص، يرقص، يرتفع، يرتقي، ينخفض، ينبطح، ينفجر، يحرّك رأسه بعنف، يهزّ جزأه العلوي، يرتعد، ولا يهدأ. وأنا أراقبه خارج الدائرة، سقط مغشيّاً عليه، أوردة عنقه تنبض، دماؤه الملوَّثة تسيل، ترسم عيناً شبيهة بالعين التي تتوسَّط الجبل المنحوت فوق سرير الغرفة. روحي تسلّلت إلى الدائرة، وظلّت ترقص على إيقاع خرير الدم، رفضت أن تنهار حتى أمرها الشيخ بالعودة. أنا مشدوه أتابع كلّي يولَد من جديد، ما أعيه جيداً هو تلك الرائحة المنبعثة من دخان أبخرة المجامر، المتسرّبة إليّ، المحلّقة بي إلى الدائرة لأنتشل جسدي المضرَّج بدمائه.

باركَني شيخي، غسّلني بعطوره، رقاني، منحني تمائمه لأكمل مسيري في الحياة. قال لي وهو يودعني: الطريق صعبة، حافظ على رائحتك ولا تلتفت وراءك. لا تتذكّر ما عشته، فحياتك منذورة للغياب.

حفظتُ وصاياه، عدت أذرع الطرقات. سعيدٌ بشفائي من ألمي، أتـذوّق طعم الحياة الجديدة، وأنـا ألج باب مدينتنا الغارقة في التلصُّص، واجهتني الدروب والأزقة مستفسرة عن سرّ الغياب، العيون المتعاطفة تحوّلت إلى عيون كريهة، أشمّ اشمئزازها من رائحتي، أمي التي ظلّت تحميني بكت يوم عانقتني، لم يكن بكاؤها شوقاً أو حزناً، كان بكاؤها خوفاً من رائحتي التي تطرد كلّ أنف جاء يبارك شفائي.

في غفلة مني تخلّصتُ من التمائم، تناسيتُ وصايا الشيخ، اغتسلتُ من رحلتي الغامضة، وأنا أبحر في المياه الدافئة، أحسّ جسدي يترهَّل، ينسلخ، يتابع مسيره نحو الأرض، أجمع بعضه المتحلّل مني، ينفلت من بين فرجات أصابعي. انتبهت أمي إلى أصوات الارتطام المنبعثة من الحمّام، سارعت إلي، نظرتُ إليها، قبّلتها، بينما جسدي يمعن في الهروب نحو الغياب، بكتني بحرقة، عطرتني بدموعها، جهزت بقاياي كعريسٍ مغدور، وفي مقبرة الغرباء تركتني أوّدع روحي العالقة بين السماوات، بينما جسدي يفنى في الغياب، أراقبهما وأنا تحت التراب أتلهّى بالدمى الروسية، أنتظر عودتي إلى الحياة لأصلح أعطاب نفسي.

أوّلُ لَمْسة

علي جازو

جدّتي العزيزة.

إنها المرة الأولى التي أكتب فيها رسالة إليكِ، وقد فات أوان الاعتذار، ولن تلومي ضعفي وكسلي، لأَن المصائب تمحو العتب، وتبدِّل من الشكوى، وتُحِل محلّها العطفَ الذي هو شكلٌ من أشكال التبرير.

تنكّرتكِ طوال الشهر الماضي، آناء اقتراب الفجر خاصة، وخجلت ألا يكون كلامي على وجه تنكُّري نفسه. ذلك أمرٌ ليس بالسهل، لاسيمّا أنني أستعيد ذاكرتي ببطء وعسر. لا أشهد فجراً في بيروت، بدل ذلك، أرى مصباحاً كبيراً تغطّيه قلنسوةٌ قرب حجرتي في الطابق الثالث. الآن أستعيد حديثك مرّة عن زيارة بيروت مع أبي عندما كان شاباً، وكنتِ قادرة على التنقّل بيسر.

تأخَّرتُ طويلاً، ولم يكن سبب تأخُّري ضئيل الشأن. لذا لن أستسمحك الآن، فأنا أعرف أنك تحبينني كما كنت، وأشعر أنك تحبينني الآن كما أنا، بعيداً في حجرة مربَّعة أكتب إليك كلمات كثيرة لن تقرئي منها إلا القليل الذي سبق أن علَّمتِني إياه.

تعلمين كما أعلم أن كلماتي لا تصلك الآن، فأنت لا تسمعين أحداً، ولا يمكنك الإحساس بأيّ صوت، كما أنك عاجزة عن القراءة. غير أنني أشعر بحاجةٍ ماسّة إلى الكتابة إليك. لديَّ إيمان، لا يمكنني تبريره أبداً ولا الدفاع عنه، يحملني إلى أن هذه الكلمات المتعثّرة والمستعادة ستصل إلى مسمعك، وستفكّرين بها كما أفكّر أنا بك الآن. سيفرحني ذلك كثيراً، وآمل أن تفرحي أنت أيضاً، ولا ينشغل بالك بشأني، فأنا بخير. لقد كبرتُ. إنني أخدم نفسي بنفسي..

أشكرُ عيني لأنها احتفظت بطيفٍ صغيرٍ من ذاك اليوم الصيفيّ البعيد. «- أكانت جدّتك هي من رافَقَتْكَ إلى عيادة الطبيب؟».

ظلّت الجَدّة على الدوام تذكّرني بالعصافير؛ كيف تخفض أعناقها لتشرب الماء، ثم ترفعها كي تنظر إلى وجه الله. كانت تضرب لنا مثلاً عن التواضع، عن الرأفة، وعن الامتنان. عرفتْ كيف تحبّ، كيف تـرأف، كيف تخضّ الحليبَ داخل مخاضة من جلد الماعز لتجني منه زبدة بيضاء كالثلج، لتحوّل الفجر إلى موسيقى حليب مخضوض. كان يكفي أن تسمعِ صوتها فتشعر على الفور ماذا تعني العفوية، وأين يمكن لمن لم يجد غير القسوة والجفاء، أن يحظى بروح آمنة.

منذ ثلاثة أيام وأنتَ في بحثٍ متعب ترجو ذاكرتك، تتوسّل إليها أن تعينك: «أكانت هي الجَدّة أَم الوالد الشابّ»؟ تعلمتَ المزيد، نجحتَ في الدراسة، فشلت في العمل، لم تتوظف، لم تتزوج، ليس لك بيت ولا طفل. آن لك الآن أن تتذكّر ما لا يمكن لأحد أن يتعلّمه من أحد.

أغلقتَ الباب، أغلقت النوافذ. من خلفها ترى أوراق شجرة ورد؛ تراها تتموَّج مستسلمةً لهبّات الريح. تستغرب أن يأتي الجمال من الضعف..، من مُجَرَّد استسلام ورقة خضراء. أفلا يكون التذكُّر، واللهفة المضنية إلى استعادة يوم واحدٍ من حياة ماضية، علامةً أخرى على الضعف؟ وهل ٍمن تلاؤم بين ورقة شجرة الورد المتموِّجة مع الريح وبين قلبك التائه في وجه ذاكرتك؟ هل الأخيرة هي ريحٌ أخرى؟

ظنَّنتَ نفسكَ في منأى عن وحل الحياة. لكن الحياة تطاردك. تخافُ أن ترى، أن تحسّ، أن تشعر. لكنك غفلت عن أن ذاكرتك حَيّة، تتعذّب في مكان ما من جسمك. سوف تُلاحقك وتعيدك إلى بيتك. لا تتذكّر عدد السنوات التي مرّت على ذلك النهار الصيفي. يبدو العدد بلا قيمة إزاء التذكُّر العاطفي والحنين إلى طفولة كانت قريبة مثل الوجهِ واليدِ، اليوم والغَدِ ممتزجين في ساعة واحدة. ساعة لم تغرق في ماء الَزمن. ها هي تطفو من حولك فيما أنت وحيدٌ مثلها. كأن العاطفة في إشراقها الغريب عملٌ ضدّ الأرقام، ضدّ ما يدخل



في دائرة الربح والخسارة. مريضاً في الطريق إلى قامشلو، برفقة جَدّتك (أو ربما والدك)، شعرك يتجمّع خصلات عالية فوق جبينٍ منقّطٍ بحبات عرق صغيرة. قبل ذلك وقفتَ هادئاً صامتاً أمام سيارة مرسيدس صفراء، موديل 1959. كان الخجل درعك القديم، سيظل يرافقك ويحجبك حتى هذه اللحظة التي تهترئ فيها عيناك كما لو كنتَ طوال أربعين سنة تنظر في لونِ صباحٍ واحد. بعد قليل، ستلاحظ أن ثمة ذراعاً رقيقة تلمع في الكرسي الخلفي، وأن شعراً ناعماً يرقّ ويظلّل ذراع فتاة لم ترَ وجهها بعد.

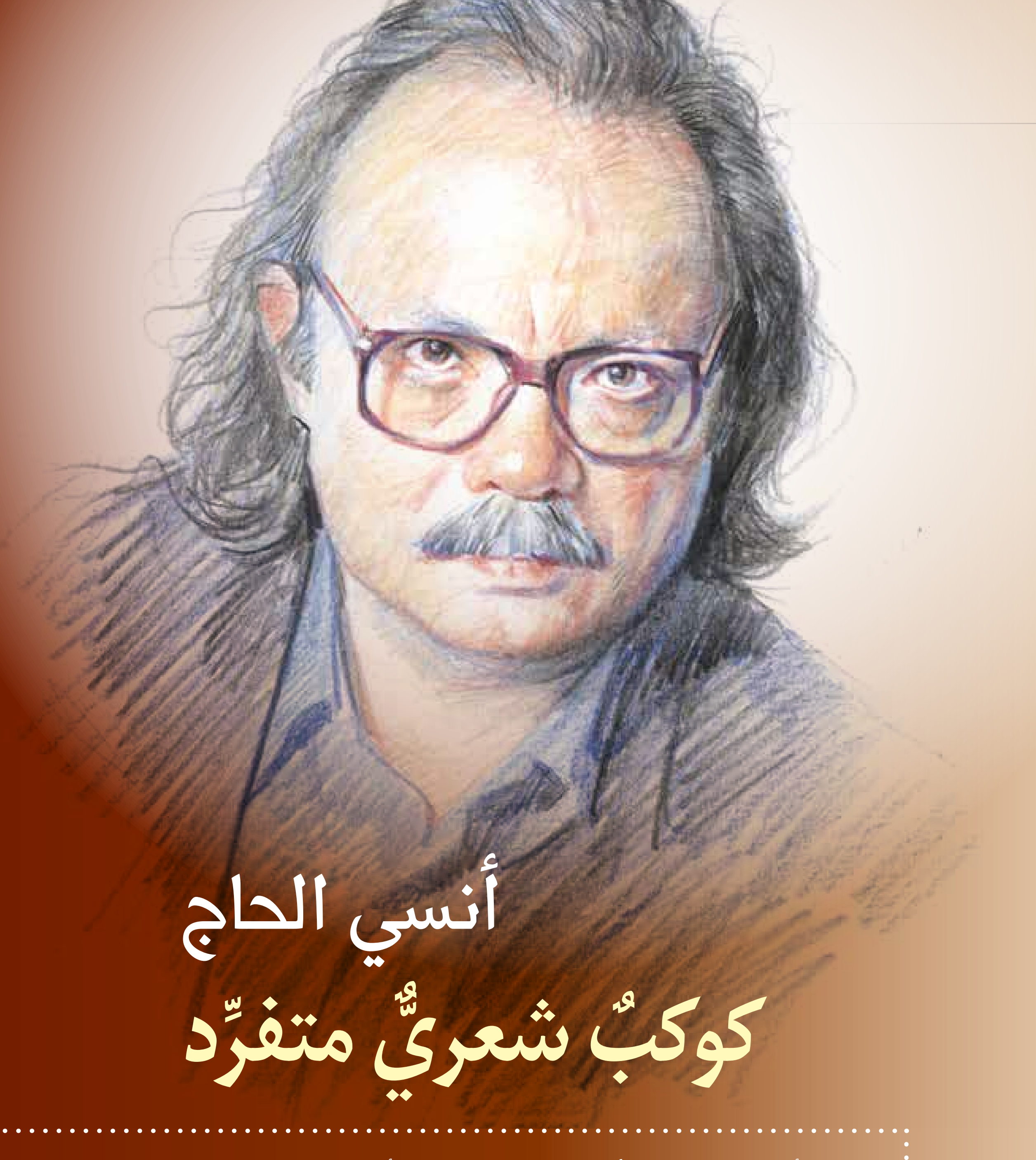
كان كلّ شيء أملس خفيفاً أمام عينك. كنتَ تطفو داخل هذه البقعة الضئيلة المضاءة بشمس الصيف الصباحية. الظلال خفيفة، والهواء يسيل ببطء عبر مفارق شوارع صغيرة. بقيت تراقب الذراع الناعمة طوال الطريق، وبحثت -بصبرٍ تفتقر إليه الآن- عن منفذ ما، يصل إصبع يدك المتردّدة إلى أرض ناعمة ساحرة. ما عرفت حينها ماذا تعني الرغبة، ما هي الشهوة. كانت أموراً غريبة عنك، وجذّابة على نحو خجولٍ ومتردِّد. كنت تنمو في داخلها مثلما ينمو جنينٌ في رحم، كنت تُصاغ وتُنسَج مزيجَ ذوبانٍ وخجلٍ، توق مكتوم، وحاجة غريبة إلى التخفّي: غناء لن تشفيه أية كلمة. كنت أنت نفسك جسدَ الأغنية التي تبخّرت من دون ندم، من دون صراخ، لكنها الآن تدفّئك مثل يدِ رحمة طيّبة.

ستتنكّر الخيط، رغم هشاشته وضعفه، وسيدلّك على بيت الجَدّة المتواري، سيريك الشوارع صغيرة متموّجةً كما كانت تطفو وتتلاقى خلف نظرات طفلٍ صامتٍ مريض.

فعلتُ ما بِوسْعي

عبد الوهاب الملوح

أدخل منتصف الفكرة
في الدقيقة الأخيرة من السماء
من جهة غضاريف القلب تحديداً،
حذائي الضاحك
أضيق من خطوات رأسي!
سوف أؤجِّل حاجتي للفرح
إلى ما بعد خروج الأشجار
من روزنامة الطقس
وانتهاء الوردة من مراسم
جنازة عطرها؟
لقد فعلت ما بوسعي
من أجل جثث عمري المتعدِّدة.
فعلت ما بوسعي
لأنقذ المحطّة
من قطار أقصر من حاجة المسافرين ؛
من طريق أصابها العطب جراء
التأويل الاصطناعي
لتسكّع الشعراء خارج
مـــدن الاســـتعارة
المجهَّزة بالمكيِّفات
البلاغية.
فعلت ما بوسعي
ومشيت حذو
عمري
لينجو مني
ومن ظلالي المتكسِّرة.
أدخل مخيِّلة النافذة
من جهة النهر المحبوس بين جناحَيْ عصفورَيْن
حَطّا على درفات الغياب..
متحرِّراً من حاجتي إلى الحلم
من حاجة النهر إلى غرق السماء فيه
متحرِّراً مني..
المعروف عني
أني ظلُّ الصمت
أعدُّ كمائن لمكائد الظلال
صدَّقت الأمل ومشيت فيه ألما
كان يجب أن أمشي في الشجرة
ليرضعني الحصى؛
المعروف عني أيضاً أن دمي قليل الحياء
لا أؤمن باسمي
أدخل منتصف النهار من جهة الأبواب المعلَّقة
في ذاكرة الغائبين
كان الكلام يمشي في الوهم
والضوء يتسوَّل جنون فان كوخ
متحرِّراً من دمي ينهض الضوء مني
فاتحاً ذراعيه لما تبقّى من العمر
أيُّها الحزن، وحدي أدافع عنك



أنسي الحاج
كوكبٌ شعريٌّ متفرِّد

برحيل أنسي الحاج انطفأ كوكبٌ شعري متفرّد، أنسي الذي، وإن بدا منبتّاً حين نشر ديوانه الأوّل الشهير "لن" الذي خلخل الذائقة الشعرية السائدة وقتها، يبدو اليوم قريباً منّا أكثر من أي وقتٍ مضى. وما تلك الخلخلة التي هزّ بها غبار جمود اللغة الشعريّة، إلا ترويضاً ولا أجمل للذائقة الشعرية. سيّد الحذف بلا منازع، وسيّد الصور السريالية. سيّد اللغة القادمة من المقدّس، الذاهبة باتجاه أرض العشب البريء المطيع لاقتراحات شعريّة طازجة، تأتينا من شاعرٍ شرّع ريح التغّرب والتغريب والغرابة دفعةً واحدة أمام الشعر العربي الحديث، وأمدّه باقتراح مختلفٍ غير مسبوق.

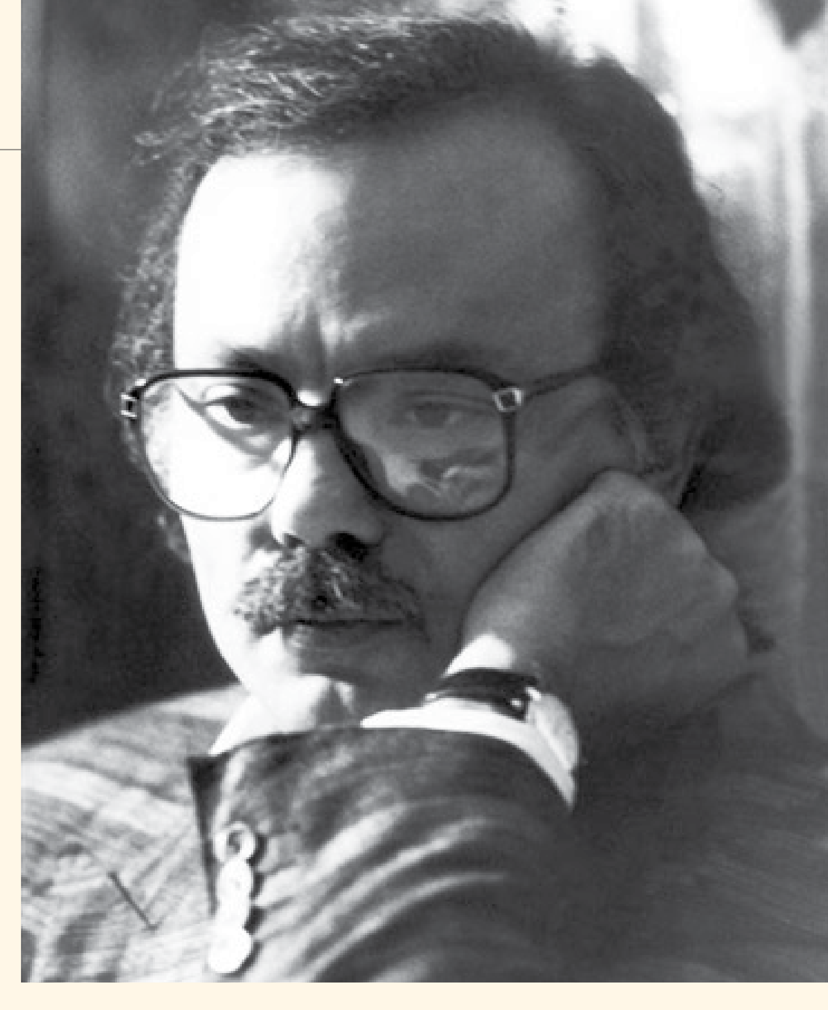
ها هنا احتفاءٌ بصاحب "الوليمة"، الذي، وإن غاب عنّا جسداً، حلّ بيننا كرسالة حبّ قبل أي شيء آخر. فالاختيارات من شعره ها هنا، انحازت إلى الغزليّات وقصائد الحبّ التي تكشف رقّة صاحب السيف البتّار الذي قطع مع الأسلاف بـ "لن".

◄

أن نموت.. أن ننام

عبدالمنعم رمضان

قالت «سافو» الشاعرة الإغريقية القديمة: فلتحمل الريح والأحزان، بعيداً عني، كل من يوبّخني. قالت «سافو» هنا كل ما نعرف. الموت شرّ، الآلهة أنفسهم يؤكّدون ذلك، بدليل أنهم لا يموتون أبداً، وعلى الرغم من ذلك فإنني أشهد أنه لولا الموت، ولولا المحبة، ما كان ليخطر لي أنني سألمس السماء بيدي، فالمحبة رافعة بروحين، أما الموت، فإن خبره، خبر موت أي إنسان تعرفه، تحبّه أو تكرهه، يدفعك إلى أقصى الوراء، فتجلس على الحافّة، وتنظر إلى السماء، وتستعيد حياتك كلها: موت حلمي سالم استدعى موت خالي، ذلك العاشق الذي أحرق نفسه من أجل محبوبته، وفي الحالتين بكيتُ، وموت محمود درويش أيقظ في داخلي موت عبدالحليم حافظ، وفي الحالتين حملقت ولم أبك. كانت بئري جافّة، وموت أنسي الحاج وضعني أمام موت أَبي، ثم اتّسعت العدسة، فوضعني أمام موت أمي أيضاً، فبكيت ثلاث مرات، ومازالت البئر تفيض. الحرب العالمية الكبرى بين أبي وأمي كانت عندما فاتحتها بأمر زواجي، استبشر أبي وصار أعلى من قامته، وغمغمت أمي: ولماذا لا تتزوج من إحدى بناتنا؟ فالزواج عند أمي وسيلة للحفاظ على الأصل، لكنه عند أبي وسيلة للتحرُّر من الأصل، نافذة أبي المشرّعة التي تسمح لكل الطيور بالدخول وبالخروج منها تشبه ثقافتنا الإنسانية، ورحم أمي المسدود يشبه ثقافتنا القومية، التي هي -دون كلّ الثقافات- بنت حلال وطاهرة وشريفة، وفي أغلب الحالات تتكاثر بالانقسام كأنها الأميبا. وفي أقلّ الحالات تتكاثر بالغبار كأنها الخنفساء السوداء. يمكنك أن تقول -من باب المباهاة- كأنها الجعران المقدس، تذهب ثقافتنا القومية في طهارتها إلى حدّ أنها لا تقبل أبناء الحرام، لا ترحِّب بشفاههم البيضاء، ولا تحبُّهم، وإذا صادفها عابر سبيل واستلطفته، بحثت له عن أب، مثلما تبحث لكلّ شيء حولها، حتى إنها عندما تعلّمت الأرقام بدأتها من الرقم واحد، فهو عندها بالضرورة أب، وهو عندها بالاحتمال ابن، أي أنه الأب والابن. ولما تعرّفت إلى الشعوب الهندية وفوجئت بالرقم صفر نفرت منه لأنه ابن حرام، وعلى الرغم من أنها أدخلته قاموسها إلا أنها لم تستطع أن تعترف بحقوقه، لم تستطع أن تعتمده، ظلّت إلى الآن تزدريه، وتعرف أنه يسمح بسلالات جديدة وغير معروفة إذا بدأنا به، ولذا فإن أبناء هذه الثقافة القومية، الذين يعتزّون بسلالتهم، عندما يصادفون جديداً لا يألفونه إلا إذا صنعوا له أباً ونسباً، وهي صناعة على المزاج والكيف، قد يجعلون الأب محلّيّاً معاصراً، ببدلة ورباط عنق إذا شاؤوا قبول الجديد والترحيب به، وقد يجعلونه محلّيّاً غير معاصر، بجلباب وعباءة، إذا شاءوا الزهو بأصالته، وقد يجعلونه خواجة أجنبياً بلسان معوجّ، إذا شاؤوا النفور منه وازدراءه. وعندما كتب الثلاثة: أنسي الحاج، وتوفيق صايغ، ومحمد الماغوط جديدهم غير المألوف، كتبوه وكأنهم ثلاثة من عَبَدة الصفر، وليسوا من عَبَدة الواحد، كانوا يكتشفون جمال الوجود والعدم لا الوجود فقط، وجمال الإيجاب والسلب لا الإيجاب فقط، وبعد أن كتبوه، خرجوا به على الناس الذين حملقوا، ثم بعد أن حملقوا أطرقوا، ثم بعد أن أطرقوا عادوا إلى ثقافتهم بغية استشارتها، ووجدوها لا تستطيع أن تقبلهم قبل أن تقوم بترويض الثلاثة أولاً، ثم تدجينهم ثانياً، ثم المنّ عليهم بالاعتراف ثالثاً، ومن ثمّ بحثت لهم عن أب مقبول، واستعانت على ذلك بالفقهاء وبالعلماء وبالصحافيين وبصانعي الأحجبة وبالمعلمين وبالتلامذة وبالأدعياء. الغريب أن جميع الجالسين باسترخاء تحت سقيفة هذه الثقافة، المخلصين جداً، الأنقياء جداً، علماء النسل جداً، تصوَّروا أن قصيدة أي شاعر من الثلاثة لا بدّ أن تكون قصيدة من أب يشبهها، وبحثوا عن آيات الشبه وعلاماته، المتعصِّبون منهم قالوا قصيدة النثر هذه نتجت عن علاقة طائشة بين شواذّ من جنسين على الأقل؛ عرب، وفرنسيين، وضربوا أكفَّهم، وأشاروا باستغراب إلى أول علاقة مثليّة يكون لها أبناء، وعلى سبيل المثال رفعوا السبّابة، وذكروا أنسي الحاج، ورفعوا الوسطى، وذكروا أنطونان آرتو، ثم قاربوا الإصبعين، وحضنوا أحدهما بالآخر. العقلاء الفطنون قالوا إنها، أي قصيدة النثر، أصغر بناتنا، إنها بنت الفرع الثوري من التراث الصوفي، ورفعوا الأصابع الخمس وفارقوا بينها، وذكروا عبدالجبار النفري، ولم يضربوا أكفّهم ولم يستغربوا، بل اندفعوا يرتّلون محفوظاتهم، اتّسعت الرؤيا وضاقت العبارة. النزقون والسّذَّج والجهلاء كانوا بلا أصابع، قالوا قصيدة النثر هي ابنة عمّنا، هي بنت الشعر المنثور، فأنسي الحاج، وتوفيق صايغ، ومحمّد الماغوط هم أبناء العم أمين الريحاني، والعم جبران خليل جبران، والعم حسين عفيف.. إلخ إلخ، ولمّا دخلوا دار المحفوظات، وفتحوا الملفّات، ورأوا الصور الفوتوغرافية، واطّلعوا على صورة الدم لهؤلاء المذكورين جميعاً، زعموا أنهم اطمأنّوا إلى صحّة النسب، فنبتت أصابعهم. بعضهم استعان بالأضابير، وكشف عن وجه جرجي زيدان، وكتب تحته: هذا الرجل الرائع دلّنا على قصيدة النثر، مع أن رجلهم الرائع لم يعرف قصيدة النثر، ولم يعرف التسمية، فقط صنع ملفاً عن الشعر المنثور، الذي هو نثر



زمانه، غير أن الشكّاكين، ذاتَ أمسيات طويلة، جلسوا وتأمّلوا وجوه المنكورين، فلم يتبيَّنوا أوجُه الشبه بين الطائفتين: طائفة أنسي، وطائفة الريحاني، وظنّوا -أعني الشكّاكين- أن جرجي زيدان عمل لفترة ناطوراً لبستان مهجور، وأن الشعر المنثور الذي كتبه الريحاني وعفيف لم يكن شعراً، كان أوراق شجرة يابسة. كان عود خشب يلبس سروالاً. كان مثل خيال (المآتة)، مهمّته أن يخدع الغربان ويبعدها عن الشعر احتراماً لجلالته، وأن أنسي وزميليه ليسوا انقلاباً عليهما، كما أنهم ليسوا امتداداً لهما، فأنسي مجنون وملتاث بشهادتنا وبشهادة الشهود، والريحاني عاقل وأريب بشهادتنا وبشهادة الشهود أيضاً، أنكر أننا في كلّ مرّة نظرنا فيها إلى أنسي وصاحبيه، رأيناهم يمشون مشية البجعة، أي مشية الشعر، يمشون في قلب الماء، يغرقون ويطفون، وتصيبهم حوادث الشعر وأغراضه وأمراضه، فيما رأينا الريحاني وأصحابه يمشون مشية النورس، أي مشية النثر، يمشون على سطح الماء، ولا يمسُّهم البلل، ولا تصيبهم الحوادث. لكن ثقافتنا القومية تصرّ على تجاهُل أنك لاتنزل البحر مَرَّتين لأن بحر المرّة الثانية ليس بحر المرّة الأولى، وعلى تجاهل أن السفر بين مكانين يغيّر المسافر، يغيّر مخبره بسرعة، ويغيِّر جوهره ببطء، سواء أكان المسافر رجلاً أم دابة أم مصطلحاً بمقاس مصطلح قصيدة النثر، الذي بعدما شاع أصبح كهفاً للحيرة، فيما ثقافتنا الطاهرة ممنوعة -بسبب طهارتها- من أن تحار، ممنوعة من أن تفتِّش عن وجوه المسافر، وجوهه الجديدة. لما مات أنسي خرج علينا البعض يقولون إنه مات وإصبعه في فمه من شدّة الندم، ولما سألناهم: الندم على ماذا؟ أجابوا: لأن القصيدة التي ابتدأها سقطت بعده في أيدي شباب ذوي بُعدٍ واحد، وهي -في الأصل- قصيدة ذات أبعاد، فانزلقوا بها في اتّجاه ما زعمه البعض من أنها قصيدة شاذّة، كأنها محض ترجمات للدخان القادم من الغرب، خاصةً أنه لم يعد من الممكن لها أن تكون أصولية، وكأنها امتداد للدخان القادم من نصوص الصوفيين الثوريين، حيث تقليعة الصوفية انتهت، ولم يعد الشباب يلتفتون إلى مواقف النفري وشطحات أصحابه، كما أنه لم يعد من الممكن لها، (أعني قصيدة النثر)، أن تكون أصولية محدثة وكأنها امتداد للدخان القادم من الماضي القريب، لأن أمين الريحاني وحسين عفيف يستثيران سخرية الشباب إذا التقوا بهما على قارعة الطريق. قلنا لهم -النزقين، والسذّج، والجهلاء-: لم نفهم شيئاً، وأعدنا عليهم السؤال: الندم على ماذا؟ فأعادوا على أسماعنا أقوالهم السابقة، بعدها غضبت بشدة، ومسحت أذني بالسؤال ورميته، لأنني كنتُ الأكثر ثقة في أن أنسي مات وإصبعه في فمه من شدّة الرضا، فهو يعلم أنه في كل الأزمنة تكون الأغلبية رديئة، وأنسي لايقيس الجمال على الأغلبية، إنه يقيسه على الاستثناء، والشعر أوّل استثناء، وقصيدة النثر داخل الشعر استثناء الاستثناء، والاستثناء أقلية. الأصحّ أن أقول الاستثناء ندرة، مثله مثل فيروز، مثل ناديا تويني، مثل نضال الأشقر، مثل حنان الشيخ، مثل أبي، حكى لي بعض أصدقاء أنسي، أنه لما أفاق لبعض الوقت من غيبوبته السابقة على موته، طلب من ابنته أن تضع تسجيلاً لإحدى أغنيات أم كلثوم، سمعتُ الحكاية وصمتُّ، لم أندهش لأنني لم أصدِّق، فهذا ليس أنسي الذي أتخيّله، وفكّرتُ في إكليل الزهور الذي أرسلته فيروز إلى مقبرته ساعة دفنه، كانت عبارتها موجزة: «أنسي، وداعاً». وأيضاً لم أصدِّق هذا الإيجاز وهذه القوة، فيروز ليست قاسية هكذا، وخفت أن أتبدّد، فلجأت إلى عبارة أدونيس الأكثر رهافة والأكثر أخوّة: «سبَقْتَني»، وأخذتُ أردّدها: سَبَقْتَني، سَبَقْتَني، حتى انفتحت الكوّة أمام عيني، ورأيت أنسي يفيق لبعض الوقت من غيبوبته السابقة على موته، ويفكّر في الشكل الذي يحبّ أن يموت عليه، عند ذاك خطر له أن يضع إصبعه في فمه من شدّة الحنان، وعندما -بعد موته- أتاه معمِّدوه وسحبوا إصبعه من فمه، وسمعوه، (هكذا حكوا) يقول لهم: «سلّموا لي على ...» وكتموا الاسم، فطمأنوه، ووعدوه. لكنني أوشكت بسببهم أن أنزلق من نفسي لولا أنني رأيت نافذة أبي تتَّسع، وطيورها تتوافد، ورأيت عمامته ترتجّ من الضحك، وكدت أخجل، إلا أنه قبل أن أفعل، خرج لي أنسي من الكوّة، وحاول أن يخرج لسانه كأنه يداعبني ويغبطني، كأنه يمنعني من الخجل. وقال لي: أنت أيضاً ابن بارّ بثقافتنا الطاهرة الشريفة، تفعل ما اعتادت هذه الثقافة أن تفعله، فها أنت ذا تضعني محلّ أحمد شوقي، وتضع فيروز محلّ محمد عبدالوهاب، وكأنك نسيت أن شوقي مثل أم كلثوم، ثم ابتسم، وسحب وجهه، وأغلق الكوّة خلفه، فتذكّرت أنه مات حقاً، فقلت لنفسي: هكذا مات أنسي، هكذا ترك ظلّه الذي هو في الفراش وحده، الذي -بصوته العذب- أعلن عن مقدم الربيع، الذي حمل الإبريق وصبّ النبيذ للآلهة، يقول أنسي: «النساء البشعات المنفّرات لا يخطرن ببالي»، يقول أنسي: «هل هناك (آخر) غير المرأة»، يقول أنسي: «أرض الرجل جرداء، أرض المرأة خضراء».

في ظلام النهاية، جلس يكتب البداية

محمّد عيد إبراهيم

«القطيع يقطع
عيد سعيد أيّتها القافلة
توارت الأحزان في الجثّة والحقائق في واديها
فأُطفئت الأنوارُ فوق المُحَجَّب
وغرقت نافورة الأسرار. هبطت
انفجرت
وقف القطيع يتفرّج.
وقفوا يرمقون ميتتي، ويسحبون شَعرهم من القيظ»

هكـذا يتكلّـم مَنْ لا كلام له بعد الآن، أُنسـي الحـاج، وقف في العراء يقول، أمام قافلة لا حياة فيها الآن، ولا موت يحررها، فقـد نعى هـذه القافلة قبلما يطير حيث لا عـودة، يقول: «أيها



الحيوان الأسير، ذو الأجنحة الهائمة في ظلام الفضاء والقضاء والقـدر، إذا خرجـت يومـاً مـن الرصـد احمل معـك الزيت في عينيك والخلّ في دمك، لا تترك السـجن تماماً فإن فيه بعض الحريـة»، لكن، أيّة حرية نبتغـي وكلّنا في العراء القميء، لا ثورة قدّمت لنا بصيص أمل، ولا أمل فينا بعدما فقدنا الثورة، والثـورة فـي العراء تموت بـرداً. ونحن لا نملـك لها غطاءً أو كسـاءً ولا حتى وعداً بالمسـتقبل الذي دفنّـاه في المراحيض، حتـى لا يعود، فهو عورة، المسـتقبل لنا عـورة، نعم، فلا بدّ من دفنه وستره بل ردمه إن أحسَنّا صنعاً.

قام أُنسـي الحاج مع قيامة الشـعر الحديث فـي المطلع الثاني من القرن العشـرين، لكنـه لم يقتنع بنصف الثورة الشـعرية التـي قام بها من قام، ونادى بها مَنْ نادى، وحَرص عليها مَنْ حـرص، فتقدّم الصفوف، مع غيره طبعاً، لكنه اتّخذ يسـاراً، لا على النمط الماركسـيّ، بل على النمـط اللغويّ الحضاريّ، ألفَتـه بعيدة عن ألفة الناس، أو المبدعين خصوصـاً، ونعيمه ضـدّ نعيمهـم، بل وحتى جحيمـه كان نقيضـاً لجحيمهم. مرةً سُـئِل عن الشعر، فقال: «تعكس البركة زرقةَ السماء أنقى مما يعكسـها النهـر»، ثم أردف حين طُلِب منـه أن يقول ماذا نفعل مـع كلّ هذا الظلام في الرؤى والرؤيـة، مع كلّ هذا اليأس من انتشـار الحقيقة، مع كلّ هذا الأمـل الفارغ الأجوف التافه الذي يمـلأ جوانحنا وهو غير صديق لنا، ردّ ورأسـه يتطوّح يميناً ويسـاراً وفمـه يزبد في ضجر: «الأمل أبلـه، الأمل هو اليأس، الأمـل هو المؤامـرة، الأمل هو طُعمهم لاصطيـادك، الأمل هو حبـل الرعب يلتفّ حول عنقك، فانفـض عنك كلّ أمل، لا نور قبل الظلام المطلق».

«ما ذكرتهُ لا يُلغَى
ما ذكرتهُ لم يمُت
لكنه لم يُمتني
(لا تدعوه يقتلكم!)
ورائي الضاحكون الذين كانوا أعدائي
انضممتُ إليهم
وجدتُ كَم جوعي سيكون
ومتاهتي

وكَم أنتهي»

يـا سـيدنا، قل لنـا ماذا نفعـل، وقد صـار الشـعر «وصفة»، ولـم يعد فيه محمول معرفيّ كما كان وكنت مع رفاقك تسـعى إليـه؟ صـار الأغلبية التـي لا تفقه معنى أن تصبـح «قابيل»، أي تقنـص الغنيمـة، أيّ تسـتحلّ دم الفرصـة، وتنيقها طعم اليأس حتى لتخِور أمامك، هكذا يكون الشـعر، كما نحلم به، نحـن قبيلـة الشـعراء. أما من أحـد يأخذ الأمر بجدّيّـة؟ أما من أحـد يقـرأ أكثر مما يكتب، أما من أحد يـرى ما فعله الأقدمون، ثـم يهدّمه على رؤوسـهم، ثم ينشـئ نفسـه إنشـاءً، كالعُرب الأتـراب، أيّ كجميـلات الجنـة الذين لـن تزيـد أعمارهنّ على الخامسـة والثلاثين، فهي السـنّ التي يجرؤ فيها المرء، رجلاً أو امـرأة، علـى التجريب بـكلّ ما فيه من طاقة؟ سـتقول: وما دخـل الجنة؟ فأقول: لأن جنة الشـعر كجنـة الثواب، يفوز من يغنم الفرصة فيها، أو فيما قبلها، فما قبل أهمّ في الشـعر مما بعـد، اكتب القصيدة، وافرح، ولا يعنيك ما بعد، من يهتمّ بما بعد لن يفرح.

«المساكين!
كلّما أحببتهم وقعوا من القطار!
وصاح الفارس: بحاجةٍ إلى عذر!
وشاء القدر أن الفارس وقع في حيرة
فاعترفت له المغنّية بقلقها وقالت:
أريد أن أفهم!
غلب اليأس على المعجَبين
ورأت المغنّية أن نبأ المغامرة سيزدهر،
وسمعَت وَقْع حوافرِ عِصِيٍّ،
فقالت بحماسةٍ: حسناً!
إلى الغد يا أعزائي!»

ظلّ أُنسـي الحـاج في الشـعر بمثابـة العـذراء، الأم العذراء، العاشقة العذراء، كأنه الزوجة المحبوسة، لكن حبسته لم تكن حبسة عبد زنيم، بل حبسة حُرّ عليم، هو في أرض القصيدة، وتحت سماء القصيدة، لم يَهُن، ولم يتعب، ولم يختر الشمس عـن يمينـه ولا القمر عن شـماله، هو في قلـب القصيدة، قلب القلب مـن القصيدة، بندقـة الحنـان والوعي من بيـن جدران القصيـدة، طيشـه عميق، ولا يرتعب من الفـراق، فالفراق من كلمـة هجـر لا تعنـي إلا العودة فـي حمّى الغيـرة وخوف أن يكون العاشـق ملعوبـاً عليـه، الطريق لمن يسـتعبدها، لكن الوصـول هو الجائـزة، مع ذلك لم يهتمّ أُنسـي أن يصل ذات يـوم، فأقـوى الرغبات تلك التـي لا تكتمل أبـداً، والكبت يولّد التمنّي، حتـى لا تصل إلى الحبّ، في الحبّ، كما في القصيدة، يقـول: «سـأظلّ أتعلّم»، مع ذلك فقد وصل مـن دون أن يعي أنه وصل، فطوبى لمن رفض أن يستحقّ الوصول، هو الذي وصـل لـم يعرف، ولم يكن يريد أن يعـرف، ولم يكن يريد أن يعـرف أنـه يعرف، فالمعرفـة نار الكون، ونـار الكون تطبخ الألم، وهو صناعته الألم، حيث السراب هو «المغرور الآخر»، وباب الوِحدة.

«قاتل الوقت حتى قتله
لكن الوقت قبل أن يموت
ترك له الحبّ.
من الآن فصاعداً،
لا تضحكوا
إذا أخطأ فظنّ
أن حبيبته هي حبيبته/...
أعيروني حياتكم لأنتظر حبيبتي
أعيروني حياتكم لأحبّ حبيبتي
لأُلاقيها الآن وإلى الأبد»

وإذا كان اللقـاء أعجوبـة، وإذا كان الحـزن أعجوبة، فالموت قِطـاف، كلمس الواحـد للآخر، كلمـس الواحد للـكلّ، ويكتب جـورج باتاي، وهـو أحد ندمائـه، أن «النصـوص مِران على صوفية الفرحة قبل الموت، مِران للتأمل أو التأمل النشوان»، ثم يُنشـد باتـاي، كأنه ينعي أُنسـي الحاج: «أشـقّ السـكينةَ كما أشـقّ عتمةً مجهولة/ أسـقطُ في هذه العتمـةِ المجهولة/ أصيرُ بنفسـي هذه العتمةَ المجهولة/ أنا الفرحةَ قبلَ الموت/ تسـوقني الفرحـةُ قبلَ المـوت/ تقذفني الفرحةُ قبـلَ الموت/ تمحقُنـي الفرحةُ قبلَ الموت». وكما قيل إن قابيل قبل موته قد نـدم، ولا أظنه فعل، فكيف يندم مَن أقـدَمَ على صوغ حياته، بل عاش تياهاً، نقياً، كلّه طمأنينة، وجوهره حيّ، فهل يعود الميت بعد موت إلا في ثوب أسـطورة؟ ولم تكن الأسـطورة قد خُلقَـت بعـد، فلا انتظر إوزة في بحيرة مسـحورة، ولا سـيفاً مشـعّاً مـن بنّـور الفضـاء، أو هَرّب شـعباً ليكون لـه أرضاً، لقـد عـاش في كلّ أرض، وفي كلّ ريشـة سـماء، فهو لم يقتل غيـر جثة، كان قدرها أن تموت ليعيش هو. كذلك فعل أُنسـي الحـاج، الشـعر عنـده كان مقتلة لكلّ الجثـث القديمة، لكنه لم يباهِ بما كسـبت يداه، ولم ينشـر غسـيلهم الوقح، لم يقل إنه حتـى قد ولـد، ولا طافت مركبته خارج بباب الشـعر، إنه ظلّ يكتب البداية، في أرض لم يتوقّعها أحد، ولا مال إليها أحد، بل أصرّ ناقدٌ أن يُلبسه قميص الجنون، بما ذهب إليه في الشعر، وهـو ارتضـاه، فلم يكـن يتأبّـى أن يفوز بالقصيـدة وإن تاه عن وعيه، أو جُنّ، أو حتى شـرب الشِـعر من قرعة جمجمته. يقول: «في ظلام النهاية، جلستُ أكتب البداية، وأقول للموت الداخـل: ادخـل! لن تجـد أحداً هنـا، غير بوابـة مفتوحة على الحبّ، والحبّ حريق لا ينتهي».
سلام على أُنسي الحاج، أبينا في الشعر الذي اكتمل، وبكماله نقصنا نحن. سـلام على مَن لم يكن، بنصّ كلماته، غير «إني هـواء بيـن نار ومـاء، فـي اللطيفِ الربيع، سـتُكلّلُ رأسـي، وامرأةٌ بعيدةٌ ستبكيني، وبكاؤها -كحياتي- جميل».



انتقاءات

قمر الاستراحة

كما للآخرين سماء وبيت
ليَ امرأة.

...

ليَ امرأة مثلما للآخرين أطفال
للأطفال رُعاة
للرُّعاة فيء.

...

ليَ امرأة كما
للآخرين سَيْر في الزمان
وللأنوار البعيدة آمال
تشخص إليها.
أسألُ

أين تكون
كما يسأل
رجل في الحقل
الشمسَ
أين تكون.

...

وحيداً أنزل مع الندى
وحيداً أرتفع مع الهواء
ولا يكتمل قمر استراحتي.

إلى الصباح والنصف

الباب مفتوح أمامك مفتوح من الصباح إلى الصباح
إلى الصباح والنصف.

أجمل القارئات

تجلسين على حافّة السرير، بالك في الريح وقدماك في العاصفة.

...

تتحرّك يداك مَوجتَيْن. ويبدأ السرير إلى الجنوب.

...

تمرّ الحروف. تحسبين أنّك هرّة. تنامين بين الحروف.
ينقلك النوم إلى المَلك.

...

ترحلين على الكلمات إلى الأحراج. تقتربين من الصخور فتُصبح مرايا. يصير الندى جداول، النقاطُ عصافيَر، الفواصل فراشاتٍ، الأرقام أشجاراً.
وينتظرك السرير عند غدير.

...

الصفحة السوداء جنّيّة تُؤجِّل عمل اليوم إلى الغد. تستحضر روح اللّذّة إلى نهديك الطافرين في عطلة.
لا أحد يحزر كم تشتهين، وماذا تتخيّلين.

...

أعجز عن حماية نفسي من أحلامك. أعرفك قليلاً أيّتها القارئة الجميلة، أنت خليلتي وأُختي. أعرف قليلاً كيف تُمسكين الكلمات من خصرها، وتعصرين، تعصرين.

...

يُضيء وجهُك فتخفضين الضوء.
العَتم المثاليّ هو الذي يعتقد أنّ أحلى ما فيه عُريُ الجسد الأبيض.

...

تنفصل الغُرفة بضحكة. تطير على تنفُّض نهديك.


الأعمال الفنية:خالد تكريتي - سورية

...

تجلسين بثيابك كالتلّة. يهطل المطر فتبتلّين.
تزحف الأفعى وتنتصب على التلّة كسيف. تشهقان.

...

لونُ فمك رائحته تفّاح.

...

الساعة هي اللّيل بعد اللّيل والنصف. لحبيبتي بيت فوق اللّيل. لبيتها غرفة في منتصف اللّيل.
تنظر من هناك فلا تراني. تمشي حيث أمشي فلا تراني. تُضيء فلا تراني.
وتنام في التأجيل. تحلم بالنافذة، وتخاف أنْ يحتلّها النسيم.

...

حدّقي في الظلام؛ أمرُّ وأغمر صوتك.
صوتك الطالع من حنجرتي كالزبيب.

...

تتربّص بك أحراج جديدة عند كُلّ نزول إلى السطر. تلتمسين جِلْد الكتاب فتخفضين الضوء أكثر.

...

سريرك مَرْكب وهودج.
تشتدّ الريح. تُجَنّ حول قدميك العاصفة.
أنت، أجمل القارئات، على حافّة السرير، تذهبين،
تصعد الكلمات إلى السرير تنتظر عودتك.

...

حين تعودين وقد انطفأ الضوء، ترتمي عليك الكلمات فرحة، ويتفجّر وجهك بالنور، وتُمسكك الكلمات من خصرك تعصرك، تعصرك...

يكتب ويقرأ

كانت يدٌ
كانت يدان
كانت يدان صغيرتان
لم تفعلا غير الظلّ
والثلج
والجَمْر.

...

كانت شفةٌ
كانت شفتان
كان فمٌ
لم يفعل غير الحُبّ.

...

كان جبينٌ
فسيح
لم يفعل غير السَّفر.

...

كانت عينان
لم تفعلا غير السجن.

...

كان شَعْرٌ
وبَرْق.

...

كان صوتٌ
كان صوت كاليد
لم يفعل
غير النوم.

...

كان جَسَدٌ
كالهواء بين نار وماء
لم يفعل
غير نار وماء.

...

كانت امرأةٌ.
كان هناك رَجُل
لم يفعل غير كتابتها
لم يفعل غير قراءتها
لم يفعل غير الجلوس فوق الشرفة
فوق المدينة
فوق الحقيقة.

المتوهجة

الشبيهة بمساء الحرب
المتوهِّجة حواليها
المتسلِّلة إلى ظلّها
الصامتة على السهْل
الراجعة كالطير ليشرب في قفصه
النازلة

المُعْطية لغزاً بعد لغز
المُعْطية ولا واحدة من يديها
النازلة
الراكضة في النوم
والصاعقةُ مشلولة.

بين رياحه وشمعتنا
تحت العالم الذي احتلّت جنوده غرف نومنا
تحت هذا الناعم بحرير الحرب
تبقين لي
برغم سهولة كسرنا
تبقين لي
أنت وأنا
بعيداً عنه
بين رياحه
وشمعتنا.
وفوق
فوق هذا الأصغر من العمر
المُحترق
الغريق تحت أربع وعشرين ساعة
فوق هذا العالم
تبقين لي
برغم قوّتنا
برغم استحالة مَنعنا
أنت وأنا
شمسَيْن أو شمساً
بعيداً عن مرماه
بين حُبّنا
وحُبّنا.

كلّ قصيدة، كلّ حبّ*

كلُّ قصيدةٍ هي بدايةُ الشعر
كلُّ حبٍّ هو بدايةُ السماء.
تَجذّري فيّ أنا الريح
اجعليني تراباً.
سأعذِّبكِ كما تُعذِّب الريحُ الشجَرَ
وتمتصّينني كما يمتصُّ الشجرُالتراب.



وأنتِ الصغيرة
كلُّ ما تريدينه
يُهدى إليكِ إلى الأبد.
مربوطاً إليكِ بألم الفرق بيننا
أنتَزِعُكِ من نفسكِ
وتنتزعينني،
نتخاطف إلى سكرة الجوهريّ
نتجدّد حتى نضيع
نتكرّر حتى نتلاشى
نغيبُ في الجنوح
في الفَقْد السعيد
ونَلِجُ العَـدَم
الـــــورديّ
خا لصَين من كلّ
شـائبة.
ليس أنتِ ما أُمسك
بل روح النشوة.
وما إن توهّمتُ معرفةَ حدودي حتى
حَمَلَتني أجنحةُ التأديب إلى الضياع.
لمنْ يدّعي التُخمةَ، الجوعُ
ولمن يعلن السأمَ، لدغةُ الهُيام
ولمن يصيح «لا! لا!»، ظهورٌ موجع
لا يُرَدّ
في صحراء اليقين المظفَّر.
ظهورٌ فجأةً كدُعابة
كمسيحةٍ عابثة
كدُرّاقةٍ مثلَّجة في صحراء اليقين،
ظهوركِ يَحني الرأسَ بوزن البديهة
المتجاهَلَة
فأقول له: «نعم! نعم!»،
والى الأمام من الشرفة الأعلى
كلّما ارتميتُ مسافة حبّ
حرقتُ مسافةً من عمر موتكَ
كائناً من كنتَ!
ترتفعُ
ترتفع جذوركِ في العودة
تمضي
واصلةً إلى الشجرةِ الأولى
أيّتها الأمُّ الأولى
أيتها الحبيبةُ الأخيرة
يا حَريقَ القلب
يا ذَهَبَ السطوح وشمسَ النوافذ
يا خيّالةَ البَرق المُبْصر وجهي
يا غزالتي وغابتي
يا غابةَ أشباح غَيرتي
يا غزالتي المتلفِّتة وسط الفَرير لتقول لي: اقتربْ،
فأقترب
أجتاز غابَ الوَعْر كالنظرة
تتحوّل الصحراء مفاجرَ مياه
وتصبحين غزالةَ أعماري كلّها،
أفرّ منكِ فتنبتين في قلبي
وتفرّين منّي
فتعيدكِ إليّ مرآتكِ المخبَّأة تحت عتبة ذاكرتي.

*مقاطع

الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع *

يدي يدٌ لكِ ويَدُكِ جامعة.
حَسَرْتِ الظّلَّ عن شجرة النَّدَم
فغسل الشتاءُ نَدَمي وَحَرَقه الصّيف.
أنتِ الصغيرة كنُقطة الذهب
تفكّين السّحر الأسود
أنتِ السائغةُ اللّيـنة تشابكتْ يداكِ مع الحُبّ
وكُلّ كلمةٍ تقولينها تتكاثف في مجموع الرّياح.

أنتِ الخفيفةُ كريش النعام لا تقولين تعال،
ولكنْ كُلّما صادَفْتُكِ كُلَّ لحظةٍ أعودُ إليكِ بعد غيابٍ طويل.
أنتِ البسيطةُ تبهرين الحكمة
العالمُ تحت نظركِ سنابل وشَجَرُ ماء
والحياةُ حياةٌ والفضاءُ عربات من الهدايا.
...
يا ليلُ يا ليل
احملْ صلاتي
أصغِ -يا ربُّ- إليّ
اغرسْ حبيبتي ولا تَقْلَعْها
زوّدها أعماراً لم تأتِ
عزِّزها بأعماريَ الآتية
أبقِ ورقها أخضر
لا تُشتّت رياحها
أبقِ خيمتها عالية فعُلوُّها سهلٌ للعصافير
عَمِّرْها طويلاً كأرْزَة فتمرّ مواكب الأحفاد تحت يديها الشّافيتين
عَمِّرْها طويلاً كأرْزَة فتجتاز أُعجوبتُها مراكزَ حدودٍ بعيدة
عَمِّرْها طويلاً كأرزةٍ فتتبعها مثل توبتي شُعوبٌ كثيرة
أبقِ بابها مفتوحاً فلا يبيتُ الرجاءُ في العراء
بارِكْها إلى ثلج السنين فهي تَجْمَعُ ما تَفَرَّق
احرسْ نجوم عينيها فَتَحْتَها الميلاد.

*مقاطع

ماذا صنعتَ بالذّهب؟ ماذا فعلتَ بالوردة؟*

قولوا هذا موعدي وامنحوني الوقت.
سوف يكون للجميع وقت، فاصبروا.
اصبروا عليَّ لأجمع نثري.
زيارتُكم عاجلة وسَفَري طويل
نظرُكم خاطف وورقي مُبعْثَر
محبّتُكم صيف وحُبّيَ الأرض.



مَن أُخبر فيلدني ناسياً؟
إلى مَن أصرخ فيُعطيني المُحيط؟
صار جسدي كالخزف،
ونزلتُ أوديتي
صارت لغتي كالشمع، وأشعلتُ لغتي،
وكنتُ بالحبّ.
لامرأةٍ أنهَضتُ الأسوار فيخلو طريقي إليها.
جميلةٌ كمعصيةٍ وجميلةٌ
كجميلة عارية في مرآة
وكأميرةٍ شاردة ومُخمَّرة في الكرْم
ومَن بسببها أُجليتُ وانتظرتُهاعلى وجوه المياه
جميلةٌ كمَركب وحيد يُقدّم نفسه
كسريرٍ أجده فيُذكّرني سريراً نسيتُه
جميلةٌ كنبوءة تُرْسَل إلى الماضي
كقمر الأغنية
جميلةٌ كأزهارٍ تحت ندى العينين
كسهولة كلّ شيء حين نُغمض العينين
كالشمس تدوس العنب
كعنبٍ كالثّدْي
كعنبٍ ترْجع النارُ عليه
كعروسٍ مُختبئة وراء الأسوار وقد ألقتْ عليَّ الشهوة
جميلةٌ كجوزةٍ في الماء
كعاصفةٍ في عُطلة
جميلةٌ أتتني
أتت إليّ لا أعرف أين. والسماء صحوٌ
والبحر غريق.

*مقاطع



عبد السلام بنعبد العالي

اللغة والأسلوب

عند بارث، كما عند سارتر، الرغبة ذاتها في التوفيق بين التاريخ والحرّيّة، والنفور نفسه من الإيمان الفاسد وسوء الطوية الذي ينطوي عليه الأدب البرجوازي الذي يستكين إلى «الخمول الثقافي». لا عجب- إذاً- أن يعترف الأول بدَيْنه للثاني فيكتب: «لقد كان لقائي مع سارتر ذا أهمّيّة كبرى بالنسبة إليّ. كنت، لا أقول أعجب، إذ ليس لهذه الكلمة معنى، بل كنت أرتجّ، وأتحوّل، وأوخذ، بل إنني كنت أحترق بكتاباته ومحاولاته النقدية.».

وعلى رغم ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أن الكاتبين ينتميان ثقافياً إلى جيلين متعارضين: الأول إلى الجيل الوجودي الذي تغذى على الفينومينولوجيا والذي كان يعتقد أن الذات هي التي تعطي للأشياء معانيها، بينما ينتمي الثاني إلى الجيل البنيوي الذي يرى أن المعنى يحصل ويجيء إلى الذات، ويقتحمها. لذا، فرغم أن بارث كان يؤمن أن بإمكان السيميولوجيا أن تعمل على إنعاش النقد الاجتماعي «فتلتقي مع المشروع السارتري»، ورغم أنه كان يبدي إعجابه بمفهوم الالتزام، إلا أنه لم يكن قَط ليطيق لغة النضال التي لم يستطع سارتر أن يحيد عنها. ألم يذهب صاحب «ماهو الأدب؟» إلى حدّ اعتبار فلوبير، على سبيل المثال، «مسؤولاً عن القمع الذي أعقب الكمونة لأنه لم يكتب ولو سطراً واحداً للحيلولة دونه.»؟ وكلنا يعلم إلى أيّ مدى يذهب صاحب «الأيدي القذرة» بهذه المسؤولية، حيث لا يعتبر الإنسان مسؤولاً فقط عن التاريخ والسياسة والآخرين، وإنما مسؤولاً عن الوضع البشري برمّته.

لم يكن بارث يقبل هذه المباشرة التي يضعها سارتر بين الأدب والواقع الاجتماعي، فكان يرى أن العلاقة بينهما لابُدَّ وأن تتوسَّطها اللغة. لذا فهو كان يميّز بين:

-اللغة التي هي منظومة من القواعد والعادات التي يشترك فيها جميع كُتّاب عصر بعينه.

- الأسلوب الذي هو الشكل، وما يشكّل كلام الكاتب في بعده الشخصي والجسدي.

-الكتابة التي تتموضع بين اللغة والأسلوب، وعن طريقها يختار الكاتب ويلتزم. الكتابة هي مجال الحرية والالتزام.

اللغة والأسلوب قوى عمياء، أما الكتابة فهي فعل متفرّد تاريخي. «اللغة والأسلوب موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة. إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع، وهي اللغة الأدبية وقد حوّلها التوجيه الاجتماعي، هي الشكل وقد أُدرِك في بعده الإنساني، وفي ارتباطه بالأزمات الكبرى للتاريخ».

في بعض الأحيان يستعمل رولان بارث لفظ (الأدب) دلالة على الكتابة، إلا أنه ينبّه أنّه لا يعني به «جملة أعمال، ولا قطاعاً من قطاعات التبادل والتعليم، وإنما الخدش الذي تخلّفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة»، وهو يقصد أساساً النص، ويعني «نسيج الدلائل والعلامات التي تشكّل العمل الأدبي». ما يقوله سارتر- إذاً- عن الأدب يقوله بارث عن الكتابة والنصّ، أو عمّا يعنيه هو بالأدب. لكن بينما يربط الأول الأدب بالالتزام السياسي للكاتب والمحتوى المنهبي لعمله، فإن الثاني ينفصل عن معلّمه معلناً «أن قدرات التحرير التي تنطوي عليها الكتابة لا تتوقّف على الالتزام السياسي للكاتب الذي لا يعدو أن يكون إنساناً بين البشر، كما أنها لا تتوقّف على المحتوى المنهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة.».

خلخلة اللغة هي إقامتها على أرضية يطبعها الانفصال: وهنا الانفصال يكون، زمانياً، ضدّ الماضي الجاثم، وسيكولوجياً ضد التقليد والاجترار، واجتماعياً ضدّ الرتابة والروتين، وانطلوجياً ضدّ التطابق والوحدة، وأيبيولوجياً ضد الدوكسا وبادئ الرأي.

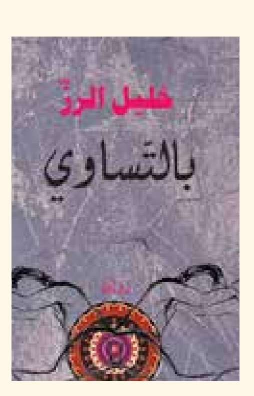
نضال الشخص-الكاتب وعقيدته لا يسريان تلقائياً على كتابته، ولا علاقة آليّة تربطهما بالأدب وبالكتابة. ذلك أن الأدب لا يمكنه أن يعالج إلا اللغة، و«اللغة ينبغي أن تُحارب داخل اللغة»، وعبرها، يُعالج الأدب ما عداها، ما دامت اللغة جهازاً «يخترق المجتمع بكامله، ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده».

القارئ يكسب الرهان

عمر قدور

يقدّم الروائي خليل الرز ملمحاً متفرّداً في الرواية السورية؛ ففي روايته الجديدة «بالتساوي» (دار الآداب، بيروت) يستأنف خليل الرز تجربته، مع التخفّف إلى حَدّ كبير من السرد الإخباري المعهود. هي رواية عن صديقين، يهرب أحدهما من بيت أهله في ليلة زفافه المنتظَر، ليعيش قصة حبّ غريبة تجاه امرأة تعمل في أحد الكباريهات. لكن الرواية ليست هنا في هذه الحدوتة البسيطة. ومن المتوقّع ألّا يجد المتلقي اللاهث وراء الحدث ضالّته فيها. لنقل إنها رواية عن صديقين يعيشان حياةً ملؤها الرتابة، حياة لا يحدث فيها شيء جديد مهما كان قليل الشأن.. ذلك- بلا شكّ- يجعل الأمر أكثر صعوبة، ويدنينا من معنى كلام الكاتب في حوار سابق: «أنا في النهاية كاتبٌ غير مُسَلٍّ أبداً، ولا أصلح لقراءتي في نصف الساعة الأخيرة قبل النوم».

يشتغل (الرزّ) على مشروع لا يشهد انقطاعات فنية، بقدر ما يبني تراكماً وعمارة فنية خاصّين به. وقد يستغرب قارئ رواية «بالتساوي» ذلك المزج بين الأمكنة؛ كأن تصل شخصية في الرواية إلى «ساحة النجمة» في مدينة دمشق، ثم تنعطف يميناً إلى «شارع بارون» في مدينة حلب. وقد نقول إن مركَزَيْ مدينَتَيْ دمشق وحلب يتشابهان إلى حدّ يبدو المزج بينهما مشروعاً وسهلاً، مثلما قد تتشابه البرجوازية التجارية الشامية ونظيرتها الحلبية إلى حَدّ يبيح للكاتب تجهيل ملامح شخصيته «عبد الهادي»، فالأخير الذي تبدأ به الرواية بوصفه ابناً لتاجر في سوق الحميدية في دمشق سرعان ما يتنقّل في ملاهي مدينة حلب ومواخيرها كأنه ابن لتاجر فيها. عبد الهادي، الهارب من زفاف تقليدي مُدَبَّر منذ كان صغيراً، بعيد أيضاً من الصورة النمطية لأبناء



الأثرياء، ربما باستثناء خصلة واحدة هي تقاعسه عن فعل أيّ شيء. حتّى في علاقته بالجنس الآخر يحطم الصورة المتوقَّعة عن الابن الثري اللاهي، إذ يكتفي بترصّد النساء وملاحقتهن من بعيد. الاشتهاء بمعناه المعروف يكاد يكون مفقوداً أيضاً، فالنساء اللواتي يتلصّص عليهن لسن صاحبات أنوثة عارمة أو ملحوظة. هنّ يبتعدن أيضاً عن الصورة النمطيّة للأنوثة، ويصعب الجزم بأنهن منكسرات أو فاقدات لها، بقدر ما يمكن الجزم بأن اشتغال الكاتب على عوالمهن الداخلية قد حطّم أنوثتهن، «بالتساوي» مع تحطيمه لعالم الذكورة المتعلّق بهن.

كان من المفترض لعبد الهادي أن يدرس الصيدلة، وأن يتزوج بديعة وفق رغبات أبيه، لكنه فشل في دراسته، ودرست بديعة الصيدلة، كأن العروس المنتظرة كانت تتقمّص ما يجب أن يكون عليه رجلها.

إذاً، لا شيء يحدث في حيوات مملّة ورتيبة، وذلك لا يمنع دواخل الشخصيات من الفعل، فشخصيات الرواية جميعاً تشترك في سيطرة الهواجس عليها، كأن الفقر الخارجي ينعكس تضخُّماً مُبالَغاً فيه في فعّاليتها الجوّانية. هي شخصيات مرتابة وشكّاكة وغير واثقة من نفسها ومن الآخرين. ولأنها كذلك، تدور في حلقة من التهويم يصعب معها الفصل بين الواقع والمتخيَّل، كما يصعب التكهُّن بردود أفعالها عندما تُختَبر في مواجهة ما. هكذا، ببساطة يمكن لسميع إعداد سيناريو لقائه بحبيبة سابقة، تواعده بعد انقطاع دام عشرين عاماً، سيتخيَّل كيف أنه سيطردها من حياته لئلا تخلخل سكينته، وتؤثر في مستقبله الوظيفي، وعلى الرغم من أنه سيلتقي امرأة فَعَلَ بها الزمن ما فَعَل خلال عشرين عاماً، وهي متزوجة فوق ذلك، إلا أنه سيبادر إلى طلب الزواج منها.

ربما يكون الكاتب قد استمدّ عنوان روايته «بالتساوي» من القسمة التي تسير بها الرواية بين الصديقين عبد الهادي، وسميع، إلا أن العنوان يصحّ أيضاً عن عوالم شخصيات الرواية، الداخلية منها والخارجية، فهناك مساواة بين ما حدث وما لم يحدث. العالم الخارجي في الرواية مبتذَلٌ بالقدر الذي نرى فيه ابتذال العوالم الداخلية للشخصيات، ليست النفوس فحسب، بل الأجساد أيضاً المترهِّلة بفعل الزمن أحياناً، وبفعل العطالة غالباً، فلا أنوثة ولا ذكورة مُغريتان فيها.

هذا النوع من الكتابة لا يحتمل الاعتباطية في اللغة، ولا يصعب على القارئ تقدير انهماك الكاتب في «تشذيب» النصّ وضبطه، لئلّا يقع في الثرثرة. وربما يكون هذا الاهتمام الزائد قد أدّى إلى تشابه في المنطوق القليل للشخصيات، أو في طريقتها في التعبير عن هواجسها. الرهان الأصل لخليل الرز هو تقديم متعة نصّيّة للقارئ، متعة مغايرة لما يعرفه، على هذا الصعيد يمكن القول إن القارئ يكسب الرهان.

طرقٌ مفتوحة أمام «الربيع»

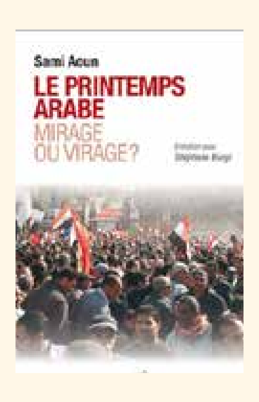
بدرالدين عرودكي

بلا مواربة، وبدءاً من العنوان يطرح سامي عون في كتابه «الربيع العربي، سراب أم منعطف؟» (منشورات ميديابول – باريس) السؤال الأساس. وهو سؤال يكاد يفرض نفسه كلّ يوم مع التحوُّلات التي نشهدها في بلدان ما سُمّيَ (الربيع العربي)، ولا سيَّما على أستاذ السياسة التطبيقية في جامعة شيربروك في كندا، إذ يُطلب منه في الحلقات الجامعية أو في وسائل الإعلام المحلّيّة أن يدلي برأيه حول الحدث العربي الذي انطلق مع نهاية عام 2010 ولا يزال مستمراً حتى اليوم.

اختار عون، لكي يجيب عن السؤال، شكل الحوار. يصير السؤال أسئلة كثيرة، يطرحها زميله في الجامعة وشريكه في الكتاب، ستيفان بورجي، وتتناول مختلف جوانبه مكاناً وزماناً وثيمات. وربما كان هذا الشكل هو الأنجع حين يستهدف جمهوراً يجهل الكثير عن المنطقة العربية، أو لا يعرف عنها إلا ما تتيحه له وسائل إعلام عالمية، تعيد صياغة الحدث حسب موقعها وزاوية رؤيتها أو أدوات فهمها.

لا تقلّ الأسئلة هنا أهمّيّة عن الإجابات. لا لأنها تستعيد بصورة أو بأخرى تساؤلات الجمهور العريض من الغربيين عامّة والكنديين خصوصاً فحسب، بل لأنها تصوغ كذلك المشكلات على نحو يمكن معه للإجابات أن تفيض في الشرح الضروري. هذا فضلاً عن تقسيم للكتاب الذي يأخذ بيد القارئ للسير في طريق مليء بالألغاز، كي لا نقول بالألغام، التي تحول غالباً دون فهم مجتمعات مختلفة ثقافة وتاريخاً ومشكلات.

يفتتح الكتاب بنظرة تسترجع مجمل صورة (الربيع العربي) خلال السنوات الثلاث الماضية، كي يدخل من بعد، في القسم الأول في ما حدث ويحدث في كلّ من تونس، ومصر، وليبيا، وسورية، ثم



ليتناول في القسم الثاني عنصرَيْن حاسمَيْن في الربيع العربي: دور القوى الأجنبية من جهة، والإسلام من خلال موضوعات الخلافات من جهة أخرى.

لا بدّ من الإقرار في الواقع بأن ثورات الربيع العربي كانت واحدة في الشعار الذي رفعه شبابها: الحرية والكرامة، وربما هذا ما دعا المنصف المرزوقي إلى القول «إننا أمام ثورة عربية واحدة تختلف حسب البلدان في بعض التفاصيل، إلا أنها في النهاية واحدة». لقد تجلّت رؤية هذه الوحدة من الخارج في هذه التسمية الشاملة: الربيع العربي. إلا أن من الممكن رؤية عناصرها في الداخل من خلال طبيعة نُظُم الحكم التي قامت الثورة ضدّها، ولاسيما حكم العائلة في حالة تونس ومصر وسورية، أو حكم العائلة والعشيرة في ليبيا، والقوى السياسية التي برزت على الفور كي تحتلّ مقدّمة المشهد السياسي، لا سيما القوى الإسلامية التي كانت الأفضل تنظيماً وقدرة على الحشد. لكن التفاصيل العديدة والمختلفة سرعان ما تبرز إلى العيان ما إن نبدأ في تناول جوانبها في هذا البلد أو ذاك. وهذا ما جعل صياغة الأسئلة تلحّ على هذه التفاصيل في كلّ بلد، مع إلقاء الضوء على العناصر الأساس في الاختلاف بين بلد وآخر.

كان الجيش مثلاً في تونس ضامناً لعملية الانتقال السلسة، على صعوبتها، في تونس، وكانت القوى الإسلامية الممثلة- خصوصاً- بحزب النهضة عازمةً على التكيّف مع الليبرالية والتعايش مع النزعات العلمانية والحداثية التي تجد صداها لدى النخبة التونسية، وهو الأمر الذي جعلها تتلافى أخطاء سواها في البلدان الأخرى، وتقدّم العملية الديموقراطية على سواها من الاعتبارات الأخرى. ذلك ما حمل سامي عون على أن يجيب عن السؤال حول إمكان أن تكون تونس أنموذجاً للمجتمعات العربية بالإيجاب نظراً إلى أن تجربة انتقالها الديموقراطي بليغةٌ في «بحثها عن توازن سياسي جديد وعن إجماع اجتماعي واسع» بقدر ما هي «كاشفة عن الرهانات الأيديولوجية والثقافية والجيوسياسية الكبرى التي تثقل على الربيع العربي».

أما في مصر، فقد كان الجيش منذ البداية عاملاً أساساً وحاسماً وحاضراً في مقدّمة المشهد السياسي قولاً وفعلاً، توجيهاً وحسماً. من الواضح أنه كان ضدّ عملية التوريث التي كانت تقف ضدّها قطاعات واسعة من بنى المجتمع المصري، كما أنه استوعب- كما يقول سامي عون- أسباب فقدان الثقة بحكم مبارك لدى العواصم الغربية: فشلُ مبارك في غزة وفي الحيلولة دون قيام تحالف بين سورية وإيران؛ فشله أيضاً في مواجهة صعود إيران؛ ودعمه للبشير في السودان وعدم نجاحه في فضِّ الخلاف بين الشمال والجنوب، وأخيراً قيام الثورة في البلد. أدّت هذه الأخيرة إلى انتخابات حملت الإسلاميين وخصوصاً الإخوان المسلمين إلى سدّة الحكم. لكن الإسلاميين في مصر يختلفون عن نظرائهم في تونس. فقد كان وصول محمّد مرسي إلى الحكم فرصة تاريخية لهم بعد خمسة وثمانين عاماً من محاولات الوصول إلى

السلطة. غير أن سنة واحدة كانت كافية لتبديد هذه الفرصة نظراً إلى نقص تجربته الفاضح في الإدارة الحكومية من جهة، وغياب برنامج سياسي واقتصادي واضح، وتحالفات إقليمية أثارت غضب الدول الخليجية خصوصاً، هذا على الرغم من الاستراتيجية التي اتَّبعها تحديداً لاسيما في ما يسمّى سياسة التمكين أو محاولة تحييد الجيش من خلال غضّ النظر عن امتيازاته. كان عزل مرسي بمثابة موعد لعودة الجيش إلى مقدّمة المشهد ثانية. وهو مشهد لا يزال شديد الاضطراب. على أنَّ الأساس يبقى أن فرض برنامج سياسي بالقوّة بات مستحيلاً، مثلما باتت الاحتجاجات تحول دون أيّة محاولة لإعادة تأهيل السلطة السابقة، إلا أن الأبواب لاتزال في مصر مفتوحة على إمكانات شديدة الخطورة: أن تغرق مصر على غرار الجزائر في حرب استنزاف بين الجيش والإسلاميين، أو أن تقوم حرب بالوكالة بين القوى الإقليمية على أرضها. وبما أن فشل مصر يعني أيضاً، وفي الوقت نفسه- فشل العرب، فإن الربيع العربي سينقلب كابوساً حقيقياً.

وهو كابوس كاد الربيع العربي الليبي أن يصيره بالفعل من خلال انقسام ليبيا الذي كان على وشك التحقُّق بعد أن بدأت الثورة بمدينة بنغازي التي تقع على مسافة 600 كم من العاصمة طرابلس. ذلك لأن ليبيا، كما يلاحظ سامي عون، «على غرار معظم الدول العربية كيان هشّ ومصطنع»، تكوَّنَ من اتحاد مناطق طرابلس غرباً وبرقة شرقاً وفزان جنوباً. وكانت الحرب الطويلة التي خاضها الثوار الليبيون وتدخُّل الناتو في حسم هذه المعركة في النهاية من ناحية، ووجود الميليشيا الإسلامية التي نشطت خلال الحرب ضدّ كتائب القذافي ولم تضع سلاحها، أو ترفض وضعه، قد زادت كلها من هشاشة الوحدة الليبية من ناحية أخرى.

ذلك لأن الفروق بين المناطق عادت للظهور على السطح مثلما ظهرت كذلك الفروق الإيديولوجية بين الإسلاميين والليبراليين وبين من يريدون الجمع بينهما. يبقى أن النواحي الإيجابية في هذا الوضع المعقّد، وجود دستور وبرلمان منتخَب، فضلاً عن وجود نخبة إسلامية ليبرالية ومتنوِّرة ضمن بيئة شعبية تراجعت فيها الأمّيّة تراجُعاً كبيراً. وجاءت استقالة رئيس المؤتمر العام احتراماً للقانون وللدستور بعد صدور قانون العزل السياسي لكل مَنْ شارك في حكومات القذافي بمثابة علامة إيجابية للمستقبل.

لكن الربيع السوري هو الاستثناء في هذا الربيع العربي. ولعلّه الاستثناء الذي يمثِّل التفصيل الأعمق ضمن هذه الثورة العربية الواحدة كما وصفها المرزوقي. وعلى رغم أن سامي عون يقدّم تحليلاً يعكس إحاطة عميقة بالوضع السوري، فإن تحليله يبقى- للأسف- دون الواقع، شأنه على كل حال شأن معظم التحليلات التي قُدّمت عن هذا النظام الاستثنائي، في تاريخ العالم العربي الحديث وربما القديم أيضاً. فبقاء النظام، رغم ثلاث سنوات مضت على ثورة الشعب السوري، سؤال ما زالت تطرحه الغالبية العظمى من المواطنين في معظم دول الغرب والأمريكتين. يقول سامي عون «بحقّ إن قدرة النظام على البقاء والاستمرار مستمدّة من الداخل ومن الخارج في آنٍ واحد».

وفي حينٍ يحدّد بدقة تأثير العوامل الخارجية في هذا المجال حين يشير إلى إيران التي تعمل على الحصول على الاعتراف بها قوة إقليمية، وإلى روسيا خصوصاً التي، على فشلها في تحقيق التسوية المنتظرة منها، استخدمت سورية لتعلن نفسها قوة عالمية ثانية لا يمكن تجاوزها بعد ما استاءات من خداع الغرب لها في موضوع ليبيا، ثم إلى تركيا التي استحالت إلى نمر من ورق بفعل عوامل عديدة داخلية وخارجية، فإنه حين يتحدّث عن الدعم الداخلي لنظام الأسد لا يفصِّل هذا الدعم، مكتفياً بالإشارة إلى عامل الخوف من الإسلاميين من ناحية، وإلى ظهور الجماعات المسلَّحة وصدامها مع قوات النظام من ناحية أخرى. إلا أن ظهور هذه الجماعات المسلَّحة الإسلامية، التي أعلن النظام عن وجودها منذ الشهر الأول للثورة السورية، كان مخطّطاً له من قِبَل النظام بالذات، ولم تكن في النهاية سوى أداة في استراتيجية اتَّبعها منذ البداية من أجل تسويق صورته أمام الرأي العالمي كمحارب للإرهاب الإسلامي، ممعناً في إنكار وجود ثورة شعبية حقيقية تطالب بالحرية وبالكرامة. إذ سواء أكانت قد نشأت بفعل قوى أهلية أم نشأت بفعل قوى إقليمية أو حتى دولية، فقد أمكن للنظام لا أن يخترقها فحسب، بل أن يستغلّ كلّ فعل من أفعالها لصالح ما عَدَّه معركته ضدّ الإرهاب التي تقودها دول إقليمية خصوصاً. إلا أن هذه السياسة السينيكية أو الكلبية التي اتَّبعها النظام منذ اليوم الأول للثورة استطاعت أن تخدع، وربما أُريد لها أن تخدع في الظاهر، دوائر القرار الغربية. ولا تزال.

يصيب سامي عون كبد الحقيقة حين يقرِّر أن المشهد السوري اليوم مأساة إنسانية لا يمكن للضمير قبولها. مأساة صارت اليوم أسيرةَ الاستراتيجية الروسية من أجل تثبيت روسيا قوةً عالمية لا يمكن تجاوزها من ناحية، وأسيرة استراتيجية أوباما في ترك أعدائه جميعاً (الأسد، وإيران، وحزب الله) يغرقون في حرب تستهلكهم جميعاً، من ناحية أخرى.

لم تتطرَّق محاور سامي عون إلى اليمن ولا إلى البحرين. يبقى مع ذلك واضحاً أن سراب الربيع العربي قد تبدَّد، لكنه لم يتكشَّف بعد عن منعطف حقيقي.

مدينة تأكل نفسها

عبد الله غنيم

تعطي الإسكندرية، كمدينةٍ كوزموبوليتانية، امتيازاً للمتأثِّرين بها؛ إمّا بفعل المولد والنشأة أو نتيجة السكن فيها، ويسميها المنتمون إليها مدينة الربّ. مرّ بها وكتب عنها: كفافيس اليوناني، والإنجليزي لورانس داريل، والصعيدي إدوار الخراط، وآخرون. كانت المدينة شابّةً، ومثلما المدن الكبيرة تشيخ، يتغيّر وجهها ويطغى الرماد الإسمنتي على الجدران البيضاء للبنايات القديمة في أقدم مدينة مصرية.

يكتب محمود حسن عن المدينة وعن الجدّ وعن أشياء أخرى في مجموعته «بقايا حكايات لما جرى» (دار مقام للنشر، القاهرة)، عن مدينة الإسكندرية في لحظات احتضارها وفي لحظات الجدّ قبل الموت، وما بينهما من شبهٍ في المسار والنهاية.

المدينة تغوي أبناءَها و كُتّابها، تفاصيل المدينة الصغيرة في كلّ مراحلها، لمّا كانت قِبلةً للفنون والتجارة قبل يوليو52، ولمّا بدأت في الانحدار بعده، وهروب مَنْ فيها من غير المصريين؛ مسلمين، ومسيحيين. فقدت المدينة انفتاحها وقبولها للعالم، وبدأت تأكل نفسها. مثلاً كتب إدوار الخراط عن مدينته في مقدّمة متتاليته القصصية / روايته «ترابها زعفران»: «هي وَجْد، وفقدان، بالمدينة الرخامية، البيضاء -الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار، ويطفو دائماً على وجهها المُزبِد المضيء. إسكندرية، يا إسكندرية، أنتِ لستِ، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة في محارتها غير المفضوضة.».

يرصد محمود حسن تداعي مدينة الرجل العجوز، بربطٍ واضحٍ بين المدينة والجدّ. الجدّ مات محترقاً، والمدينة -مدينة الملائكة- تتهدّم علاماتها المعمارية لتصعد مكانها أبراج إسمنتية.

يكتب محمود: «حين كانت الجريمة الأولى على سطح الأرض أراد الربّ أن يُخفّف عن آدم وأبناء هابيل وطأة الدمّ الأوّل الذي سال، فهداهم أخيراً إلى الإسكندرية». يأخذ بيدك لتتمشّى مع أبناء هابيل المسالمين في شوارع المدينة، ويذكّرك بوصية الربّ للمسالمين ساكني المدينة وأصحابها من أبناء هابيل: «أن عيشوا فيها في ظلّ الحبّ، وألا تكسروا قلوب المحبّين إذا أحبّوا». كما يذكّرك بأنّ الربّ حرّم المدينة على أبناء قابيل الدمويين، وكتب ألا يقربوها بمسافة ألفِ ألف ميل. ولأن أهل المدينة كسروا قلب المُحبّ، غضب الربّ، وسمح لأبناء قابيل بدخول المدينة. فكانت بداية سرطان المدينة الذي يأكل كلّ تفاصيلها: الترام، وبيوت الملائكة التي تهوي، لتصعد مكانها بنايات أبناء قابيل الشاهقة.



تتهاوى سعادة المدينة مع كل التحوُّلات الديموغرافية والبنائية فيها؛ صعود أبناء الانفتاح ورأس المال، وهبوط جماليات المدينة، وبنائها وتفاصيلها الصغيرة الحالمة. رأس المال لا يعرف الحلم، رأس المال لا يعرف الحُبّ، مثله مثل أبناء قابيل الذين تكلّم محمود حسن عنهم.

تساقطت المدينة العجوز كما تساقط الجَدّ العجوز. الجّد الذي انكسر ولازم الفراش. وبعصبية العجائز والمرضى، كانت الدنيا ثقيلةً على روحه. الجدّ الذي سعى في البلاد، وماتت زوجته، وانكسر، وأُقعد في الفراش يدخّن، ويبصق، ويصرخ في المحيطين به، وينادي الزوجة المتوفّاة، ليموت محترقاً في النهاية.

هنا، الجَدّ وهذه المدينة متشابهان؛ الشباب والسعي في الأرض، ثم الوهن والفقد. أبناء يهربون، ويخلّفون شعوراً بمرارة الفَقْد، ثم النهاية بالموت؛ إمّا احتراقاً وكلّ إمارات الخوف والتمسّك بحياةٍ رُفضت من قبل، أو الموت بالهدم والحرق والتغييرات المنطقية في الزمان الأسود.

تبدو ملامح الزمان الأسود واضحةً في فصول المجموعة، فقد كتب حسن عن الناس. والناس هنا؛ شيخٌ ضرير يستجدي لمسة فتاة لعبور الطريق، وعسكري أمنٍ مركزي ينفِّذ أوامر قائده بالقتل من دونِ تفكير بمخالفة الأمر: اقتل أو تُقتَل. سوادُ الزمان في وحدة الشخوص، وفي برودة العلاقة بين صديقين سافر أحدهما، وفي روح المدينة المتآكلة، وتهاوي الانتماء. انتماء المريض الذي استفاق ليسأل هل فاز الاتحاد؟ قبل السؤال عن فخذه المكسور.

يكتب حسن عن انتماءاته، عن الجَدّ والصديق والحي والمدينة، وعن فقْدها كلّها: الجدّ الذي انكسر ومات، الصديق الذي هرب من جحيم المدينة وعاد إليها شخصاً آخر، وعن مدينة الملائكة التي سكنها أبناء القاتل قابيل، وأكثروا فيها الفساد. سلسلة طويلة من الفقد وتوثينه، ومن توثين المدينة التي كانت جنّةً لكفافيس وللخراط، وصارت جحيماً للكاتب ولجيل الألفية الجديدة. هكذا يمرّ الزمان الأسود على تفاصيل الحياة؛ الحبيبة والصديق والجدّ والمدينة. كلّها تنتهي، ولا مذاق لحلو سكّري. قلتُ لنفسي بعد القراءة: اللهمّ لا تجعلنا من شهود سقوط المدن في الزمان الأسود، اللهمّ نجّنا من الذكرى.

أرهف من بتلة وردة

محمّد الغزّي

يلفت الكتاب الشعري الجديد للشاعر التونسي فتحي النصري «منمنمات يليها أخبار الريح» (الدار التونسية للكتاب) الانتباه لأسباب ثلاثة:

- أوّل هذه الأسباب، تَعَمُّده المزج بين الإبداع والتأمّل في الإبداع في الوقت ذاته، حيث أدرج الشاعر بعض «عتبات» تتصدّر القصائد، لتسلّط الضوء على ما استسرّ من تجربته، أو لتضيء ما استخفى من دلالات نصوصه، وربّما ألمّت ببعض الأسئلة الشعريّة تريد إثارتها من جديد.) وهذا أمر لم نعهده في الكتب الشعريّة الحديثة التي تقتصر -في الأغلب الأعم- على الشعر فلا تعمد إلى مزجه بأنواع أدبية أخرى.

- ثاني هذه الأسباب إقامه على المزج بين جنسين أدبيَّيْن مختلفين هما: الشعر، والسرد حيث أدرج في «أخبار مدرج الريح» بعض النصوص التي اقتطفها من كتاب الأغاني، تروي سيرة رجل سمِّي (مدرج الريح) عشق جارية من بنات الجن، وتغزّل بها في قصائده.. بل إنّ ديوان «أخبار مدرج الريح» قد قام على حكاية متخيَّلة أوردها الشاعر في المقدّمة لإضفاء بُعْد درامي على هذه «السيرة الشعريّة».

- ثالث هذه الأسباب تَقَصُّده المزج بين أزمنة شعرية وإيقاعيّة مختلفة (قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة) فجعل هذه الأزمنة تتجاور بعد تنافرٍ، وتتقارب بعد تدافع.

هذه النصوص -على اختلافها وتباين أجناسها-، ينتظمها خيط جامع هو مساءلة القصيدة الحديثة ومساءلة منجزاتها الفنية والدلالية. فلا شيء قد استقرّ أو استتبّ، وكلّ شيء يحتمل المراجعة وإعادة النظر.



يقوم الكتاب على جملة من الأسئلة منها سؤال الشكل، وسؤال الإيقاع، وسؤال المعنى.

من أخصّ خصائص قصيدة فتحي النصري جنوحها إلى لغة خفيضة الصوت، هامسة تكاد تقترب من الصمت. فالشاعر يخاف من النبرة عاليةً، يتجنّبها، يريد للقصيدة أن تقول ما تريد بنبرة خافتة، حييّة، فيها الكثير من الوجل والتواضع. ولعلّ الشاعر قد تعلّم من الشعر الملتزم الذي اختبره في الثمانينيات أنّ الشعر نقيض الخطابة، وأنّ قوانينه تختلف عن قوانينها، وكذا مقاصده عن مقاصدها. الشعر خطابٌ رهيفٌ، أرهف من بتلة وردة، وأخفّ من ريشة طائر كما يقول أحد الشعراء. وقوّة الشعر إنّما تكمن في هذه الرهافة، في هذه الخفّة: «لي بيتٌ غير هذا البيت /ألفيه إذا جنّ الظلامُ /هو بيتٌ آخر غير الذي ألفته / لا يتبدّى ليَ إلاّ في المنام / غير أنّي إذ أوافيه / وأمضي في نواحيه / أرى مأوى أليفا / وأراني فيه مثل الماء /إذ ينساب في الماء خفيفا / هو بيتٌ آخر / غيرِ الذي أعرفه / بعضه ضوء / وظلّ بعضه / لكنه دانٍ حميم / كلما طوّفت فيه / خِلتني مغتربا / آبَ إلى الحيّ القديم».

استأنس الشاعر بلغة قريبة، مألوفة تقوم على الإيقاع مقوّماً من مقوّمات غنائيّتها. والإيقاع ههنا، لا تؤسِّسه المصادر التقليدية، كتناوب القوافي والالتزام بالتفعيلة فحسب، بل تؤسّسه أيضاً مصادر ألطف مثل الجناس والترديد بأنواعه الثلاثة: الصوتي، واللفظي، والتركيبي. فالشعر هنا، دلالة «موقّعة» أو «إيقاع دالّ»، فيه من الغنائيّة شجنها، ومن الدراميّة تعدُّد أصواتها. يصوّر الشاعر ويسرد في آن معاً، جامعاً بين كينونة الشعر وصيرورة القصّ. وهو بذلك يخوض غمار تجربة شعريّة معقّدة لأنّها تجمع بين طريقتين في الأداء مختلفتين.

لكنّ الأهمّ أنّ هذه المجموعة ليست إلاّ نشيداً طويلاً يزجيه الشاعر للحياة. وليست إلاّ قصيدة واحدة يحتفي من خلالها بالشعر، يعيد صياغة الوجود على غير مثال سابق.

فتحي النصري ينتمي إلى سلالة الشعراء الذين آمنوا بالشعر طريقة حياة وشكل وجود. فعالم النصّ لديه غير منفصل عن نصّ العالم ؛ فهما متداخلان تداخُل التعمية والتسوية والتشابك.

إنّ الشعر سليل الحياة، هذا ما تقوله قصائد فتحي النصري بطرائق شتى، وكون الشعر سليل الحياة فهذا يعني أنّ الشعر يساهم في تحريرهذه الحياة، في نقل العالم من مجال الضرورة إلى مجال الحريّة.

سيرة الأب .. تُموِّل ذاكرة الابن

لينا هويان الحسن

تتضافر عدّة أسباب أدبية وجمالية وفنية لتكوّن وتكمل ميزة المتعة التي تقدمها لنا قراءة رواية «غرفة أبي» للكاتب المعروف عبده وازن، (دار ضفاف، بيروت) حيث يُتاح لنا التغلغل في جوهر علاقة إشكالية وملتبسة، طرحها الأدب في وقتٍ مبكّر من تاريخه من خلال المسرحية الشهيرة التي كتبها سوفوكليس عن أوديب. لكن وازن هنا، هو الابن المتحرّر من عبء النظرة المكرّسة لعلاقة الابن بأبيه. محوّلاً - ببراعة - تلك العلاقة إلى رؤية فنية خالصة.

بلغةٍ روائيةٍ مُشِعّة تمتلك طاقةً إيحائيةً عالية ترصّع النسيج اللغوي، يسرد الابن ماضي العائلة. إنه الذي يتنصّت، ويسترق السمع لكلّ الأصوات المحتملة في تلك الغرفة التي كانت لأبيه المتوفّى عن عمر مبكّر. ونكاد نعرف شكله وملامحه من خلال شتّى الاستحضارات المسترسلة والمتسلسلة التي يعتمدها وازن في محاولته الجادّة للتصالح مع الألم الذي خلّفه الموت المبكّر. كأن يرفض ذلك الغياب ويحتجّ عليه، على أمل انتشال الصور المبهمة التي تميّز عالم الطفولة، ورسم صورة الأب بأكبر قدر ممكن من الوضوح.

يعتمد وزان على استدراج الجمادات بغاية التكلّم أو التنكّر، استنطاق تلك الأشياء التي لاترحل برحيل أصحابها، أشياء تظل مفتوحة العينين، تنتظرنا أن نراها. ويتمسّك الابن بتلك التَركة المتواضعة من الأشياء لتمويل ذاكرته المتعلّقة بأبيه. فيتحوّل الماضي بأسره إلى مجال للغوص، لعلّه يخفّف من وطأة الزمن الماضي من خلال الدلالات التي يتوخّاها من الأشياء: «كم تمنّيتُ- يا أبي- أننا لم نفقد ساعة يدك. لا أعلم كيف ضاعت. حتّى أمي لا تعلم مَن أخذها. كنت لأضبط وقتي على وقع عقارب ساعتك».



ضجيج الذكريات يصبح مسموعاً، يسمعه القارئ مثلما يسمعه الابن الذي ينقّب في العلب والخزائن والصناديق بحثاً عن ملامح أبيه. فالخزائن برفوفها، والمكاتب بأدراجها، والصناديق بقواعدها المزيَّنة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية، ومن دونها تفقد الحياة نماذج الألفة. تحديداً تلك الألفة التي تحدَّث عنها الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار: «في الخزانة توجد نقطة النظام المركزية التي تحمي البيت بكامله من الفوضى التي لا ضابط لها».

تنحاز الرواية إلى جماليات المكان من خلال محاولة الابن الحثيثة لرسم صورة أبيه عبر: شارع الجميزة، قهوة القزاز، درج جعارة، ترامواي بيروت. في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين إن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض النوبان، إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثّفاً، كأن كلّ الأمكنة تقول لنا: إننا بمُجَرَّد أن نغادر منظومتَي المكان والزمان نصبح أمواتاً، أو نصبح في عالم الآخر حيث الحقائق تختلف. فالأمكنة التي يتحرّاها الابن في الصور الفوتوغرافية القليلة المتبقّية لأبيه هي أماكن يتلقفها ليحوم حولها، يستلهمها بكل ما تضمّه من تفاصيل وملامح وروائح وزوايا كي تضخّ الذاكرة وتنعش صور الأب في مخيّلة الابن وذاكرته، فيتحقّق شكلٌ دقيقٌ من أشكال الحضور عبر إحياء الجزء الخاوي من طفولته، مثل المكان الذي يجلس فيه الأب ليستمع إلى الراديو.

تقدّم البنية السردية للرواية «المعرفة» على مدار السرد، فالابن يستعرض سيرة الآباء عبر التاريخ، والدين، والأدب من خلال محاولته تقوية علاقته بأبيه، وتوضيح صورته عبر مخاطبته، ليتّضح أفق الرواية في تلك اللحظة التي يتماهى فيها الابن مع هاملت. فظلام العلاقة والتباسها يتبدّدان تماماً عبر استحضاره: «هاملت الذي يسائل أباه، هو المتكلّم وهو المخاطب. هاملت وحده قلَبَ المعادلة، وانتقم لأبيه، قتل قاتل أبيه، قتل عمّه انتقاماً للأب وانتقاماً من الأم التي لم تكن بريئة من قتل زوجها». ورغم براءة علاقته بأبيه، لا يتردّد الابن في السير في دهاليز الدماء والأحلام المنكسرة والآمال المتلاشية. كلّ آلامه المُختَزَنة منذ الصغر ووجدانه الممزَّق بسبب غياب الأب يرمّمها عبر امتلاك رؤية فلسفية خاصة تمليها عليه ثقافته، فينفتح النص على أزمنة متعدِّدة منها: زمن الحرب الأهلية في لبنان، زمن المغادرة إلى باريس ليدرس، لكنه يقع في مأزق علاقته بالمكان فهو لم يحبها: «سحقتني باريس برهبتها، كما بجمالها، بقسوتها كما بسحرها».

رواية تمنحنا كلّ المناقات الشاعرية والجمالية التي يمكن أن تتضمّنها علاقة ابن بأبيه. تتمسّك بصورة الأب البعيدة، وتهيم وراء آثاره، فكل شيء لَمَسَه الأب يتحوّل إلى أيقونة ملهمة وخرافية، إنه الابن ذاته يقول: «حياة بلا خرافات ولا أساطير هي حياة محكومة بالبرد، يخترع البشر خرافات، ثم يصدّقونها».

استقرار الغضب وعاديّة المبالغة

هلال شومان

لم أستطع خلال قراءتي لرواية «نساء الكرنتينا» لنائل الطوخي، (دار ميريت للنشر، القاهرة) إلا أن أستحضر حلقات الرسوم المتحركة اليابانية التي أدمنتُ على مشاهدتها في صغري. في تلك المسلسلات، ما إن تغضب الشخصيات حتى تجحظ أعينها، وتتّسع أفواهها، وتتّضح الثنيات على وجناتها، فتصير كلّها متشابهة. إنها لحظة الغضب، لحظة انعدام السيطرة التي تجعل من كلّ هذه الشخصيات المرسومة شخصية واحدة.

الغضب الواحد مشترك بين أجيال رواية «نساء الكرنتينا». هي تغريبة عن الإسكندرية داخل الإسكندرية، تحاول الاستحواذ على ماضٍ متخيَّل، وعملقة حاضر ومستقبل تافهين لا يقبلان العملقة. الغضب الواحد في «نساء الكرنتينا» يولد انتقاماً واحداً، يتكرّر ويُستعاد ويُثقَل بالحكايات الماضية من عائلة إلى عائلة، ومن شخصية إلى شخصية، ومن جيل إلى جيل، بفروق طفيفة. هو انتقام يخرج من دائرة الشخصيات ليصل دائرة الكاتب والرواية أنفسهما، حتى خلتُ وأنا أقرأ أنّ الأسئلة الأساسية التي كانت تحكم الطوخي خلال كتابته كانت من نوع: كيف تكتب رواية بنسق المسوَّدات الفيلمية والمسلسلاتية حول الغضب والانتقام؟ كيف تهزأ من كل شيء؟ كيف تهشّم ثوابت ثقافية؟ كيف تسخر من أساليب كتابية، فتُعمل في الكتابة الخبرية في مرات، وتوقف كل شيء فجأة، لتبدأ فصلاً تعليمياً وتقريعياً للقارئ والشخصيات، مستدعياً أسلوب التعليق الصوتي في بعض أفلام «spoof» السينمائية، أو تستعيد- هازئاً- كلام أغنيات أو أمثالاً أو كتباً في غير موضعها؟ كيف تجمع بين أسامة أنور عكاشة وتوفيق الحكيم وفيروز وعبد الحليم وبيرم التونسي ومحمد عبد الوهاب ويوسف السباعي والثورة المصرية الأخيرة في آن واحد؟ كيف تكتب عن المستقبل باستلهامات ماضية؟ كيف تجمع بين البشر والكلاب والصراصير والذباب والبراغيث والسلاح الآلي والنار؟

الطوخي الذي ينكر في روايته تجارب فنية وأدبية سابقة من مثل شخصيتَيْ إنجي وعلي الشهيرتين في رواية وفيلم «ردّ قلبي»، أو شخصية فضّة المعداوي في مسلسل «الراية البيضا»، أو شخصيتَيْ ريّا وسكينة المتخيَّلتين من المسرحية الشهيرة بالعنوان نفسه، لا يتّكئ على مثل هذه التجارب فحسب. لا يحتمي بها، بل يسخر منها ويعيد إدراجها في صلب روايته، فيمزج الخيال الروائي بخيالات فنّية سابقة، ليرث خيالٌ أوّلٌ خيالاً سابقاً، ويعيد تركيبه كواقع ماضٍ ضمن منتَج خيالي جديد. اللعبة لذيذة، يتعفّف عنها كثيرون بداعي استقلال الخيالات، وعدم ذكر إنتاجات كُتّاب آخرين، لكنّ الطوخي لا يأبه. وعدم اهتمامه هنا مستمَدّ من هويّة الرواية التي كتبها، والتي تتتابع صفحاتها الـ 364 بلا سبب مستدعية السؤال اللبناني الأشهر: «إلى أين؟». فمع قراءتي لكل فصل وكل جزء كنت أسأل: إلى أين؟ من هنا؟ مات الجيل الأول. حسناً. ظهر جيل ثانٍ. جميل. وصل الجيل الثالث الذي كلّه- بقصد- نسوة، في الجزء الأخير «تمكين المرأة - قصة سبع نساء يحكمن العالم»، ثمّ ماذا؟

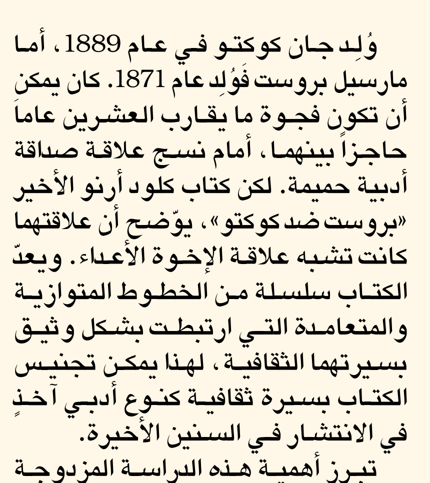


على أن الانغماس في القراءة ومتابعة تتالي المؤامرات والمعارك والدماء سرعان ما يقفز عن سؤال «إلى أين؟» هنا، بل إنّ قرار الإقفال التعسُّفي للرواية في صفحتها الأخيرة يطرح السؤال المعاكس: لماذا انتهت هنا؟

في حديث لموقع «المدن»، بعد صدور روايته، يطبّع الطوخي كل هذه الأسئلة. يصل بها إلى شارع مقفل بإحالة فعلته الروائية على ذريعة «العادية». «لما كانت الموضة الرواية القصيرة كتبت روايات قصيرة، ودِلْوَقتي الموضة الرواية الكبيرة فكتبت رواية كبيرة.. عادي يعني»، يقول. يشرح الطوخي كل الإطالة والتعسُّف والغضب والكاريكاتور والهزء والأسلوب الخبري والانتقامات التعليقية، بقوله: «عادي يعني»، حتى يكاد يصبح تطبيع الفعلة جزءاً من مبالغات الشخصيات في الرواية نفسها. فلا نعود نعرف فعلاً إن كانت إجابة الطوخي، تأتي من داخل الرواية أو من خارجها. ولا نعرف إن كان الطوخي قهقه وهو يقولها، أم قالها بمنتهى الجدّيّة، وربما ليس من فرق، فرواية من نوع «نساء الكرنتينا» تحاول أن تردم الطرق بين الخيال الحالي والواقع الحالي، والخيال السابق والخيال الحالي، والعبث الممكن حدوثه مستقبلاً، وهذا الذي يحدث الآن، وذاك العبث الخيالي الذي تحتويه المبالغات القصصية. وتباعاً، في لحظة إجابته، لا يقدّم الطوخي نفسه منظّراً عن منتَج أنهى صياغته، بل يترك نفسه له. يصبح جزءاً منه، ولا يموت كمؤلّف للحظة ساخرة أخيرة فقط.

بروست ضدّ كوكتو

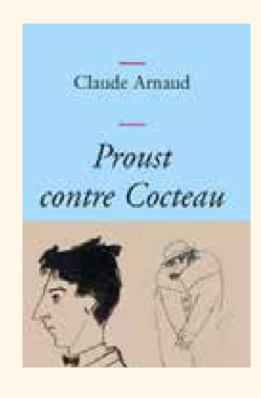
سعيد بوكرّامي



وُلِد جان كوكتو في عام 1889، أما مارسيل بروست فوُلِد عام 1871. كان يمكن أن تكون فجوة ما يقارب العشرين عاماً حاجزاً بينهما، أمام نسج علاقة صداقة أدبية حميمة. لكن كتاب كلود أرنو الأخير «بروست ضد كوكتو»، يوّضح أن علاقتهما كانت تشبه علاقة الإخوة الأعداء. ويعدّ الكتاب سلسلة من الخطوط المتوازية والمتعامدة التي ارتبطت بشكل وثيق بسيرتهما الثقافية، لهذا يمكن تجنيس الكتاب بسيرة ثقافية كنوع أدبي آخذٍ في الانتشار في السنين الأخيرة.

تبرز أهمية هذه الدراسة المزدوجة في أنها أتاحت الفرصة لتوضيح سيرة شخصين وعالَمين أدبيَّيْن، كما تضيء جانباً مبهماً عن بروست الذي يبدو أنه أكثر كرهاً لمخالطة الناس، وأكثر عزلة، لكنه مع ذلك يحاول أن يتعايش مع الآخرين عامّة ومع الأدباء خاصّة، ويبدو أحياناً أكثر حضوراً من كوكتو نفسه.

ينتمي كلّ من بروست وكوكتو لأسرتين بورجوازيتين مثقّفتين، كما يرتبطان بعلاقة مميّزة مع والدتيهما: جين بروست، وأوجيني كوكتو. ويبيّن المؤلّف أنهما تشتركان معاً بمواصفات محدّدة، لكنهما تختلفان -مع ذلك- في نمط التفكير ومقاربتهما للعالم. فالأولى أكثر واقعية من الثانية. فقد كان بروست يستخدم حساسيته المفرطة، أما كوكتو فكان يستخدم الخيال. بروست يختار استكشاف أعماق الروح الانسانية، بينما يفضّل كوكتو العوالم الخيالية المجنّحة والغريبة. يكتب بروست ببطء، فيهرب إلى الذاكرة والأعماق الإنسانية متشيّداً بصبر أسس معماره الرفيع، أمّا كوكتو فيستعجل -تحت ضغط الحضور المستمرّ بين الأوساط الإبداعية- إنجاز متاهاته الخيالية.



يمكن القول إن كوكتو كان انعكاساً أدبياً لبروست قبل عشرين سنة. فقد كان حينذاك قد أصبح معترَفاً به كاتباً، في حين كان بروست كاتباً معروفاً بكتابته السردية والنقدية، لكنه لم يحقّق بعد الشهرة التي ستلي نشره للجزء الأول من «البحث عن الزمن الضائع». كانت الأمور تسير في اتجاه بروز كوكتو ككاتبٍ لامع ومعاصر، بينما ظهر بروست، ككاتبٍ متخلّف عن هذا السباق المحموم.

ومن هنا سيلاحظ أرنو أن صداقتهما كان يمكن أن تكون أكثر حميمة، لولا سقوطهما ضحية افتتانهما بتنافس مزيف. ففي البداية بدأ الأكبر يغار من الأصغر: «يشعر أن جموحه وذكاءه يفوقا التحمُّل». تلك الغيرة التي تأكل القلب لم تكن سوى طاقة لكتابة نصوص قصيرة -بطبيعة الحال- رائعة، وستنهل الأكبر الحريص على الاستمرار في كتابة «البحث عن الزمن الضائع»، وبحضور كوكتو نفسه الذي صرَّحَ في أكثر من مرّة أنه كان شاهداً على ولادة الكتاب الشهير، بل أكثر من ذلك، فقد استمع إلى بروست وهو يقرأ مقاطع منه، وساند بداياته الشاقّة سنة 1913، التي وجدها كوكتو مسلّيةً، وهو ما أفزع بروست وأربكه. كان الاختلاف في الأسلوب وطريقة عيش الحياة والأدب يمثّلان حاجزاً أمام كوكتو، ليلج إلى المتاهة الهائلة والمعقّدة لبروست. والشيء نفسه منع هذا الأخير من فهم الأعمال السريعة والمتوتّرة المعاصرة لكوكتو.

يبين الكاتب -فيما بعد- أن دعم كوكتو كان ملغوماً، إذ سيدرك -تدريجياً- أن مارسيل الصغير بدأ يتجاوزه، وسيحسّ بالانزعاج. في العمق، راهن بروست بتواضع وصبر منذ البداية على كتابه الشهير. انطلق في البداية بأسلوب توليفي ونصوص خفيفة، ليأخذ وقته الكافي لإنضاج تجربته الإبداعية المنبثقة أساساً من سيرته الذاتية، مستفيداً من تقليد أساتذته الأدبيين. أمّا كوكتو فقد كان على علم بمآسي الأدباء الذين كتبوا، بشكل مبكّر، نصوصاً ناضجةً، وماعادوا قادرين على مواصلة مشوار النبوغ: فاجعة موسيه -مثلاً- الذي كتب ديوان شعر رائع في الثامنة عشرة من العمر، وانصرف ليختبئ وراء ستار تجربة مسرحية غير ناجحة، أو الشقاء الذي تفاداه رامبو تاركاً كتابة الشعر وراء ظهره. فقد كان كاتب «صعوبة الوجود» واعياً بسوء التفاهم الذي تحدثه علاقته بمعاصريه.

يسوق أرنو مقطعاً من كتاب كوكتو «بوتوماك» الذي يلخّص مأساة كوكتو وأصالته الفريدة في آن معاً: «حدث ذات يوم أن رجلاً كان يملك حرباء، فأراد أن يدفئه، وضعه داخل منديل أسكتلندي، فمات الحيوان من شدّة التعب». هنا هو كوكتو المفرد بصيغة الجمع. أراد أن يتعدّد ويتفرّد.

ورغم أن عنوان الكتاب «بروست ضدّ كوكتو»، فقد كتبه كلود أرنو من أجل كوكتو، لأنه يدافع بحماسة عنه، ويمكن اعتباره تتمّة لسيرته الذاتية، التي كتبها أرنو، ونُشِرت في عام 2003، حيث حاول فيها إعادة الاعتبار لكوكتو.

ما الحُبّ إلّا ...

إيلي عبدو

لا ينتبه الروائي اللبناني حسن داوود إلى التفاصيل العابرة ليجعل منها خلفية لنصّه السردي فقط. وظيفة الانتباه في روايته الأخيرة «نَقِّل فؤادك» الصادرة ضمن عدد مجلة «البوابة التاسعة» (بيروت)، تتعدّى هذا الغرض، لتحفر داخل المرويّات السريعة التي تحصل يومياً، وتنبش أحشاءها. ما نظنه حواراً عادياً بين رجل وامرأة يمكن تحويله إلى موقعة سردية سلسة، يستنجد الكاتب بانفعالاته وذاكراته وأحاسيسه، ليفتحها على وجوه متفاوتة من التأويل والتأويل المضاد. الأمر الذي يثبّت التفاصيل، ويحوّلها إلى حدثٍ معقّد يُصنَع على نار هادئة، وتتشكّل عناصره الدقيقة تبعاً لأمزجة الشخصيات الروائية وطباعها المائلة إلى التبدُّل.

الكاتب يفهم لعبة الكتابة باعتبارها نحتاً نفسياً شديد الدقّة، تستدعي التوقُّف عند كل التفاتة وحركة يد وملمح وجه، السرد عنده يستقرّ بين العابر والعادي ليشرح أسبابه، ويستطلع الانفعالات التي تصنعه. هي كتابة تنهب بالضدّ من الملاحم الكبرى والمصائر التراجيدية التي تضمر سياقات كُلّيّة ترمز إلى قضايا أو أيديولوجيات نازَعَيْها البارزَيْن: الهزيمة، والانتصار.

قد يكون تحويل التفصيل العابر إلى فضاءٍ روائي دقيق يمايز بين اللحظة والأخرى، بين الشعور ونقيضه، سمةَ بارزة في جميع روايات الكاتب. لكن هذه السمة تبدو ذات نتيجة مضاعفة في روايته هذه، فحكاية قاسم بطل الرواية مع الوسط التجاري لبيروت الذي انتقل للعمل فيه، تستلزم التوقُّف عند كلّ سلوك وإحساس وحالة. التمهُّل في وصف ذلك يساعد الكاتب على رصد الانفعالات الداخلية للشخصيات، خصوصاً قاسم.

هو رصدٌ ينجو من المونولوجية



الابتنالية التي يكثر استخدامها في المدوَّنة السردية الحديثة. إذ يتعاطى حسن داوود مع دواخل شخصياته ومشاعرهم وخساراتهم انطلاقاً من تجارب العيش التي غالباً ما يحيلها إلى تفاصيل تستنطق الدواخل وتعرّي أسئلتها. يتجوّل قاسم، وهو كاتب، على ما تفصح وظيفته الرامية إلى تأسيس إحدى المجلّات الثقافية بين واجهات المحلّات الفاخرة، ويتنقل عبر الأدراج الكهربائية بين مطرح وآخر، محاولاً فهم هذا العالم الجاف الخالي تماماً من أيّة حركة تعكّر صفوه المضجر.

يتوازى هذا المسار الروائي مع مسارٍ ثانٍ يتمثّل ببحث قاسم عن حبيبته القديمةً دلال التي انشغل بعشقها في سنوات الصبا من دون أن يصارحها بذلك. الفتاة التي اختفت من حياة قاسم وهي في السنة السادسة عشرة من عمرها، تصبح هاجسه الأبرز حين يصل إلى مشارف الخمسين، يريد أن يراها، ويمسّد أصابعها الرقيقة. تبدو العلاقة بين عمل قاسم في الوسط التجاري لبيروت وبين بحثه عن حبيبته القديمة علاقة متداخلة، فهو يهرب من الجفاف الشعوري الذي يسيطر على الحاضر المتمثّل في مكان العمل، نحو عاطفية الماضي الحاضرة بشخص الحبيبة دلال. لكن هذه الأخيرة بقيت عبارة عن وهم يفشل قاسم بتتبُّع أي خيط يدلّه على حياتها الجديدة. كان يعلم أن ما يضمره من استعادة لتلك الفتاة مستحيل البلوغ، فحوَّلَها إلى صورة نضرة من دون شوائب، ليشهرها حين يشعر بتهديد الحاضر له.

غير أن قاسم لم يكتفِ بصورة دلال الماضية لمواجهة راهنه القاسي، لقد استنجد بالراهن نفسه ليُخرج منه ما يعينه على احتماله. خلال مراقبته للوسط التجاري، يلاحظ وجود ثلاث عاملات أجنبيات يعملن في أحد المحلّات. انجذابه لهن سيتجاوز الإعجاب ليتبدّى في محاولة التقرُّب منهن عبر دعوتهن إلى تناول (الكرواسان) معه. يبدّل قاسم طريقه، ويتعرّج في مساره اليومي ليرى العاملات الثلاث، ويراقب حركاتهن الرقيقة.

وعلى الأرجح فإن علاقة قاسم بهؤلاء العاملات ليست سوى مسارٍ ثالثٍ يضيفه داوود إلى روايته، مُدعِّماً موقع بطله في مواجهة العالم الجديد الذي يجد صعوبةً في التأقلم معه. هذا المسار لا يقلّ وهماً عن المسار السابق المتمثّل بالعلاقة المطلوب استئنافها مع دلال. بدا الوهم المُستعاد من الذاكرة غير قادر على مواجهة قسوة الراهن، فعمد قاسم إلى ابتكار وهم آخر من صميم هذا الراهن.

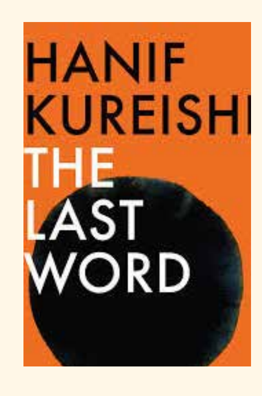
كان يمكن لرواية حسن داوود أن تنزلق إلى ثنائية الماضي والحاضر على ما تظهر نوازع الشخصيات، لا سيَّما قاسم. لكن الكاتب المولَع بأرجَحة شخصياته وعدم حسم اتّجاهاتها النفسية لم يسمح بذلك، متوقّفاً عند كل تفصيل جاعلاً منه ثنائية خاصة تنفتح على ثنائيات أخرى. هذه الآلية التوليدية التي تتوسَّل التفاصيل والمواقف العابرة دعامة لها، تُخرج رواية داوود عن أيّة مقولة حاسمة، وتضعها أمام احتمالات رجل يحنّ إلى ذاكرته العاطفية كلّما عاجَلَه الحاضر بتجربة قاسية.

مدوَّنات حنيف قرشي المتبدِّلة*

بين جيفري

ثمّة أمرٌ مطروح للنقاش: حنيف قرشي هو الكاتب الإنجليزي الأكثر إيحاءً خلال السنوات الخمس والعشرين الأخيرة. روايته الأولى والأكثر شهرة «بوذا الضواحي»، (1990)، هي أيضاً- من وجهة نظر محايدة- أفضل أعماله. راويها، كريم أمير، فتى يافع، نصف هندي نشأ في ضواحي لندن الجنوبية في السبعينات (رجل إنجليزي وُلِد وتوالَد، تقريباً) برغبة مُلِحّة في الانتقال إلى المدينة. في بداية القصّة، وقع والده، هارون، سليل عائلة هندية ثريّة، في شراك عمل مأجور على نحو سيِّئ في الخدمة المدنية، أعاد اختراع نفسه فجأةً كمعلِّم للفلسفة الشرقية، سرعان ما بدأ فيما بعد علاقة غرامية. حطّم السقوطُ العائلة، ووضع (كريم) على رصيف لندن. هناك في الخلفية مصائب أنور، الذي سافر إلى إنجلترا مع هارون عام 1950 وهو الآن يدير محلّ بقالة. أصبحت ابنته جميلة ناشطة ونسوية راديكالية، لكن هذا لا يمنع أنور الخَنِر عادةً من إجبارها على زواج مُدَبَّر برفض تناول الطعام حتى توافق.

تنجح «بوذا الضواحي»، فضلاً عن كونها ساخرة ومضحكة للغاية، في أن تكون ذلك الشيء النادر بغرابة: رواية لندن الجيدة حقيقة. العاصمة هي الشخصية المتكرّرة العظيمة في كتابات قرشي، والجانب الضخم لتخيُّلات أبطاله، لذا فهم يميلون إلى التفكير، بحَلّ لمعوقاتهم. ومثلها مثل العمل الآخر الذي صنع شهرة قرشي،نصّه السينمائي لستيفن فريرز «غسالتي الجميلة»، 1985 لا تتجاهل «بوذا الضواحي» التفرقة العنصرية أو صعوبات إيجاد مكان في بلد غير مضياف، لكنها تبقى قصّة مبهجة بشكل أساسي. تهتمّ الحكايتان



بدرجة أقلّ بقلق عدم الانتماء من متعة ألا تكون مضطرّاً للالتصاق بأيّ مكان. صورتاهما عن شابين مشبعين بحسّ التغيير والتعدُّدية الثقافية. وصف قرشي عمله المبكّر بأنه «واقعية إنجليزية جديدة»، ما يجعله فخماً، لكن، بعد تفكير عميق، أليست هذه علامة سيئة لفترة ظهر التنوُّع فيها منطلقاً ونهائياً في وضح النهار البريطاني.

حتى الآن ثمّة عقدٌ ينظم روايات قرشي كلّها؛ مسألة الهويّة ما بعد الاستعمارية بدرجة أقلّ من مسألة كيفية ارتباط الهياج المتروبوليتاني للفن، الفلسفة الدخيلة والشعور البوهيمي الذي يجده كريم فاتناً جداً. هل هذا هروب؟ وإذا ما كان كذلك، أهو تقدُّم أم مجرَّد طريقة في الاختباء؟ للأسف، بدأ الأدب الروائي لدى قرشي بالتفكُّك بعد روايته الأولى. وجزء من المشكلة هو أنه يجد صعوبة في إحياء هذه المسائل بطريقة قهرية.

«الألبوم الأسود» (1995)، كُتبت في ضوء الفتوى ضدّ سلمان رشدي، تصف كاتباً طموحاً محاصَراً بين متطلّبات مجموع الجالية الإسلامية ومتع المدينة الكبيرة، لكن النزاع يبدو ثنائيّ البعد مقارنةً بـ «بوذا الضواحي». الكتب اللاحقة من مثل «حميمية» (1998) أو «شيء ما أخبرك به» (2008) تتحدّث عن مشاكل خاصة لرجال ناجحين، في منتصف العمر، وتنمّ عن تناقض يخصّ المساعي الإبداعية التي لم تحدث لأبطاله الشبان أبداً ببساطة. من الصعب قراءتها دونما التفكير أحياناً بأن الحياة كفنان محترف لا يمكن أن تكون- حتى الآن- بعيدة عن بينجين في النهاية، فقط روتين متعبٌ أكثر فتنة قليلاً من الفتور العائلي، وضع القلق والعمل.

ما من واحد من بين هذه الكتب سيِّئ بمجمله، لكن حتى قراءة متساهلة جداً لا بدّ أن تجعلك تجدها متفاوتة. يعرف قرشي كيف يكتب بعض التحليل النفسي المهني، وربما يوجد، في كلّ رواية نشرها، صورة لا تُنسى للأب فيها. لكنه ميّال إلى الكليشيه وإرضاء الرغبة. «حميمية» هي مونولوج يحرِّكه الشعور بالذنب لرجل على وشك فقدان لعائلته، يضحّي بالكثير لأجل نهاية سعيدة بابتذال. «شيء ما أخبرك به» هي فوضى مترامية الأطراف تتخلّلها مشاهد جنسية غير متوقَّعة ونوبات تثير الاشمئزاز من عبادة المشاهير.

تدور رواية «الكلمة الأخيرة»، روايته السابعة، حول غاية الفنّ بشكل مباشر. ويفترض أنها بنية السيرة الذاتية الأدبية. هاري جونسون كاتب له من العمر ثلاثون عاماً، أشقر ووسيم، يبدأ بالقلق على مهنته. ويتمّ التعاقد معه لكتابة سيرة ذاتية عن مأمون عزام، عملاق أدبي من شبه القارة الهندية في سبعينياته الآن، ويعتاش من عمل جزئي في الريف البريطاني. عزام محاط بمشاكل مالية؛ «كونه عقلانياً جداً، عنيداً ومروعاً ليُقرأ على نطاق واسع... بالرغم من التقدير والجوائز»،

ما جعل إعلان السيرة الذاتية المتصدّر لعناوين الصحف، في مصلحة جميع الأطراف. كما سيدرك القارئ النبيه سريعاً قالب هذا السيناريو المقتبَس من السيرة المصرَّح بها لباتريك فرينش عن ف.س نايبول، «العالم ما هو عليه» (2008)، ويضمن قرشي جزءاً كبيراً من «السيد فيديا» في مأمون. منزل نايبول في ويلتشاير الريفية، زواجه البائس الأول من باتريسيا هالي. وطباعه السيئة الشهيرة كلّها تجدها هنا في «الكلمة الأخيرة».

يبدو أن كوميديا الكانتري الويدهاوسية في بال قرشي، من ناحية. في حين يتصارع هاري ومأمون على سيرة الرجل العظيم، مجموعة من شخصيات بألوان أساسية تدور في فلكهما. هناك ليانا، زوجة مأمون، إيطالية ثائرة ترتدي «جوارب الشبك وأحذية طويلة الساق» وتبقي مأمون تحت السيطرة مستخدمةً طبخاتها. زيارات تقوم بها أليس خطيبة هاري، ومحرّره روب نصف المختل. في الختام هناك جوليا، خادمة مأمون، وكذلك أيضاً عائلتها من منطقة مجاورة ملأى «بالفاقة الإنجليزية شبه العنيفة والمملّة بشكل يائس بفعل سنوات الاستثمار الحكومي». تنشأ مشاجرات عنيفة، أسرار العائلة أُخفيت، مخدِّرات ابتُلعت، وشبح يظهر، وهاري وجوليا يبدأان علاقة. يمكن للمرء تخيُّل أن المهزلة تنجح، أو على الأقل، تكون أفضل على خشبة المسرح. تشبه العلاقة المركزية بين هاري ومأمون المواجهة بين أجزاء مختلفة من الصورة الذاتية الأدبية لقرشي. الكاتب الأكبر هو رؤية الفنان على أنه بعيد النظر، «منشقّ... منساق مع تخيُّلاته المعقولة واللامعقولة، الدنيا والعليا، الحلم والعالم، الرجال والنساء». على الجانب الآخر هو فتى- رجل يدور عبر النساء، ويدّعي الاشمئزاز من فكرة السقوط في «الحياة، العادية البرجوازية»، بالرغم من أنه لا يملك أيّة فكرة صلبة حول أيّ شيء آخر يمكن أن يكونه. يحسد هاري مأمون، ويبدو مصعوقاً من فكرة أن رجلاً مسنّاً سيبيّن له أنه نصف موهوب. لكن، طالما أنه- أيضاً- قد أُعطِي شهادة ليروي قصّة الكاتب للعالم، هو يعلم بأنه لديه سلطة معتبرة عليه. كذلك، هناك فكرة مثيرة للاهتمام هنا، عمّا يمكن أن يعني لكاتب أن تُسلَب حياته منه من قِبَل آخر، لكن التنفيذ يجعلها تفشل. القدرة على الانزلاق بسهولة بين الفكاهة المنحلّة والاكتراث، كانت واحدة من امتيازات عمل قرشي الأول. في «بوذا الضواحي»، على سبيل المثال، يلقى أنور الفقير حتفه بعد أن لَكَمَه زوج ابنته المستقدم، الكسول المسمّى شانجيز، في رأسه بسسار في دفاع عن النفس. لقّب كريم وجميلة شانجيز على جناح السرعة بـ «قاتل السسار». لكن بشكل مباشر- تقريباً- تحوّل المشهد إلى شيء أليم. يقول والد جميلة: «لقد مات في الوقت الخطأ، عندما كان هناك الكثير مما ينبغي توضيحه وترسيخه. حتّى لم يتح لهما أن ينضجا معاً. كان هناك هذه الرقعة الصغيرة من الجنة، هذه الفتاة الصغيرة التي كان سيحملها حول المحلّ على أكتافه، ومن ثَمَّ في أحد الأيام رحلت، استبدلت بغريبة، امرأة غير متعاونة لا يعرف كيف يتحدث إليها.».

تحاول رواية «الكلمة الأخيرة» التبديل بين السجلّات بالطريقة نفسها، تحديد مكان يعلو أنانية ومشاحنات شخصياته لأجل تأمُّلات حول العمل الأدبي، و«العبرة متزايدة الأهميّة عن أن الفنّ عظيم، وأن أفضل الكلمات والجمل الجيدة، مؤثرة». الصعوبة الأساسية هي أن كلّاً من مأمون وهاري، خصوصاً، واهيان جداً نسبة للثقل الذي يرغب قرشي في أن يتحمَّلاه. مأمون مُسَلٍّ بما يكفي في دور المتبرِّم، بالرغم من أنه ما من إشارة تدعو أيا كان ليظنّ أنه فنان مهمّ (بعيداً من واقع أن شخصيات أخرى تظلّ تقول هذا). ينتهي هاري في مكان ما بين ما هو مجهول الملامح وما هو مثير. في حين يظهر بريق من الطرافة في كل مكان، النثر بالكاد يمتلك أي شيء من حيوية قرشي القديمة.

نظراً إلى أن إنجازات قرشي ربما تبدو غريبة في إشارتها إلى أنه ليس روائياً استثنائياً، ومع ذلك تمنح نهاية مهنته انطباعاً عن كاتب يدين بشكل أكبر للظروف وليس للإلهام. كلّ رواياته (باستثناء «هدية جابرييل الحلوة»، 2011)تبدو كنظرة ذاتية بطريقة أو بأخرى، وهذا بشكل عام جيد طالما المشهد ممتع أيضاً. لكنها هي المشكلة تماماً: «بوذا الضواحي» تبدو مدعومة بالملاحظات التي جُمِعت خلال سنوات، ولم تُستكمل بسهولة. وطالما أن الخلفيات تلاشت في عمل قرشي، لذا امتلكت هذا الحسّ الكهربائي للتحرير. ربما أوقعه نجاحه المذهل والمبكّر في جوٍّ أَماتَ مواهبه. «من السهل الضحك على السعادة البرجوازية»، أشار جاي، الراوي في «حميمية». ماهي الأنواع الأخرى الموجودة؟» إنه سؤال جدّيّ، لكنه ينمّ عن نوع من الواقعية التي تقترب بخطورة من نقص الأفكار.

*عن ملحق التايم الأدبي
ت- أماني لازار

نوافذ الموت وتشكيل الحياة

أحمد الصغير

تكمن الحياة دائماً في الموت، فهو مفتاحها الثقيل الذي يأتي فجأة، ويزوغ فجأة في دروب المدن الغائبة عن الوعي، تَشكَّل ذلك في ديوان «الموتى يقفزون من النّافذة» للشّاعر فتحي عبد السميع (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة). وقد جاء المتنُ الشّعري في أربعة أسفار شعرية «طُعم لاصطياد الرُّوح، رَفْرَفة العصافير، رموز في سَلَّة الخضار، جنازة هادئة».

الشاعر فتحي عبدالسميع من الشعراء المخلصين لقصيدة النثر المصرية الخالصة في المعنى والمبنى، لأنه شاعر / بنّاء ماهر في لحظة انفصال العالم عن أوراح الآخرين، وبقايا مراياهم المقعّرة. حيث إنه اعتكف في محراب القصيدة أشبه براهب أدرك حقيقة الشعر الغائبة في اللحظة الراهنة، لايخرج إلى العالم إلا متأمّلاً في حقيقة الوصل بالحياة المحيطة به، مفكّراً بالشعر وللشعر، مغموساً بعرق الجنيّات في الجنوب (قنا).

جاء الديوان محمّلاً ومشحوناً بالشيفرات التأويلية، بدءاً من العنوان المخاتل، ومن ثمَّ ينبغي الوقوف على المؤشّر الدلالي الأوّل / العنوان الذي يحمل الكثير من المفارقات المشهدية واللقطات الروحية والتناقضات المنطقية، حيث نبدأ من السؤال: كيف للموتى أن يقفزوا من النافذة؟ يبدو لي أنَّ الموت فعل إلهي بحت خارج عن إرادة الإنسان، عندما يسلم الروح إلى بارئها، أما القفز، فهو فعل إنساني بحت أيضاً؛ لأن الإنسان نفسه، هو من يقرّر القفز من النافذة أو البلكونة أو السطوح أو من أي مكان مرتفع.

ولماذا النافذة تحديداً؟ هل هم مجموعة من اللصوص؟ أم أرادوا الفرار من الواقع



الكئيب الذي يعيش فيه بنو البشر؟. كلّ هذه تكهُّنات تأويلية، وفي ظنّي أن عبدالسميع اتّكأ على الخيال كثيراً في عنوان ديوانه من خلال شعرية الصدمة التلقائية التي يمكن أن تحدث في أثناء مشاهدة النصّ لحظة عملية التلقّي البصري. كما أنه امتلك حسّاً ساخراً داخل العنوان نفسه: فحتّى الموتى يريدون أن يتخلّصوا من حيواتهم، فراراً من الواقع الكئيب الذي تغلّفه المتناقضات أيضاً.

جاء الإهداء مُوَجَّهاً إلى سليمة أحمد محمود العَفِي، تلك المرأة التي تحفر التاريخ بيديها، وكأنها الراوية / المخاطبة، التي اختارها الشاعر للتعبير عن مأساة الموتى، الذين أعلنوا تمرُّدهم على الواقع، فقرَّروا الخروج والقفز من الحياة. فالشاعر يحرّك الأشياء والشخوص داخل الإهداء كما يحرّك قطع الشطرنج، كي يؤدّي كل منها دوره في عملية بناء النص الشعري. يقول: «كلّما ضاقت عليها الدنيا / تجلس عند السلم الطيني / تكرُّ غناءَ الجنائز /وتحرّض الموتى على العالم».

يتّكئ الإهداء على لعبة المفارقة من خلال البنية الممزوجة بالموت وبالحياة في الوقت نفسه، ومن خلال اختيار دوالّ لغوية ذات شحونات متعدّدة مثل: ضاقت، تكرّ، الجنائز، ضاحكة، تتطاير، أوجه، عنابات. إن اختيار الشاعر فتحي عبد السميع لهذه الدوال الشعرية داخل النص، هو اختيار إشاري دالّ في حقيقة الأمر، لأنه يحمل وراءه الكثير من الأنسجة الشعرية المائية داخل النص نفسه، التي تمنح المتلقّي الإبداعي مساحة على هامش النصّ يكتب فيها تجربته حول القراءة. إضافة إلى الأوجه البريئة الخالصة التي تتأمّل وجه العالم الظالم الذي سلبها حقوقها في الحياة، كما سلبها السكينة والسلام، والماء الأبيض الذي يسكن في عيني سليمة محمود العفي التي تحمل العالم على طرف حجرها الأسود الذي تتساقط منه حكايات وأساطير القدامى الذين قفزوا من معابدهم الخاصة حالمين بحياة أخرى بعد الموت. كأن نافذة عبدالسميع هي الحياة التي نتوق إليها، كي نقفز منها لترسب الحنين الحميم داخل ذوات القصيدة. ويقول الشاعر في قصيدة بعنوان (أر بي جي): «أعودُ من معبد دندرة / ما في الرأس سوى حورس / وهو يطعن الوحش. /كل الذين أحببتهم / طعنوا وحوشاً وصعدوا».

إن اختيار الشاعر شخصية حورس الإله يقوم على استدعاء الأسطوري، لأن حورس في إحدى الأساطير في مصر القديمة، كان يُعَدّ رمز الخير والعدل. وهنا ندرك الدلالة التي أراد الشاعر فتحي عبدالسميع تأكيدها، وهي بحث الذات الشاعرة عن قيم العدل والخير والجمال والمحبة التي منحتها لنا الأسطورة، كما تجلّت أسطورة حورس في نصوصه في مواضع عدّة متأثراً بالحياة التي

يعيشها فتحي نفسه خالقاً من الجمال الفرعوني أصوات الحياة الراهنة، كما يشكّل معبد دندرة في جنوب مصر، طاقة من طاقات الضوء التي فتحها عبدالسميع كي يقفز منها الموتى، لأن الذات الشاعرة مشغولة بثقافة الجنائز بدءاً من مطلع الديوان في الإهداء حتى النصّ الأخير. هذه الثقافة التي تجلّت في تراثنا الفرعوني القديم لأن الفراعنة القدامى قدّموا الموت بوصفه حياة أخرى للبقاء والخلود.

يصنع الشاعر من الـ (آر بي جي)، عالماً مربكاً في القصيدة من خلال الأصدقاء الذين رحلوا من قبل، وكأن السلاح نفسه لا يمنع الموت عنهم أيضاً. كما يصنع إيقاعاً ممزوجاً بأحزان الذات الشاعرة المتولّدة داخل النص، هذا الإيقاع الذي أسمّيه هنا إيقاع الخوف من الحياة المتولّد من خلال مفردات، تدلّ على انهيار الذات الشاعرة أمام استدعاء الحضارات الفرعونية القديمة، استدعاء منطق القوة والسلام والهراوات الشعرية داخل الواقع الافتراضي الذي يعيش الشاعر داخله، وعندما تتجلّى الذات في لحظات قوّتها الفتية، بمُجَرَّد قفز قطة، تخرج الذات الخائفة، معلنة طلقات تخرج من مؤخِّرة الـ (آر بي جي).

جاءت الصورة الشعرية، التي كسرت حاجز المجاز التقليدي لتصنع عالماً من المجازات المتوالدة داخل النص أيضاً في قوله: «كل الذين أحببتهم، طعنوا وحوشاً وصعدوا». التوالد المجازي في جدار النصّ منحه قدرة على البقاء في حياة الآخرين الذين عاشت الذات في كنفهم آمنة مطمئنة من هول الفجيعة والضياع، كلّهم طعنوا الوحوش البرّيّة وصعدوا. كما أن الحديث عن الصعود والخلود والموت، حيثُ متَّصل بالعالم الذي تعيش فيه الذات رغم الإيقاع الحزين الذي يتصدَّر المفردات والمجازات التي صنعها الشاعر، فإنها تبقى وحيدة، أسيرة عالم لا يرحم، ولا يقدم لها البقاء. يقول عبد السميع عن الطفولة الحائرة الباكية في ديوانه: «أريد أن أحدّث أصدقائي /عن شيخوخة لا تصنعها السنوات/أريد أن أحدّثهم/عن وقع أقدام عسكرية/أسمعها كلّما انتهيت من ضحكة/ أو من ارتشاف كوب من الماء/أريد أن أحكي لأي مخلوق/عن موتى يقفزون من النافذة».

تبدو الذات الشاعرة في النصّ السابق، منهزمة أمام ضمير الواقع الذي لايشعر بها، ويرجع سبب هزيمتها إلى تلك الأحزان التي ترسَّبت في جنبات أعضائها المختلفة، حيث إنها تدرك أن الأصدقاء لن يتحمَّلوا الحديث عن شيخوخة لم تصنع السنوات التي مرّت بالذات الشاعرة، ولكنها شيخوخة صنعها الألم اليومي والتهميش غير المبرّر الواقع على الذات نفسها، بل تطرح الذات كل هذه المشاهد الشعرية داخل القصيدة، لتبدأ في الحديث عن الوجع الإنساني الحقيقي، بل هي الأسباب الخالصة التي تكمن خلف الشيخوخة المبكّرة التي تتحدَّث عنها الذات الشاعرة. وقد تجلّى ذلك في اتّكاء النص على أعمدة لغوية مهمّة حتّى تكتمل معمارية القصيدة على حدّ قول عز الدين إسماعيل، وت إس إليوت؛ إذ فُتِنَ كلاهما بمعمارية القصيدة في الشعر العربي والأوروبي، وهنا نلاحظ العلاقات المتوالدة عن تراكيب لغوية تعتمد على شيفرات ملغّزة في حقيقة الأمر، وأولاها: أقدام عسكرية، ضحكة الخوف، سرادقات الجنائز، الموتى، المستشفيات، ارتشاف كوب أخير من الماء، قبل الخروج إلى الموت.

تعَدّ جلّ هذه الإشارات / العلامات النصّية من أهمّ معطيات النص لدى عبدالسميع، لأنها تساهم في الوصول إلى كنهه وإلى أغراضه السيميائية حيث إن الذات الشاعرة / المأساوية التي تنعي حظّها البائس في الحياة، تلك الحياة التي ترفض مجيئها (الذات)، كارهة كل ألوان الزيف والعنف الاجتماعي الذي فُرِضَ عليها من قِبَلِ السلطة السياسية التي تجبرها على إخفاء ضحكاتها خوفاً من التنكيل بها.

وعليه فإن الشاعر فتحي عبدالسميع على الرغم من حديثه الطويل في الديوان عن الموتى راصداً أسباب قهرهم وهروبهم ورحيلهم المعلَن، فإنه يحتفي بالحياة والأحياء الذين يشبهون الموتى في معيشتهم. الموت هنا ليس موتاً حقيقياً، لكنه الموت المجازي، لأن الإنسان يبحث عن الحياة في صورتها العظيمة التي تحترم ذاته وكيانه ومشاعره، بوصفه إنساناً له حقوق، وعليه واجبات، لكن السلطة تخفي هذه الحقوق، وتطلب من الإنسان الواجبات فقط في الضحك والتبسُّم والكلام، حتّى هؤلاء الموتى / الأحياء لن يتنكَّروا في حياتهم سوى سرداقات الجنائز والمستشفيات والموت والأكواب المهشّمة التي تشير إلى حياتهم المهشّمة أيضاً.

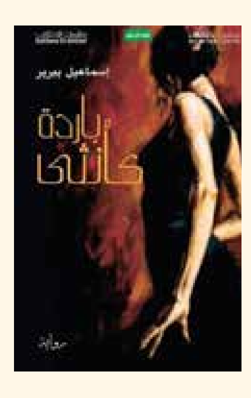
في هذا الديوان تحديداً خرج عبدالسميع عن البيئة اللغوية التي كان ملتحماً بها من قبل، ليرتبط بلغة العالم الواسع والكبير في آلامه وإيقاعاته ومجازاته التي تتوالد من رحم الحياة والموت معاً.

سيزيف ينتقم من نفسه

خاص بالدوحة

في رواية «باردة كأنثى» تنوب الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، تتعدّد التأويلات، وتكتسح المرأة الحكاية متقمّصة دورَيّ الجلّاد والضحيّة. تختصر الشخصيات الرجالية في شخصية البطل المازوشي إدريس المسكون بجنون الارتياب، وتدور فصول النص حول نفسها بشكل حلزوني، في كتابة سردية تغلب عليها الشعرية، تجعل من الحياة العادية لأناس بسطاء قصة تمتدّ في اللازمان وفي اللامكان.

بين مدينتَي الجلفة الجنوبية الخجولة من سكونها، والجزائر العاصمة المستبدّة بالغرباء، المُتّكئة على تاريخ متحرّك، تدور أحداث رواية الكاتب اسماعيل يبرير الأخيرة (ضفاف، بيروت - الاختلاف، الجزائر 2013)، مقسّمة بين فترتين تاريخيتين مهمّتين: سنوات الإرهاب منتصف تسعينيات القرن الماضي، وسنوات المصالحة بداية الألفية الجديدة، وما رافق المرحلتين من تغيُّرات متسارعة على المشهدين السياسي، والاجتماعي للبلد. فطفولة البطل-الراوي لم تكن طفولة مسالمة، فقد تخلّلتها مشاهد عنف دموي، بشكل جعله يعتقد أن «على هذه الأرض لم يعد من مكان للطفولة»، مختصراً الصدمة: «كبرت عقداً من الزمن في أقل من أربع سنوات، وبدأت أتساءل: ما الذي يجري؟ مرة اقتنعت أن القيامة قامت وأننا لا ندري، ورحت أقنع الأصدقاء أننا نتعذّب، وأننا متنا دون أن نلقي بالاً لموتنا المفترَض». وبلغ العنف ذروته، في مخيّلة الراوي، باغتيال جار له يدعى عبد الرحمن،



كان يعمل ضابط شرطة في واقعة درامية ستضعه لاحقاً في مواجهة علاقة مضطربة مع أرملة الضحية: وردية، التي كلما حاولت الاقتراب منه ازداد نفوراً منها، ليكتشف بعدها - على النقيض -شخصية (أبو الحسن) الإرهابي السابق الذي صار- بعد إقرار قانون المصالحة - تاجراً ناجحاً وواحداً من وجهاء المدينة وحكمائها، هكذا سيجد إدريس نفسه مشتّتاً، غير مستوعب قواعد اللعبة السياسية التي تحكم البلد، وينتقل -بعد فشله في الدراسة وممارسته بعض المهن الحرة- من مسقط رأسه إلى الجزائر العاصمة بحثاً عن فرصة حياة أخرى وتدارك أخطاء المراهقة. لكنه لن ينال من مغامرته سوى التشرُّد والحرمان، وعلاقة حبّ فاشلة مع شابة جامعية، بعدما حملت منه، ليدخل -تدريجياً- حلقة من الأفكار الوجودية والعبثية محاولاً تبرير فشله المتكرِّر، كما لو أنه (سيزيف) معاصر، كلّما بلغ الذروة تدحرج إلى الخلف، كلّما فكّر في طموح سبقه إليه الآخر، يخفي وجهه في أحياء الجزائر العاصمة بالعودة إلى ذكريات الماضي في بلدته الصغيرة،

وبمقارنة مصيرَيْ كل من (أبو الحسن) الذي يمثّل أنموذجاً عن فئة المستفيدين من العفو دون عقاب، ووردية التي فقدت زوجها دون أن يحاسَب المجرم عن فعلته. ويتخلّى عن فَكّرة التجريب في العاصمة مقرّراً العودة إلى الجلفة، حيث الجنوب الصامت والبارد في آن واحد، ليعيد رسم الدائرة نفسها التي رسمها في البداية، ويكرِّر الأخطاء نفسها والأحلام نفسها، باعثاً نفسه من حطام الخسارات السابقة.

إسماعيل يبرير يرسم المكان: بلدات الجلفة الصغيرة والمتناثرة، وأحياء الجزائر العاصمة المتوحّشة، ليضع القارئ في فضاءات بلد متحوّل ومضطرب، ما يزال يعيش حالة فوران منذ أكثر من عشرين سنة، لكنه لا يسمّي الأشياء بمسمّياتها، بل يكتفي -فقط- بالإشارة إليها والدوران حولها، فرواية «باردة كأنثى» تبدو مهادنة غير مكترثة بالعنف الذي حُفِر عميقاً في وعي الشخصيات، تقاوم الدم بأوهام المراهقة، ومخيّلة شاب يرغب في بناء حاضر دونما فهم للماضي، فكلّ هَمّ إدريس تركّز -أولاً- في مسعى تناسي سقطات مدينته الأصلية الجلفة، قبل أن يصير هَمّه محو خيبة الجزائر العاصمة، ثم العكس. فهو رهينة حياتين: حياة أولى تعبت من الانتظار، وحياة ثانية خنقتها لا مبالاة الآخرين. وبين طرفي اللعبة ستنقسم شخصية البطل نصفين: نصف واقعي، وآخر حالم. وهي حالة أوجدت له موقعاً استثنائياً مقارنة بشخصيات الرواية الأخرى التي التقاها وتعرّف إليها، وفوّتت عليه فرصة إدراك رغبته في إيجاد مخرج ليوميّاته البوهيمية.

دليل التائه في ليل طوكيو

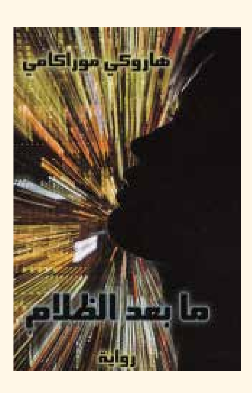
أنيس الرافعي

تمنح ترجمة أعمال الكاتب الياباني العالمي المعاصر هاروكي موراكامي تجربة مسلّية من الطراز الرفيع، وفي الوقت نفسه فإنّها توسّع آفاق الوعي بصورة منهلة. فصاحب «كافكا على الشاطئ» يكتب بلغة بسيطة وحديثة، فيكتشف ويكشف أعطاب الحياة اليومية، ثم يحقنها في ذائقة القارئ، فتدخل إلى أوردته كالسمّ البطيء.

وربّما لهذا السبب، صار صدور أيّ نَصّ من نصوصه السرديّة الكبرى والمشوّقة، بمثابة حدث ثقافي حقيقي تتناوله الصحف، وينتظره القرّاء بشغف، وتُطبَع منه ملايين النسخ بعدّة لغات. وهو الأمر الذي لم تتخلّف عنه المدوّنة الترجميّة العربيّة، إذ تضافرت الجهود الفرديّة بشكلٍ حثيث خلال السنوات الأخيرة لنقل أهمّ رواياته إلى لغة الضاد، وآخر من تصدّى لهذا الأمر المترجم أنور الشامي الذي نقل، مؤخّراً، إلى العربية، روايته «ما بعد الظلام» (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء).

في هذه الرواية، يدعوك موراكامي لأن تصحبه كالدليل الذي يقود التائه، خلال ليلة مؤرّقة في العاصمة طوكيو، حيث ثمّة عيون ترصد المدينة من الجو «بنظرة طائر ليل يحلّق عالياً، نلقي نظرة شاملة على المشهد من الجَوّ. في نطاق الرؤية الواسع، تبدو المدينة شبيهة بكائن عملاق، أو تبدو أكثر شبهاً بكيان جماعي واحد تشكّله كثير من الكائنات الحية المتشابكة فيما بينها».

تتواصل أحداث الرواية على مدار سبع ساعات خلال إحدى ليالي العاصمة الميتروبوليتانية، وتتزامن فيها وتتقاطع - بشكل عمودي وبشكل أفقي - ثلاث قصص مختلفة، داخل أماكن شتّى، تراوح بين المقاهي التي لا تغلق أبوابها، ومطاعم الوجبات السريعة، وفندق «ألفا فيل» الذي يحمل اسم أحد أفلام أبرز مخرجي «الموجة



الجديدة» الفرنسي جون لوك غودار، بيد أنّها «قصص حيوات بشرية لا مرئيّة»، تجمعها المصادفات الغريبة والواقعية السحريّة التي يتميَّز بها أسلوب موراكامي، مما يجعلك تدرك كيف أنّ هؤلاء «الأشخاص اللّيليين» مسكونون بأسرار واحتياجات توحّدهم على نحوٍ يفوق ما يجمعهم من ظروف متباينة.

عنوان الرواية مُستمَدّ من ذكريات المؤلّف الذي عندما كان في المدرسة الإعدادية، تصادف أن اشترى أسطوانة جاز من الطراز القديم عنوانها «بلوز إيت» من متجر عاديات، وكان اللّحن الافتتاحي على الوجه الأول من الأسطوانة هو «خمس نقاط بعد الظلام». ومنذئذ، عدّ هاروكي موراكامي أنّ هذه المصادفة الموسيقية كانت لقاءً رَتّبه القدر، وقد أسقط القدر النوستالجي نفسه على شخصيات رواية «ما بعد الظلام»، التي تعاني الوحدة والاغتراب والتوق للتواصل الإنساني، كما تختلط أوجاعها الوجودية بمُتَعها الصغيرة كلّما جُنَّ الليل، هذا العالم مترامي الأطراف، الرافل بأساطيره العابرة التي تحدث في غفلة ممن يخلدون إلى النوم باكراً.

اللّيل هو البطل الحقيقي للرواية، وهو بمثابة الجزء المخفي من «جبل جليد عائم»، لا يفتأ يتحرّك بطرقه الغامضة وغير المتوقّعة. اللّيل ذاته الذي كان على الدوام طبقة سميكة منغلقة على نفسها منطوية ومحفوظة في غمدها، من الزمن والمشاعر المناسبة للاجتماع والبوح والحوار بين أفراد متشابهين ومكلومين حَدّ العظم، وما على المبدع المتبصِّر سوى مَدّ أصبع سبّابته لخدش سطح هذه الطبقة، حتّى تهمي منها الأسرار والسرائر.

وكعادته يصهر موراكامي ما هو عادي بما هو غرائبي، ويخلط بين الفانتازيا التي تعبّر عن الواقع الافتراضي وبين الحياة الواقعية المعيشة. فمتعة أسلوبه نابعة من انتفاء الحدود الفاصلة بين نهاية الأحلام وبداية الواقع. فالمشهديات الأقرب إلى كاميرا تتعقَّب الهلوسة والهذيان من مختلف الزوايا، والمحكيّات الصغرى الزاخرة بالمرجعيّات السينمائية والتصويرية والموسيقية بوصفها هوامش تبني المتن، ووجهات النظر المتسربلة بروح الدعابة والتأمُّلات الفلسفية والميتافيزيقية في مآلات المجتمع الرأسمالي الحديث، والدقّة الرياضية لموازنة وقائع كل فصل مع الحَيِّز الزمني المخصَّص له على شاكلة الساعة الرملية التي يتوجَّب قلبها للبدء من جديد.

كلّ هذه التنويعات الأسلوبية والبنائية المتحدِّرة من حساسية السرد الفسيفسائي، تجعل كل ما يحدث محكوماً بمنطقه الخاص، لدرجة أنّ المتلقّي ينتابه الإحساس الخادع بأنّ الكاتب لا يعرف إلى أين تمضي أحداث روايته. ولعل في هذا الإيهام المتعمّد بأحابيل السرد الحكائي المتشعِّب والماكر، جزءاً من عبقرية موراكامي، الذي - قال في أحد حواراته - إنّ «الرواية ليست شيئاً من هذا العالم. إنّها تتطلب نوعاً من التعميد السحري لربط هذا العالم بالعالم الآخر.».

عالم الضوء والظلال



يقدّم كتاب «السينما التعبيرية الألمانية.. عالم الضوء والظلال»، (منشورات سلسلة الفن السابع،المؤسّسة العامة للسينما، دمشق) الذي حمل توقيع إيان روبرتس تأليفاً، ويزن الحاج مترجماً، إطلالة مهمّة على تاريخ السينما في ألمانيا، وتأثيرات تلك المدرسة السينمائية على التاريخ السينمائي كله. حيث نتعرّف إلى هنا التاريخ السينمائي، وندرك حقيقة أن الصور الصارمة لأفلام أيقونية مثل عيادة الدكتور كاليغاري أو متروبوليس لا تعبّر عن فترة زمنية في بلد فحسب، بل كذلك عن الأساس الجوهري للصناعة الأولى للأفلام.

ربما كان الفيلم التعبيريّ الأوّل، هو الفيلم الشهير «عيادة الدكتور كاليغاري «The Cabinet of «Dr.Caligari الذي أنتج عام 1919 في حين يرى بعض المؤرّخين أنه أنتج عام 1920، وأخرج على يد روبرت فاينه، واعتبر الفاتحة الكبرى للتعبيرية الألمانية تتجسّد فيها جميع خصائصها البصرية والفكرية على نحو مطلق. وتوالت من بعده الأفلام التعبيرية:

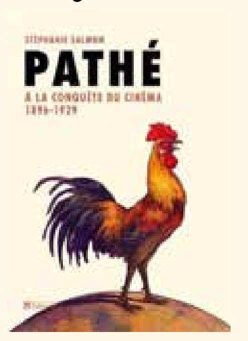
(The Gelom1920) (Nosferatu 1922) (Phantom1922) (Schatten1922)، وكانت هذه الأفلام خاضعة للرمزية ولأسلوب التعبيرية الألمانية.

ويشير الكتاب إلى أنه ولعدّة سنوات أخرى، لم تكتف خصوصية الأفلام التعبيرية في حقبة فايمار بمنحهم فرصة بيع فريدة كما تعبّر هذه الأيام، بل أطالت،كذلك، عمر الحركة، وأبدعت بعضاً من أهم نتاجاتها الخالدة.

الرجل الذي غزا السينما

تدور أحداث كتاب «باتيه وغزو السينما من عام 1896 حتى 1929» (دار تالانديه، باريس) من إعداد ستيفاني سالمون، حول تاريخ صناعة السينما الفرنسية على يد رائد صناعة الأفلام والتسجيل الفرنسي شارل باتيه، (1863 - 1957). استندت المؤلّفة على أرشيف رائد صناعة السينما الفرنسية، الذي أنشأ شركة «سوسيتيه باتيه» مع شقيقه إميل، واشترى أوّل كاميرا لفيلمه، واستورد الأفلام الفوتوغرافية، وحصل على براءة اختراع «لومبير».

والحقيقة أن لقب «نابليون السينما»، كان قد أطلقه عليه المؤرّخ السينمائي الأشهر جورج سادول؛ لأنه استطاع خلال عقد

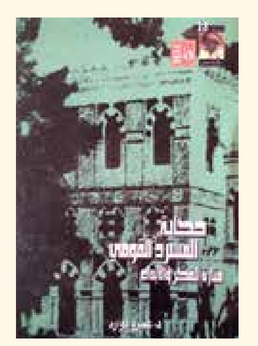


واحد أن يؤسّس إمبراطورية صناعية واسعة، سمحت لفرنسا بتحقيق السيطرة على سوق السينما العالمية حتّى بداية الحرب، حتى إن هذه الشركة استطاعت شراء حقوق شركة الأخوة لومبير ذاتها، وتولّت الإشراف على تصميم كاميرا متطوّرة استطاعت فرض وجودها لدرجة أن بعض التقديرات قالت إن 60٪من الأفلام التي تَمّ تصويرها قبل عام 1918 استخدمت فيها كاميرا باتيه.

في عام 1917 انخفض إنتاج الشركة بسبب زيادة المنافسة مع هوليوود. وفي عام 1929 كان شارل باتيه مقترباً من الشيخوخة يعلن اعتزاله، بعد أن تخلّى عن امتيازاته المتعدّدة، وباع العديد من ممتلكات الشركة وفروعها في العالم، وانسحب من كل ارتباطاته السينمائية، معلناً غروب شمس إحدى الإمبراطوريات السينمائية الضخمة.

حكاية المسرح القومي

ضمن سلسلة «حكايات مصرية» التي تصدرها (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في القاهرة، صدر كتاب «حكاية المسرح القومي» للناقد والمخرج المسرحي د. عمرو دوارة، الذي كتب في المقدّمة: «إن حكاية (المسرح القومي) هي حكاية الثقافة والفنون المصرية المعاصرة، وهي حكاية الدفاع



عن الهويّة المصرية والمحافظة على الأصالة العربية، وهي حكاية من حكايات عصر التنوير والنهضة الحقيقة، وأنموذج مشرّف لكيفية تحقيق فكرة لقاء الحضارات والاستفادة من الإبداعات الإنسانية الحقيقة في مختلف مجالات الفكر والفنون».

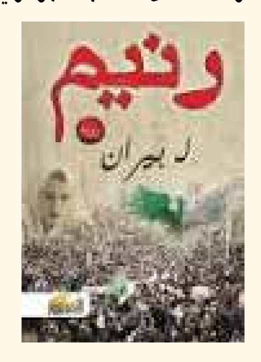
يسجّل د.عمرو لهذه الفرقة ريادتها بالمنطقة العربية كلّها، حيث تُعَدّ أول فرقة مسرحية تابعة للدولة، ومن ثَمَّ فقد تمتّعت بالرعاية الكاملة والدعم المالي، مما منحها فرصة الاستقرار والحرص على تقديم العروض الرصينة الجادّة بعيداً من سيطرة شبّاك التذاكر، كما رصد لهذه الفرقة أيضاً ريادة نجومها وفنّانيها الذين حملوا شعلة الفكر والإبداع المسرحي في جميع الدول العربية.

يُعَدّ هذا الكتاب إضافة مهمّة في مجاله، خاصّة أنه يجمع بين التوثيق الأدبي والفني وبين الرؤية النقدية، حيث لم يكتفِ الناقد المؤرّخ بتسجيل بعض الوقائع التاريخية وسردها فحسب، بل قام أيضاً بتحليلها والتعليق عليها، وذلك بالإضافة إلى كشفه وتسجيله لبعض الحقائق والمواقف المسرحية التي عاصرها ورأى أنها تستحقّ التوثيق لقدرتها على إلقاء الضوء على أهمّ الأحداث السياسية والاجتماعية المعاصرة لكلّ منها.

استعادة الثورة الجزائرية

تعود ليلى بيران في روايتها «رنيم» (دار الفيرون، مصر) إلى ثورة التحرير، حيث تسلّط الضوء على المعاناة التي عاشتها العائلات الجزائرية في تلك الفترة. وتدور الرواية حول أحداث جلّها واقعية، مسكونة برجال ونساء مظلومين حتّى من أبناء الوطن الواحد كي لا نقول من الزمن. حاولت بيران أن تتحدّث عن وطنها وشعبها من خلال عائلة جزائرية عاشت الثورة، وهي عائلة سي بلقاسم المجاهد؛ تلك العائلة المعذَّبة والمظلومة، التي تقتات من الحبّ والغضب والهدوء والحكمة، الشعر والبطولة، وتحيط به صنوف الخيانة والعذاب.

من شخوص العمل الزوجان المتحابّان بشكل هادئ، اللذان فرّقت بينهما الثورة ليجمعهما الاستقلال، وكذا شخصية الجَدّة وشخصيات عدّة أخرى، كل شخصية في تلك الرواية تشبه فرداً ما من الشعب الجزائري



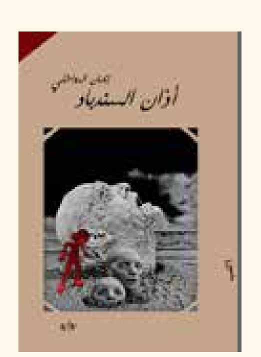
في تلك الحقبة، إن كان وقتها مناضلاً، أو ضحية، أو خائناً.

تخضع تركيبة البنية الروائية عند ليلى بيران، كما هو واضح في «رنيم»، إلى مقاربة تاريخية ومقارنات متماثلة في وضعيتين بين موقف وموقف، ولقطة وشبيهتها، مما خلق حالة متماسكة من الحبكة القصصية.

حمل النص السردي «رنيم» سيرة شبه ذاتية لعائلة في أثناء ثورة التحرير وفي السنوات الأولى للاستقلال، مستأنساً بمقاطع شعرية أضفت رونقاً خاصّاً أكثر انسجاماً مع طبيعة المبدع والمتلقّي في آن واحد.

حكايات موجعة

تستخدم رواية «أذان السندباد» للكاتبة إيمان الدواخلي (دار اكتب، القاهرة) تقنيات مختلفة، من بينها تعدُّد الرواة، لتخدم أكثر فكرتها الأساسية. تفكّك المجتمع وهشاشة إيمان الأفراد به وبذرة ذلك من داخل الأسرة، حتّى إن المبادئ والدين والثوابت كلّها



أصبحت تحتمل التحايل والتبرير للوصول إلى أهداف فردية سواء أكانت ناجحة أم كانت انهيارية من دون إعلاء لقيم مجتمعية لم تعُدْ سوى كلمات للتشدُّق بها.

يحلّق الخيال بعيداً في الرواية التي تتناول صوراً من الحياة المعيشة في ظروف الفقر والحاجة والحرمان العاطفي. ويبدو ترحال سندباد هنا في بلاد الله بحثاً عن حاجات تنقصه وتطلُّعات يودّ أن تتحقّق، لكنه في ذلك كلّه، ينقل إلينا صوراً موجعة وحكايات أكثر إيلاماً مما نتخيَّل. إذ يودّ البطل، هنا، الانعتاق من عالمه ومن ظروفه: «يا سندباد.. حلّ الوثاق.. أيّ المواثيق ستنفع؟ قد تبدَّد عهدنا.. قد تحوَّل بالسنين وبالرحيل لسجننا.. هل يريحك أن سيُهدَر دمنا؟.. ماذا يهمّك إن فككنا قيدنا؟.. فزلال عهدك حبر أقلام مراق.. يكفي بنا أطباق شوقٍ دونما أدنى مذاق».

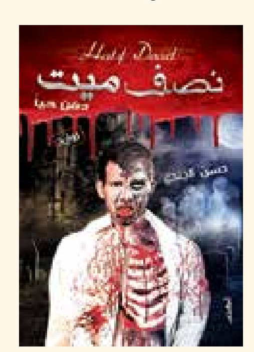
ترصد إيمان الدواخلي في روايتها كثيراً من التفاصيل اليومية، وتقدّمها بين ثنايا الحكاية. هكذا نقرأ: «يرنّ جرس المنبّه، فتستيقظ مفزوعاً كعادتك.. وتنهض كارهاً كعادتك.. في روتين حفظته، تقوم بكل المطلوب دون تفكير أو إدراك، حتى تجد نفسك أخيراً على مكتبك.»

أسرار نصف ميت

تُعَدّ رواية «نصف ميّت دُفِن حيّاً» لحسن الجندي (دار اكتب، القاهرة) رواية ممتعةً ومُتعبةً في الوقت ذاته. وهي تنتمي إلى أدب الرعب والماورائيات، وتستخدم تقنية تعدُّد الأصوات، وتعيد رواية الحدث نفسه بأشكال وزوايا مختلفة. وإذا كانت سوادوية الأحداث وتطرّقها إلى عالم الجنّ ثيمة رئيسة في الرواية، فإن أحد عوامل تميّزها هو تلك الحبكة الناجمة عن تمرُّس المؤلِّف في كتابة هذا النوع من الأعمال الروائية.

أحد الشخصيات المحورية في الرواية هو حاتم المصاب بكهرباء في المخّ، الذي يتمكّن من تحريك الأشياء حوله، ويستطيع زرع الأفكار داخل الآخرين، ويوهمهم بها. يكتب حاتم رواية كاملة يضع فيها كلّ تركيزه وأحداث حياته لتكون هي الأساس لما سيحدث له لاحقاً.

من مقاطع الرواية، نقرأ:



«وضعتْ سمّاعة الهاتف الموضوع بجوار الفراش، واستندت برأسها على الوسادة وهي تغمض عينيها، كلمات شقيقها على الهاتف تؤكّد لها أن توقُّف عقلها عن التفكير في محتوى المكالمة السابقة وهي تسمع صوت قطرات تصطدم بالأرض كأنها قطرات الماء، فتحت عينيها وهي تنظر عن يمينها لترى الموضع الذي يأتي منه الصوت، عن يمينها الكومود الموضوع عليه دميتها التي ترتدي فستان الفرح، قَطّبَت حاجبيها في دهشة وتحولت إلى رعب بعد لحظات، الدماء تُغرق فستان الدمية».

تاريخ الرقابة في الكويت

رصد الكاتب حمزة عليان، في جديده «ممنوع من النشر: تاريخ الرقابة في الكويت»، (ذات السلاسل، الكويت)، موضوعات محدَّدة تُطرَح بهذا الوضوح للمرة الأولى، مستعرضاً تاريخ الرقابة في الكويت منذ فترة ما قبل الاستقلال مروراً بالخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، محدِّداً بذلك ماهيّة الرقابة، حينها، على الكتب والمطبوعات.

ويشير عليان إلى علاقة السلطة



بالصحافة وأبرز الأحداث التي جرت بهذا الخصوص، مثل الوصول إلى المحاكم والأحكام القضائية التي صدرت بتعطيل بعض المطبوعات.

هناك أبواب متميّزة في الكتاب، مثل الرقابة الذاتية داخل الصحف. بروح الباحث، يحدثنا المؤلف عن الرقابة الذاتية التي دفعت كثيرين في الصحافة الكويتية خلال فترات معينة إلى الابتعاد عن سرد أحداث بعينها أو حذف تفاصيل يُخشى أن تكون مثيرة للجدل، أو أن تكون متجاوزة لما يُسمّى عادة في الأوساط الصحفية والسياسية «الخطوط الحُمر».

كما يدعم المؤلِّف كتابه بالصور الوثائقية، ويُقدّم إحصاءات رقمية بأسماء الصحف وعدد مرّات المنع، كما يَتّجه نحو الأفكار التي كانت مثار إشكاليات وجدل لشخصيات من المفكّرين والأدباء.

وتُعَدّ غالبية الوثائق التي جاء بها عليان من الوثائق النادرة، والتي كانت أشبه بالتوضيح العملي لما جاء عبر ثمانية فصول شاملة لمسار الرقابة في عصور مختلفة..

الأسطى و فخّ الحنين!



في رواية «الأسطى»، (دار اكتب، القاهرة) يقدّم عمرو فهمي، صورة مقرَّبة لمجتمع إحدى المناطق الشعبية، الذي يمرّ بتحوُّلات دراميّة، تؤثّر -بالضرورة- في أفكار سكّان تلك المنطقة وفي مشاعرهم.

تستدعي أحداث الرواية مواقف متنوِّعة مكتوبة بلغة الحنين. نطالع في الرواية: «الحنين هو ذلك الشعور الذي يتوغّل بداخلنا مع كل يوم نخطوه للأمام على خطّ العمر، فتبدو للبداية أبعد مما كنّا بالأمس، ويتكفّل النسيان بإزالة الشوائب لتبقى الصورة عن الماضي ناصعة، أو -على أقل تقدير- ليست بقتامة الواقع المعيش».

يسيطر الحنين على البطل بدرجة كبيرة، رغم حديثه عن نجاحه وتميُّزه في عمله وأسفاره. للبطل شخصية متوازنة، فهو مثقَّف ومجتهد في عمله، كما يبدو شخصية محبوبة مع زوجته وابنته، وإن كان دور الزوجة مهمَّشاً في الرواية. نجده يبحث دائماً عن الجديد في حياته.

جمعت الرواية خصائص متعدّدة فهي ليست سيرة ذاتية حسب التنويه الذي جاء في نهايتها. لكن، يمكنك أن تستشعر فيها شيئاً من الذاتية أكسبها صدقيّة. قد تكون أيضاً شبابية لتطرّقها للمرحلتين الثانوية، والجامعية، وما يغلب عليهما من شقاوة وخفّة ظلّ وشيء من الثورية وحبّ الحياة، لكنها تميَّزت كذلك بالنضج المتمثّل في مرحلة ما بعد الجامعة ومواجهة الحياة العملية بكافة أشكالها.

لم يبرز اسم كمال بنعبيد الشهير بكمال كمال في ساحة الفن السابع في المغرب إلا في بداية الألفية الثالثة، إلا أنه استطاع - بفضل جدّة أعماله وتميُّز أسلوبه الفني - إثارة بعض القضايا التي تهمّ الإنسان المغربي والإنسان العربي في الزمن الراهن. آمَنَ بأن السينما يمكنها أن تغيِّر الناس والعالم معاً؛ فهي أقوى الفنون بالنظر إلى قدرتها الخلاقة على جَبِّ ما سبقها. يُعَوِّل هذا المخرج على المزاوجة بين السينما والموسيقى بشكل غير مسبوق في تاريخ السينما العربية؛ إذ يؤلف موسيقى أفلامه بنفسه، ويعتبرها عنصراً درامياً وحكائياً لا يمكن فهمه إلا بامتلاك ثقافة موسيقية وسينمائية رصينة.. عن همومه السينمائية ورؤيته الفنية، وعن فيلمه الجديد «الصوت الخفي» الحائز مؤخّراً على الجائزة الكبرى في المهرجان الوطني للفيلم في طنجة، يحدِّثنا كمال كمال في هذا الحوار لـ«الدوحة».

كمال كمال:

لا يمكن قتل الإنسان من أجل الحرّيّة

حوار: محمد اشويكة

مرة أخرى تحضر الموسيقى في «الصوت الخفي». ما السرّ في انتقالك من مجال الموسيقى والإنتاج الموسيقي إلى السينما كتابة وإنتاجاً وإخراجاً؟

- لم أكن موسيقياً مشهوراً أو لديّ أعمال موسيقية معروفة، بل كنت أمارس الموسيقى كرغبة ذاتية حيث لم تخرج موسيقاي للجمهور.. إلا أن السينما كانت الوسيلة التي أتاحت لي الاشتغال على الشقّ الموسيقي بشكل جيِّد، وبما أنني موسيقي، وأحلامي موسيقية، فقد كان للموسيقى دور درامي في أعمالي، ففي فيلم «السمفونية المغربية» كانت أحلام أولئك الشباب تتلخَّص في إنجاز سمفونية، كما تشكِّل الموسيقى في فيلم «Sotto voice، الصوت الخفي» عنصراً درامياً وحكائياً خاصة بالنسبة للذين يفهمون اللغة الموسيقية التي تحكي بالموازاة مع الصورة والصوت واللغة...

لم أكن في الأصل موسيقياً محترفاً، بل كنت مُوسِيقِيّ نفسي.. ولا أعتبر ذلك مروراً أو انتقالاً...

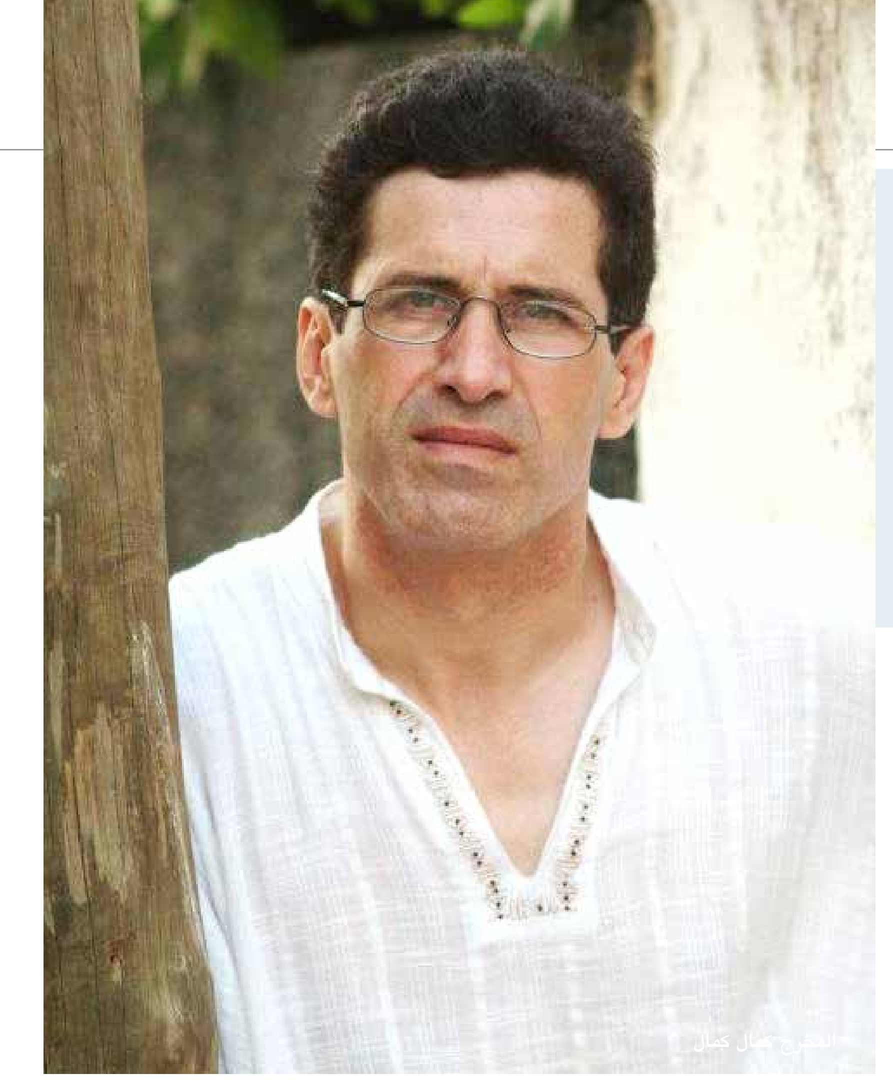
يتناول فيلم «طيف نزار» (2001) موضوعة الاعتقال وسنوات الرصاص.. ويعالج فيلم «السمفونية المغربية» (2005) مسألة الطموح الصعب.. بينما يسلِّط فيلمك الجديد «الصوت الخفي» الضوء على مسألة الحدود بشكل عام.. هل ثمَّة رؤية ما توحِّد أفلامك الثلاثة؟

- هناك خيط واحد واضح يتجلّى في حفظ النفس البشرية من القتل.. حينما يحكم القاضي (البطل)، في فيلم «طيف نزار»، بالإعدام على الشخص المُتَّهم يتساءل مع ذاته: هل قام بذلك كقناعة أم كواجب؟ فالقاضي يحكم بالقرائن وليس بعلمه. لقد أدرك بأنه قد تجاوز حسَّه الذي نهاه عن عدم الحكم بالإعدام، ولكن القرائن والقوانين أرغمته على ذلك.. يوجد القتل، أيضاً، في «السمفونية المغربية» لأن البطل حميد قد حارب في لبنان، وتجرَّأ على الدخول في لعبة الحرب والقتل.. والشيء نفسه في «الصوت الخفي» حيث يتمّ قتل الناس عن طريق الزجّ بهم في قضايا سياسية أو إرسالهم إلى الموت كي يتمّ الرفع من عدد القتلى بغية سحق الخصم وتجريم أفعاله تمهيداً للانتصار عليه في المحافل الدولية، فيتحوَّل من ثَمَّ إلى ضحية، ويصبح هو القاتل...

الكل ينطلق من مقولة أندري مالرو: «لا شيء يساوي حياة إنسان»، وذلك ما تعلنه إحدى حوارات فيلم «الصوت الخفي» قائلة: «لا يمكن قتل الإنسان من أجل الحرية»...

يظهر أن الموسيقى كانت في «الصوت الخفي» غطاء لبعض الثغرات على مستوى كتابة السيناريو، كما هو الحال في أثناء تصوير مشاهد كثيرة داخل الغابة وقرب «خط موريس المُلَغَّم»، والتي تجاوزت الثلاثين دقيقة تقريباً دون حدوث أي شيء كبير من شأنه أن يطوِّر السرد الفيلمي والحبكة الدرامية للفيلم.. ألا ترى أن الموسيقى السمفونية كانت غير متوافقة مع الموضوع؟

- بالنسبة للثلاثين دقيقة التي تحدَّثت عنها، ففي السيناريو الأصلي يَعْلَق الناس مدّة طويلة قرب «خط موريس» فلا يمكن


المخرج جمال كمال

التعبير عن الانتظار في خمسة دقائق، فالناس يجدون أنفسهم أمام جدار كهربائي شائك، وداخل أرض مُلَغَّمة، وذلك صلب موضوع الفيلم. لا أفهم كيف أن بعض النقاد يقولون إن الفيلم توقَّف في تلك المرحلة: إن لحظة التوقُّف لازمة لتوضيح البعد الإنساني والمأساوي، وإظهار حجم القتلى.. فلابدَّ من تكرار المحاولات، وما يمكن أن يواكبها من انفجار للألغام وبتر للأرجل، الشيء نفسه بالنسبة للصُمّ والبُكم.. إنها المدة اللازمة لاكتشاف تهريب السلاح، وذلك ما يصعب إنجازه خلال مدة وجيزة. أما الموسيقى فقد كان دورها أساسياً، فبعض الناس يفهمون أن توظيف الموسيقى يَتِمُّ كي تَمُرّ الصورة بطريقة أفضل، أو للانتقال من مشهد إلى آخر، فالموسيقى لغة لها من يفهمها، وهم قلة، فالسمفونية تريد أن تقول شيئاً كالرواية مثلاً، فما دمنا لا نتوافر على تكوين موسيقي في العالم العربي فإننا لا نفهم تلك اللغة، للأسف، فقد اعتدنا سماع الموسيقى كجمالية وليس كفكر.. مثلاً، عندما نسمع السمفونية الخامسة لبيتهوفن فهي تحكي لنا قصة نابليون وهو يدق أبواب فيينا، وتحكي لنا مشاهد الحرب والموت.. لم تدم موسيقى بيتهوفن وموزار لأنها جميلة فقط، بل لكونها تحمل معاني قوية وواضحة، ولا يدرك ذلك إلا من يفهم الموسيقى...

يتوافر فيلم «الصوت الخفي» على لغة موسيقية ربما لم ينتبه لها الناس الذين لم يفهموا لماذا وظفت آلة «التشيلو» (Cello) لا الكمان أو القيتارة مثلاً. لا أمتلك الحقيقة، ولكنني أقول ما أظنه...

هل كان من الضروري توظيف الراوي في فيلم «الصوت الخفي»؟ ما دوره هنا؟

- طبعاً، حينما نحكي عن الماضي فالراوي أساسي لأنه الرابط بين الحاضر والماضي، فالفيلم يحكي ثلاث قصص متداخلة: قصة الأوبرا، والحرب الجزائرية، والحاضر الذي ينجلي من خلال البنت التي يسعى الشيخ جاهداً لاستمرار الحياة من خلالها، فشبيهتها لم تمت في الحرب، لذلك يرتبك في أثناء مشاهدته لها.. يتبعها.. تخافه.. إنه يرغب في استمرارية جمالها، ويتطلَّع إلى أبدية براءتها التي قتلها المجتمع من خلال توظيف طرقه السياسية في أثناء الحرب، والعمل على تشويه جمالها جرّاء فكره المتخلِّف.

نلاحظ أن الكثير من المخرجين المغاربة يصرِّحون، أو يميلون في خطاباتهم إلى أنهم مؤلِّفون، أو ينحازون إلى هذه السينما.. فقد امتلك أحمد البوعناني ومومن السميحي، وأحمد المعنوني، مثلاً، رؤية خاصة لقضايا المجتمع المغربي، وأبانت أفلامهم عن مرجعيات ثقافية قد نتَّفق أو نختلف معها.. أين أنت من كل هذا؟

- شخصيّاً، تُعْوِزني الرؤية والمرجعية.. ولا أقوم بسينما المؤلِّف.. ببساطة، أحبّ بعض الأشياء في الحياة وأحاول عكسها على الشاشة كي أتقاسمها مع الناس منطلقاً من قناعة ذاتية تتجلَّى في كوني إذا أحببت شيئاً فهذا يعني أن بعض الناس قد يحبّونه أيضاً.. أنجز أفلامي دون نيةٍ مسبقةٍ تَدّعي إنجاز تحفة سينمائية، أو تسعى إلى تغيير العَالَم. نقول إن السينما تُغَيِّرُ العالم، أما أنا فأتقاسم مع الناس ما أحبُّه بكل أمانة وصدق، فإن لم يُعجبهم ما قمت به أحاول مرة أخرى، وبما أنني أحبّ الموسيقى، فإنني أضع في أفلامي ما أعشق تقاسمه مع الناس منها. يمكن ألا تحبّ ذلك، ولكن لا يمكنك نكران الانسجام الذي قد يحصل لك خلال بعض اللحظات العاطفية.. فأفضل شيء أن يتقاسم الآخر لحظة جميلة معي. وجوهر الفن هو التقاسم. ترتكز سينما المؤلِّف على قيام شخص واحد ببلورة الفكرة وكتابتها ثم إخراجها فيما بعد، فضلاً عن رؤيته وتصوّره الخاصَّيْن للفيلم. ولا تعني سينما المؤلِّف السينما الأدبية أو الفكرية أو الفلسفية فقد نجد ذلك في الأفلام التجارية أيضاً.. إنها أفلام تغيِّر العالم من حيث استشرافها للأحداث قبل حصولها بثلاثين أو أربعين سنة تقريباً...

العودة إلى حمص

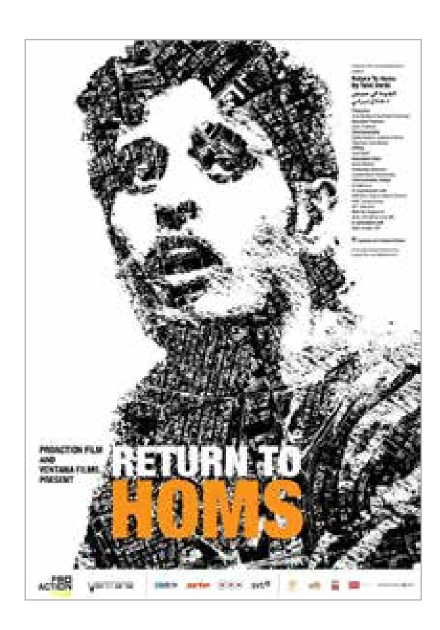
أناشيد الحياة والموت

مها حسن

ربما يشعر المتفرِّج وهو يشاهد فيلم «العودة إلى حمص» للمخرج السوري طلال ديركي، أنه أمام فيلم بدون مخرج، فهنا الأخير ترك البطل ورفاقه يصنعون الفيلم الذي فاز مؤخَّراً بجائزة أفضل فيلم وثائقي في الدورة الثلاثين لمهرجان ساندانس الأميركي للسينما المستقلّة، ووصفه الناقد الأميركي ويزلي موريس بأنه برميل بارود سينمائي وسط الجبهة.

لم يتدخل طلال ديركي (متخرِّج في المعهد العالي للسينما/ أثينا عام 2003) كثيراً في فيلمه الذي أنتج باشتراك بين شركة بروآكشن فيلم، وفينتانا فيلمز، بل ترك المَشاهد تنساب بتلقائية، معتمداً على الحدث الطارئ وتوثيق اللحظة الآنيّة. فهو حين ينتقل مع بطله الرئيسي (عبد الباسط ساروت) من مكان إلى آخر، راصداً ما يشبه يومياته في القتال، لا يعرف ماذا ينتظره. كل شيء يتمّ في هذه اللحظة، لحظة التصوير، دون توقُّع، دون تحضير، دون تدخُّل. كأنه القدر السوري فقط، هو صائغ الفيلم، كما يصوغ حياة السوريين.

ترصد كاميرا صاحب «رتل كامل من الأشجار»، 2005، و«اليوم الرابع والثلاثون» 2007، عبد الباسط الساروت، حارس المرمى السابق للمنتخب السوري للشباب لكرة القدم، ونادي الكرامة، وأحد أبرز الأصوات التي قادت التظاهرات السلمية بالأناشيد، قبل أن يحمل السلاح لمواجهة نظام بشار الأسد. تتبعه الكاميرا في التظاهرات السلمية التي يخرج فيها محمولاً على أكتاف أصدقائه، أو متسلِّقاً منصّات مصنوعة من أعمدة خشبية



جُهِّزت سريعاً ليمسك بالمايكرفون، ويهتف ويغني، أو يرقص على أنغام أغاني الوطن: جنة جنة جنة، سوريا يا وَطنّا...

هي الحياة العادية لبطل عادي، لفرد من أفراد المجتمع السوري الذين صاروا أبطالاً في الثورة، دون قصد، ودون رغبة بالبطولة، كل ما يريدونه، هو الدفاع عن كرامتهم وكرامة الوطن. وعبد الباسط هو واحد من آلاف الناس العاديين، لا خبرة له في السلاح، وليس لديه الكثير من العتاد، لكنه بإمكانياته الصغيرة يذهب إلى الجبهة.

إلى جانب شخصية عبد الباسط يرصد طلال ديركي (مواليد دمشق 1977)، حكاية متقطّعة للناشط الإعلامي «أسامة» أحد الذين برزوا في توثيق الأحداث، وهو أيضاً من أبناء حمص، من حيّ الخالدية،

وقد أصيب بشظايا قذائف الهاون، ثم انقطعت أخباره في أثناء الفيلم بسبب اعتقاله من قِبَل النظام.

يكاد عبد الباسط يفقد صوابه وهو يصرخ في الفيلم مشيراً إلى الجثث في الشوارع، حيث الموت ينتشر بشكل مرعب يفوق التخيُّل، وكأن عبد الباسط يستنجد بالكاميرا لتنقل للعالم عار الجثث المتروكة التي لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها، خوفاً من القنص أو القذائف المتساقطة.

الخراب هو المفردة التي تفاجئ العين وتربكها. لا يمكن لأي فيلم تخييلي أن يتفوَّق على لقطات الخراب الواقعية. تلك الغرفة الأنيقة، حيث الستائر البيضاء، الفرش الأنيق، وقد سقط أحد جدرانها بالكامل فأصبحت مفتوحة على المدينة. ثقوب في كل مكان، العمارات المُخَرَّبة وكأننا أمام مشهد أسطوري لحرب قديمة. البيوت التي هجرها سكانها، الممرّات التي حُفِرت بين البيوت، في الجدران التي يفضي أحدها إلى الآخر، لتكون بمثابة ممرّ مشاة آمن إلى حَدّ ما، حيث العبور من بيت إلى آخر، عبر الفجوات والجدران المحطّمة... المطبخ الذي ذهب إليه أسامة أسود بالكامل، بقايا المجلى، بقايا الصحون، بقايا كل شيء، كل البيت هو مُجَرَّد بقايا.

«أطلب حشيش ولا تطلب دخان»، يقول الشباب أحدهما للآخر وهم يتحدثون بصوت يشبه الصراخ. وفي ما يشبه المشفى الميداني، غرفة بِعِدّة أسِرّة، وجرحى يموت أغلبهم لانعدام المواد الطبية، فيستمرّ بكاء الرجال وسط مواكب التشييع على أنقاض المدينة والبشر.



كلما شعر باقتراب الموت تحدَّث الساروت عن أمنية الشهادة. يتحدَّث عنها وهو في حالة الاسترخاء، وفي أثناء حديثه مع الأصدقاء، وقبل الذهاب إلى المعركة، ترافقه الأمنية في حالات اليأس والتعب. وحين يموت رفاقه، ويحسّ بأن كل من يحبّهم ماتوا، يرغب الساروت بالشهادة. وكذلك في حالة القتال، لمّا أصيب الساروت بشظية في ساقه، راح يوصي أصحابه بما يشبه الهيستيريا: لا تنسوا دم الشهداء. في هذه اللحظة، يتحوَّل الساروت إلى كتلة انفعال مندمجة مع أصوات الغائبين، تجعله يصرخ باسم جميع الشهداء. وبعد الصدمة، وعودة الاسترخاء، وانزياح الموت قليلاً، يتحدَّث عن النسيان، فيلتقطه مخرج الفيلم ليسأله عن النسيان، فيجيب أن النسيان نعمة، ولكننا لا ننسى الأبطال الذين استشهدوا.

ولأن الصورة تمرّ سريعاً، فإن أناشيد الساروت، المرتجلة غالباً، ومنها ما هو مأثور في ذاكرة الثورة السورية، تستحقّ التدوين. الساروت المنهمك في ترتيب الجبهة، وتوزيع الأدوار، وتوضيح مخاطر العودة إلى القتال لا ينفكّ ينشد ترنيمات الثورة، لحشد أصحابه عاطفياً، وبالأدق، لحشد ذاته. فكأنه يستلهم القوة والثبات من الأناشيد العفوية المرتبطة بالسرد الشعبي اليومي.

تستحقّ هذه الأناشيد التدوين والتوزيع موسيقياً لتصل إلى الآخر، إلى الجيش مثلاً. ففي نشيد مؤثّر يدعو إلى الأخوّة بين الجيش والشعب، ويتساءل: كيف يقتل الجيش الشعب؟ وجماليات أناشيد الساروت، تستحقّ -وحدها- وقوفاً مطوَّلاً، وهي أناشيد ترويها النساء عادة في القصّ الشفوي؛ من نشيد الموت والحرب، إلى أناشيد الحياة والثورة، والتمرُّد، والأمل...

وربما لغياب النساء في ساحات المواجهة يستعير الرجال أناشيدهن، ويصنعون القهوة، ويحضّرون الطعام، ويطبِّبون الجروح... ذلك أن النساء في فيلم «العودة إلى حمص»، عابرات، مع أنهن أساسيات في حياة الرجال؛ فأم الساروت، مثلاً، تبدي رغبتها في الوجود مع الشباب لتطبخ لهم، وتعتني بهم. لكنه فيلم يصنعه الرجال الذين يذهبون إلى الحرب محاولين الدفاع عن الوطن، عن كرامة الأمهات. الثورة أنثى؟ يسأل طلال الساروت، ويؤكّد لديركي: الثورة أنثى.

وفيلم عن الرجال، قد لا تحتمله النساء: الموت المستمرّ، البيوت التي تتخرَّب، وتفقد جدرانها وأثاثها في كل لحظة، الأنفاق الممتدّة من شارع لآخر، العيش الشبيه بنضال في كل لحظة ضدّ موت محتمل... لا تحتمل النساء كل هنا، وربما، لأن ثمة هكذا رجال، قرَّروا القتال رغماً عنهم، بعد أن فقدوا الأمل بالطرق السلميّة، فراحوا يقاتلون، ويموتون نيابة عن غيرهم، وعن النساء، لإبعاد الموت والذلّ عن الشعب، وعن النساء.



«12 سنة عبداً»

في سبيل الحرّيّة

صلاح هاشم مصطفى

فيلم « 12 سنة عبداً» للبريطاني ستيف ماكوين، الحاصل على أوسكار أفضل فيلم في هوليوود هذا العام، ليس فيلماً بديعاً عن موضوع العبودية فحسب، بل هو فيلم رائع أيضاً عن تلك «المحاولة الإنسانية» النبيلة في سبيل الحرّيّة، وبكل مافي هذه «المحاولة» من عذاب ومرارة وذلّ ومهانة، تعذيب وقسوة، من أجل الخروج من جحيم جهنم في العتمة تحت الأرض، إلى ذلك الضوء الذي يمنح حياتنا زهوها وبهجتها، في نهاية ذلك النفق المظلم الذي يظهر لنا دوماً من تحت الأرض وكأنه يمتدّ هكذا وإلى ما لا نهاية..

إذ لا يكتفي ستيف ماكوين في فيلمه بتقديم بانوراما للظروف التاريخية التي كانت تتحكّم في تجارة العبودية في العالم الجديد، أميركا في فترة الأربعينيات من القرن 19 فحسب، بل يقدّم -أيضاً- من خلال فيلمه «وثيقة» سينمائية باهرة تشيد بمجد الكفاح والنضال من أجل استعادة المرء لحرّيّته المسلوبة، و«شهادة» ضدّ قهر الإنسان، وتأميم حرّيّته واستعباده،وظلمه وحبسه وتعذيبه، ليس فقط خلال تلك الفترة التي يناقشها الفيلم، بل للحاضر أيضاً، ولكل العصور..

ولذلك فهو فيلم بالغ القسوة في مَشاهده، ولكنه فيلم يمتّعنا -أيضاً، إلى حد الثمالة- بفنّه وأسلوبه، ويطهّرنا هكذا



- كما في كل تراجيديات المسرح اليوناني القديمة- من كل سوءاتنا وأدراننا.

يعتمد الفيلم على قصة واقعية، وهي السيرة الذاتية لـ (سولومون نورثورب)، وهو الرجل الأميركي الأسود من أصل نيجيري، كان يعمل نجاراً وعازفاً للكمان، وتَمَّ اختطافه وبيعه كعبد من العاصمة واشنطن سنة 1841 على يد عصابة من تجّار العبيد الأميركيين المجرمين من البيض، ويصوّر الفيلم ما جرى في أثناء عملية اختطافه، والطريقة التي كان يعامل بها المختطفون من الأميركيين السود، الذين كانوا ينعمون -كما هو معروف آنذاك- بحرّيتهم في الشمال الأميركي، وتُتاح لهم فرص كثيرة للتحقُّق، حتى إن (سولومون) يبرع في العزف على الكمان، ويؤسِّس بيتا لزوجته وأولاده، ويعامَل باحترام في منتديات الموسيقى في مدينته واشنطن التي كان يغشاها، ويحظى بكل تقدير لِفَنّه وبراعته في العزف، وعلى الرغم من ظروف التضييق على السود، وعدم نيلهم لكل حقوقهم آنذاك في ولايات الشمال، إلا إنهم – كما يكشف الفيلم - لم يكونوا يعُامَلون في واشنطن، كما يُعامَل العبيد في مدن وولايات الجنوب الأميركي.

ويصوّر الفيلم -بعد اختطاف سولومن- حياته كعبد من أحد مزارع القطن في ولاية لويزيانا، حيث يقاسي المسكين من نير العبودية لمدة 12 عاماً، ويبسط هنا مخرجنا ستيف ماكوين فيلمه لكي يقدّم بانوراما كاملة، دموية ومرعبة في آن واحد، لواقع وظروف السخرة والعبودية، وآليّاتها وأيديولوجيتها وفكرها، ليس فقط من خلال تصوير العبيد ومشاهد التعذيب على وقع وقرقعة السياط لاغتصاب الروح والبدن. بل من خلال تصوير مجتمعات السادة البيض أيضاً في تلك الولايات الجنوبية «الهمجية»، والتوغُّل عميقاً في أفكارهم وحفلاتهم، وتصوُّراتهم -أيضاً- حول مفاهيم العدالة وذلك الانتهاك غير القانوني السافر البربري للإنسانية وحقوق البشر، وتقديم ذلك من خلال مشاهد في منتهى


مشهد من فيلم «12 سنة عبداً»

«الواقعية ».

ويؤسِّس ستيف ماكوين فيلمه في هذا الجزء الذي يقضي فيه (سولومن) فترة 12 سنة عبداً، على حبكة بسيطة، حيث إن (سولومن) الذي كان يتمتَّع بحرّيّته في واشنطن يجيد القراءة والكتابة، وينصحه بعض العبيد بأن لا يكشف عن ذلك حتى لا يقتل في التوّ، وعليه فإن استرداده لحرّيّته يصبح رهناً بكتابته لرسالة تصل إلى بعض معارفه في واشنطن، لكي يسارعوا إلى نجدته، وتخليصه من براثن صاحب المزرعة الأبيض.

ويجعلنا ستيف ماكوين وهو يبسط لنا تلك البانوراما «التاريخية» المذهلة لظروف العبودية في تلك الفترة من تاريخ أميركا، نتابع -في الوقت نفسه- محاولة (سولومون) كتابة وإرسال هذا الخطاب، ويربطنا طوال الجزء الثاني بتلك «الحبكة» من خلال عنصر «التشويق» فنتساءل إن كان سولومن سينجح في محاولته، وإن كان ملاحظ العمال الأبيض المنوط به الإشراف على العبيد في المزرعة وبعد أن عرف بأمر الرسالة التي كتبها (سولومون)، سيتعاطف معه بجدّ، ويقوم بوضع الرسالة في صندوق البريد في أقرب قرية إلى المزرعة، أم إنه سيرفض.

فيلم «12 سنة عبداً» يعتمد على منهج التوثيق «الواقعي» الخالص، وينحو مخرجه نحو «الطبيعية» القحّة، حتى إن الفيلم من فرط واقعيته وطبيعيته - كما في أفلام المخرج الفرنسي موريس بيالا -تكاد تحسبه فيلماً وثائقياً وأنت تشاهده، إذ يلتزم مخرجه التزاماً دقيقاً جدّاً بإعادة تمثيل أحداث وقعت بالفعل، للتأكيد على مصداقيتها حتى لو بدت لنا مفرطة في ميلودراميتها، وبكل تلك التفاصيل التي يشتغل عليها ببراعة وحِرَفيّة عاليتين.

ستيف ماكوين في فيلمه، يكشف عن تلك الأحداث – العبودية وتجارة العبيد - التي مهَّدت في أميركا لقيام الحرب الأهلية، ويشتغل على عناصر فيلمه جميعها متوخِّياً «الصدق» في تصويرها، من دون مكياج أو استعراض عضلات إخراجية أو بهرجة.

وعلى الرغم من أن أن الفيلم ينتهي، ومن دون أن نعرف كيف تغافلت تلك الإدارات في الولايات الجنوبية المعنية عن ضبط عمليات بيع العبيد، وتعدُّد حالات خطف الأميركيين السود الأحرار وبيعهم، والادّعاء بوجود أحكام قضائية بصحة عمليات البيع، كما ينتهي بأن يكون «خلاص» (سولومون) بعد أن قضى 12 سنة عبداً على يد «رجل أبيض».

إلا أنه يظلّ أحد أهمّ وأجمل الأفلام التي صنعت عن العبودية في تاريخ السينما، لأنه اهتمّ بتصوير المشاعر الإنسانية، من حبّ وكراهية، عند العبد الأسود، وعند السيّد الأبيض بالمثل؛ حيث يحبّ السيد الأبيض -في الفيلم- امرأة شابة من العبيد في مزرعته ولا يعرف كيف، ولا يفرّق بين النوع الإنساني. ولم يصنع ماكوين فيلمه لكي «يحاكم» أو يرفع قضية على السادة البيض لعقابهم على ما ارتكبوه بحق السود في تاريخ أميركا كما فعل المخرج الأميركي كوينتن ترانتينو في فيلمه عن العبودية في أميركا.

«أوسكار» كيت بلانشيت

أحمد راضي

لم يكن فوز «كيت بلانشيت» بالأوسكار مفاجئاً على الإطلاق، ليس لأنها ممثّلة بارعة بالفعل، وتستحق الجائزة فقط، بل لأن سرّاً غامضاً يكمن في الشخصية التي قامت بأدائها في فيلم «ياسمين أزرق» وهي الشخصية نفسها التي منحت «فيفيان لي» أوسكارها الثاني بعد أوسكارها الأول في «ذهب مع الريح»، وهي أيضاً الشخصية التي لمعت كل ممثلة في أدائها في اقتباسات مسرحية وسينمائية لاحقة في أميركا، وإيطاليا، ومصر، وغيرها، ويبدو مع الزمن أن هذه الشخصية ستصبح المعادل لشخصية هاملت التي يحلم كل الممثلين بأدائها يوماً ما.

كتب الشخصية (بلانش دوبوا) الكاتب المسرحي الأميركي تنيسي وليامز، وهي الشخصية الرئيسية في مسرحيته الشهيرة «عربة اسمها الرغبة» التي حاز عنها جائزة بوليتزر عام 1948 بعد عام واحد من كتابتها. وقد أخرجها مسرحياً للمرة الأولى المخرج الأميركي من أصل يوناني إليا كازان عام 1947، ثم في المرة الثانية أخرجها الإنجليزي لورانس أوليفييه عام 1949، ثم أعاد إخراجها إليا كازان سينمائياً عام 1951. وعلى الرغم من وجود ممثّلة كبيرة مثل «جيسيكا تاندي» في عرض إليا كازان المسرحي، وممثّلة مخضرمة مثل «فيفيان لي» في فيلم إليا كازان السينمائي، وبالرغم من أن شخصية بلانش هي الشخصية المحورية التي تدور في فلكها المسرحي وجميع الشخصيات الأخرى، إلا أن ممثّلا كان نجمه آخذاً في الصعود بقوّة اسمه (مارلون براندو) قد خطف الأضواء تماماً في كلا العرضين بدور صهرها (ستانلي كوالسكي).

صحيح أن «فيفيان لي» حصلت على الأوسكار (عام 1999) عن دورها، بينما لم يحصل (مارلون براندو) سوى على ترشيحه الأول حينها، لكن حديث الأوساط في ذلك الوقت كان متمحوراً حول ذلك الشاب ذي الثلاثة والعشرين عاماً، والذي سيصبح لاحقاً أحد أهَمّ الممثّلين الأميركيين. ففي المشهد الأول الذي يجمع بين «فيفيان لي» و«مارلون براندو» نتابع فيفيان لي وهي تضع انفعالاتها وحركاتها الجسدية على السطح، ثم نصطدم بمارلون براندو كما لو كان جاهلاً بأنه يقوم بتصوير فيلم سينمائي، حيث يقوم بتغيير قميصه وهو يمضغ علكة دون اكتراث لشيء، وكأننا أمام مشهد تَمَّ «مونتاجه» من نسختين مختلفتين للفيلم: واحدة في الأربعينيات، والأخرى في السبعينيات وسط أداء فيفيان المسرحي، بل وكأننا في مسرحية كازان نفسه، بينما كان براندو هو الوحيد الذي يتنفَّس سينما ثورية ومتحرّرة من المسرح، أي بشكل السينما الذي نعرفه الآن.

ما فعله المخرج وودي آلان مع كيت بلانشيت في «ياسمين أزرق» هو أنه أعاد الأضواء من جديد إلى شخصية بلانش التي أسماها (جاسمين)، تحرَّر من قيود المسرحية، وأخذ الشخصية إلى آفاق أوسع وتفاصيل أكثر معقولية وأقلّ مأساوية ما جعلها شخصية أكثر حميمية من تلك التي كتبها تنيسي وليامز قبل 66 عاماً. ولعلّ أهمّ ما فعله وودي آلان في نسخته الجديدة أنه أضاف شخصية زوجها (هال) الذي لعب دوره «إليك بلدوين» والذي لعب -من قبل- دور (ستانلي كوالسكي) في اقتباس تليفزيوني للمسرحية عام 1995. أهمية شخصية الزوج (هال) أوجدت العديد من الحلول الدرامية، فهو من ناحية سيكون السبب في تاريخ الخلاف بين (جاسمين) وأختها غير الشقيقة (جينجر)، بدلاً من القصة الكلاسيكية للأخت الصغرى «ستيلا» التي ستتزوج من رجل ينتمي إلى طبقة اجتماعية أقلّ، مما سيتسبّب في تصدُّع العائلة كما في نسخة تنيسي وليامز، نجد المخرج وودي آلان يجعل الخلاف حول المال ممثّلاً بين الزوج (هال) و(جينجر) وزوجها، فبدلاً من أن

يستثمر (هال) أموال (جينجر) وزوجها التي ربحاها في اليانصيب سيسرقها ضمن أعماله الاحتيالية التي ستنكشف لاحقاً، وهكذا يتجنَّب آلان التوتُّر الطبقي بين أخت كبرى تلوم الصغرى على زواج غير ملائم، مفضِّلاً الصراع النفسي في شحنة سلبية مكبوتة على وشك الانفجار من الصغرى تجاه الكبرى التي تسببت في إهدار فرصة حقيقة لحياة أفضل، وقد كانت أيضاً على وشك إفساد علاقتها الجديدة مع صديقها «شيلي».

من ناحية أخرى (جاسمين) لم تظهر خائرة القوى كما في النسخ السابقة، ولم تستلم للواقع وتعترف أن عليها أن تعيش حياة مختلفة كليّاً عن حياتها السابقة؛ فهي هنا ترفض الصديق الفقير الذي يفرضه عليها «شيلي»، والأهمّ من ذلك أنها تبحث عن وظيفة ما تحفظ لها ماء الوجه، ولكنها تجد أن الأمور تغيَّرت كثيراً، وأن الحصول على وظيفة محترمة ليس أمراً سهلاً، وبالرغم من ذلك تنهب إلى عمل متواضع في الصبح في عيادة طبيب، وتتعلَّم دروس الكمبيوتر في المساء، وهو ما يشكِّل عامل ضغط نفسي، لذلك فإن ثورتها المكتومة في أثناء لعبهم وضجيجهم تكون إنسانية ومفهومة.

في النهاية، (جاسمين) تدرك أن كل ماتفعله مُجَرَّد عبث لن يفضي إلى شيء، وفي حقيقة الأمر هي لم تَعُدْ تجيد شيئاً في الحياة سوى أن تكون زوجة جميلة، تصلح أن تصاحب زوجها في حياته الاجتماعية بمظهر لائق وهو ما يجعلها تقرِّر أخيراً اصطياد رجل يصلح أن يكون زوجاً مثالياً، قبل أن يهدم زواجها السابق فرصتها الأخيرة في نوع من الانتقام الدرامي العادل.

جميع التفاصيل الدرامية الأخرى في نسخة آلان كانت عصرية ومنطقية: طريقة تدمير (جاسمين) لحياتها السابقة، محاولاتها إمساك زمام الأمور، ثم المفاجأة التي ألقاها «هال» في وجهها، والرغبة العنيفة في الانتقام عندما شعرت أن كل العالم الجميل والمثالي شديد الترفيه الذي تعيش فيه أوشك أن يصبح في عداد أحلام اليقظة، وتصميم الشخصية العصري المتوازن الدقيق من آلان جعلت منه «كيت بلانشيت» أداءً لا يُنسى من لحم ودم ودموع وتوتُّر صادق في كل لحظة منه.



فيفيان لي ومارلون براندو في « عربة اسمها الغربة »


مشهد من فيلم «نبراسكا»

الطريق الثالث نحو نبراسكا

إبراهيم حاج عبدي

لا شيء يجذب في فيلم «نبراسكا» للمخرج ألكسندر باين سوى بساطته. وليس ثمّة ما يميّز أداء ممثّليه سوى عفويَّتهم، وهو لا ينطوي على أي مضامين أو قضايا كبرى باستثناء البحث عن الوهم، والحنين إلى الماضي البعيد. لكن تلك البساطة والعفوية اللهفة نحو معانقة الأصدقاء القدامى والأمكنة التي شهدت طفولة البطل وصباه هي- بالضبط- ما يمنح هذا الشريط السينمائي مذاقاً خاصّاً.

تدور أحداث الفيلم (سيناريو بوب نيلسون)، حول رجل عجوز هو وودي غرانت «بروس ديرن» غزا الشيب رأسه ولحيته. يعاني من الفراغ والملل، ويطمح إلى التعلُّق بأي شيء يعطي قيمة لسنواته الأخيرة التي تمضي برتابة قاتلة. وسط هذا السأم العارم تصله رسالة تخبره بأنه حصل على جائزة قيمتها مليون دولار، وعليه أن يذهب إلى مدينة لينكولن في نبراسكا لاستلامها.

لن يخطر في باله قَطّ أن هذه خدعة، فهو، أساساً، ينتظر أملاً من هذا النوع، وتذهب كل محاولات ابنيه وزوجته لإقناعه بأن الأمر محض خدعة. يخضع الابن الأصغر ديفيد (ويل فورت) لرغبة والده العنيدة ويرافقه من مونتانا، حيث تعيش الأسرة، إلى نبراسكا.

هنا يتحوَّل الشريط إلى ما يُسَمّى (أفلام الطريق). محطات وأمكنة تعبر خيال الأب، وكلما اقترب من نبراسكا، موطنه الأصلي، اتَّقد وهج الذكريات. ها هو الأب والابن يستعيدان صور الماضي. يبوحان بمكنونات الروح، ويتبادلان الندم والشكوى. كل ذلك يجري على خلفية مشاهد جميلة تظهر الريف الأميركي بحقوله وجباله وسهوله الفسيحة التي صُوِّرت باللونين الأبيض والأسود. هذا المقترح البصري الذي أراده المخرج لفيلمه يتناسب مع مناخات الفيلم الذي يصلنا عبر مسحة شفيفة من


مشهد من فيلم «نبراسكا»

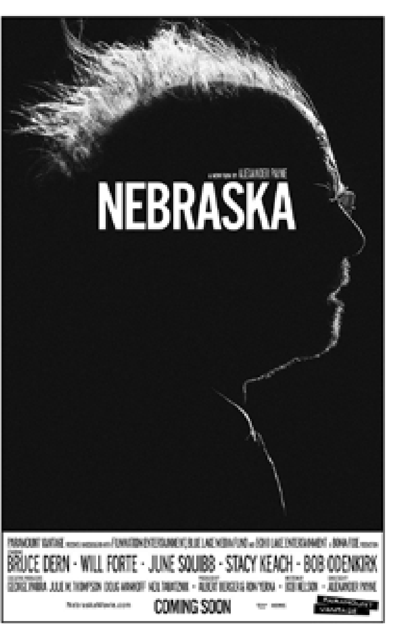
اللون الرمادي المتأرجح بين الأبيض والأسود، فالحديث، هنا، عن الماضي الذي يظهر خلف الحجب السميكة على هذا النحو القاتم كي يزيد جرعة الأسى.

يقف الأب والابن في منطقة «هوثرون» القريبة من مدينة لينكولن، حيث يسكن الأقارب والأصدقاء، وينضمّ إليهم الأم والابن الآخر لتكتمل حلقة الأسرة التي راحت تستعيد الذكريات والتواصل مع العديد من رفاق الطفولة والشباب وزيارة الأماكن التي باتت شبه مهجورة والتي كانت في ما مضى مأهولة بالناس والنشاط التجاري والصناعي والعلاقات الاجتماعية. وتمضي الرحلة رغم المصاعب وثقل الذكريات، فالأب مُصرّ على الوصول إلى هدفه. والأبناء يحاولون أن يُفهموه بأنه ذاهب للبحث عن الوهم. وأخيراً يصل الأب إلى مدينة لينكولن حيث مقرّ الجائزة ليكتشف أنها خدعة ووهم.

لم يفز الأب بالجائزة. لكنه فاز بجائزة رمزية، فهو استعاد- عبر هذه الحيلة الدرامية- سنوات حياته مع الأهل والأصدقاء، وزار أماكن احتضنت مغامرات الطفولة والصّبا، كما أن ابنه ديفيد أراد أن يكافئه، إثر خيبته، بأن اشترى له- كما كان يتمنّى لو أنه فاز حقاً بالجائزة- جهاز ضغط هواء كهربائي، وشاحنة (بيك آب) راح يقودها بنفسه كمن يمارس طقساً مقدّساً فَقَدَه منذ سنوات طويلة.

ما يميّز المخرج (باين)، صاحب «الأحفاد»، و«عن شميدت» و«طرق جانبية»، هو إتاحة المجال أمام ممثّليه كي يظهروا مهاراتهم على نحو عفوي، وهو ما يفعله بروس ديرن الذي أدّى دور الأب العجوز والذي نال عنه جائزة أفضل ممثّل في مهرجان كان الأخير، كما رُشّح لجائزة الأوسكار 2014 لأفضل ممثّل.

بملامحه الحزينة التي تبدو وكأنها ستنفجر بالبكاء، ونظرات عينيه الضائعة الشاخصة نحو الأفق الفسيح، استطاع «ديرن» أن يقدّم شخصية مقنعة ومتناسبة مع طبيعة الدور سواء عبر تعابير وجهه الذي حفر الزمن فيه قصص اللوعة والخسارات، أو من خلال حركاته الطفولية الناعمة، أو تصرُّفاته التي بدت



خاضعة مستسلمة، لكن مع إصرار عنيد، ومزاج متقلّب بين البراءة والعنفوان.

الفيلم الذي بلغت تكلفته الإنتاجية نحو 12 مليون دولار (وهو رقم ضئيل قياساً إلى إنتاجات هوليوود الضخمة) لا يأبه بمعايير شبّاك التذاكر، ولا يرضخ لأهواء عشّاق السينما الأميركية التقليدية. إنه فيلم يسير عكس التيار ليظهر الوجه الآخر لأميركا بعيداً عن الأضواء والثراء؛ ففي هذا الفيلم نحن إزاء طبقات مسحوقة مهمَلة تنتمي إلى القاع، وغالبية شخصيات الفيلم من كبار السنّ العاطلين عن العمل، يعيشون حياة بائسة، ويجترّون الذكريات، وينشغلون بمشاجرات صغيرة، ولا يبدو أن ثمة أملاً قد يُحيي في أرواحهم الحلم الجميل.

بهذا المعنى فإن «نبراسكا» ينطوي على بعد هجائي خفي، ذلك أن الولايات المتحدة لا يمكن أن تُختزل بوسامة نجوم هوليوود، ومغامراتهم المرحة في بلاد العم سام، وإنما ثمّة زوايا قاتمة لطالما أهملتها السينما، وها هو إلكسندر باين يغيّر مسار العدسة ليرصد بساطة أسرة أميركية متواضعة تحلم بالثراء، وتشتاق إلى الماضي، وتصل إلى نهايات الحياة من دون بطولات وأمجاد.

انسجم ايقاع الفيلم الهادئ والرصين مع هذه الأجواء الدرامية المشحونة بالدفء والألفة والشجن، لكن ذلك لا يحوّل الفيلم إلى نشيد تراجيدي متجهّم، بل على العكس ثمّة مفارقات مضحكة، وسخرية لاذعة، ومواقف طريفة مع توليفة مونتاجية محسوبة بعناية، وموسيقى تصويرية نابعة من روح الثقافة المحلّيّة، فضلاً عن الحوارات التي تدور بين الشخصيات لتعبّر عن مستواها الثقافي، وعن أحلامها المؤجّلة على الدوام.


مشهد من فيلم «تقاطع طريق»

دروب مظلمة

برلين: محمد نبيل

التطرُّف الديني يقتل الطفولة، ويغتال روح المجتمع. فكرة جوهرية أوَّليّة نستخلصها بعد مشاهدتنا للشريط الألماني «تقاطع طريق» لمخرجه «ديتريش بروغمان». الفيلم استطاع مؤخراً بجرأته وتعريته للمسكوت عنه في ألمانيا انتزاع جائزة أفضل سيناريو في مهرجان برلين السينمائي الدولي في دورته الرابعة والستين. وتُعَدّ الجائزة اعترافاً بقيمة العمل السينمائي المتميِّز الذي أبدعه الأخوان آنا وديتريش بروغمان.

بدأ مخرج الفيلم «ديتريش بروغمان» (1976) حياته الفنية بعد دراسة الإخراج السينمائي في أكاديمية السينما والتليفزيون في مدينة «بوتسدام» القريبة من العاصمة الألمانية. كما يشتغل محرّراً في مجلة سينمائية، ويعيش حالياً في

العاصمة الألمانية برلين.

بدأ هذا المخرج الشاب أولى أفلامه الروائية الطويلة عام 2006، حين أخرج فيلم «تسعة مشاهد»، قبل أن يخرج فيلمه الروائي الثاني «اركض عندما تستطيع» عام 2010. وفي عام 2012 أخرج فيلمه الثالث «3 غرف نوم، مطبخ وحمام». وهذا العام يفاجئ جمهور الفن السابع في مهرجان برلين السينمائي الدولي بفيلمه الجديد والمثير «تقاطع طريق».

يحكي الشريط عن (ماريا) فتاة تعيش في عائلة كاثوليكية متشدِّدة، تضمّ- إلى جانب الأم والأب- إخوتها الثلاثة والمربِّية ذات الأصول الفرنسية. تأثّرت «ماريا» بشكل ملفت وغريب بخطابات القسّ الذي تقمَّص شخصيته ببراعة الممثِّل «فلوريان ستيتر»، وهو الدور السينمائي الذي أشادت به كذلك الصحافة الألمانية.

خطاب القسّ الداعي إلى التضحية في سبيل يسوع المسيح وجد صداه في نفس «ماريا» حين قرَّرت أن تتخلّى عن المتع الدنيوية من أجل التقرُّب أكثر من السماء، وتقدِّم نفسها كقربان في سبيل يسوع المسيح. العائلة المتشدِّدة وظروف صراعها مع أمّها وشروط البلدة الصغيرة، كلُّها عوامل ساعدت (ماريا) على تبني أفكار دينية متطرِّفة، كرفض الموسيقى، والإمساك عن الأكل والشرب وطقوس عدة، فكانت ضحية هذا التشدُّد حيث لفظت أنفاسها في المستشفى، فينتهي الشريط بنهاية حياتها.

أمّ (ماريا) تصرّ على قهر ابنتها والضغط عليها بشتى الوسائل كمنعها من ممارسة الموسيقى التي لا تتناسب مع أيديولوجيتها الدينية بدعوى أنها موسيقى شيطانية. «ماريا» تتعرَّف على زميل في المدرسة، وتتقرَّب منه حتى عرض عليها فكرة الرغبة في الانضمام إلى كورال كَنَسي» يغنِّي فيه هو وزملاؤه أغاني «السول». لكن الأم ترفض الفكرة بعنف، وتصرخ في وجه ابنتها التي، بمُجَرَّد التعبير عن رغبتها في الغناء وممارسة هذا النوع من الموسيقى، تكون قد ارتكبت إثماً في نظرها.

إصرار الأم عَبَّرت عنه طيلة الفيلم بلا توقُّف وحتى بعد رحيل ابنتها في المستشفى، فالتطرُّف يعمي القلوب، ويقتل الحُبّ، ويغتال الطفولة. تعيش الأم حالة نفسية غير عادية، فهي تحبّ ابنتها، لكنها في الوقت نفسه تؤمن بمعتقدات أسطورية متشدِّدة، وترى فيها حلاً يمكن أن ينقذ (ماريا) المُسَجّاة على سرير الموت. تأتي الأم بالقسّ من أجل التبرُّك، لكن بركة القس تتبخَّر في السماء، وتسقط الفتاة على إثرها ضحيّة. لكن الغريب في الأمر هو أن الأم ظلت تحمل الأفكار نفسها حتى بعد رحيل (ماريا) حيث قالت إن «موت ابنتها هو عبارة عن طقس ديني افتدت به ماريا شقيقها المريض، ونالت به بركات الرَّب».

(ماريا) وجدت نفسها بين عائلة متطرِّفة دينياً وقسّ يخاطب جوارحها بكلامه عن الصلاة وقهر النفس وممارسة الطقوس الدينية القاسية، فقامت بكل شيء حتى لا تسقط في الخطيئة بحسب اعتقادها. وهكذا، انتحرت (ماريا) ببطء أمام أنظار أبيها الذي التزم الصمت طيلة الشريط وأمها الشرسة التي ترفض كل ما لا ينسجم مع تصوُّرها الخرافي للمسيحية.

فيلم «تقاطع طريق» هو حكاية رسمت خيوطها قراءة دينية مسيحية نعثر عليها في المصادر التاريخية وتحمل الاسم نفسه. وعنوان الشريط يحيل- في المصادر الدينية المسيحية- على تلك الرتبة الطقسية التي تُقام في زمن الصوم الكبير، وفي أسبوع الآلام في الكنيسة أو على الطرقات العامة، وتقرأ فيها نصوص صلب المسيح على أربع عشرة مرحلة. وقد التزم المخرج «ديتريش بروغمان» بخلفيات النص الأصلي مقسِّماً مشاهد الشريط الأساسية إلى 14 فصلاً. وحاول المخرج أن يطابق بين حكاية (ماريا) ومِحَنها مع عائلتها ومع نفسها، ومأساة المسيح. لكن (ماريا) تعكس صورة حَيّة عن شباب ومراهقين من كلّ المِلَل والنِّحَل والأديان الذين يضحون بأنفسهم ثمنا لأفكار مدمِّرة، تعبِّر في ظاهرها عن الحق والعدالة، بينما في باطنها تحمل بنور عداء للإنسان.

كلام القسّ في الندوة الصحافية وشكره لمنتج الفيلم الذي- بحسب رأيه- تجرأ على إنتاج فيلم حول هذا الموضوع غير العادي في المجتمع الألماني، يعكس الأيديولوجيات الدينية المتطرِّفة في ألمانيا. ويأتي فيلم «تقاطع طريق» لإماطة اللثام عن هذه الظاهرة وتقديم رؤية سينمائية نقدية ذكية للمسيحية في وجهها المتطرِّف. وهذه الجرأة تجعل حكاية الفيلم دليلاً على ما يحمله المخرج والمنتج وكاتِبَي السيناريو من هموم مجتمعية تتعلَّق بما يهدِّد كيان المجتمع الألماني في الوقت الحاضر. قضية الفيلم أثارت الكثير من التساؤلات، وأسالت مداد العديد من الصحافيين الذين تناولوا الفيلم بالمتابعة والنقد في أثناء وبعد نهاية مهرجان برلين السينمائي.



البحث عن الجاني

بين نيران الواقع وألعاب الحلم

مي عاشور

الإبداع - في حَدِّ ذاته - لغة مشتركة يفهمها الجميع؛ هذا ما أثبته الفيلم الصيني «فحم أسود، ثلج رفيع»، والذي حاز مؤخَّراً - في مهرجان برلين السينمائي الدولي في دورته 64 - على جائزة الدب الذهبي لأفضل فيلم سينمائي، وكذلك على جائزة الدب الفضي لأحسن ممثِّل التي كانت من نصيب الممثِّل الصيني «لياو فان»، وذلك ضمن منافسة شملت 20 فيلماً أخر، من بينها فيلمَيْن صينيَّيْن آخرَيْن هما: «التدليك الأعمى» للمخرج «يي لو ويدور»، وفيلم آخر بعنوان «منطقة بلا سكان».

الفيلم - بعد تتويجه في برلين - لَقِي إقبالاً واسعاً في الصالات السينمائية الصينية منذ عرضه ابتداءً من 21 مارس / آذار. «Black coal,Thin ice» أي «فحم أسود، ثلج رفيع» هو اسم الفيلم باللغة الإنجليزية، ولكن اسم الفيلم باللغة الصينية هو «باي ري يان خووه»؛ وتعني بالصينية ألعاب نارية نهارية. قال مخرج الفيلم «دياو إيي نان» إن هذين الاسمين يعكسان المفارقة بين الواقع والحلم؛ فالفحم والثلج يمثِّلان الواقع، أما الألعاب النارية النهارية، فتمثِّل الحلم. الفحم الأسود هو المكان الذي اكتشفت فيه الجريمة، أما الثلج الأبيض فهو مسرح الجريمة والمكان الذي وقعت فيه، فكلاهما واقع لوجودهما.



أما الألعاب النارية النهارية فهي نوع من الحلم أو الخيال، فالناس يستخدمونها للصمود أمام واقع العالم القاسي، وكطريقة للتنفيس عمّا في صدورهم. نرى في الفيلم مشهد للبطلة تجلس في القطار، وبينما تتأرجح في حركة العربة، تظهر في سماء الشتاء الثلجية البيضاء ألعاب نارية نهارية.

تدور أحداث الفيلم في مدينة خآربين، شمال شرق الصين، في عام 1999، وتبدأ باكتشاف أحد العمال بمصنع فحم، يد إنسان وسط الفحم، فيتمّ إبلاغ الشرطة. يأتي شرطي يدعى (جانغ زيه لي)، (يلعب دوره الممثل الصيني لياو فان)، وسرعان ما تكشف الشرطة عن الجناة، ولكن إخضاعهم للتحقيق يكون له ثمن باهظ، يروح ضحيَّته شرطيان، ويُصاب فيه (جانغ زيه لي)، مما يُجبره على ترك عمله.

يعمل (جانغ زيه لي) فيما بعد كحارس في إحدى المصانع، ويدمن شرب الخمر. في عام 2004، تظهر مجدَّداً سلسلة من الجرائم الغامضة كتلك التي حدثت منذ 5 سنوات من قبل، فيقرِّر أن يكشف الستار عن لغز هذه الجرائم، بمساعدة أحد زملائه السابقين، ويكتشف أن كل ضحايا هذه الجرائم كانت تجمعهم علاقة حُبّ بامرأة جميلة اسمها ووه جيه جين (تلعب دورها في الفيلم الممثلة التايوانية جوي لون مي) تعمل في مغسلة ملابس، وبالصدفة يكتشف أن زوجها كان أحد هؤلاء الضحايا، فيقرِّر (جانغ زيه لي) أن يقترب من هذه المرأة من أجل معرفة الحقيقة؛ يتعرف إليها بصفته زبوناً يأتي إلى المغسلة، ولكنه ينجذب إليها، وسرعان ما يقع في حُبّها. ومع الوقت يعرف حقيقة جرائم القتل الغامضة.

استغرق (دياو إيي نان) 8 سنوات في كتابة سيناريو فيلم «فحم أسود، ثلج رفيع»، فقد بدأ في كتابته عام 2005، وأعاد كتابته 3 مرات، كما واجه بعض العثرات المادية' إلى أن بدأ بتصوير الفيلم عام 2012، واختيرت مدينة خآربين في مقاطعة خي لونغ ت جيانغ شمال شرقي



مشاهد من فيلم Black Coal, Thin Ice

الصين مكاناً لتصوير معظم مشاهد الفيلم. ومدينة خآربين معروفة بطقسها القارس، وفيها يقام أبرز مهرجانات الثلج والجليد وأعمال النحت الجليدية.

وقد أفاد المخرج الصيني «دياو إيي نان» بأن اختيار خآربين مكاناً للتصوير يعود إلى مناخها الذي يتماشى مع الفيلم، كما أن برودة الثلج وأجواء الكآبة التي يخلِّفها يوحيان بشعور من الخوف والرهبة، مما يتَّفق مع أحداث الفيلم، وما فيه من إثارة ورعب.

لم يكن الفيلم مُجَرَّد مَشاهد لممثِّلين حفظوا أدوارهم وأدّوها بإتقان، بل كانت العملية أكثر تعقيداً بالنسبة لفريق العمل كله. فعلى سبيل المثال، الممثِّل الصيني «لياو فان» زاد وزنه 10 كغ متعمِّداً ليتماشى شكله مع دوره في الفيلم؛ فهو يجسِّد دور شرطي، بعد أن أجبر على ترك مهنته، عمل حارساً في مصنع، وأدمن شرب الخمر. والجدير بالذكر أن الممثّل (لياو فان) حاز على جائزة الدب الفضي لأحسن ممثِّل في مهرجان برلين السينمائي الدولي.

أما الممثلة التايوانية «جوي لون مي» فكان أمامها تحدٍّ كبير في التغلُّب على لهجتها التايوانية، وخاصة أنها تجسِّد شخصية امرأة ناطقة بلهجة أهل شمال شرق الصين. ومن أجل إتقان الدور بشكل أكبر تطوَّعت للعمل في إحدى مغسلات الملابس (فهي تجسِّد دور عاملة في مغلسة ملابس في الفيلم)، حتى إنها كانت تغسل الملابس، وتكويها بنفسها. كما أنها تعلَّمت- خصيصاً- التزحلق على الجليد لأداء بعض المشاهد في الفيلم. ومن الصعوبات التي واجهتها أيضاً برودة الطقس، فتايوان ليست بلداً بارداً مثل مدينة خآربين، فكانت درجة الحرارة تصل إلى 40-30 درجة تحت الصفر، وبعض المشاهد تطلَّبَت التصوير بملابس خفيفة، مما شكَّل صعوبة لها. كما أن برودة الطقس جعلت تصوير بعض المشاهد صعباً؛ لأنها لم تكن تظهر واضحة على شاشة الكاميرا.

وُلِد المخرج (دياو إيي نان) عام 1969 في مدينة شي آن في مقاطعة شان شي، وهو ممثل، وسينارست، ومخرج. تخرَّجَ في الأكاديمية المركزية للدراما في الصين. كتب سيناريو لفيلمَي: «الاستحمام»، و«حساء حب حار». في عام 2002 لعب دور البطولة في فيلم «غداً نهاية العالم»، للمخرج الصيني «يوه لي». وفي عام 2003 أخرج فيلم «ملابس رسمية»، والذي نال جائزة التنانين والنمور لأفضل فيلم في مهرجان فانكوفر السينمائي الدولي. وفي عام 2007 حصل فيلمه «قطار الليل» على عدّة جوائز دوليّة.

«بويهود»

استدراج الزمن إلى فخّ السينما

عماد مفرح مصطفى

يتحوَّل الزمن في فيلم «صبا، boyhood» للمخرج الأميركي ريتشارد لينكليتر، من أداة لمحاسبة المشاعر وتحوُّلاتها إلى شخصية حقيقية عبر النحت في الزمن الواقعي لطفولة ميسن(دور إيلار كولترين)، حيث نرى الطفل/ الممثل يكبر أمام عين الكاميرا وفق سياق عمره الطبيعي، ضمن سردية سينمائية متخيَّلة لا تكفّ عن خلق إحساس لدى المتلقّي بأنه أمام فيلم وثائقي لشخصية خيالية.

الفيلم الحائز على جائزة «الدبّ الفضّي» لأفضل مخرج في مهرجان برلين السينمائي بدورته الأخيرة 64 لعام 2014، لا يتميَّز- فقط- بتنقُّلاته الدرامية ودلالاته السينمائية العميقة، بل بسرديَّته البسيطة في تتبُّع حياة عائلة الطفل (ميسن) على مدى 12 عاماً، دون أن تخترق إيقاع حياتها العادية الحوادث المثيرة والكبيرة، وهي تحاول التأقلم مع نمطية الحياة الحديثة وتواتر علاقاتها البينية وتعقيداتها، مع التركيز على ما يحدثه الزمن الحقيقي من آثار على حياة الممثِّلين ووجوههم، دون إخفاء ذلك الأثر خلف الأصبغة أو الإكسسوارات.

الفيلم يُعَدّ تجربة سينمائية جديدة للمخرج لينكليتر (54 عاماً)، الذي عمد خلال تجربته السينمائية، والتي تناهز 31 فيلماً، إلى تجارب مختلفة، ففي فيلمه waking life 2001 دمج بين تقنية الرسم والتصوير، مثلما اعتمد على تطوير التأثيرات البصرية والمزج بين الصور الحية والإنيميشن في فيلمه «A Scanner Darkly 2006»، لكن فيلمه الجديد يمتلك خاصية فريدة في رؤية نمو كائن بشري على الشاشة الكبيرة خلال 164 دقيقة.

الفيلم يبدأ بنظرة عميقة للطفل (ميسن)، ذي السنوات السبع، إلى السماء، وقد اعتاد انتظار والدته المُطَلَّقة، في حديقة مدرسته بمدينة هوسين الأميركية. الأم أوليفيا (دور باتريشا أركيت) المحاصرة بأعباء الحياة المتسارعة وخساراتها الأليمة، تحلم برجل ينقذها من براثن العوز والتبلُّد العاطفي، أمور لا يدركها الطفل ذو الشخصية الأثيرة، التي لا تكفّ عن السير في الشوارع بدون هدف، والرسم على الجدران، والتلصُّص على الجيران، وافتعال المشاكسات مع شقيقته الصغرى سامانثا (دور لورلاي، ابنة المخرج).

لكن ذلك الفضاء الطفولي برهافته، يتعرض لصدمة، حين تقرر الأم العودة إلى الجامعة والانتقال إلى مدينة أخرى للعيش رفقة زوج جديد لا يلبث أن يتحوَّل إلى رجل سكّير وعدواني. تختلط الأمور في ذهن (ميسن) مع دخوله سنّ المراهقة وظهور هواجسها المرفقة بتحوُّلات جسدية مقلقة، وحاجاتها النفسية وامتحانها العسير بضرورة اختيار أنموذج ما لشخصيته، لذا لا يكفّ عن إجراء المقاربة الذهنية بين الشخصيات الذكورية التي صادفها بحياته القصيرة: بين شخصية والده (إيثان هوك)، اللطيفة وغير المبالية والمفضّلة لحرِّيتها الشخصية على التزاماته العائلية، وبين أزواج والدته، وآخرهم أحد الذين حاربوا في الجيش الأميركي في أثناء احتلاله للعراق.

يتحول الزمن مع استمراريته، إلى مادة سينمائية ثرية، لذا لا يشير المخرج إلى الحقب والسنوات التي تمرّ، يترك ذلك للملامح والأعمار التي يغزوها الزمن على الشاشة، ويدل عليها تغيير العادات والمشاعر وتصرُّفات الشخوص. وبذلك يجعل من الزمن حقيقة تتجاوز كل الحقائق الأخرى من الولادة، والطفولة، والحب، والشباب. هكذا يداهمنا عُمر (ميسن) وهو على أبواب الدخول إلى سنّ الرشد، وقد أخفق في أول قصة حب، وبات التصوير الفوتوغرافي يستهويه، وأصبح عالم الرجولة القريب يفرض عليه ألفاظاً وممارسات جديدة.

يتشبَّث المخرج لينكليتر طوال الفيلم بالوقائع البسيطة ودلالاتها، لنكتشف، في النهاية، أن الشخصيات هي ذاتها، لكن أزمنتها اختلفت وتداخلت، يتخلَّلها مشاعر غامضة من الحنين والحزن، ونحن نتلمَّس وقع الزمن، فيما يتابع المخرج،


المخرج ريتشارد لينكليتر


مشهد من فيلم boyhood

بعين كاميرته، مروره الرشيق بالصور القديمة والأغاني وتسريحات الشعر والأحاديث الماضية.

يستدرج المخرج الحياة الطبيعية إلى فخّ السينما، عبر تشريح الطفولة وهواجسها، حيث القوة الروائية تكمن فيما هو طبيعي وحيوي؛ فبقدر ما ينتهج المخرج المنحى الوثائقي رغبة في تطويع التغيُّرات البيولوجية والصراعات النفسية الحقيقة لدى الطفل، يزداد وقع وتأثير الجانب السينمائي والروائي.

لا يخرج هذا الفيلم عن سياق التجربة السينمائية لـ«ريتشارد لينكليتر»؛ فالإشارة إلى مفهوم الزمن والعلاقة به، واعتماد الحكايات الصغيرة ذات الأحداث والشخصيات القليلة، والتركيز الدائم على الوقائع الطبيعية المعبِّرة والمختزلة للسلوكيات المعقَّدة والغامضة، كل ذلك يشكِّل جوهر سينما لينكليتر منذ أول أفلامه «woodshook» عام 1985. وفي مقاربة بسيطة، يمكن القول إن رؤاه السينمائية تتراوح بين التعبيرات والدلالات العميقة لدى إنغمار بيرغمان، وتجلّيات الزمن والنحت فيه، لدى أندريه تاركوفيسكي، إضافة إلى تلاقيه مع (سينما المؤلِّف) الفرنسية، وبخاصة روبير بريسون، وإيريك رومير؛ حيث الإيحاء والرؤيا المميّزة والحفاظ على الانسياب الطبيعي للمشاهد، وهو ما يمكن تلمُّسه في ثلاثيته الشهيرة، «قبل الشروق» 1995 و«قبل الغروب» 2004 و«قبل منتصف الليل» 2013، متناولاً خلالها قصة حبّ شخصيتين خياليتين وبأسلوب طبيعي، مع تقسيم القصة إلى ثلاثة أجزاء يفصل بين كل جزء وآخر فترات زمنية متباعدة، والاعتماد على الحوار اليومي والطبيعي في بناء الفضاء الدرامي.

ففي فيلم « قبل الشروق»، الذي تشارَكَ «لينكليتر» كتابته مع «كيم كريزان»، لا أحداث كبيرة ومثيرة، لكننا نتلمَّس إنسيابية الحياة اليومية وكيفية تلاقي النوازع الإنسانية لدى البشر العاديين، وتحوُّل تلك النوازع إلى تجربة شخصية تستقرّ في الوعي. تقع أحداث الفيلم في صيف عام 1994 حين يلتقي السائح الأميركي جيسي (إيثان هوك) والطالبة الفرنسية سيلين (دور جولي دلبي) في أحد القطارات المنطلقة من بودابست باتجاه فيينا. يبدأ بينهما حديث عادي لا يلبث أن يتحول إلى إعجاب، يدفع بسيلين القادمة من زيارة جدّتها والمتَّجهة إلى جامعتها في باريس، إلى قبول دعوة جيسي المغادر في الصباح إلى بلاده، والنزول من القطار والتجوّل في أنحاء فيينا ليوم واحد.

الجزء الثاني من الثلاثية، ظهر عام 2004، وحمل عنوان «قبل الغروب» وبميزانية لم تتجاوز (2.7) مليون دولار، وجاءت أحداثه تتمّة للقاء جيسي وسيلين في فيينا، الذي استوحاه جيسي من أحد رواياته التي أصبحت ضمن قائمة أكثر الكتب مبيعاً في أميركا. وعلى إثرها، يقوم جيسي بجولة ترويجية لكتابه في أوروبا، وتكون إحدى مكتبات باريس آخر محطات تلك الجولة، ويندهش حين يرى سيلين بين الحاضرين.

لكن تجربته مع الجزء الثالث من الثلاثية، «قبل منتصف الليل» 2013، كانت أكثر إثارة من الأجزاء السابقة، مع إشراك بطلَي الفيلم (إيثان هوك، وجولي دلبي) في كتابة السيناريو رغبة في الاستفادة من أجوائهما النفسية، وتكريساً لمفاهيم (سينما المؤلِّف) حول طبيعة التمثيل، تبدأ القصة في هذا الجزء وقد انقضى تسع سنوات بعد أحداث فيلم «قبل الغروب»، حيث نجد جيسي وسيلين يعيشان معاً في باريس ولهما بنتان توأم.

لا يغيب عن أفلام «لينكليتر» المحمَّلة بطاقة حسّية ومضامين فكرية وإنسانية، محاولتها خلق سردية سينمائية جديدة، تخلِّص السينما من الموضوعات المكرَّرة. فالواضح أن نظرية (البطل الأميركي الخارق)، لا تستهويه، مثلما لا تستهويه الأعمال الملحمية التي يحاول بعضها بيع الإثارة وعبادة الجسد والقوة، وتنميقها وفق منطق ثقافة الاستهلاك. هذا التوجُّه بدا واضحاً في نقده لأميركا في فيلمه التسجيلي «أمة الوجبات السريعة»، وفي قلّة تعاونه مع الهوليوود، واكتسابه الشهرة العالمية كأحد أشهر المخرجين الأميركيين للسينما المستقلة.

أفلام «لينكليتر»، - باعتبارها جزءاً من السينما «الطبيعية»- لا تعكس الواقع، ولا تعبِّر عن الحياة، بل هي جزء حَيّ ومتفاعل من الحياة ذاتها، بكل انفعالاتها وتبايناتها وعلاقاتها المعقدة، لذا تأتي أفلامه كمقطوعات موسيقية متكاملة، وهي تعطي للحياة اليومية والطبيعية أبعاداً فنية وحميمية.


الفنانة منى حاطوم

«اضطراب» هو عنوان المعرض الاستعادي للفنانة العالمية فلسطينية الأصل منى حاطوم الذي يستضيفه «المتحف العربي للفن الحديث» في الدوحة من 7 فبراير/ شباط حتى 18 مايو/ أيار المقبل. وهو يستعيد أهمّ أعمالها الإنشائية الاختزالية المكثّفة والمليئة بالتداعيات والمعاني التي تعكس الأجواء الاجتماعية المضطربة التي يعيش فيها العالم في العصر الحديث. منحوتات وأعمال منى حاطوم التجهيزية والاختزالية تعبر الزمن والحدود بلغة بصرية حكائية تاريخية محبوكة بشدّة. بين عملها الفني «برج» الذي أنجزته عام 2010 بعد فترة طويلة أمضتها في بيروت، و«ملجأ» اختارت حاطوم، هنا في الدوحة، ستة وحدات من هذا التشكيل تحت إشراف سام بردويل، وتيل فلرات. وحول هذا المعرض ورؤى حاطوم ومواقفها يدور حديثنا في هذه المقابلة لـ «الدوحة».

منى حاطوم:

لا حدود بين الشخصي والعام

حوار: رنا نجار

■ هناك تناقض في أعمالك: أمن وخوف، رغبة ونفور، استقرار وعدم استقرار... فهل تقصدين ذلك ليكون المشاهد مواجهاً للتوتُّر؟ وهل تقصدين من خلال هذه التناقضات إزعاج المشاهد وتهديده؟

- أريد أن أخلق حالة يكون فيها الواقع -في حَدّ ذاته- نقطة تساؤل حيث يتوجَّب على المشاهد أن يعيد النظر في افتراضاته وفي علاقته بما يحيط به. وهذا نوع من امتحان لفحص الذات والبنى السلطوية التي تسيطر علينا. أريد للعمل أن يكون له حضور شكلي قوي، وأن يوجد -من خلال التجربة الفيزيائية- تجاوباً نفسياً وعقلياً، وأن يقدّم حالة من الغموض واللامبالاة... بالنسبة لي أفضل الفنون هو الذي يعقّد الأشياء أمامك بعرضه تناقضات مستحيلة تجعلك تسائل افتراضاتك حول العالم حيث تغادر حاملاً أسئلة أكثر من الأجوبة. وأرى أن العمل المكشوف والواضح والمباشر عملاً مملّاً، ويتعامل مع المشاهد بلغة الأكل الجاهز «Fast Food» ولا يُحاكي خيالهم وذكاءهم.

■ نرى في معرضك «اضطراب» أعمالاً هشّة وحادّة مصنوعة من الزجاج (أحزان غارقة، وطبيعة جامدة). كما نرى أعمالاً مصنوعة من





الشَّعْر، وأخرى مصنوعة من الأسلاك الكهربائية... ألهذه الدرجة ترين العالم قاسياً ومتشعِّباً ومتناقضاً؟

- العالم من حولنا ليس ثابتاً ولا جامداً، فهو متحرِّك دائماً، وهو قاس، نعم ليس مرناً. ثم إن شخصياتنا تشبه هذا العالم المتناقض الذي ينعكس في المواد التي أستخدمها. فكل واحد لديه جوانب مختلفة ومتناقضة في بنيته؛ لدينا الأنوثة والذكورة مثلاً، ونحن نعمل على تداركها وتبسيطها في أجسادنا وأفكارنا قدر المستطاع. فمن جهة، أعمالي فيها جدِّيّة وقوّة وصلابة تذهب لتوحي بصراع ما. ومن جهة أخرى، قد تعبِّر عن الحبّ كما في عمل «شاي لاثنين». وأنا اتَّخذت في عملي، على الدوام، موقفاً مضادّاً متمرِّداً يحمل كثيراً من التناقضات. فكل بنية هي -عادةً- مليئة بالتناقضات، وفي العديد من الأماكن أشعر أن الشخص إذا أراد أن يكون صادقاً مع نفسه عليه أن يبحث، ويستكشف كل الجوانب والمساحات والمجالات المختلفة في حياته وكل زاوية من زوايا بنيته وشخصيته المتناقضة. ففي الأعمال المصنوعة من الشَّعْر، هذه المادة الرقيقة والزائلة هناك تضادّ لاستخدام الأسلاك الشائكة في أعمال اخرى. هي أعمال تحمل -إلى جانب الرقّة والرهافة- شيئاً من القوة تكمن مثلاً في البناء الشبكي في عمل «كوفية» أو «شبكات من شعر مع عقد». وهنا أتطرَّق إلى ثنائيات: النظام واللانظام، والشكل الصارم والشكل الحر، وكذلك الأَسْر والحرِّيّة.. وأعمالي وموادي المتناقضة تتبع هنا مزاجي؛ أحياناً أصحو بمزاج حزين متشائم متأثّر بالحروب التي تدور حولنا والصراعات التي لا تنتهي، ما ينعكس على أعمالي. وأحياناً أخرى، أكون متفائلة مفعمة بالحبّ وبالإيجابية، فأتَّجه إلى أعمال تعبِّر عن ذلك.

في أعمالك فلسفة تتعلَّق بجوانب مختلفة من الحياة بدءاً من الهوية والنزوح والجماعة وصولاً إلى الفرد والجسد والعنف وسواها من القضايا العميقة والعالقة. من أين تستقين هذه التيمات؟ وهل أنت متأثِّرة بمدرسة



فلسفية مُعَيَّنة أو بفيلسوف مُعَيَّن؟

- هناك العديد من الطبقات التراكمية في أعمالي واستيحاءاتي. فأنا أغرف من قراءاتي المتعدِّدة، ومن يومياتي ومن محيطي، ومن الماضي والحاضر والمستقبل، ومن البلدان التي أزورها. كل شيء أمرّ به أو أسمعه أو أراه أستوحي منه. لقد تأثرت بفنّانين وفلاسفة وكتّاب كثر، وبمدارس كثيرة لا يمكنني أن أعدّدها الآن. ولا شك أن هناك أعمالاً كثيرة متأثرة بخلفيَّتي، وهذا يظهر -مثلاً- في عملي «حكم مخفَّف» الذي تحدث فيه حركة مصباح النور حركة متواصلة في ظلال الخزائن السلكية، فينشأ إحساس كبير بعدم الاستقرار الذي شعرت به عندما لم أستطع العودة إلى بيروت بسبب الحرب الأهلية، واضطررت إلى المكو ث في لندن. هذا العمل يحيل إلى الاقتلاع من المكان وإلى الإحساس بالانفصال الذي عشته عندما هُجِّرنا من حيفا إلى بيروت، ومن ثَمَّ إلى لندن. وعند الدخول إلى الغرفة المعروض فيها «حكم مخفَّف» يشعر المرء أن الغرفة تتأرجح وأن الأرضية غير ثابتة تحت أقدامه. وحالة عدم الاستقرار هنا قد تنطبق اليوم على أيّ شخص يعيش حالات من النزوح أو الهجرة أو حتى معاناة ما مع المكان والزمان. فهو عمل لا يحمل وجهة نظر واحدة ولا مرجعية محدَّدة. وهذه إحدى الطرق التي يظهر العمل فيها متأثراً بخلفيَّتي الشخصية. ومن ناحية أخرى، يحيل عمل «حكم مخفَّف» و«اضطراب حالي» إلى تجربتي في الغرب وإلى نوع من العنف المؤسَّساتي. وهنا أشير إلى التقاء مجموعة بنى معمارية ومؤسَّساتية في البيئة الحضرية بالغرب والتي تدور حول إخضاع الأفراد إلى نسق موحَّد لتثبيتهم في مكان ما، ووضعهم تحت المراقبة.

وهل هذا يعني أنك تتهرَّبين من تلك الصبغة التي تحصرك بماضٍ وبهوية مُعَيَّنين أو بموضوع فلسطين والحرب والعنف؟

- لا أتهرَّب، ولم أنفِ يوماً الترابط المعقَّد بين خلفية الفرد وإنتاجه الفني. وإنما أحاول أن أشرح أن أعمالي تُعنى بالحقائق المتعلِّقة بجنوري على قدر عنايتها بتقديم صورة عن البنى المؤسَّساتية والسلطوية للغرب والتي عايشتها على مدى سنوات طوال. وقد رفضت، منذ البداية، التأطير الثقافي الذي يختزل أعمال الفنان في مظهر مبسَّط وحِرَفي من مظاهر سيرته الشخصية.

هل هذا المعرض هو محاولة للطعن في التأطير الذي يحصر المنفى كونه مأزقاً يرتبط، بشدة، بتاريخ منى حاطوم الشخصي؟

- يمكننا القول إنه يطعن في تلك النظرة. فهو دعوة للمشاهد لإعادة النظر في تاريخي الشخصي بوصفه تاريخاً من الانسلاخ يتشابك بعمق مع تجربة الحداثة. نتج عن تركيز العصر الحديث على سهولة الحركة تحوُّل كبير في تجربة الفرد مع مفهوم الوطن والمواطنة. وفي العالم أصبحت فيه الرحلات أسهل ما يكون، ليس عبر الحدود الجغرافية فحسب، بل من خلال انتشار التكنولوجيا والاتِّصالات العالمية، فإن الافتراض المسبق بأن أيّة ثقافة هي من صنع حفنة مغلقة من التقاليد والممارسات، التي تقتصر على مكانٍ مُعَيَّنٍ بشكل واضح، لم يَعُدْ صالحاً. من ثَمَّ، في العصر الحديث، كما يقول نيكوس باباسترجيادس «تحوّل معنى الوطن من كونه المأوى الذي يوجِّد ازدواجية الوعي في الذاكرة والمصير من خلال التراث، إلى وعاء يضمّ ما لا يُحصى من الممارسات والارتجالات». وبالعودة إلى بداياتي والعروض الأدائية الأولى، كنت أرى نفسي شخصاً هامشياً يُجري مداخلاته ضمن هوامش عالم الفن، وكان يبدو







منطقياً أن أستخدم الأداء كوسيلة نقد للمؤسَّسة. وبعد مدة لم أعد راضية عن التوجُّه الخطابي الواضح، ولم أعد -بعد ذلك- متأكِّدة مما إذا كانت الأعمال التي أنجزها هي فعلاً ما أردت عمله، أم أنها نتيجة تَبَنٍّ لما يتوقَّعه الآخرون وقَوْلَبَتي في صيغة فنان مُسَيَّس. إنه خطٌ رفيع جداً. أردت أن أقدِّم أعمالاً تعطي الأولوية للجوانب المادية والشكلية والبصرية في صناعة الفن، وأحاول أن أعبِّر عن السياسي من خلال جماليات العمل. ويأتي معرض «اضطراب» في الدوحة، بمثابة هدم للحدود التي تفصل السير الشخصية عن الجماعية، ولذلك الالتباس الذي ينشأ من الخلط بين الشخصي والعام.

تبدعين أعمالاً كثيرة تتمحور حول الخرائط، مثل «نقطة ساخنة»، «مشهد داخلي»، «بخاري»، تُكوِّن فيها الأسلاك والشَعْر البشري والسجاد مواد لافتة بشكل نافر. ماذا تعني لك هذه الخرائط؟

- إنها أعمال معقَّدة جداً. فالخريطة عادة تمثِّل جغرافيا محدَّدة ومستقرّة، لكن معظم الأعمال التي تناولت فيها الخرائط مثل «معلّق»، تمثِّل عدم الاستقرار والاضطراب والنزوح بشكل عام. هذا العمل مثلاً هو عبارة عن غرفة مجهَّزة بكثافة بأراجيح خشبية باللونين الأحمر والأسود، تبدو كأنها أرخبيل من الجزر العائمة والمعلَّقة بسلاسل متدلِّية من السقف. عند تفحُّصها عن قرب يتبيَّن أن كل هذه الأراجيح الـ 35 تحمل خارطة لشوارع إحدى العواصم محفورة على مقعدها، وقد اخترت تلك العواصم من قارات العالم الستّ. تتعلَّق كل أرجوحة بزاوية منحنية بالنسبة إلى التي تقع بقربها بشكل لا يحترم أيّ تحديد لموقع جغرافي حقيقي؛ ما يخلق شعوراً بالنزوح الجغرافي أو الضياع بدلاً من التواصل بين الشعوب. يلمّح هذا العمل - رُبَّما- إلى التدفُّق المستمرّ لجاليات المهاجرين عبر بقاع الأرض، ما يطغى على طابع الحياة في مدننا المعاصرة. تتحرَّك الأراجيح بصورة متواصلة عندما يسير الزائرون داخل مساحة العمل أو حوله، ثم تستمرّ بالاهتزاز بهدوء حتى بعد مغادرتهم، وهذا يضفي على العمل معنًى غريباً يوحي بعدم الارتياح. من هنا أودّ التوضيح أن أعمال الخرائط هذه لا تحدِّد مكاناً ولا زماناً، بل تتناول عدم الارتياح وعدم الاستقرار عامة، والحياة المعلّقة، والاضطراب.

في عملك المُعَنْوَن بـ«على جثَّتي» تظهر صورة فوتوغرافية جانبية لوجه منى حاطوم نفسها، وعلى أنفها دمية جندي في وقفة محفوفة بالخطر. الجسد في أعمالك يغيب ماديّاً، لكنه يحضر ضمنيّاً، وأحياناً يكون الجسد المقترح هو جسد المشاهد. فماذا عن هذا الجسد الذي تتناولينه بشكل سوريالي أحياناً، وبشكل مخفيّ أحياناً أخرى؟

- لقد دخلت عالم الفن من باب السوريالية، فأول كتاب فنّي اقتنيته كان عن الفنان ماغريت. وهذان العملان يدفعانني إلى التفكير باللوحات التي أنجزها ماغريت، حيث يبدو كل سطح في اللوحات كأنه حفر بالإزميل في الحجر. لكن هذه الأعمال التي تتناول الجسد من خلال الأثاث (كرسي، سرير) لها علاقة بالسوريالية على قدر علاقتها بالاختزالية. في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، أصبح الجسد لديَّ قضية. وقد شرعت، وأنا طالبة في كلية لندن، بالتركيز المشدَّد على الجسد أولاً باستخدام منتجاته ووظائفه كمادة للعمل، ومن ثَمَّ شرعت بالاستخدام المجازي ليرمز إلى المجتمع. وفي نهاية الثمانينيات أردت أن أُخرِج جسدي من العمل، جسد المؤدية، ليحلِّ مكانه جسد المشاهد عن طريق التفاعل المباشر مع العمل. فأنا أضع المشاهد نصب عيني حين أنشئ عملي. وهو متورِّط بصرياً أو نفسياً في بعض الأعمال الإنشائية. فالمنحوتات القائمة على قطع أثاث لها علاقة كبيرة بالجسد، وهي تشجِّع المشاهد على إسقاط ذاته ذهنياً على الأشياء المعروضة.

من خلال العنـوان (المتخفّي) الذي اختاره الفنان المصري أيمن لطفي في معرضه الذي اسـتضافه مؤخَّراً مركز الجزيرة للفنون بالقاهرة، تتَّضح هويّة التجربة الفوتوغرافية التي يقدّمها لطفي في تجربته الفنية، كما يشير العنوان -على نحو ما- إلى طبيعة أسـلوبه الـذي عُرِف به؛ فهو فنـان مولَع بالرمز فـي مجالات.. الفوتوغرافيا، والفيديو، والتجهيز في الفراغ.

القاهرة: ياسر سلطان

أيمن لطفي

في حالات القناع القصوى

يـراوح لطفـي أيضـاً، وبشـكل عـام، بيـن الواقـع والأسـطورة فـي سـياقات وحبكات بصريـة محكمـة مسـتعيناً فـي ذلك بموازنـة مسـتوعبة بيـن العناصـر والمفردات والمساحات وعلاقات الظل والضـوء. ففـي كل عمل من أعماله ثمة حبكـة مـا، تتحقَّـق بخبـرة ودربـة فـي التصوير ومضاعفة تأثيرات اللـون فـي الإيحاء البصري.. فهو يصنـع عناصِره بمخيِّلـة جامحة لا تحدّها عوائق أو أُطُر، لكنها مخيّلة تختزل ما هو شاسع وجامح داخل الرؤيـة البصريـة.

ينطلق لطفي من تعريف الفوتوغرافيا بوصفها لا تقتصر على المشاهد المباشرة التي يمكن الحصول عليها بسهولة، وإنما بإمكانهـا اسـتيعاب الكثيـر مـن المعانـي والرموز، كما يمكن للمصوِّر الفوتوغرافي أيضـاً أن يخلـق من خـلال الصورة عالمه الخـاص الـذي يبتغيه. ومن هـذا المنطلق يمارس لطفي الفعل الفوتوغرافي بحنكة ودراية بأسـاليب التصوير الفوتوغرافية المتعـدِّدة، وهـو مـا يجعلـه متجـاوزاً للتسجيل أو الرصد الظاهري، ومُتَّجِهاً نحـو التوغُّـل الصريح والمكثّف في الرمز وعناصره الدالّة القادرة على إنشاء عالم خاص ومختلف. فمشاهد طبيعية، أدوات منزلية، خربشات عشوائية على الجدران، أقمشة ملونـة وقصص في الوجوه كلّها مكوِّنـات يمزجها أيمن لطفي في أعماله، بنـوع مـن الإضافـة والحـذف وإعـادة الصياغـة فتتكشَّـف لـه تفاصيـل عوالـم أخـرى مملوءة بالقصص والدهشة.


أيمن لطفي

ففي معرضه الجديد بالقاهرة يطالعنا في البدايـة بِعمل فيديـو قصيـر لشخص يحـاول التخلُّص من القناع الذي يرتديه. وحين ينجح أخيراً نكتشف أن ثمة قناعاً آخر في أسفله، وحين يتمكّن من إزالته، ندرك أننا أمام قناع ثالث، ورابع، حتى يظهر في النهاية الوجه الحقيقي لشاب قلق ومتوتِّر الحركة..

يـرى أيمـن لطفـي أن الأقنعـة هـي سـمة الحيـاة، ويتسـاءل: مَـنْ منّـا لـم يرتـدِ قناعـاً من قبل؟ ومَنْ منّا لـم يحاول إخفاء مشاعره ورغباته وأطماعه وحتى أحلامه؟.. إننا نختفي جميعاً خلف قناع.

وكمـا يتنـاول فكـرة القنـاع، يحتفـي بالوجه الإنساني في مجموعة من الأعمال المعروضـة التـي تقدِّم الوجـه رائقـاً مـن دون زيف، بينما تحتشد من خلفه وعلى جوانبـه بقايا الأقنعـة الممزَّقة..

عناصر شتّى تؤلِّف معاً مجمل المشهد الفوتوغرافي الـذي ينسجه أيمـن لطفي ببراعـة عـن طريـق الضـوء واللـون: أقمشـة، زخـارف، تأثيـرات لونيـة... تتعدَّد بواسطتها حالات القناع، وتتباين أشكاله بين أقنعة لامعة وزاهية، وأخرى قاتمة وسـوداوية، وأقنعة خفية وأخرى مباشـرة وصريحـة... وكلّها تخفي سـرّاً مـا وراءها.

من الوجوه والأقنعة ينتقل أيمن لطفي إلى مجموعة أخرى من الأعمال التي تشكّل بنيـة مختلفة لرؤيته البصرية. مجموعة أخرى تَتَّسم بالخيـال الجامـح والدلالات الراهنـة؛ وهـو هنـا يرسـم -بالضـوء- مواقفـه الخاصـة عبـر حبكـات خياليـة وبصرية مبتكرة. فالسياسة بكل ألاعيبها وأطماعها داخل إطار واحد؛ حيث يجلس عجوز على كرسـي متحرّك وسط فضاء أشـبه بلعبـة الشـطرنج، وعلـى مسـافة منـه ثمّة كراس متحرِّكة أخرى لا يجلس عليهـا أحـد، بينمـا يطـلّ هـو مـن مكانـه علـى المشهد بهيئته الشبيهة بالمهرِّج... وفـي لوحـة أخرى نـرى صنبـور مـاء فـي الخـلاء، وفتـاة وحيـدة تنتظـر حلمـاً أو عائداً يبدِّد وحشة فضاء شاسـع.





من أعمال أيمن لطفي



يجيد الفنان أيمن لطفي التعامل مع المؤثرات الفوتوغرافية، فهو يوظّف الإضاءة لخلق تناغمات ما بين المساحات الداكنة والمساحات المضيئة، كما يوظّف اللون بمهارة، مازجاً ما بين الدرجات الحيادية والصريحة للفت الانتباه إلى عنصر ما وتأثيره ضمن بقية العناصر الأخرى. إن زهرة ذابلة، أو كوباً أرجوانياً في يد صَبيّة وسط أجواء ضبابية، عناصر مشهدية يحسبها أيمن لطفي بمعادلة توحي بالسكون وبالحركة في الوقت نفسه.

كما يعبّر أيمن لطفي في أعماله عن كثير من القضايا الملحّة، فهو ينتقل من السياسة إلى قضايا اجتماعية وإنسانية؛ حيث تتحوّل عشوائيات القاهرة في لوحة إلى رجل عجوز متشقّق الجسد يحمل زهرة في يده باحثاً عن مصدر عيش. وثمة معلّبات تتحوّل إلى بيوت سكنية أو العكس..

لكن لطفي لا يلتقط صورة مباشرة للعشوائيات ومظاهر القبح فيها، وإنما يعبِّر عنها برؤيته وانتظاراته، وربما كان التعبير عنها بهذه الطريقة أكثر تأثيراً وقوة في النفس، وهو بهذا التوجُّه يدرك جيداً بأن الفوتوغرافيا تمتلك من القوة ما يؤهِّلها للتأثير في العالم، انطلاقاً من قدرتها على توثيق ماضي البشرية، وباعتبارها مرآة عاكسة للذات.

الفنان أيمن لطفي من مواليد القاهرة عام 1968، بدأ حياته العملية مصمِّم أزياء حين كان طالباً في كلّيّة الآداب في القاهرة. اشتغل في مجال الدعاية والإعلان، ثم بدأ في ممارسة الفوتوغرافيا لتبدأ رحلته مع الصورة التي عادت عليه بالكثير من الجوائز العالمية منها جائزة «بين هول» في التصوير عن مشاركته الخاصة في الدورة الرابعة من بينالي الصين الدولي للصورة المعاصرة عام 2012. وحالياً يدير فرع جمعية التصوير الأميركية في منطقة الشرق الأوسط.

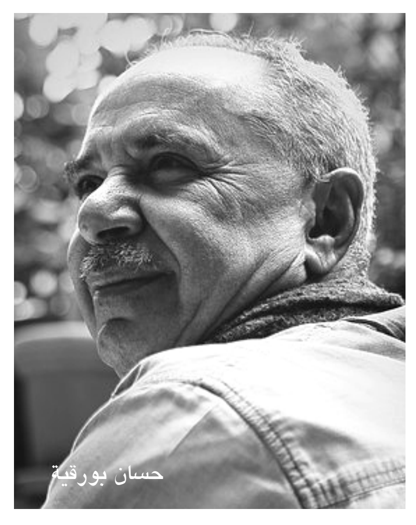
الدار البيضاء: بنيونس عميروش

تحت شعار «ألوان وكلمات» أقامت قاعة «ماتيس» - في الدار البيضاء مؤخَّراً - معرضاً للفنان المغربي حسان بورقية، استمرَّ إلى غاية 10 مارس/آذار. وقد تَمَّ- بالمناسبة- إصدار (كاتالوغ) بحجم كبير ضَمَّ استجواباً طريفاً بعنوان «هو وأنا» بتوقيع الفنان الذي أنجز هذه المحاورة الذاتية، والعمل قَيْد التشكُّل بين مدينتَيْ بني ملال، ومراكش عام 2013.

حسان بورقية

متواليات العبور والمَحْو

اتخذ حسان بورقية مساراً متأنِّياً في تتابع مقارباته التشكيلية التي ظلت مرتبطة بنَفَس تجريبي يتوخّى إنجاز مُتوالية بِنائية وفنِّية للمبحث المادي، الذي بدا الآن يتخلَّص من الثقل الترابي (سمْك مادة التراب) الذي شكَّلَ لديه دعامة تعبيرية منبثقة من صلب الأرض في مراحل سابقة، عمل فيها على توطيد علاقته الوجودية بأديم البسيطة، حيث التراب حياة تحمل في رحمها العدم، وحيث التراب المتعدِّد توحيد للوجود المطلق للكائنات. بهذا المَيْل دأب على منح المادة بُعْدها الكوكبي بانتقاء عيِّناته من مختلف الجُغرافِيات، من الأندلس إلى تخوم الصحراء، ليعالجها بعجائنه المتحلِّلة، ثم يعيد تفكيكها إلى حَدّ الإبقاء على آثار الغبار المتطاير، الذي كان موضوع أسناده الصغيرة والمتوسطة التي عرضها في المعهد الفرنسي بمكناس (مارس/آذار 2006)، لاستدراك البعد التدقيقي للتراب في مداه العلوي والهوائي. مع هذا الهبوب سيتَّجه حسان نحو إبداعية كيميائية تقوم على رماديات النار، عبر لوحاته ذات المقاسات الكبيرة التي احتضنها الرواق الوطني «باب الرواح بالرباط» (يونيو/حزيران 2006)، حيث تضاعفت رمزية النار الحرارية من خلال إدماج المواد المعدنية: قطع حديدية صَدِئة، أسلاك،


حسان بورقية

زنك، فولاذ، بارود، رصاص، مسامير محروقة... لتتَّخذ عناصر الخراب مجراها اللعبي مع الخلفية المادية إلى أن تكشف لنا مناظر تُحيل على جمالية نَيْزكية.

وفي سياق تراتُبِيَة تجاربه المتنوِّعة، لن يَلْحَظ المتتبِّع لأعمال حسان بورقية (1954) تَغيُّراً مظهرياً ذا بال، دون التمحيص العميق في كيفية اللَّعب بمفرداته من محطَّة إلى أخرى تليها مباشرة، لأن الأمر لا يترجم انتقالات ثيماتية أو شكلية تقطع مع سابقاتها، بل يتعلَّق الأمر بتحوُّلات داخلية تدفع بالتجربة المتعدِّدة والمتناسلة بالعناصر التعبيرية نفسها إلى أقصى مداها الممكن. من ثمة، فإننا بصدد تَغيُّر وتَحَوُّل رقص الموتيفات، لكن على الإيقاع نفسه. الإيقاع بالمعنى الذي يفيد هيكلة الأسلوب كلّه، إن على صعيد التلوينات الرمادية عامة والتراكيب البسيطة القائمة على العَمودِيات والأُفُقِيات بتجاوُر مربعات ومستطيلات الخلفية المُثْبَتة على السند، أو على صعيد الأجواء المَشْهَدِية المُتَجانِسَة التي تعكس حركية الجسد وهو في حَضْرة التنفيذ، بينما لِلْيَد سُلطان اللَّطْخ والخَنْش والتَّبْقيع والتَّرْقيم والكتابة المَمْسوسة التي يراها الفنان كـ «الرقص المتخفِّف.. وهي في العمق حركة مجرى يشبه الهندسة، والرغبة في تدوين حركة الكلام: آثار الكتابة المتروكة على بقايا الأوراق، هي بمعنى من المعاني رغبة في مقاومة أعطاب الناكرة..». وهي الكتابة المُنْخَطِفة ذاتها التي تبدو كأنها تحاكي طَلْسَمِية التمائم النّاتِئَة والمربوطة بخيوط القِنَّب. فَفعل الربط والخياطة والحياكة في الأعمال الجديدة أضحى مُدَعَّماً بعملية تشبيك، ليس لإلصاق قطع الكرتون والثوب فحسب، بل لإضافة عنصر التسليك كوَحْدة تشكيلية دقيقة ومُهَيْمِنَة تزكّي تَوالُد الأثر، وكطريقة لتنْمية التقنية المُخْتلِطة، خاصة وأن طبيعة الأسلوب هنا تتماهى مع أي مادة تستجيب للإدماج



من أعمال حسن بورقية



ضمن مِعْيارية مُحَنَّكة تروم التشنيب، بالرغم من تبنّيها لتعبيرية وَحْشية لا تخلو من تلقائية تَلاؤُمية تحتفي بالأشلاء والبقايا والأثر« الذي يحيل على نفسه وعلى الحركة التي نتج عنها..وهو هنا، في اللوحات، متوالية من البصم والعلامات المتبقية من عبور شيء أو فعل مُعَيَّن. كما يفترض الأثر فكرة تنقُّل شيءما له شكل ينتمي إلى سِجِل الأشياء الصلبة، على مساحة رخوة. وطبعه بحركة أو علامة معينة يعني أنك تريد ترسيخه..». يقول حسان بورقية في محاورته.

والأثر كسيرورة بصرية موجَّهة محصورة في فصيلة لونية حجرية ومعدنية، إنما هو اختيار لتشديد المَيْل الأرضي، لتضحي الخلفيات أرضية للرماديات والترابيات الموصولة بالرُّقع المُتراصّة والمخطوطات والصور الفوتوغرافية التي تُظْهِر بناية مهجورة ملحوقة بالتغطية، كإحالة على الهدم الذي يُثير شفافية منتورة للخدش والمَسْح المتربّصين بفجوات الضوء وتدرُّجاته، إلى أن يتمّ رَشْم الطابع المختوم عبر أسطوانة الأبيض الجيري المتكلّس والمُنبعِث من قشرة الأسناد ليَنْصَم توقيعاً دلالياً بدوره. فيما يتصاعد تأكْسُد المادة وتحلُّلها، كإشارة على امتداد حيويَّتها وهي في طَوْر الزوال؛ في طور استعادة صورة رامزة لجدليّة الحياة والموت، وكذا مسألة العبور بينهما، أي الحياة باعتبارها عبوراً، حيث كل فكر يعثر على مسارب جديدة من بين ركام الخراب، كما يوضح بورقية، مضيفاً أن «لا شيء يدل على ذلك أكثر من صورة الشذرات، الأشياء المتلاشية، الجسد المُدَمَّر، المتضرِّر والموغل في الموت.. كالأثر الذي نشاهده بالكاد. ولا ينبغي أن ننسى أن ما بين الإرادة والصُّدفة، البسيط والمُتْقَن، الوحيد والمتكرِّر، العابر والباقي مثلاً، يطرح علينا الأثر عدداً من الأسئلة، ويكون قرينة في إعادة بناء وتركيب ما اختفى.. وعندما يختفي الأثر المادي تماماً، لن نتكلَّم على أثر، بل على غياب.. غياب شيء أو كائن عزيز ننتظر عودته..». في هذا النزوع الشذري يكمن انفتاح العمل على رؤية تدقيقية وتجزيئية تروم القبض على العابر واللامتوقَّع ضمن تجاذُبات كيميائية تخضع لتنظيم داخلي يعكس

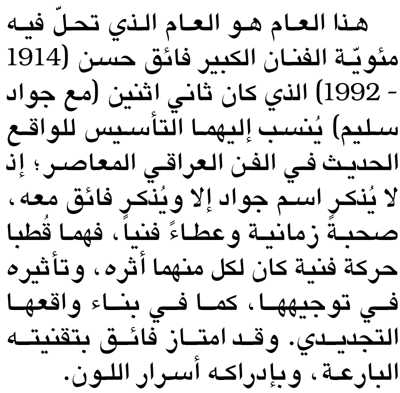
الذات المسكونة بجاذبية الكتابة والتشكيل، مما يجعل اللوحات عبارة عن رُقْعات هائلة تعرّي هويَّتها المادية بقدر ما تكشف جسدها الموشوم بكتابة نزقة تُصَوِّر أشواط لعب محكوم بقواعد مزاجية تُنْصِت بروح الحَفْر والعلامة والترقيم والبصم والغرافيتيا، بينما المحو فيها سيِّد التوليف. من هنا تقحمنا الأعمال في دوّامَة ثنائية مُدَوِّخة تتأرجح بين الحضور والغياب، البرّاني والجوّاني، الكشف والحجب.

هكذا نخلص إلى أن عمل حسان بورقية الفني الذي يدفع بنا لإعادة قراءة الشظايا والبقايا وتأمُّلهما عبر مواجهة «سؤال صيرورة المابعد والماقبل»، يبقى عبارة عن كتابة مجازية مضاعفة، تحتفي بـ «ألوان الكلمات» عن طريق إضفاء معانٍ رمزية مبتكرة لِنُتف الكلمات وأنصاف الحروف والنقط والخربشات، كجزئيات علاماتية تستعيد حياتها الجديدة في رحم اللوحة بعد جَنْيِها وهي على حافة السقوط والاندثار.

تظلّ الممارسة التشكيلية عند بورقية مشدودة إلى فعل الكتابة ومستندة إلى خلفية ثقافية، لأنه كاتب ومترجم في الأصل، لإيمانه الراسخ بأهميّة الأدب والفلسفة والترجمة في تكوين الفنان، ولذلك يُقِرُّ بوجود ذاته في هذه الأجناس الإبداعية جميعها بنفس الغبطة والمرح والوجع.

فائق حسن في مئويَّته

ماجد صالح السامرائي



هذا العام هو العام الذي تحلّ فيه مئويّة الفنان الكبير فائق حسن (1914 - 1992) الذي كان ثاني اثنين (مع جواد سليم) يُنسب إليهما التأسيس للواقع الحديث في الفن العراقي المعاصر؛ إذ لا يُذكر اسم جواد إلا ويُذكر فائق معه، صحبةً زمانية وعطاءً فنياً، فهما قُطبا حركة فنية كان لكل منهما أثره، وتأثيره في توجيهها، كما في بناء واقعها التجديدي. وقد امتاز فائق بتقنيته البارعة، وبإدراكه أسرار اللون.

انتقل بتجربته الفنية، وطوَّرها- بما له من طابع شخصي- من الانطباعية إلى التعبيرية التي سيؤكِّد من خلالها خصوصية حضوره فناناً.. ثم يبلغ التجريد فلا يمكث معه طويلاً، ليخرج مزاوجاً بينه وبين «التعبيرية»، جاعلاً لتعبيريته آفاقها. وقد وجد نقّاده في عمله هذا «جمالية فذّة» كانت عنصر اجتذاب لمشاهده الذي يجد نفسه مدعوّاً إلى التأمُّل العميق في ما يرى، وبما يتجاوز «المشهد» إلى ما فيه من «حركة» للذات ميَّزَت عمل الفنان.. فهو لم يكتفِ بنقل المشهد، وإنما جسَّدَ إحساسه به.

حين سألتُ الفنان فائق حسن- في حديث مطوّل معه- عن القضية الأساسية في حياته، قال: «إنها ليست قضية». ثم أضاف موضِّحاً: «إنها فترات مرّت بطفولتي، وفترات أخرى استمرَّتْ والتحمت بالفترات التي تبعَتْها. إنها ليست أشياء مصمَّمة، أو متعمَّدة.. إنها مع مسار الحياة في العراق، وبأجواء المحلّة، وحياتنا في المحلّة، وبالزملاء الذين كانوا معي، وبالأساليب التي كنا نقضي بها أوقاتنا. لقد كان لهذه الأشياء كلها مفعولها القوي في حياتي.».

استهوته، كما يقول، «أشجار النخيل، بصورة خاصة، لشخصيتها النادرة وتركيبها الغريب، وطبيعتها الفريدة من نوعها»، فضلاً عن «شيء آخر كان له دوره في نمو الخيال وقابلية التخيّل عندي وما يتّصل بها من أحلام؛ هو الروايات البوليسية».

سألته: ما الذي اجتذبك في الروايات البوليسية؟ فقال لي: «من ناحية: هناك اللغز الذي تحتويه. ومن ناحية أخرى: ذلك البحث وراء المجهول فيها. أعتقد أنها على مساس بالذهن. فذهنياً كان لها أثر فيَّ من ناحية عملية التفكير، والتركيز. فالأشياء الذهنية- من هذا القبيل- تمنحك إمكانية التفكير بالحلول. كما أنها تمكّن الذهن من أداء وظيفته بصورة صحيحة ومنتظمة. هذه الروايات- برومانسيتها- كان لها أثر فيَّ. إنها تربّي الخيال، وتنمّي رغبة الاطّلاع. كان لها مفعولها في تنمية خيالي».

وجد فائق حسن أن محيط البيئة الاجتماعية قد أفاده كثيراً في عمله الفني، ففضلاً عن التأثيرات البيئوية كان- كما يقول- يرى «أشخاصاً يبدون كجزء من المكان كأن الزمن جعل منهم شيئاً خاصاً. وأنا- بطبيعتي- ميّال إلى المشاهد الاجتماعية الملموسة، والحيّة.. لذلك تجد أثرها ما يزال قوياً في أعماقي.. وهذا الحب لذلك الماضي موجود في صوري، فهو، بالنسبة لي، يمثّل الفترة الذهبية من حياتي».

بهذه العُدّة الأوَّلية، سيذهب، مبعوثاً، إلى باريس لدراسة الرسم.. وفي «البوزار» واجه الكثير، وتعلَّمَ الكثير، والتقى ما كان يحلم أن يراه؛ فمن خلال زياراته التي كان يقوم بها للمتاحف، ولمعارض مشاهير الرسّامين، وبخاصة رسّامي المدرسة الحديثة، والمدرسة الانطباعية، وما بعد الانطباعية، كانت مشاهداته هذه -كما يقول- قد تركت «على فكري انعكاسات قويّة، وأخذت تجلب انتباهي


فائق حسن - منظر في قرية - 1958


أحد أعمال فائق حسن - 1989

أكثر فأكثر، وكنتُ أشعر معها بأنني منجذب بقوة إلى هذه الحركات الفنية، على الرغم من قلّة معلوماتي عنها.».

في أثناء ذلك سيتعرَّف إلى صور أخرى، «صور المرحلة الرومانسية، وبخاصة الفرنسية منها التي يؤكِّد أنها بَهَرَته كثيراً: «كانت رسوم هذه المدرسة تبهر واحداً مثلي لم يكن مطّلعاً على هذا التطوُّر الفني».

لكنه في الوقت نفسه، شعر أنها ضحلة: «وبالفعل كانت قيمتها قد تضاءلت عندي بمرور الزمن، فابتعدتُ عنها تدريجياً». وهكذا وجد نفسه مقترباً من المدرسة الواقعية التي ظهرت بعد الثورة الفرنسية.

إلا أن التحوّل الأكبر في تجربة فائق حسن كان يومَ شاهدَ أعمالاً للفنان «سيزان»، فأدرك، يومها، أن «من الضروري أن يتعرَّف المرء إلى أعمال هذا الفنان كاملة ليكتشف أهمّيّة تأثيره على الفن الحديث المعاصر». وانطلاقاً منه- كما يؤكِّد- وفي ضوء آرائه وفلسفته في الفن، تعرَّف «إلى الألوان السمراء، ولهب بريقها، والنقاوة التي امتازت بها سطوح هذه الألوان عند سيزان»، حتى أصبح «مثله الأعلى. ويوم اكتشف أن سيزان لم يكتفِ بالنظرة الواقعية، أو بالنظرة التأثيرية الانطباعية للطبيعة والأجسام، أصبح تأثيره واضحاً، مدّة من الزمن، على أعماله، «وبخاصة من ناحية اللون، وأخصُّها اللون الأسود المعروف بخطورته، فهو ليس لوناً مستحبّاً من عديد الفنانين». وقد دام تأثُّره بسيزان سنوات امتدَّت من العام 1936، لتتبلور في الأربعينات حيث أُتيح له- خلالها- أن يتعرَّف إلى أعمال فنانين آخرين مثل ماتيس، وبيكاسو.. وأن يدقِّق أكثر في الأبحاث الخاصة بالتقنية، وينهب «في أعماق تاريخ الفن، لا التاريخ المعروف والمألوف، بل ذلك الذي ينطوي على فلسفة.

ومن هناك ستكون العودة إلى بغداد: «عدتُ إلى بغداد ولم أكن- بطبيعة الحال- أحمل أي مشروع كبير للمستقبل. إلا أن طموحاتي كانت كبيرة، وإرادتي قويّة ببدء مرحلة جديدة في بيئة بعيدة عن تلك البيئة التي أمضيتُ فيها دراستي. وكان أول شيء تلمَّسته، وفاجأني، هو: الضياء الساطع، والشمس، والسماء المغبرّة، والناس. كل شيء أمام بصري كان ساطعاً براقاً، من جهة.. وداكناً مُترَباً من جهة أخرى، فكان هذا التناقض بداية أولى في أعمالي في تلك الفترة... وهنا تلمَّستُ صلة ألوان سيزان السمراء، ورجع بي ذلك إلى بحثي في الطبيعة، فأردت أن أحقِّق الكثير بناءً على هذه النظرية..».

كان اكتشافه الطبيعة اكتشاف ما للينابيع من حيويّة وتدفُّق، فجعل لهذه الطبيعة «تاريخاً مدوَّناً»، واتَّخذ من عوالمها عالماً لفنّه. فقد ركّز على ما في هذه الطبيعة من أصالة وحيويّة، كاشفاً عن قدرة إبداعية تتجاوز حالة الإدراك الحسّي إلى ما يجعل من «العيان الجمالي» مصدر شعور بتوافق جديد مع الأشياء، لتكتنز لوحته بتفاصيل تظهر بها وكأنها حالة استحواذ على الطبيعة، وهو- في عمله هذا- نقلنا من الطبيعة في ما تتعيّن به إلى نظيرها الفني، بصنعة وأداء عاليَيْن، وكأن عينه الفنية هي تلك العين التي وصفها «برغسون»، بأنها تمتلك «حدساً جمالياً تستطيع معه أن تحقِّق ضرباً من الاتّحاد مع موضوعها.».

لعلّ فائق حسن كان قريباً إلى ذلك كلّه، باستثناء سنوات، هو نفسه كان يعدّها عابرة في تاريخه الفني، حيث انعطف فيها نحو التجريد.

صفاء ذياب*

في زحمة المدن، وفي تشقُّق الجدران وتهدُّل النوافذ، وبين الظل والضوء وفي الأزقّة... كيف يمكن أن نصنع صورتنا الفوتوغرافية التي نحلم بها؟ مـا أنواع العدسـات التي علينـا أن نغيّرها لاختيـار مناظرنا التي هربت، وتفاصيـل أبوابنـا ومقابضها، والذكريـات التي نعبّئ بهـا صورنا. إنها الفوضى التي جعلت من الصورة الفوتوغرافية فوضوية أيضاً.

لحظات لا يلتقطها غيري

ليس هناك خراب. هناك جمال مغطّى بزمن ... هكذا تبدو لي بيوتنا القديمة، أزقتنا، شناشيلنا، مطارق أبوابنا، وحتى ثيابنا التي تركناها في قبو الروح.

تتجمَّع في إطار الصورة الفوتوغرافية ملامح عدّة: أولها وجوهنا التي لا تترك صغيرة إلا وتحملها معها أينما ذهبت، وجوهنا التي جمعت الحروب والأشلاء في تقاسيم البشرة السمراء، وأحالت صور الجمال والخراب عدسات لاصقة في الحدقات. يتجمَّع الزمن في عيوننا كأنّنا نروي حكاية طويلة لا تنتهي.

العدسة تبحث عن التقاسيم، كيف اتّضحت، وكيف تشكّلت حتى غدت ملامحنا المهملة في الآن نفسه. المهمل هو ما يثيرني، فالصور «مطروحة» في الطريق؛ بحسب معنى الجاحظ، وهنا ما دَأب عليه أغلب المصوِّرين العراقيين منذ بداية أول صورة فوتوغرافية وصولاً إلى ناظم رمزي ومَنْ تلاه، حتى الآن. لكن، هل علينا أن نبقى باحثين عن اللحظات من خلال عين رُبَّما تتشابه مع عيون أخرى؟ كيف أستطيع أن أتفرَّد في طرح ما تراه عيني ليكون بصمة خاصة؟

غالباً ما أبحث عن الصمت في الصورة الفوتوغرافية، الصمت يهبني تمثّلاتي الشخصية بالدرجة الأساس. الجدار غالباً ما يستهويني، ويمنحني أبعاداً مفتوحة لا حدود لها أكثر مما يستهويني الفضاء. فالجدران يتأبَّط بعضُها البعض الآخر لتشكّل الحياة الشخصية لكلِّ إنسان، فما يفصل بين حياتي وحياة أخي ليس أكثر من طابوق متراصف ليشكّل غرفاً نكوّن فيها عوالمنا الخاصة، عوالم نتكاشف فيها مع أنفسنا، ونبني من خلالها جسور المعرفة التي نتشكّل من خلالها، وعن طريقها نكوّن علاماتنا الفارقة.

فالجدران حافظة الأسرار، نتعرّى بين أضلاعها كأننا نتعرّى داخل الروح، ونتجوَّل بين أكفّها طائرين كما الحمامة وهي تمتلك سماءً وحيدة، أكثر زرقة من السماء التي ترفرف تحت سقفها آلاف الطيور. سماء وحيدة لحمامة وحيدة، كجدران معزولة لجسدِ طائرٍ كالريح.

للجدران تحوُّلات عديدة، تحوُّلات لا يمكن أن نصف من خلالها زماناً وحيوات عدّة. من أين أتت الجدران بهذه القدرة على التحوُّل؟ وكيف استطاعت أن تلوِّن نفسها لتحفظ الحياة، وتصنع اللذة، وتقيم العزلة؟ وكيف تحمَّلت أجسادَنا ونحن نتسلَّقها لنرمي بحقائبنا هرباً من المدرسة؟ وكيف حافظت على جلدها ونحن نثقبها بالمسامير لنعلِّق عليها صورنا، وكلما مَرَّت أعوام زاد الطّرْق، وانغرس المسمار عميقاً، خارقاً روح الجدار، فلا سمعناه يئنّ، ولا سقطت من عينيه الدموع، ولا اشتكى يوماً من الأقفال التي ترزح تحت الصدأ.

ولا تختلف نظرتي إلى الجدار عن النوافذ، فَبها وحدها يمكننا قراءة الفروق بين عدة بِنايات. لا فرق بين غرفة البيت والسجن إلا بالنوافذ، وعلى ماذا تطلّ، وكيف يمكن أن ننهض بوجوهنا لنطلّ منها على عالم مختلف خالٍ من الجدران!

للبيت وللسجن جدرانٌ متشابهة، للغرفة أربعة جدران، سواء أكانت في البيت أم كانت في السجن، إلا أن ارتفاع نوافذ السجن يخرجها عن كونها نوافذ للحياة. كلما ارتفعت النافذة زاد الشعور بالعبودية، وهي بين هذه المسافة التي لا تتجاوز المترين من الارتفاع والانخفاض تتوالد فيها حيوات تغيّر جلدها مع نفاذ خيوط الشمس.

النوافذ أرواح وأنفاس تتصاعد كلما وُئِد الضوء قرب شرايين المساء. ما إن تفتح النافذة حتى تشعر بزفيرها يُخرج الهواء العابث برئتينا من ظلام الغرفة الدافئ وحشرجة العيون التي ترنو صوب فضاء جديد. القمر ندبة في السماء الصامتة، والنافذة ثدياها يرضعان الأفق بأنّات الحائر في ليل الوحدة. بينما تتصاعد الوحشة في ليل الغريب، يفتح النافذة فيرسل قصائده في الهواء لتطير بعيداً بعيداً حيث اللاجدوى.

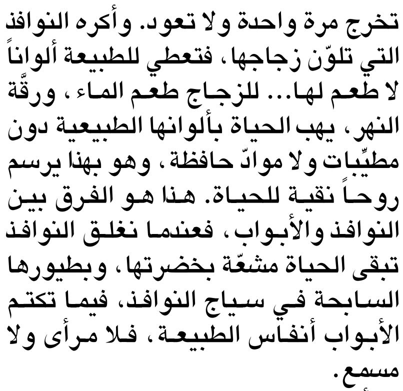
أعشق النوافذ التي تتشكَّل من ضلفتين: ضلفة الذهاب، وضلفة الإياب. فالنوافذ ذات الضلفة الواحدة لا عودة في روحها،











تخرج مرة واحدة ولا تعود. وأكره النوافذ التي تلوّن زجاجها، فتعطي للطبيعة ألواناً لا طعم لها... للزجاج طعم الماء، ورقّة النهر، يهب الحياة بألوانها الطبيعية دون مطيّبات ولا موادّ حافظة، وهو بهذا يرسم روحاً نقية للحياة. هنا هو الفرق بين النوافذ والأبواب، فعندما نغلق النوافذ تبقى الحياة مشعّة بخضرتها، وبطيورها السابحة في سياج النوافذ، فيما تكتم الأبواب أنفاس الطبيعة، فلا مرأى ولا مسمع.

أشير إلى النافذة، فتورق عتباتها بأصيص من الورود. وفي رفات الليل ينطلق الضوء متلصّصاً على الحجرة النائمة فيوقظها كطفلة سابحة في عوالم من الدفء. أشير إلى النافذة وأعني البيت، الجدار لا يتنفّس بدون النافذة، والغرفة تُسَمّى سجناً إذا هربت النوافذ منها، والبيت يُسَمّى ملجأ إذا طارت نوافذه.

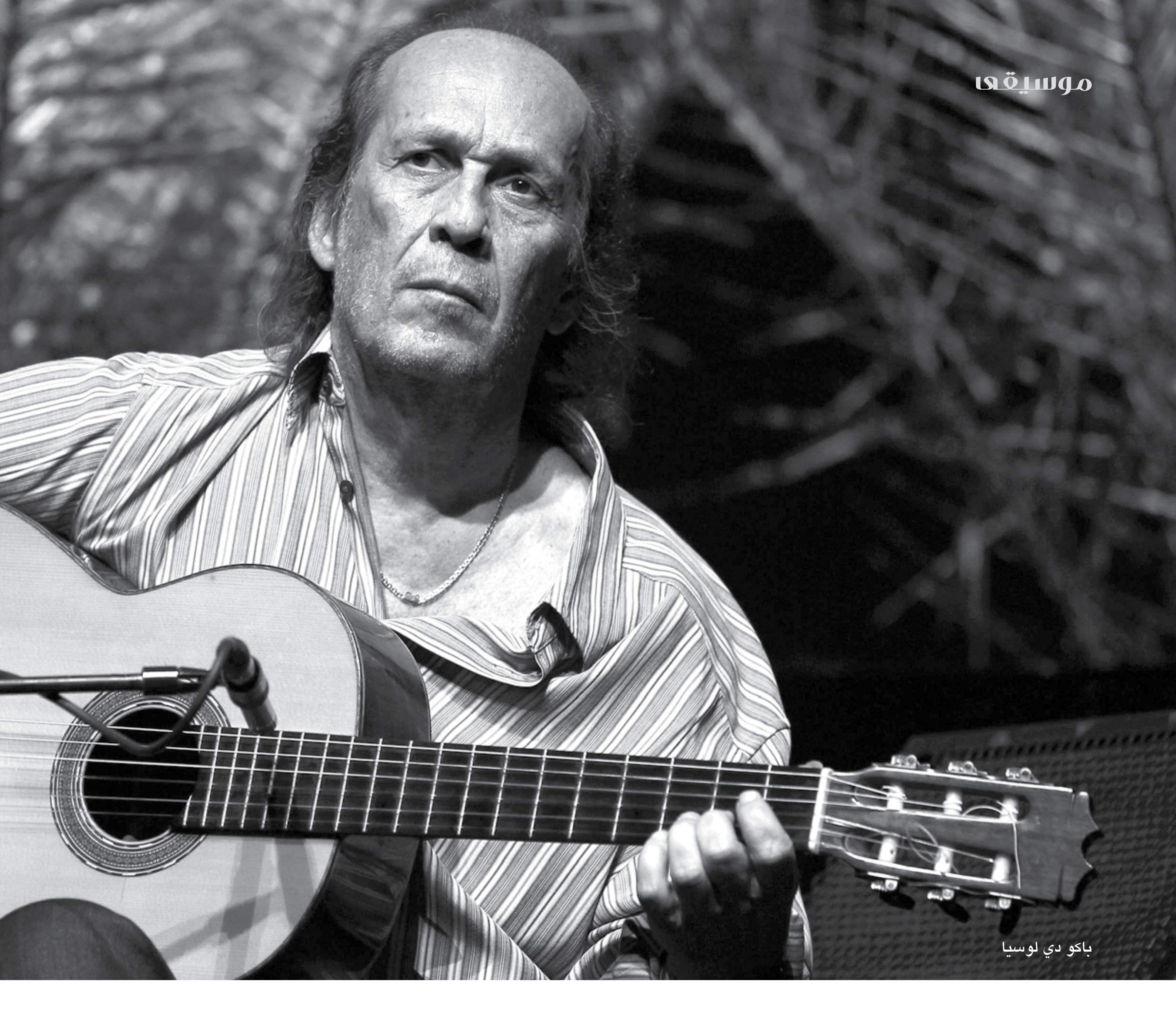
لكن، كلما أنظر إلى المدينة أرى الجدران والنوافذ والأزقّة والشوارع مهشّمة. نحتاج إلى مدينتنا التي هربت. أين نضع أقدامنا؟ وكيف تستطيع عساتنا التلصّص على هذه المدينة؟ المدينة أصبحت ضيّقة جداً علينا في هذه الزحمة التي أبعدت كل شيء عن مكانه الصحيح. كيف يمكن أن نعيش في عالم مليء بالعجلات؟ عجلاتٌ أكلت منا الأرصفة، واستوطنت مواقع أقدامنا حتى عدنا لا نقوى على السير في شوارعنا التي كانت واسعة وأثيرة وجامعة لعلاقاتنا الحميمة. عجلات في الشارع، عجلات على الأرصفة، عجلات أمام المحال التجارية، عجلات أمام بيوتنا، عجلات في حدائقنا، عجلات في الممرّات والساحات، تجتمع كلها كأنها تؤدّي صلاة موحّدة لسرقة أحلام أقدامنا التي باتت بلا مأوى.

كيف يمكن أن نمشي مع أصدقائنا لنسرد ذكريات أيامنا الغابرة في زحمة الأرصفة المسروقة؟ كيف نتهاوى مع حبيباتنا لنصنع مستقبلاً جميلاً يملكه أطفالنا دون أن نجعلهم يطيرون بعيداً، صوب اللامكان؟

كلما توسّعت المدينة ضاقت علينا أكثر... ربما تكون هذه المعادلة غير صحيحة في أغلب مدن العالم، لكن مدننا نحن، هنا في العراق، شوارعنا هنا في بغداد، لها خطط مستقبلية خاصّة جدّاً، لها أخطبوط يستوعب التوسُّع ويأكله، ولا يسمح لنا أن نحلم بمساحة صغيرة يتّكئ عليها مستقبل قريب.

لكن، ما شكل المدينة التي نحلم بها؟ ما شكل الأرصفة التي هربت ونريد تعبيدها من جديد؟ ما البنى الثقافية التي يمكن أن نؤسّس من خلالها أسوار بيوتنا. للثقافة أبواب كثيرة، ربما من الصعب حصرها، وللمدينة أبواب أكثر تتناسل فيما بينها لتلد بيوتات صغيرة، وللأرصفة مداخل تتضاءل كلما تضاءلت الأحلام، ولأقدامنا أرصفة في الهواء.

* شاعر وفوتوغرافي من العراق



باكو دي لوسيا

الكاتب بالنغمات

محسن العتيقي

خسارة كبيرة شهدها عالم الموسيقى مؤخَّراً. خسارة تقاس برحيل المفكِّرين الذين يغيِّرون مجرى الثابت.. وهي كذلك برحيل عازف القيثارة الإسباني باكو دي لوسيا الذي ترك موطنه الأصلي في الجنوب الإسباني، واستقرّ، منذ بضعة أعوام، في بيت يعانق شواطئ المكسيك، لكن الشاطئ المكسيكي الذي فضَّله للراحة بعد الرجوع من سفرة و أخرى لم يمهله حتى لامتطاء نخلة العودة إلى بلده الأم كما كان ينتظر.



وكان في سفراته يتنقَّل كأي مسافر، يجرّ قيثارته بنفسه كما لو كان ذاهباً في نزهة وليس إلى موعد مع مسرح مملوء عن آخره. في المطارات يعترض طريقه المولعون، يلتمسون من أنامله نغمات للذكرى على قياثيرهم، فيفعل ذلك بحميمية؛ ولم تزده النجومية إلا تغجُّراً.

ومن الإجحاف الكلام عن لوسيا بصفته عازفاً وكفى؛ كان تروبادوراً يبدِّل الكلمات بالنغمات. وأما طريقة العزف التي عُرف بها فهي من ابتداعه، استأنف تطويعها المبتكر مبكِّراً، ولم يبرح التجديد وإعادة التوزيع في ما قدَّمه سلفاً، وبذلك شكَّلَ مدرسة فصلت بين ماضي القيثارة ومستقبلها. فضلاً عن كونه تجاوز العزف الصارم، ليؤسِّس أسلوباً متحرِّراً أقرب إلى النبش على الأوتار.

وفي كل نسخة من المعزوفة نفسها كان يضيف تلقيحاً جديداً يمدّ في عمر الحلاوة الذي يوفِّر للقطعة الموسيقية أسباب العيش الدائم والسعرات الموسيقية.

مقامات الفلامينكو: «بوليريا» الحقيقة، زادها بنسبية «صوليا» التأمُّل، أضاف إليها الحنين، «فاندانغو» احتجاج الحناء، ألغاه وعوَّضه بالخطوة، «أليغريا» الفرح، ضاعف فرحها... وصاحَب الفيلارمونيك عازفاً أولاً، فأرَّخ كونشيرتو الأميرة « Concierto De Aranjuez - 1991» بحرقة الكمنجات ويقينيات المايسترو.

كما فتح أعين العازفين الجدُد كتوماتيتو، وبيسنتي أميغو، وغيرهما... على صدى مقولة «الأسلوب هو الإنسان»، و عنده العازف هو الإنسان، تجوَّلت أصابعه على الأوتار بشتَّى الطرق والأصناف الموسيقية، وبين الجاز وسيتار رافي شانكار وإيقاعات العالم أخذت توليفاته المنسجمة ثقافياً مكانة يستعير منها المنصت سفره وتأمُّلاته الاستعادية. كانت أصابع دي لوسيا تتحرَّك على القيثارة، لا لتعزف، بل لتكتب المعمار والتاريخ والوعي والأحوال الإنسانية، فكان عزفه منتجاً لنصّ لا تكتبه اللغة.

وكان الفلامينغو، قبله، موسيقى تُعزَف بالفطرة والسليقة، وحرفة تُوَرَّث من أسرة إلى أخرى، فحَوَّله إلى ثقافة مندلعة في أرجاء المعمورة أكثر من أي شيء إسباني آخر.

منّا مَنْ يميل إلى موسيقى الجاز، وآخر إلى الروك، وذاك مولع بالموسيقى الهندية... وهذا كله متوفِّر باستلهام متقن، خفيّ أحياناً وظاهر أحياناً أخرى. يستطيع المنصت التمييز بين الميلودي الذي ابتكره دي لوسيا عزفاً واستحداثاً، وبين الفلامينكو التقليدي. وإن كان قد حافظ على روح الأصالة، فإنه من ناحية تاريخية أخرج الفلامينكو من صرخة الفلاح المنكوب إلى شاعرية التعبير والتأمُّلات، فكان لصاحب (Canciones Andaluzas – 1967، Zyryab - 1990، Concierto De-Aranjuez - 1991، Antologia - 1995) سبق تجسير الفلامينكو بين ذاكرتَي الفرح والحلم في وطنه الأم إسبانيا، وبين رغبات مماثلة لشعوب أخرى.

أسلوب باكو دي لوسيا مبهر فعلاً. شيخ القيثارة الحديثة دون منازع. له مريدون من كل الأجيال. وكما لكل شيخ أسراره، كان لشيخنا العازف بواطن النغمات وطلاسمها المعقَّدة. كيف أمكنه التأثير فينا وفي مريدين بعدد قياثير الدنيا دون أن نمتلك مفاتيح سلالمه البعيدة؟! مراراً نسمع باكورته الموسيقية «Entre dos Aguas». وربما هي القطعة الموسيقية الأكثر حظاً عنده، يعرفها العازفون جيداً، ويدركون كيف عاشت هذه المعزوفة أكثر من غيرها، وفي كل مرة كان دي لوسيا يهبها ميلاداً جديداً، حتى صارت بمفعولها المستمرّ والغامض مثل نصّ نثري.

جعل دي لوسيا آلته التاريخية تجسيداً لا مشروطاً لحركة الزمن، موسيقى بأجنحة، تحلِّق بلا حدود للمعقول، بل تخطَّت العقل في الموسيقى الكلاسيكية، والمورو ث المحروس في ترا ث الفلامينكو لتبتكر فرادتها غير المستقرّة من تبدُّل الحياة والأحوال، ومن تنوُّع العالم. وعلى عكس الفلامينكو التقليدي الصارخ، كان فلامينكو دي لو سيا مليئاً بالصمت الرمزي، يحاكي خلوة الحقول. «Entre dos Aguas»- مثلاً- لحظة علنية انفلتت من تاريخ إسبانيا نحو ميتافيزيقا نغمية عائمة.. وقد كانت القيثارة مطيته التي سيخترق بها أمكنة عديدة وصولاً إلى كل بقاع الدنيا. كان العازفَ المؤمن بأن تحالُف الفلامينكو مع موسيقى الهند وبلدان إفريقيا وأميركا اللاتينية... هو تحالف مع الإنسانية بالأساس.

الشيخ التوني..

الروح الجميلة

عبد الله غنيم



لو رُسِمَت صورة لتجسيد حالة الفناء الصوفي، التي هي في ذاتها صورة أخرى لحالة بقائه، ستكون الملامح أقرب شبهاً من الشيخ الراحل أحمد التوني: رجل نحيل، غائر العينين، تنتفض عروق رقبته مع كل نَفَس قبل طلعة من طلعاته. في فيديو صُوِّر معه في القاهرة قبل عامين من وفاته، وفي إحدى ليالي النكر الرمضاني، ظهر التوني ومعه عكاز وإلى جانبه شاب يسنِّده، أوصله إلى كرسيّه أمام المايكروفون وانسحب، ما لم يظهر في الفيديو وقصَّهُ المونتاج هو الجزء الذي ينمج فيه التوني مع الصوت الخارج من حنجرته وإغماضة عينيه، فيقف ويتمايل مع صوته والموسيقى والكلمة، الفناء جسدي، والبقاء روحي، حتى لتعتقد أن الروح ظَلَّت متمسِّكة بالحياة بجسد واهن. من فرط بقائها تتجلّى بصوته كلّما دقّت المزيكا وخرجت الكلمة عبر الفم الجاف. والموسيقى عند الشيخ التوني لم تصاحبه إلا بعد فترة طويلة من العزف منفرداً بأحباله الصوتية، بدأت الموسيقى بالتداخُل مع صوت التوني عبر كأس زجاجية كان يحملها في أثناء إنشاده، ثم أدخل آلات النقر (الرِّقّ والطبلة) ثم الآلات الوترية حتى صارت الفرقة من ورائه، تختاً صغيراً (ناياً، وطبلة، ورقّاً، وعوداً، وكمنجة). والكأس في يد الشيخ يضبط بها إيقاع الجوقة.

أمسيات التوني لم تخلُ من لحظات تخبُّط بين الحين والآخر، وهنا مقبول بالنظر إلى حال الفرقة؛ فهم موسيقيون يعزفون بالفطرة فقط لا بالدراسة، الفرقة تسير بآذانها على صوت التوني، لا بروفات قبل الحفل ولا تجهيزات، فقط يجلس كل منهم في انتظار إشارة «المايسترو» صوت التوني ينطلق ارتجالاً بالتوازي مع حالة تجلٍّ يصير فيها التوني وسيطاً بين عالمين: أحدهما عالمنا، والآخر يراه هو، ويترجمه صوته الذي يحرّك الموسيقيين من خلفه. حالة تجريبية معتمدة على الفيض الصوفي الذي تتجلّى فيه الأشياء للتوني فيكون متكشفاً بحلاوته، والفرقة تحاول اللحاق به، كلّ على آلته. والكأس في يد والسبحة في اليد الأخرى والموسيقى عشوائية، صوته وإيقاعه هما المتناغمان بين عشوائية اللحاق بالفيض.

نظم ابن الفارض غالبية أشعاره في العشق الإلهي في مُعتَزَله بالقرب من مكة حتى صار سلطاناً للعاشقين، وعشق الشيخ التوني الإنشاد فأنشد في العشق الإلهي، فصار سلطان المنشدين، شيخ المدّاحين، حسب جلسة سُجِّلت له أنشد فيها «قلوب العاشقين»، و«الله محبة»، يسمعه المسلم وغيره، والأمّي والقارئ، العربي والأجنبي. ولكلٍّ حسّه الخاص وملكوته الخاص ملاحقاً الفيض مع صوت الشيخ وكأسه الإيقاعي وأدائه مع تخته الشرقي الصغير الذي ألهم موسيقيين عالميين، ومنهم عازف الفلامينكو الإسباني Tomatito في فيلم «Vengo» للفرنسي Tony Gatlif. وفي حفلاته القاهرية كان المستمعون الأجانب على قدر عدد المستمعين المصريين، وأحياناً أكثر منهم، لا يفهمون لغته، لكن الروح موصولة، والفيض واصل.

مساء الاثنين 17 مارس/آذار الماضي فارقت روح الشيخ التوني جسده، عن عمر يتجاوز التسعين، بدأها بقرية الحواتكة التابعة لمركز منفلوط مديرية أسيوط، إحدى مديريات مصر حيث وُلِد في عام 1932. وأتى إلى القاهرة، وأنشد على باب السيدة زينب، ومدح بكأس زجاجية بلا موسيقيين أو بطانة غنائية، هو وصوته ونقره على الكأس، أدخل أدوات موسيقى جديدة إلى إنشاده، طوّعَ الموسيقى حتى وصل به الأمر إلى أن يغنّي بالمزج مع موسيقى الفلامينكو الإسبانية، ثم غنّى في أوروبا والولايات المتحدة، وفي في ميدان التحرير في 25 يناير، كما غنّى في موالد الحسين والسيدة زينب والسيد البدوي. في الموالد يسمعه أبناء وأتباع كل الطرُق، أبناء السيد البدوي وأتباع أبي الحسن الشاذلي وأبناء الرفاعي، مسيحيون ومسلمون.. وعلى قدر العظمة التي حقّقها يظلّ الشيخ الفاني عن نفسه الباقي في دوره يرتدي جلبابه وعمامته كدرجة من درجات أولى على طريق الفناء في الله حيث يقول ابن عجيبة (من فلاسفة الصوفية المغاربة): «إن الفناء هو أن تبدو لك العظمة فتنسيك كل شيء، وتغيِّبك عن كل شيء، سوى الواحد الذي «ليس كمثله شيء»، وليس معه شيء».

هكذا تدور السواقي، تجري القناة في البستان، ويدخل أخيراً الشيخ التوني الجنينة، ولكن روحه ستفضِّل الجنينة، ولن تحكي لنا وصفة الرُمّان.



أمير تاج السر

إعادة قراءة

في الأشهر الماضية، وفي تقليد أحرص عليه كل عامين أو ثلاثة، قمت- في ما عثرت عليه من وقت- بإعادة قراءة ثلاثة من أعمالي الروائية التي كتبتها في فترة مبكرة، وهي روايتي الأولى: «كرمكول» التي صدرت في القاهرة أواخر ثمانينيات القرن الماضي، ولم أكن أملك منها نسخة، وعثر عليها أحد الأصدقاء في سوق الأزبكية للكتب المستعمَلة في مصر، وأرسلها لي. أيضاً روايتي «سماء بلون الياقوت» التي صدرت منتصف التسعينيات في الأردن، ورواية ثالثة صغيرة اسمها «عواء المهاجر»، صدرت في السودان في الألفية الجديدة، ولم تتمّ قراءتها على نطاق واسع، أيضاً لم تُقيّم نقدياً تحت أيّ مستوى.

ما لاحظته في تلك الأعمال، هو قصرها الشديد، أي أن عدد الكلمات في كل نصّ، لا يمكن أن يتجاوز الخمسة عشر ألف كلمة، في أحسن الأحوال. هناك تكثيف كبير في السرد، واختزال للحكي في صور شعرية غاية في القصر، وجمل تبدو- برغم رنينها الموسيقي- أشبه بصخور جامدة، أيضاً يوجد غموض كبير في الحكاية، ولا بُدَّ أن القارئ كان يطارد الخيوط، يمسكها، وتزوغ منه، ليمسكها وتزوغ مرة أخرى، وهكذا إلى أن يصل إلى نهاية الكتاب إما راضياً عن قراءته، وناصحاً بها غيره من القراء، وإما لاعناً هكذا طريقة، وفاراً من الكاتب. وأظنّ أن هذا ما كان يحدث، خاصة في رواية «سماء بلون الياقوت»، التي سرق الشعر سرديَّتها بالكامل، وبدت أشبه بقصيدة طويلة. لقد كانت تلك الرواية تحكي قصة (سعد الأرباب) أبي القرية وأمّها، والمتحكِّم في مصائر سكّانها، بحكم ما يعتقدونه فيه من صلاح، وتحكي عن موته الذي قلب كيان تلك القرية، وحَوَّلها إلى خواء مادّي وروحي، وعن الغرباء الذين احتلّوا موقع (الأرباب) بعد ذلك، ولن يكونوا مثله.

أعتقد أنه كانت لديَّ فكرة أردت توصيلها من خلال تلك الرواية، لكن، للأسف، ومع هوس التجريب الذي كان سائداً عندي، إضافة إلى تأثّري الشديد بالشعر في تلك الفترة الانتقالية، أي الفترة التي تركت فيها كتابة القصائد، وانتقلت لكتابة السرد، لم تصل الفكرة جيداً، ولم تُكتَب بالطريقة التي- رُبَّما- تستهوي قارئاً ليكمل. لقد كانت الكتابة صعبة بالفعل، وتحتاج إلى خارطة يضعها الكاتب، حتى يتبعها القارئ المصرّ على عبور النصّ حتى النهاية، صحيح أن هناك شخصيات جاذبة مثل شخصية التاجر الملقَّب بـ (المهمّ)، وشخصية (أولاد التركي) الصعاليك الذين استوطنوا في البلدة، لكن- أيضاً- لم تكن تلك الشخصيات واضحة بما يكفي للإعجاب بها، أو لترسخ في أذهان من يمرّون بها، وهكذا بدت تلك الرواية، والروايتان الأخريان، تجارب أعتبرها مشوّشة في تاريخي الكتابي، وربما لو عدت إلى فترة تلك البدايات لما كتبتها مرة أخرى، وحتى مغامرة إعادة كتابة أيّ منهما تبدو صعبة، خاصة أنني فعلت ذلك مع رواية «صيد الحضرمية»، حين أعدت كتابتها، وأصبحت: «اشتهاء»، ذلك ببساطة أن «صيد الحضرمية» كانت تملك حكاية واضحة، وصعوبتها في اللغة، بينما هنا الصعوبة في كل أركان الكتابة من حكي، ولغة، ورسم شخصيات، وغيرها.

أقول بصراحة، إن الكاتب يجب أن يكون أميناً في قراءة تجربته الخاصة، بحيث يحيي ما يحيا فيها، ويلوم ما يُلام منها، من منظوره الشخصي، لأن الكاتب حتى لو رضي عن عمل من أعماله، فلن يسلم العمل من انتقاده بواسطة قرّاء رُبَّما لا يعجبهم.

عمارة ما بعد الحداثة
كسر الاعتياد وتحطيم المألوف

بدر الدين مصطفى*

كان فنّ العمـارة أوّل الفنـون تأثراً بصيحات ما بعـد الحداثة. يقول جيمسـون: «ليس هناك حقل من الحقول المعرفية شَعَـر فيه رجاله بمـوت الحداثـة، وأعلنوا عن ذلك بصورة حـادة مثلما حدث في فنّ العمارة».



مدينة الفنون والعلوم في فالينسيا بإسبانيا، صممها المهندس المعماري سنتياغو كالاترافا في تموز / يوليو 1996، على نمط العمارة العضوية، عاكساً ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط.



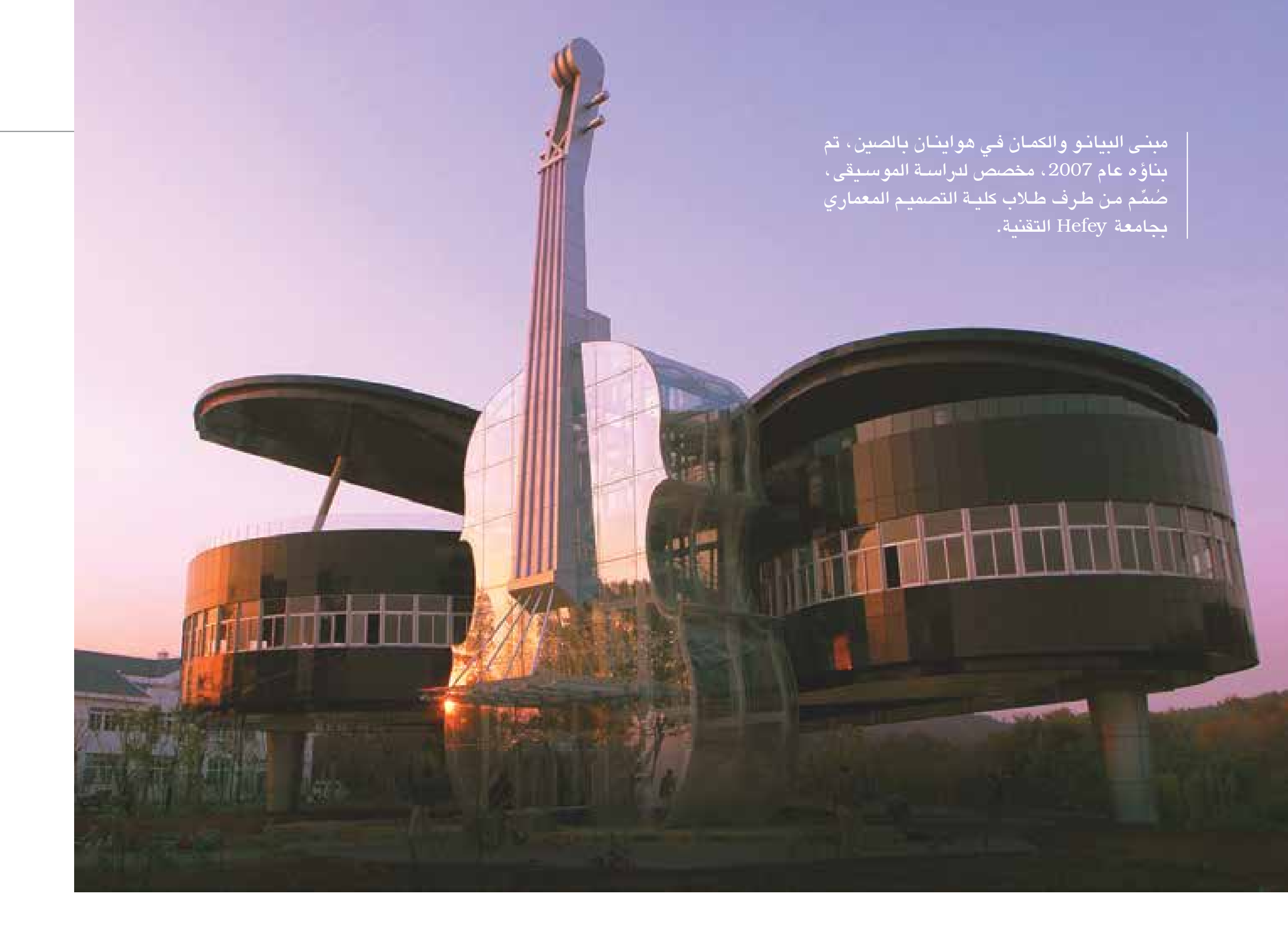
البيت الراقص، يُعَدّ رمزاً وطنياً في براغ بجمهورية التشيك. صمّمه فلادو ملينك بالتعاون مع فرانك جيري، وبُنِيَ بين عامي 1992-1996.

ذهب جانكس في كتابه «لغة العمارة ما بعد الحداثية، The Language of- Postmodern Architecture» إلى أن النهاية «الرمزية» للحداثة يمكن تحديدها عند الساعة 3:20 من يوم الخامس عشر من يوليو عام 1972 عندما جرى نسف مبنى برويت- إيجو Pruitt- Igoe لسكن ذوي الدخل المحدود في سانت لويس؛ باعتباره بيئة غير صالحة للسكن فيها. وقد رأى جانكس أن الأهمّ في هدم مجمع «برويت- إيجو» الطريقة التي تَمَّ بها الهدم وهي (النسف)، والتي أضحت مثالاً على النسق الفكري، والأنموذج الأساس لما بعد الحداثة. فالنظرية الحداثية المعمارية كانت تعتمد، في الأساس،على فكرة الوظيفة دون الالتفات إلى الشكل، أن يحقق البناء وظيفته على النحو الأتمّ بصرف النظر عن أيّة اعتبارات أخرى تتعلّق بشكل البناء ومكامن الجمال فيه. وكما يقول جين جاكوبس J. Jacobs في دراسته «موت المدن الأميركية الكبرى وحياتها»:

«إن المسطّحات الحضرية التي أقامتها الحداثة كانت نقية ومنظمة وناجحة من الناحية المادية، أما اجتماعياً وروحانياً وإنسانياً فهي أقرب إلى الموات».

في عام 1965 نشر الناقد المعماري روبرت فنتوري Robert Venturi مقالة بعنوان «مبرّرات عمارة البوب» في مجلّة «الفنّ والعمارة Art and Architecture» قَدَّم خلالها مبرِّرات وحتمية ولادة مفهوم جديد للعمارة عوضاً عن المفاهيم التقليدية الموروثة من الحداثة. ثم أتبع هذه المقالة بكتابيه: «التعقيد والتناقض في العمارة»، و«التعلم من لاس فيغاس»، ينتقد فنتوري ما أسماه «البساطة الزائدة» في التصميم المعماري الحداثي واصفاً إياه بـ «النقيصة التكوينية» داعياً إلى «إثراء الناتج المعماري» ومبشِّراً بميلاد مفاهيم نظرية جديدة تخالف وتعارض المناهج المعمارية السابقة وتطبيقاتها البنائية المستقرّة. كما يوصينا فنتوري بأن نتعلّم جماليّاتنا المعمارية من عُرى لاس فيجاس أو من الضواحي القذرة كما في ليفيتاون، لأن الناس باختصار تحبّ هذه الأمكنة.

وبالعودة إلى جانكس نجده يصف العمارة ما بعد الحداثية بأنها تميِّز نفسها عن العمارة الحداثية «النخبوية» من خلال التأكيد على أولويات «الشعبوية»، وذلك يعني أنه بينما سعت الحداثة المعمارية الكلاسيكية الأنيقة إلى تمييز نفسها عن بقية نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه، فإن بنايات ما بعد الحداثة تنهمك، على العكس من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسيج الآخذ في التغيُّر الذي تشكِّل عناصره الأبنية التجارية، والفنادق الصغيرة، ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن العالمية الكبرى. وإذا كانت نصيحة دانيال بيرن D. Burne للموجة الأولى للمصمّمين الحداثيين في نهاية القرن التاسع عشر هي «لا تصنع تصاميم صغيرة»؛ فإن في وسع مصمّم ما بعد حداثي مثل ألدو روس A.Rosse أن يكون أكثر تواضعاً



مبنى البيانو والكمان في هوانان بالصين، تم بناؤه عام 2007، مخصص لدراسة الموسيقى، صُمّم من طرف طلاب كلية التصميم المعماري بجامعة Hefey التقنية.

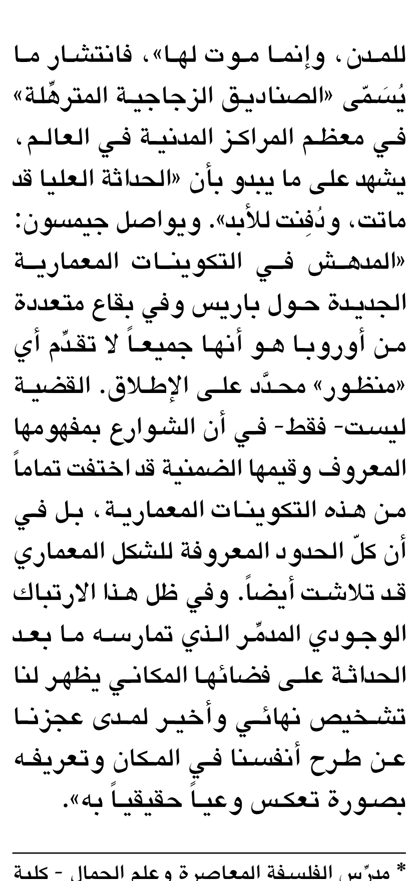
ويتساءل: مِمَّ أستلهم أعمالي إذاً؟ ليجيب: «من الأشياء الصغرى بالتأكيد، بعدما تبين أن القدرة على تحمُّل الأشياء الكبرى كان -تاريخياً- عائقاً كبيراً».

إن الأبنيــة ما بعد الحداثيــة لا تـرى ضيراً مثلاً في مزج الأفكار المعمارية الجديدة مع الأشكال والرموز التقليدية الغابرة بهدف إحداث نوع من الصدمة والإدهـاش، ورُبَّمـا المـرح والتسـلية للرائـي. وهـو ضـرب مـن الإيمـان بـأن الجمال قد يتولّد من التنافر مثلما يتولّد من الاتّساق، ومن الفوضى مثلما يتولّد من النظام. لقد انعكس التحوُّل الـذي حدث في المجالات الثقافية على الناتج المعمـاري وعلـى اهتمـام المعماريـيـن، وسـاهم كل منهمـا فـي إثـراء الفنـون الأخرى، لأن الحواجز بينهما قد سقطت.

سـيطرح مفهـوم «المدينـة الكـولاج، collage city» ليصـف نـوع المعمـار السائد في الغرب في الحقبة ما بعد الحداثيـة، والـذي يتَّخذ من «الانتقائية» قاعـدة أسـاس لـه. والانتقائيـة تعنـي «الجمع» و«المزج» بين العديد من «الطرُز» و«الأساليب»، كما تعني أيضاً «الانفتاح على الماضـي» والحنين إليه. والمثال الجليّ الذي يستخدمه المعماريون عادة لشرح مفهوم «الانتقائية» كما تتجلّى في فـن المعمـار، هـو مبنـى مؤسَّسـة At&t (مبنـى سـوني Sony الآن) الـذي صمَّمه فيليب جونسون P.Johnson في مدينة نيويورك. إذ تُعَدّ هذه البناية الأكثر جدلاً في النطاق المعماري كونها تجمع ما لا يجتمع معمارياً. فهي ناطحة سـحاب مبنيّـة علـى الطـراز الحداثـي الوظيفـي المتقشِّف الخالي من الزخارف والحليات التـي لا وظيفـة لهـا، فيمـا تعلـو قمَّتهـا مقصـورة مثلَّثـة الشـكل علـى الطـراز القديـم المميّز للقرن السابع عشر الـذي يتَّسـم بوفـرة الزخـارف والتفاصيـل الشكلانية التي لا تخدم وظيفة بعينها بل هـي لتحقيق المتعة الجمالية. هذه الانتقائيـة أو المزج أصبحـت هـي لغة العمارة ما بعد الحداثية، فأصبـح من الطبيعي أن نجد بناية شديدة الحداثية محمولة على أعمدة بيزنطية أو رومانية موغلة في القدم. إن هـذه الانتقائية هي انعكاس لعالم يسوده التشظّي والتعدُّدية «فيستمع الفرد إلى موسيقى الريجاي، ويشـاهد أفـلام رعـاة البقـر، ويتنـاول أطعمـة مكدونالـد علـى الغـداء وطعامـاً محلّيّـاً علـى العشـاء، ويضـع عطـور باريس في طوكيو، ويرتدي أزياء ريترو فـي هونـج كونـج...». فتجاوُر الأنمـاط والقيـم والأمزجـة والأشـكال والمبانـي والمسـاحات والحضـارات، وتزامنهـا هما ما يؤولان إلـى ما يسمّيه جينكس «القرية الكونية، Global Village». ولمّا كانت القرية تعني ما هو محدود ومحلّي ومتجانس، في حين تشير الكونية إلى ما هـو كبير ومتعدِّد ومتباعد الأطراف ومختلـف وغير متكافئ، فإن لقاء هذين الحدّيـن يعنـي تجاور قيمهما وواقعهما، بحيـث نحصـل علـى إنتـاج انتقائـي متبادل التأثُّر والتأثير. وباختصار فإن «التشظّي، والكولاج، والانتقاء، والمزج، مـع الإحساس بالعرضيـة والفوضى هي الأطروحات الأساسية، ربما، التي تهيمن اليوم على ممارسات العمارة والتصميم المديني». وهو ما يجمعها- بالتأكيد- مع ممارسات مشابهة في حقول أخرى، مثل الرسم، والأدب، والسينما، والاجتماع، وعلـم النفس، والفلسفة.

ويـرى جيمسـون أن عمـارة مـا بعـد الحداثة هي عرض من أعراض اضمحلال حضـاري مزمـن، إنها «ليست إعادة بناء

دار أوبرا سيدني، في أستراليا من أجمل مسارح العالم، من تصميم المهندس الدنماركي جورن اوتزن عام 1974.



للمدن، وإنما موت لها»، فانتشار ما يُسَمّى «الصناديق الزجاجية المترهِّلة» في معظم المراكز المدنية في العالم، يشهد على ما يبدو بأن «الحداثة العليا قد ماتت، ودُفِنت للأبد». ويواصل جيمسون: «المدهش في التكوينات المعمارية الجديدة حول باريس وفي بقاع متعددة من أوروبا هو أنها جميعاً لا تقدِّم أي «منظور» محدَّد على الإطلاق. القضية ليست- فقط- في أن الشوارع بمفهومها المعروف وقيمها الضمنية قد اختفت تماماً من هذه التكوينات المعمارية، بل في أن كلّ الحدود المعروفة للشكل المعماري قد تلاشت أيضاً. وفي ظل هذا الارتباك الوجودي المدمِّر الذي تمارسه ما بعد الحداثة على فضائها المكاني يظهر لنا تشخيص نهائي وأخير لمدى عجزنا عن طرح أنفسنا في المكان وتعريفه بصورة تعكس وعياً حقيقياً به».

* مدرِّس الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال - كلية الآداب - جامعة القاهرة



مُجمع مارينا السكني في شيكاغو، صَمَّمه برتراند غولدبرغ عام 1959، وبُنِيَ عام 1964.

مبانٍ مقاومة للزلازل

حواس محمود

تُعَدّ المباني والمشيَّدات والعمارات المختلفة من أكثر البنى التحتية تضرُّراً بالزلازل. وإزاء الأضرار الكبيرة مادياً وبشرياً فإن العلماء أصبح شغلهم الشاغل هو معرفة نقاط الضعف البنائي – إن جاز التعبير- لكي يتمّ تلافيها وتدعيم مواضعها في المنشأة الإسمنتية.

في هذه المقالة سنحاول وضع نقاط عدّة تساهم في تصميم مبانٍ مقاومة للزلازل، وذلك من خلال مبادئ تصميمية وملاحظات عامة وتجارب وأمثلة.

مبادئ تصميمية وملاحظات عامة:

1. تثقيل الأساسات والاكتفاء بطوابق محدَّدة، فمن البديهي أنه كلما ثَقُلَ المبنى وقلّ ارتفاعه زاد ثباته ومقاومته للاهتزازات. وبالطبع من الضروري أن يكون مركز الثقل منخفضاً لتثبيت المبنى بشكل أفضل.

2 - تثبيت الوصلات وتقويتها وإبقاء الإجهاد فيها أقلّ مما كنّا نعتقد في الماضي باستعمال صفائح فولانية إضافية، أما بالنسبة للتفاصيل الإضافية للبناء فيلزم أن تكون النوافذ صغيرة بالنسبة لواجهة البناء وموزَّعة بانتظام، ويشدّد على كون الأرضيات ذات ارتفاع وقوّة ثابتين، أما الجدران فسميكة لتأمين مقدار أكبر للثبات.

3 - بناء العمائر من مواد مطاوعة مرنة تتيح التمايل فتمتصّ قوة الزلزال، وتجاري حركاته حتى ينتهي ، كفكرة الأعشاب التي تحني رأسها للعاصفة حتى تمرّ بسلام.

4 - يجب أخذ الاحتياطات اللازمة بأن تبتعد أساسات البناء كلّ منها عن الآخر، بحيث نتجنب تقاربها الشديد أو حتى التلامس فيما بينها ؛ وذلك أن هذه الأساسات تتصادم بتأثير القوى الأفقية في أثناء حدوث الزلزال، وكذلك هنالك ضرورة لعدم تلاصق أو تقارب الأبنية المتجاورة لأنه – وكما ذكرنا- عند تقارب أساسات البناءين فإنهما سيتعرَّضان لخطر الانهيار بفعل الاصطدام الثنائي بتأثير الزلازل.

5 - عند تصميم المباني الجديدة يُراعى تماثل المنشأ كلما أمكن ذلك حول محورين متعامدين سواء من حيث توزيع الكتل أو الجساءة، وألا تزيد مساحة الجزء الذي فيه ردود عن5 % من مساحة الطابق.

6 -يوصى بأن يكون شكل المبنى مربَّعاً أو مستطيلاً في المخطّط لأن الأشكال الأخرى تساعد على تمركز إجهادات الزلازل في الأماكن الضعيفة مما يساعد على حدوث عزوم التواء شديدة عند وقوع أي زلزال، وأن يكون مركز ثقل الأعمال في منتصف المبنى.

7 - إن آثار الهزّة الأرضية تتضاعف على التّراب الرخوة والردميات. وللحماية من هذه الآثار يقوم المهندسون بحفر ثقوب في التّرَب الرخوة والردميات تُستخَدم كمنافذ لتحرير الضغط عندما يضرب الزلزال، أو حقن ملاط بيتوني للتربة الرخوة، فإجراءات من هذا النوع أنقذت معظم الفنادق الرئيسية والمراكز التجارية في جزر «كوبي» اليابانية.

تجربة «تسوكوبا» باليابان:

من التجارب الهامة في مقاومة المباني للزلازل يمكننا أن نذكر تجربة مختبر «تسوكابا» باليابان: ابتداءً من عام 1978 شرع اليابانيون ببناء أول مختبر عالمي ضخم بإمكانه دراسة تأثير الاهتزازات على أبنية حقيقية في مؤسسة أبحاث المباني التابعة لوزارة الإنشاء في مدينة العلوم في «تسوكابا»، ويحتوي هذا المختبر على بناء واسع طوله 70م تقريباً، وعرضه 50 م، وكذلك ارتفاعه، وفي هذه القاعة الكبيرة ينتصب جدار من البيتون يدعى «جدار ردّ الفعل» ارتفاعه 25 م، وسماكته 6،60 م، ويستند إلى قاعدة من البيتون طولها 51.20 م، وسماكتها 7 أمتار تقريباً، وهكذا فإن جدار رد الفعل المقام فوق هذه البلاطة الضخمة يفصل بين مساحتين تُدعى كل منها بلاطة تجريب، وعليها تنشأ الأبنية المراد تجريبها حيث يمكن إقامة بناء مؤلّف من سبعة طوابق ارتفاع كل منها 3م يجري إخضاعه إلى اهتزازات شبيهة بالزلازل وإلى ضغوطات بطيئة وإلى صدمات عنيفة تصل قوّتها إلى 40000 طن/ م 2 في قمّة البناء و20007/ طن م2 إلى ارتفاع 14 م، وتطبّق هذه الضغوط والاهتزازات بواسطة مكابس كبيرة تستند إلى جدار ردّ الفعل- لأجل الحركات الأفقية، وتُغذّى هذه المكابس بواسطة تمديدات تحتوي على سائل نوعي، وتمتدّ في الجدار والبلاطات وتحرّكها ثلاث مضخّات هيروليكية، ومثل هذه التجارب يمكن تطبيقها سواء على أبنية كاملة أو على أجزاء منها كالأدراج أو الشرفات أو الغرف أو الأعمدة أو على عناصر معينة كالجسور المعدنية والأبواب أو أصناف محدَّدة من البيوت، أما سلوك المنشأة كلها أو أحد أجزائها، والمواد المستخدمة فيها، فتُدرَس بصورة عامة في أثناء خضوعها للإجهادات خلال إجراء التجربة بفضل سلسلة من المستقبلات وأجهزة القياس الموصولة بالحاسب الآلي. يتبيّن لنا مما سبق أن اتّخاذ إجراءات ليست مكلفة كثيراً كالتي ذكرناها من شأنه أن يحدّ أو حتى يُبعِد الخطر المميت الناجم عن انهيار البناء أو تصدُّعه.





أمجد ناصر

دِين الحُبّ

من يقرأ «ترجمان الأشواق» لابن عربي مُجَرَّداً من شروحاته التي ذيَّل بها «الشيخ الأكبر» ديوانه هنا لا يمكن أن ينصرف ذهنه إلاّ إلى أمر واحد: إنه كتاب في الحبّ ومكابداته. كتاب في الشوق إلى الحبيب وطلب وصاله. الحبُّ الذي تضطرم نيرانه في جوانح شخصين من لحم ودم.

شخصان أرضيّان مشدودان إلى كثافتهما البشرية.

فلا يلوح لك «ترجمان الأشواق» إلاّ بصفته شعراً في الحبّ الذي نقع عليه عند شعراء الحبِّ ومجانينه الكبار من عمر بن أبي ربيعة مروراً بقيس وجميل وانتهاء بنزار قباني. حبٌّ له كثافة وقوام، وينهض على مواصفات، وينعقد على محسوس وملموس ومشموم. هو مما يعرفه حاملو عبء قلوبهم، كاتمو أو منيعو أشواقهم الظامئة إلى ثغر الحبيب ورضابه.

فقصائد «ترجمان الأشواق» ومقطّعاته لا تنشأ من عدم، ولا تدور في فراغ، ولا ترسل إلى مجهول. فمسرح القصائد وأسماء العلم التي تخترقه، من أوّله إلى آخره، تؤكّد وقائع الرواية التي ترمي شروحات «الشيخ الأكبر»، اللاحقة على فعلَي الحبّ والإبداع، إلى نفيها.

فالشرح الذي يفتح آفاقاً علوية للأرضي، وأثيرية للمحسوس، ومطلقة للمتعيِّن جاء لاحقاً على القصائد التي ذاع صيتها، ليحاول أن يحصر الرواية التي قالت إن الديوان مكتوب من أَلِفه إلى يائه بـ «النظام» ابنة الشيخ مكين الدين أبي شجاع الأصفهاني، في زاوية لا تتجاوز الإلهام والواسطة.. أو الكناية والاستعارة. والحال أن القصائد، لمن لا يعرف من هو ابن عربي، ولم يقرأ شروحاته طالعةٌ من قلب محبٍّ أقعده الهوى عن كل أمر آخر، وشقّه الوجد، ورنَّحته تباريح الصبابة.

فهنا هو محبٌّ يحبُّ (... كان ابن عربي يومها في الثانية والثلاثين ولا أعرف عمر «النظام»، وإن كان يبدو لي أنها في شرخ الصبا) الحبّ الذي يحبّه رجل لامرأة ولا يرتوي. واللقاء، هنا، هو لقاء الأجساد، لأنَّ لقاء الأرواح حاصل ومتحقِّق. ولا يغيّر عندي شيئاً كثيراً أن لا تكون اليد في «ترجمان الأشواق» غير اليد البشرية، ولا أن يكون للفم دلالة غير ما نعرف، ولا أن يكنّى بالرغاب، والأنفاس واردات إلهية أو إشارات علوية.

لابن عربي أن يشرح ما يشاء درءاً للرواية التي قالت بتعلُّقه، وهو الشيخ الأكبر صاحب الولاية، بـ «النظام» التي التقاها في مكة، ولنا أن نقرأ «ترجمان الأشواق» كما نريد. وهو عندي لا يغاير، ولا يناقض، مفهوم ابن عربي للحبِّ، وهو الذي يبينُ بدينه:

أدين بدين الحبِّ أنَّى توجّهتْ

ركائبهُ فالحبُّ ديني وإيماني

لنا أسوة في بشر هندٍ وأختها

وقيسٍ وليلى، ثم مّي وغيلانِ.

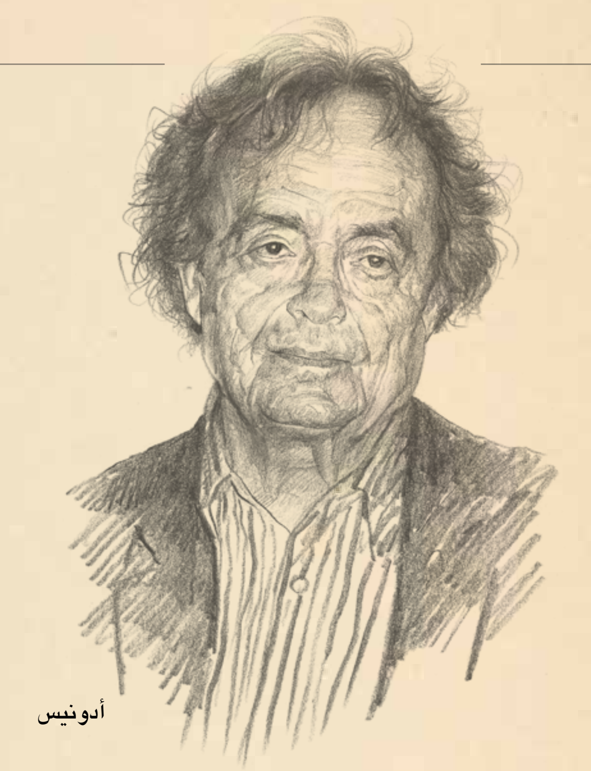
فهو حتى عندما يضرب المثل على الحبّ فإنه يضربُ أمثلةً سائرةً في حياة العرب، علاماتٍ على الحبّ البشري الذي بلغ في تعلّقه، أحياناً، مبلغ الجنون؛ فهو، أي الشيخ الأكبر، له أسوة بهذه الهمم الكبيرة في الحبِّ، هذه الأسماء المعلومة في عشقها الأرضي وغير المعلومة بمكابداتها الصوفية. وحتى عندما يشرح هذين البيتين لا يذهب بعيداً عمّا ذهبنا إليه، ولا يغادر أرض البشر ومتعيناتها إلاّ لكي يرى أنها صورة من صور الله الذي لأنَّه أحبَّ البشر فقد خلَقهم.

فبالحب أخرجهم من العدم إلى الوجود ، من الغيب إلى الشهادة.

بين الشاعرين: عبد المعطي حجازي، وأدونيس

شعبان يوسف

كانت سنوات الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي، هي سنوات البحث عن هويّة بجدارة، وكان الشعراء والروائيون والمفكّرون العرب ينهبون إلى التاريخ قديماً وحديثاً، وكان الساسة يسائلون الواقع لينطق، وكانت الثورات الغربية تتقلّب على وجوه عدّة في العراق، وسورية، ومصر، واليمن، ولبنان، والخليج، وكان هناك متعصّبون لقوميّاتهم الضيّقة، وكان هناك عروبيون تتّسع رؤاهم لتشمل كافة الأقطار التي تتحدّث بلغة واحدة، وتتّجه صوب مصير مشترك، وبدأت أولى خطوات الوحدة السياسية بين مصر وسورية، ولكنها تحطّمت لأسباب عديدة. وفي قلب ظاهرة البحث عن هوية، تأسّست في بيروت عام 1956 مجلة «شعر» على يدي الشاعرين يوسف الخال وعلي أحمد سعيد الذي أطلق على نفسه اسم «أدونيس»، وكان أدونيس ينتمي إلى الحزب القومي السوري الذي أسّسه أنطون سعادة الملقب بـ «الزعيم»، هذا الحزب الذي تتناقض منطلقاته مع منطلقات البعثيين والعروبيين، لذلك واجهت المجلة حرباً ضروساً منذ البداية، وبلغت ذروتها في أوائل الستينيات، وكتب رجاء النقاش سلسلة مقالات في مجلة الآداب اللبنانية يهاجم فيها المجلة بضراوة، والجدير بالذكر أن «أدونيس» أرسل ردّاً للمجلة، ولكن الدكتور سهيل إدريس رفض نشر الردّ، وهذا على عكس ماحدث مع مجلة أخرى قاهرية، وهي مجلة «الكاتب»، والتي كان يرأس تحريرها أحمد حمروش، وكان لها توجُّه عروبي واضح، فعندما كتب الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي مقالاً تحت عنوان «أزماتنا من الشعور بالانتماء» في العدد الصادر في ديسمبر/كانون الأول عام 1961، وانتقد فيه مجلة «شعر» ورئيس تحريرها أدونيس، وقد أرسل إليه الأخير ردّاً على المقال، فلم تتردَّد المجلة في نشره، ولا بُدَّ من القول إن الشاعر أحمد حجازي كانت له ميول عروبية بعثية في ذلك الوقت، وقد جاء في مقاله: «لاحظت مجلة الكاتب أن معركة الشعر تدور بين المجدّدين والتقليديين مازالت تمشي على وزن «نحن أحسن»... «لا... نحن أحسن»، لماذا أنتم أحسن؟، «لأن شعرنا مرتبط بالعصر»، و«لماذا أنتم أحسن؟»، لأن شعرنا مرتبط بالتراث»، ويستطرد حجازي: «وتمضي الأيام والمعركة لا تتعدّى هذه الدائرة المغلقة، باستثناء عدّة مقالات لعدّة كُتّاب حاولوا أن يفجّروا هاتين الجملتين «الارتباط بالعصر» «الارتباط بالتراث» إلى قضايا مفصّلة تشرح البلاغة القديمة والعروض الجديد، ومدى ارتباط الشعر الجديد بعقلية القرن العشرين، وأيضاً مدى ارتباطه بالتراث، ولكن هذه المقالات مازالت قليلة، متفرّقة لم تستطع حتى الآن أن تعطي لقارئ الشعر الجديد فكرة عامة متماسكة عنه تبرّر خروجه على القواعد القديمة)، وتطول مقدمة حجازي حتى نصل إلى مركز المقال الذي كتب من أجله عن مجلة «شعر»: «من أهم ماظهر أخيراً من الإنتاج الشعري، عدد الخريف من مجلة «شعر» التي تصدر كل فصل في بيروت، ومجلة «شعر» مجلة متخصّصة، لا تنشر إلا الشعر ونقد الشعر.. وهذا العدد الأخير منها هو العدد العشرون، ومعنى هذا أن المجلة قطعت من عمرها خمس سنوات.. ولقد كانت هذه المجلة جديرة بأن تؤثّر تأثيراً فعّالاً في الحركة الشعرية العربية المعاصرة، وأن تقودها إلى انتصارات كبيرة في مجالات اكتشاف الموسيقى الجديدة، والتجارب الجديدة التي تهزّ الوجدان العربي والتي يجب أن يعبّر عنها الشعر العربي الحديث. كانت هذه المجلة جديرة بأن تفعل ذلك خلال خمس سنوات من تاريخها، لما لها من إمكانيات التخصُّص واستكتاب المتخصّصين ومكافأتهم، وفوق ذلك الصدور بانتظام، لولا أنها اتّخذت، وخاصة في أعدادها الأولى، طريقاً شعوبياً يسخّر الشعر والفكر لمهاجمة العروبة، ويفتعل للشعراء والمفكّرين العرب أزمات روحية ليست هي الأزمات الروحية التي تعانيها في هذا العصر المثقل بالنهضة إلى درجة النشوة، المشدود للانحطاط إلى درجة اليأس، إن مجلة «شعر» تشجع الشعراء مثلاً على أن يتمثّلوا الأزمات المترتّبة على الشعور باللانتماء، هذا الشعور الذي يمارسه المفكّر والشاعرالمعاصران في أوروبا، بينما أزماتنا نحن مترتّبة على الشعور الحادّ بالانتماء.. إننا ننتمي إلى وطن غير موجود في الواقع، وإن كان موجوداً



أدونيس



أحمد عبدالمعطي حجازي

في الحقيقة.. نحن نعاني من تمزُّق وطننا وتمزُّق ثقافتنا، وتمزُّق ولائنا.. نحن نعاني من تمزُّق روحيّ حادّ.. سببه الأول هو أن عيوبنا قد تفتّحت على فكرة الوطن العربي الواحد، والثقافة الإنسانية المعاصرة.». وبعد أن يكتب حجازي أفكاراً على هذا المنوال يقتبس مقاطع من قصيدة لأدونيس يبدأها بـ: «مهيار وجه خانه عاشقوه/ مهيار أجراس بلا رنين/ مهيار مكتوب على الوجوه/ أغنية تزورنا خلسة/ في طرق بيضاء منفيّة/ مهيار ناقوس في التائهين/ في هذه الأرض الجليلة».

ويتساءل حجازي: هل أدونيس يريد تشبيه نفسه بمهيار، رغم أن الواقع السياسي لا يبرِّر ذلك، ورغم تناقض الحال بين عصر مهيار وعصر أدونيس.

وأرسل أدونيس ردّاً تحت عنوان «الثقافة العربية مواقف حرّة» نشرته المجلة في عدد فبراير 1962، وأعادت نشره جريدة النهار اللبنانية في 21 فبراير من العام نفسه، وقدَّمته مجلة الكاتب قائلة: «الشاعر أدونيس من أنضج الشعراء «المجدّدين»، ومن أهمّ مؤسّسي ومحرِّري مجلة «شعر» التي تصدر في بيروت»، وبعد ديباجة قصيرة يعلِّق أدونيس على مقال حجازي قائلاً: «أولاً: تقول يا أخي عن «المجلة» أنها «اتَّخذت طريقاً شعوبياً يسخِّر الشعر والفكر لمهاجمة العروبة.. إلخ»، هذا حكم يفترض أن من يصل إليه ويتبنّاه وينشره، لا بد أنه استخلصه من نصوص في المجلة، أو من مواقف لها في الشعر والثقافة، فأين رأيت هذه النصوص وهذه المواقف منذ نشوء المجلة إلى اليوم؟ وفي أي عدد من أعدادها؟، هل أذكّرك بما فعلته المجلة وتفعله ليس لنهضة الشعر على الصعيد العربي فحسب، بل على الصعيد العالمي أيضاً، إذ وضعته للمرة الأولى في تاريخه على المستوى الشعري العالمي يُتَرجَم إلى اللغات الأخرى، وتُخَصَّص له أعداد من مجلّات أوروبية تعنى بالشعر؟ هل أذكّرك أن تعود فتقرأ افتتاحياتها من جديد فتعرف حقيقة موقفها؟، ثم ألا ترى- يا أخي- أنه لم يعد من اللائق في عصرنا الحديث أن نبعث فكرة الشعوبية، وهي ذات منشأ ديني سياسي، في خلافاتنا الفكرية وفي ثقافتنا العربية التي يجب أن تتَّجه، في العصر الحاضر، اتّجاهاً علمانياً إنسانياً أسوة بالثقافات الأخرى؟ إن تهمة الشعوبية سلاح سياسي ديني استُخدِم في الماضي، ومازال يُستَخدم حتى الآن لمحاربة الخصوم والنيل منهم. وزجّ الثقافة في هذا الأمر يقتل فيها روح التجدُّد والحيوية والخلق، ويحرفها عن أغراضها الحقّة، لتصبح وسيلة للسياسة وأغراضها، وهو فوق ذلك يكشف عن ذهنية مغلقة في النظر إلى الإنسان والثقافة والحياة.

ليست الثقافة العربية خيطاً وحيد اللون، ليست باباً ترصده وتختصّ به فئة معينة من العرب، ليست موقفاً مذهبياً وحيداً، إن الثقافة العربية خيوط عديدة وأبواب لا حَدّ لها، ومواقف حُرّة منفتحة كثيرة كثرة الخلّاقين الأفذاذ.

ثانياً: تقول عن المجلة أنها «تفتعل للشعراء وللمفكّرين العرب أزمات روحية ليست هي الأزمات الروحية التي نعانيها في هذا العصر»، والحق إن هذا كلام غريب، بل هو أغرب ما يمكن أن يتَّهم به مثقَّف أو شاعر عربي، فهل هناك «نوع» عربي من الأزمات الروحية لا يصحّ للشاعر العربي أن يعاني غيره؟، ومن يحدِّد هذا «النوع»؟ وكيف يحدِّده؟ومن تعني بقولك «نعانيها»؟ تعني جمهوراً خاصاً؟تعني الجمهور العربي؟

كل أزمة روحية يعانيها أيّ شاعر عربي، مهما كان اتجاهه، سواء في الموت أو في الحب، في اليأس أوفي الفرح، في الحرية أوفي العبودية، هي أزمة عربية.».

وهكذا يسترسل أدونيس في رؤية واضحة في الردّ على حجازي، طارحاً الحجّة تلو الحجّة، وتتشكّل أمامنا وجهة نظر الشاعرين الكبيرين اللذين ظلّا يتحاوران بطرق متعدّدة على مدى الخمسة عقود التي تلت، بل انتقل هذا الحوار إلى الأجيال التالية، بالعنف مرة، وبالهدوء مرة أخرى. أطال الله في عمر الشاعرَيْن.



هيثم حسين

المواطن العالميّ

هل بات الخيال نشاطاً تعويضيّاً عن الحياة الحقيقيّة؟ هل من سبيل لكسر الحصار المفروض على المرء في عالمه المُفترَض؟ هل أصبح الوهم سبيلاً للاستشفاء من القلق المزمن؟ هل تُبَلْوِرُ الطقوس المستجدّة في العالم الحديث هويّة مستقبليّة ما؟

يجلس أحدنا على مقعده، يفتح نافذته على العالم. يشتاق إلى الدردشة مع أصدقائه، يشتاق إلى التجوّل في شوارع مدنه، وإلى اللعب مع رفاقه الغرباء فيها. ينفصل عن جنون الواقع باختلاق واقع بديل لا يسعفه، يتأرجح بين التخفيف والتلطيف من جهة، والإحباط والتأميل من جهة أخرى. يضع لنفسه خريطة السياحة المتخيّلة، في خيمته الصحراويّة أو في ناطحة سحاب في غربة قاهرة، يحرص على تسجيل الحضور الافتراضيّ في محادثات مع أصدقاء بعيدين قريبين. يلتقيهم مفتعلاً المصادفة تارة، ومُلحّاً على التلاقي تارة أخرى، يتبادل معهم الهواجس والوساوس والأحلام. الشاشة الإلكترونيّة تمنح المرء فرص الوجود في قلب العالم، تقرّب المسافات، وهي بوّابته إلى داخله بالموازاة مع العالم الآخر. بقدر ما تكون مرآة، فإنّها تكون حجاباً أيضاً. تمنحه حرّيّة الفعل والمبادرة والاقتحام الكلاميّة، لكنّها تقيّده في خيمة الروح التي تعشّش فيها عناكب الوحشة والأسى. وبرغم أنّها تُكئِب الكثيرين إلّا أنّها تمنح فسحة للاستمتاع بالقطيعة مع ذاك الوحش الذي يتآكلهم من حولهم وفي دواخلهم. الاغتراب عن المكان وأهله، وعن الذات والآخر هو الوحش المعاصر الذي يتغوّل يوماً بيوم.

فقه المدن يتسلّل إلى السائح الغريب المفترض، يحاول قراءة تاريخها وكشف تفاصيل جغرافيّتها ودراسة طباع أهلها والاقتراب الحذر من التغلغل فيها. يحاول أن يبقى محتفظاً بالحَدّ الأدنى من توازنه، وتلك السياحات المتخيّلة تبقيه مثابراً على العيش والأمل. تراه في دبي يكتشف الزجاجة السحريّة، وفي بيروت يتماهى مع الحلم والتمرّد والانطلاق، وفي الإسكندريّة يستمتع في مُتَنَزَّه الملك، يحاكي بعضاً من متع الملوك وبذخهم. في القاهرة يتلبّس شخصيّات الفراعنة ويحتلّ- في الفضاء المفترض، وفي روحه- مكانتهم الاعتباريّة. في دمشق يخطف عبَق الياسمين، ويركض تحت مطر الخريف في أزقّتها. وفي إسطنبول يحاول التماهي مع الرغبات السلطانيّة بالتحرّر من قيود الأمكنة والأزمنة. وفي المدن الأخرى يتجلّى سلوكيّاً بما يناسب تميّزها وفرادتها. في كلّ مدينة يختلقها أو يزورها يبحث عن مدينته التي يحملها معه جرحاً نازفاً في الروح.

يخترق صندوقاً عجائبيّاً، يستخرج منه ما يبقيه متماسكاً مستمرّاً، يلوذ بالذاكرة لتغيثه. للذكريات عبقٌ فوّاح يجدّد الروح ويجبر انكساراتها. يزور مدناً بعيدة، يجول في بقاع نائية، يصاحب أناساً لا يعرفهم، يعبّر لهم عن آرائه بصدق وعفويّة وصراحة، كأنّهم أصدقاء الطفولة، وحين يغلق النافذة، ينتابه نوع من الحنين إلى الأمس وإلى الغد، مع حالات من الراحة، ويتناسى قيوده كلّها، لأنّ الأثير جواز سفره العالميّ.

من مدينة إلى أخرى، من حضن امرأة إلى حضن أخرى. أحياناً تختلط عليه المدن والنساء، فيهمس بأنّ كلّ المدن سواء، وأحضان كلّ النساء متشابهة. وأحياناً أخرى يفاضل بينها، فيجد الطمأنينة في إحداها، ويفتقر إلى مشاعر الانمحاء في أخرى. المدينة الكاملة حلمه المرتحل معه كغربته التي تلازمه.

يرسم الغريب جنّته المفترَضة، يغالب جوعه وانهياره ليُبقي نافذته مشرعة على عواصف الأوهام المتجدّدة. يحلو له أن يغرق نفسه في دوّامات الخيال. وما الضير في ذلك؟! فالخيال عدوّ الواقع، ولابدّ له من عقد مصالحة بينهما، وخلق عالمه الجامع للعوالم، المانع للتجريم والتأثيم.

بينما يتلظّى بنيران صحراء الوهم، يبقي الخيال في أهدأ بقعة يتخيّلها. يحرص على أن ترافقه امرأة في أيّة مدينة يرتحل إليها في عالمه. المرأة روح المدن، وأيّة مدينة دون امرأة طلَلٌ باهت. المرأة تتحف الجسد، وتنعش الروح.

يعلن أنّ علّة هذه النبنبات أنّها لا تجود علينا باللمس وبالمعاشرة الحيّة. تعوّضنا عن شيء من الحنان، وتستدرجنا إلى شراك التوهُّم المَعيش. وفضيلتها أنّها تبقي على شيء من التوازن، وتمنحنا فرصاً للتعبير عن أنفسنا في سعي لاستعادة هويّاتنا المستلَبة واقعيّاً. وبقدر ما تفسح المجال للتلصّص على الآخرين، فإنّها تسلب الطاقة على المبادرة بالفعل، لأنّ حدود هذا الخيال محكومة بالقول والمكاشفة والبوح.

في إطلالته من نافذة العالم الافتراضيّ للولوج إلى العالم الحقيقيّ، يكتشف المرء أنّ كلّ مدينة غارقة في أتونها، أحلامها، أوهامها، مركزيّتها المتوهّمة للعالم، كأنّما حدودها حدود الخيال من غير ضفاف. يكتشف انعدام حيلته أمام هذه الأوهام المتفشّية، يلعن ظنّه الذي يزيّن له كهوف المدنيّة ومغاور الحداثة المتخيّلة.

لأنّ القيود المفروضة على التنقّلات الواقعيّة، تسعى لإبقائنا أسرى الطعن والغدر والخراب، فإنّ الحالم الواهم يشرع للغربة قلبه، ويطلق للتكنولوجيا غربته عساها تساهم مع المدن والنساء في تبديدها.

مَن هو ذاك المواطن العالميّ المفترَض؟ هل يحقّق حلم الإنسان العابر للحدود؟ هل هو أنا؟ أنت؟ هو؟ هي؟ نحن؟ هم..؟ ربّما هو جمع من شظايا الإنسان المعاصر الحالم بجواز سفره العالميّ الحقيقيّ لا المفترَض!



العمل الفني: **زينب السجيني** – مصر

من مواليد محافظة القاهرة عام 1930. حصلت على دكتوراه في فلسفةالتربية الفنية عام 1978 شاركت في معارض فردية وجماعيةعديدة منذ الخمسينيات وحتى الآن،تسود أعمالها البراءة والأمومة.

حرية التعبير
مؤشرات النزول

غابرييل غارسيا ماركيز
حكايتي مع العرب

فلسطين
انتصارات لم تُروَ

ميلان كونديرا
العداوة والصداقة



مجّاناً مع العدد كتاب:
حي بن يقظان لابن طفيل





أزمة التعليم في الوطن العربي

مـا زال التعليـم فـي البـلاد العربيـة يـراوح مكانـه بشـهادة مخرجاتـه المتدنيـة المسـتوى علـى الرغـم مـن محـاولات التطويـر المحـدودة التـي جـرت فـي بعـض تلـك البلـدان ؛ ممـا يـدلّ علـى أن التطويـر لـن يجـدي نفعـاً إذا لـم ينجـح فـي حـلّ المشـكلات الرئيسـية المتعلّقـة بإعـداد المعلّـم، ومحتـوى التعليـم، وتحفيـز الطالـب.

وتتجلّـى هـذه الأزمـة فـي أن النظـام التعليمـي العربـي قـد وصـل إلـى حالـة مـن العجـز والإخفـاق فـي تحقيـق كثيـر مـن أهدافـه، ولـم يسـتطع تلبيـة حاجـات مجتمعاتـه ومتطلّبـات التنميـة فيهـا.

ذلـك أن تطويـر التعليـم - فـي نظـري - لا يخلـو مـن احتماليـن : اتبـاع نظـام جديـد بديـلا عـن نظـام قديـم، أو تحسـين نظـام موجـود وتحديثـه ، ولـكل منهمـا طريقتـه الخاصـة فـي التعامـل مـع عناصـر العمليـة التعليميـة ، ويترتّـب علـى الإخـلال بهـا إلحـاق أضـرار كبيـرة بمنظومـة التعليـم كلّهـا إن لـم يُـراعَ التـدرُّج المرتبـط بالأهـداف عنـد بدايـة تطبيـق النظـام ، ولعـل هـذا مـا يحـدث فعـلاً، وهـو سـبب الأزمـة الرئيسـي.

وإذا كان إعـداد المعلّـم أكاديميـاً ومهنيـاً وبمسـتوى كفـاءة متميّـز مطلبـاً أساسـيا مـن مطالـب تطويـر التعليـم وتحسـينه فـإن واقـع الحـال لا ينبـئ بذلـك حيـث نجـد أكثـر معلّمـي اليـوم فـي حالـة لا يُحسَـدون عليهـا مـن ضعـف فـي التحصيـل العلمـي وعجـز فـي المجـال المهنـي لا يتمكّنـون معهمـا مـن أداء رسـالتهم علـى الوجـه الأكمـل ، ممـا يـدلّ علـى خلـل كبيـر فـي نظـام إعـداد المعلـم وتدريبـه وقصـور شـديد فـي الـدور الـذي تقـوم بـه المؤسّسـات التـي أسـندت إليهـا هـذه المهمـة حتـى وصـل الحـال إلـى فقـدان معاييـر ومواصفـات المعلّـم الناجـح فـي كل مرحلـة تعليميـة، وكـذا معاييـر اختيـار المعلّميـن.

ولا يمكـن تحقيـق أهـداف التعليـم بـدون منهـج تعليمـي متكامـل ، يراعـي اختـلاف المراحـل التعليميـة وتطـوُّر أعمـار الدارسـين ، و يتضمَّـن الأهـداف العامـة و الخاصـة والمعـارف المرتبطـة بحاجاتهـم والأنشـطة المناسـبة لتلـك المعـارف والتقييـم المرتبـط بالتحصيـل العلمـي أو قيمـة المنهـج المُتّبـع ، والكتـاب المدرسـي المتوافـق تمامـاً مـع مضمـون المنهـج.

إن أيّ محاولـة لإصـلاح التعليـم وتطويـره لا تسـتند إلـى منهـج تعليمـي متكامـل العناصـر لمحكـوم عليهـا بالفشـل ابتـداءً لفقدانهـا خارطـة الطريـق إلـى التعليـم الناجـح ، ومـع غيـاب الكتـاب المدرسـي الممثّـل للمنهـج، وانتفـاء المراقبـة والمتابعـة والتقييـم يصبـح التعليـم ضربـاً مـن الاجتهـادات الفرديـة أو الجماعيـة التـي تكـون لهـا آثـار سـيئة علـى شـخصيات الدارسـين ومسـتوى تحصيلهـم العلمـي.

أمـا الطالـب فهـو محـور العمليـة التعليميـة، وتحفيـزه يزيـد مـن دافعيّتـه للتعلُّـم التـي تُعَـدّ شـرطاً أساسـياً لتوجيـه ميولـه واهتماماتـه نحـو تحقيـق أهـداف تعلُّمـه ، وكل موقـف تعليمـي لا يراعـي حاجـات الطـلاب ولا يسـتثير دافعيتهـم لا يـؤّدي إلـى تعلُّـم فعّـال، ولا يسـهم فـي زيـادة قدرتهـم علـى التحصيـل والإنجـاز.

تلكـم الضمانـات الثلاثـة للتعليـم الناجـح والتعلُّـم الفعّـال : معلـم كـفء متمكّـن، ومنهـج عصـري متكامـل، وطالـب راغـب فـي التعلُّـم مقبِـل عليـه ، فمتـى نجدهـا مجتمعـة فـي أنظمـة تعليمنـا العربـي ؟

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 79

السنة السابعة - العدد التاسع والسبعون
رجب 1435 - مايو 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسـمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العربـي	300 ريال
باقـي الـدول العربيـة	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفيـة أو شـيك بالريـال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



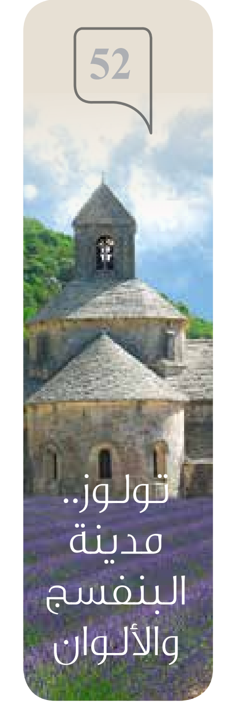
العمل الفني للغلاف:
James Gulliver Hancock
أميركا

مجاناً مع العدد:



حي بن يقظان لابن طفيل
تقديم:د.حسن حنفي

متابعات







ملف
لسان الخشب
20
د. عبد الرحيم العطري
عبدالوهاب الأنصاري
الخير شوار
علاء صادق
جيل آوري
محمد غندور
منير أولاد الجيلالي
سمير الحجاوي
وحيد الطويلة
جمال الجمل





اليوم العالمي لحرية التعبير

مؤشرات النزول

كل سنة، نحتفل في الثالث من مايو/أيار، باليوم العالمي لحرية التعبير، ونعيد التساؤل عن وضع الإعلام وواقع حريات التعبير في الوطن العربي.. الحال ليس مطمئناً كما أعتقد البعض بعد نجاح أولى ثورات الربيع العربي.. اغتيالات الصحافيين في سورية واعتقالاتهم في مصر، والترهيب والتضييق عليهم في المغرب والجزائر وتونس هي ممارسات ماتزال قائمة. «الدوحة» حاولت استقراء جانب من وضع الحريات من خلال التركيز على ثلاث دول: مصر واليمن وسورية، حيث يعاني الإعلاميون من قمع رسمي وصعوبات متزايدة في ممارسة مهنتهم ونقل المعلومة الصحيحة.

مصر: باتجاه المدفع

بلال رمضان

لم يترك الربيع العربي شيئاً إلا وقلبه رأساً على عقب، حتى تلك المفاهيم الراسخة عن القيم العليا تغيرت، وأصبح على كل كاتب يريد أن يتبنى مفهوماً ما أن يضع هذا المفهوم موضع المساءلة والتحقيق، فلم يعد الاستبداد هو الاستبداد، وأصبح واجباً على البعض أن يتأمل أقواله وآراءه ورؤاه، فربما يقول قولاً اليوم فينقلب عليه في الغد. قديماً كانت المعادلة أسهل، ففي مصر كان الكتاب والصحافيون يناضلون في وجه حاكم مستبد، وكان الجميع على علم باستبداد هذا الحاكم وهو ما خلق رأياً عاماً شعبياً مسانداً لمساعي الحرية، ومؤيداً للكتابات المناهضة للنظام، لكن للأسف اضطرب هذا الظهير الشعبي بعد اندلاع الثورات وباتت المعادلة غاية في الصعوبة، فقد أدى سقوط الحزب الحاكم إلى خلق بيئة متناحرة، فمن ناحية وقف الثوار في جانب وأنصار الحزب الوطني في جانب آخر، ومن ناحية أخرى وقف أنصار التيار المدني في جانب وأنصار التيار الديني في جانب آخر، وفي كل جانب معارك مختلفة وصراع بين الأنصار، ففي الجانب المدني كانت المعارك خفيضة الصوت عميقة الأثر بين الكتلة الليبرالية والكتلة اليسارية، وفي الجانب الديني كانت المعركة دائرة بين الكتلة السلفية بتنوعها والكتلة الإخوانية بتنظيماتها، ولم يكن لهذا الصراع الأيديولوجي أن يمر مرور الكرام دون المساس بحرية الرأي والتعبير، فقد انعكست آثاره على الحرية الشخصية بشكل عام وحرية الصحافة بشكل خاص، فقد شكل أنصار كل فصيل سياسي أو تيار أيديولوجي أداة ضغط على حرية الصحافة وأمن الصحافيين، فشهدنا الاعتداء عقب الاعتداء دون أن يكون للصحافيين ظهير شعبي يحميهم أو دولة قوية تدافع عما اصطلح على تسميته بـ «السلطة الرابعة».

كانت الدولة بمؤسساتها تحارب الصحافيين بأشكال عديدة قبل الثورة، وقد ظهر هذا الوجه الخشن حينما اختطف رجال تابعون للحزب الحاكم الكاتب الصحافي عبد الحليم قنديل وأوسعوه ضرباً ثم تركوه على جانب إحدى الطرق السريعة، وبعد الثورة صار اعتداء الجمهور على الصحافيين والإعلاميين أمراً معتاداً، فقد تعرض الكثيرون من رجال الإعلام للضرب والطرد من ميدان التحرير بعد اتهامهم بمعاداة



الثورة والثوار كما في حالة عمرو أديب، وأثناء حكم محمد مرسي تعرض بعض الصحافيين للاعتداء على يد أنصاره مثلما حدث مع الإعلامي خالد صلاح وبعد 30 يونيو/حزيران 2013 تعرض الكثير من الصحافيين والإعلاميين إلى اعتداءات عديدة، وصلت إلى حد تجمهر البعض أمام مسرح سينما راديو بوسط البلد لمنع الإعلامي باسم يوسف من تسجيل حلقة برنامجه الساخر.

لم تغب الدماء أيضاً عن ذلك المشهد المضطرب، فكما شهدنا غياب فقيد الصحافة «رضا هلال» قبيل الثورة، دفعت المهنة الكثير من دماء أبنائها أثناء الثورة كما في حالة «أحمد محمود» الصحافي بجريدة الأهرام، ثم «الحسيني أبو ضيف» الصحافي بجريدة الفجر، وتلته «ميادة أشرف» الصحافية بجريدة الدستور، ناهيك عن العشرات من حالات الاعتداءات الفردية والتي وصلت إلى حد الاختطاف والتهديد والتعذيب، وهو الأمر الذي استمر قبل الثورة وبعدها.

لا يمكن أيضاً أن يغيب عن أذهاننا حالة الإرهاب التي مورس بعض أشكالها من جانب بعض التنظيمات، فقد حاصر شباب الألتراس جريدة الوطن وأشعلوا النار في أجزاء منها قبيل 30 يونيو/حزيران، كما حاصر بعض أنصار الرئيس المعزول محمد مرسي مدينة الإنتاج الإعلامي التي تبث منها غالبية القنوات الفضائية، وشاهدنا بعد الثلاثين من يونيو إغلاق العديد من القنوات الدينية لأسباب سياسية وقانونية، بما يؤكد أن الاضطرابات السياسية الحالية في مصر تنال من حرية الصحافة وأمن الصحافيين بشكل كبير، وأن المعركة التي كانت تتلخص قديماً في نضال الكتاب والصحافيين ضد أنظمة قمعية صارت تكسب كل يوم أرضاً جديدة يخسر فيها أبناء المهنة أمنهم وراحتهم وسمعتهم ودماءهم.

اليمن: تهم بالجملة

جمال جبران

يجد الصحافي اليمني نفسه واقعاً بشكل دائم في موقع الضحيّة والمُتهم رقم واحد؛ مهما اختلف شكل النظام السياسي، قبل «ثورة الربيع» أو بعدها. لم يتبدل الحال وما يزال الأذى يلاحق العاملين في المجال الإعلامي مع اختلاف الشكل فقط بين الفترتين. الصحافي مُتهم بأنه وراء كل أزمة تمر بها اليمن، الصحافيون متهمون بأنهم يخترعون الأزمات ويضعون البلد في حالة من الضيق ويقومون بتأليب المواطنين «من أجل إنجاح انقلابهم على الدولة»، على افتراض وجود هذه الدولة فعلاً.

في النظام السابق كان الصحافي في بال الرئيس علي عبد الله صالح لا يأتي في غير صورة شخص لا يهدف من وراء مهنة الصحافة إلا للمال أو لغرض يسعى إلى الحصول عليه، وأنه لا يكتب إلا بدافع من هذين العنصرين. كما أن علي عبد الله صالح طوال فترة حكمه بقي معتقداً بفكرة أن أي مشتغل في مهنة الصحافة هو شخص «سهل» ويمكن شراؤه بمال أو بإغراء مثلاً، بمنصب خارجي أو بوظيفة عليا في جهاز البلد الإعلامي.

وتكررت الفكرة ذاتها في عهد الرئيس الانتقالي الجديد. حيث لم

يتأخر كثيراً في الكشف عن نواياه تجاه الإعلام. ففي خطاب استباقي متلفز أعلن فيه قراراً يقضي بإيقاف المرتبات الشهرية الكبيرة التي كان صحافيون يتقاضونها في عهد النظام السابق. لم يُعلِن صراحة هوية تلك الأسماء الإعلامية التي كانت تقبض مرتبات ضخمة من نظام صالح، لقد ترك الأمر مفتوحاً، كأنه يسير على فكرة سابقه. يمكننا اعتبار خطابه خطاباً تحريضياً شديد الخطورة على حياة أي صحافي. كأن الرئيس الانتقالي يقول للبسطاء من جموع المواطنين: هؤلاء (الصحافيون) هم سبب مشاكلكم. هكذا تصير حياة الصحافي عرضة للأذية من أي مواطن غيور على وطنه، سوف يكون جاهزاً لفعل أي شيء من أجل حماية بلده. وفق الحال هذه، شهدت اليمن حالات اعتداءات كثيرة ومتسلسلة قُيِّدت ضد مجهولين.

يتعاظم الأمر ويزداد خطورة مع الصحافيين الذين يعملون كمراسلين لقنوات عربية وخارجية وذلك عبر تبنيّ القنوات الإعلامية المحليّة الرسمية لخطابات تحريض ضد قنوات وصحف عربية تعاكس وجهة نظرها للوضع السياسي الحكومي. حقيقة تجعل من المراسلين الصحافيين مجموعة من «أعداء الوطن»، هذا التوصيف الشهير الذي أدمنت السلطات في البلد على استخدامه إذا ما أرادت الحصول على منفذ خروج من أزمة تواجهها.

كيف يمكن الحديث عن حرية صحافة وإعلام في هذا المناخ المُحاط بالخطر من كل جانب! يظهر الأمر كنوع من الترف.

لقد عادت أبواب محاكم الصحافة اليمنية لتستقبل متهمين جدداً. كأنّ هذه المحاكم لم تشبع من أكل تاريخها، أو كأن تاريخاً جديداً قد انطلق مع طريقة جديدة في التعامل مع أصحاب السلطة الرابعة. في الإعلام المكتوب مثل المرئي، يواجه أصحاب الكلمة في اليمن وضعاً صعباً للغاية وصار من الضروري التدّخل لإنقاذهم، ولو حتى بتقديم الحدّ الأدنى من المساعدة. فهم يتعبون ويكتبون لأنهم فقط يحبّون بلدهم.



سورية: النعام والبوم

أحمد عمر

يقول ممدوح عدوان في كتابه «حيونة الإنسان»، الإعلام السوري الرسمي يكذب حتى في أخبار الطقس، الحرارة معتدلة صيفاً شتاءً، تشجيعاً للسياحة أو أن البرد والحر لا يجرؤان على دخول سورية! ربما يصدق على الإعلام السوري، سابقاً ولاحقاً اسم «الإجهال»؟ الإعلام النظامي كان بموظفيه المنحدرين من مدارس القرابة، يواظب على أمر واحد: التنويم الإعلامي. لو توقف عن عزف أغنية الصمود والمقاومة لاستيقظ الشعب! ظلّ يكرر وصف المظاهرات «بالمجسمات» سنتين حتى تحولت سورية إلى أنقاض؟ كان يمكن للنظام بيع المقاومة والممانعة لولا أنه ارتبط بإيران. في أحد الاجتماعات (نقلاً عن أحد المترجمين المنشقين) أهان مدير التليفزيون الإيراني بثينة شعبان إهانة كبيرة، ترك كرسيه ووقف فوق رأسها وصاح فيها، لا أريد أن أسمع منك كلمة علمانية مرة ثانية، ألا تعلمين أن العلمانية كفر «عندنا». هكذا حصل. الإعلام السوري الرسمي كان دوماً إعلام نعامة، إنه إعلام «باطني» يجعل الحبة قبة، والقبة حبة، إعلام توثيني للزعيم، يرى القشة في عيون المعارضين، ولا يرى الخشبة في عينيه، ثمت معارضون مهمتهم معارضة المعارضة، يظهرون على التليفزيون الرسمي. في الجانب الآخر الشعبي: حرية التعبير تتغير من قرية إلى قرية.. صحف ومجلات المنفى «محلية» مناطقية، وكثيرة، كان يمكن أن نعطش إلى قراءتها لولا الحرب. الإذاعات السورية في تركيا تزيد على عشر. ناشطون ملثمون على الأخبار، أسماء لا تزال مستعارة على الفيسبوك.. حتى في تركيا.. خوفاً على الأهل في الوطن.

في ضيافة الرئيس



نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

التأم، بالعاصمة نواكشوط، مؤخراً، شمل أربعمئة شاب في لِقاء مع الرئيس محمد ولد عبد العزيز، حمل شعار: «لقاء الشباب والرئيس.. أنتم الأمل»، لتواجه الأجيال الشابة رئيسها في حوار امتدّ لعدة ساعات في يومه الأول بمقر كلية العلوم والتقنيات، قبل أن يتواصل في اليوم الثاني بالقصر الرئاسي على مائدة عشاء، أقامه الرئيس احتفاء بشباب حالم بمستقبل أفضل. لقاء أشاد به بعض المسؤولين وانتقدته المعارضة باعتباره يندرج ضمن حملة انتخابية مسبقة للرئيس الحالي.

بدأت فكرة اللقاء عندما أطلقت الرئاسة الموقع الإلكتروني rencontrejeunes.org الذي يسمح للشباب بإرسال سيرهم الذاتية وتقديم اقتراحاتهم وتصوراتهم للتغيير نحو حياة فضلى. وقد قامت اللجنة المشرفة على هذا الموقع بفرز آلاف المشاريع المتقدمة، لتنتقي أربعمئة شاب، تم اختيارهم - حسب القائمين - بناء على أهمية ومستوى المشاريع المقدمة، تمكنوا في النهاية من محاورة الرئيس حول القضايا التنموية الكبرى لبلدهم وفق منظور كل واحد منهم، على أساس رؤاه الفكرية وكفاءاته العلمية، بغض النظر عن مكان إقامته، سواء أكان في الوطن أم خارجه ؟ أو طبيعة علاقته بالدولة متقلداً وظيفة حكومية أو عاطلاً منها، أو انتمائه السياسي مناصراً للسلطة أو معارضاً لها، وقد منح هذا التجرد من الاعتبارات السياسية والانفتاح على مختلف الطبقات الشبابية طابعاً شمولياً أضفى على اللقاء صبغة موضوعية رغم الريبة التي نظر إليه بها مراقبون، رأوا فيه توظيفاً سياسياً للشباب.

وقد تراوحت التدخلات الشبابية والردود عليها من قبل الرئيس بين الحوار الهادئ الرتيب والمواجهة العاصفة، إذ شكلت بعض التدخلات الشبابية نوعاً من المحاجّة الحادّة، فإذا كان بعض من ينتقيهم الرئيس للحديث بطريقة عشوائية قد آثروا طرح تصوراتهم ورؤاهم بحضرة السيد الرئيس بأسلوب رزين وادع فإن انتزاع الأستاذ الشاب: المعلوم ولد أوبك للحديث عنوة ومقارعة الرئيس إيّاه الحُجّة بالحجة كان أقرب إلى المناظرة، فقد استدعاه الرئيس لمحاورته والحديث معه عن قرب، ليندفع في انتقاد تردي أوضاع الأستاذ المادية، مما استدعى من الرئيس الاستعانة بأستاذ في القاعة يمرر من خلاله التطور الحاصل في تنامي دخل الأستاذ عبر السنوات الماضية، ليَدفع الأستاذ الخصيمُ هذا النمو بمضاعفة الأسعار، فيرد عليه الرئيس بأن قضية الأسعار عالمية تاركاً له في النهاية أملاً بكلمته الختامية: «رسالتك وصلت».

وفعلاً وصلت رسائل عديدة إلى الرئيس لم يكن بعضها في الحسبان، ولعل الرسالة الأكثر طرافة تلك التي حملها طفل لم تتجاوز سنه أربعة عشر ربيعاً عدّ استثناء للمجال العمري المحدد لهذا اللقاء (18 - 40) فقد خاطب هذا الطفل الرئيس قائلًا: «السيد الرئيس نحن شباب «الآيْفون» و«الآيْباد» نطالب أساساً بدمج المعلوماتية في التعليم الأساسي».

لقد توزع الشباب في القصر الرئاسي حسب الاختصاص على عدة ورشات لمناقشة المشاريع الثقافية الشبابية، حيث شملت مختلف القطاعات الحيوية كالتعليم والتكوين المهني والتشغيل والإعلام والحريات والسياسة والمجتمع المدني والقضاء والدين والمجتمع والثقافة والرياضة، وفي النهاية تلا كل فريق شبابي ما يراه من توصيات واقتراحات للنهوض بالقطاع الموكل إليه أمام الرئيس الذي آثر أن يخلّد هذا اللقاء بالتقاط صور تذكارية مع فتيان وفتيات كل ورشة على حدة، طالعاً على جمهوره الشبابي بقرار رئاسي ينشئ مجلساً أعلى للشباب عهد إليه بمتابعة تصورات واقتراحات هذا اللقاء.

إن فكرة لقاء الرئيس مع مئات الشباب على انفراد في حوار مفتوح حول مختلف القضايا الثقافية والتنموية لبلدهم بدت في الواقع سانحة استقبلها كثير من الكتاب والمدوّنين على بساط الصفحات الورقية والإلكترونية الموريتانية بالترحاب إلا أن الشباب الخارجين من هذا اللقاء بالرغم من عرفانهم بجميل كرم الضيافة الرئاسية ورحابة صدر السيد المضيف لا يزالون يتطلعون لمستقبل بلدهم بكثير من الحيرة والترقب.

مجمع اللغة العربية في دورته الثمانين

سياسة التعريب

القاهرة: محمد عويس

بدأ مجمع اللغة العربية مؤتمره السنوي في دورته الثمانين بمصر، مُتخذاً من موضوع «التعريب» عنواناً له، وقد سبق للمجمع طرح الموضوع نفسه في مؤتمر سابق؛ باعتبار التعريب قضية قومية، وتبدو الحاجة إليه ألزم عندما يتصل الأمر بتعريب العلوم، بالرغم من الموقف المؤسف الذي اتخذته لجنة قطاع الدراسات الطبية بالمجلس الأعلى للجامعات المصرية في يناير/كانون الثاني الماضي حين أوصت برفض مبدأ تعريب العلوم، ويظل هذا الموقف خروجاً على كل ما انتهت إليه مواقف المجمع وسائر المجامع العربية، ومن بينها المجمع السوريّ الذي قام بتعريب العلوم الطبية؛ لذلك كانت شكوى رئيس المجمع الدكتور حسن الشافعي في بدء كلمته الافتتاحية مُخاطباً الحضور بقوله: «إن الذي نشكوه في الحقيقة أيها السادة هو تراجع الشعور العام بالاعتزاز بهذه اللغة الشريفة – لغة القرآن الكريم، والتراث الحضاري العربي، وعنوان الواقع الوجودي للأمة العربية. لا القادة المسؤولون يرعون حرمة اللغة القومية وكرامتها كما كان أسلافهم في أجيال سابقة، ولا الكُتاب والإعلاميون الذين يُناط بهم، في مجتمعات أخرى – قيادة الفكر، وصفاء لغته، ولا الشباب المفتونون بثورة العصر التقنية والمعرفية يعرفون لغتهم بالقدر الذي يتيح لحياتنا القومية والوطنية أن تطرد وتشارك في مسيرة الحضارة الإنسانية العالمية. عدم الاعتزاز بالعربية، بل هوانها في عقر دارها، على مختلف الأصعدة الرسمية والاجتماعية والثقافية، هو الداء العياء الذي ينخر في وجودنا القومي، ويهدد وجودنا الإنساني نفسه».

وبحسب فاروق شوشة الأمين العام للمجمع فإن هذه الدورة المجمعية يحق أن يطلق عليها دورة الإنجاز، وهو إنجاز شمل كلَّ ميادين العمل المجمعي، وإذا كان العمل المعجمي - في مجالي اللغة والعلوم المختلفة - يمثل ذروة الأداء المجمعي، الذي تصب فيه جهود لجان المجمع كافةً، وتتمثل فيه تلبية مطالب المجمع والناس، في جعل اللغة وافية باحتياجات العصر، وأول هذه الإنجازات: تحديث (المعجم الوسيط) الذي يمثل تاج المعاجم العربية الحديثة، تمهيداً لطبعه ونشره وهو تحديث يستمد أهميته البالغة من حيث كونه التحديث الأول في تاريخ هذا المعجم الذي يستعمله الجمهور منذ أكثر من نصف قرن دون أي تغيير في مادته. أما المعجم الكبير الذي بدأ العمل فيه منذ أكثر من سبعين عاماً-فقد صدرت منه حتى الآن تسعة أجزاء تضم الحروف من الهمزة إلى القسم الأول من حرف الراء، جاء قرار المجمع في العام الماضي، وإعلانه عن ضرورة الإسراع في الإنجاز مع المحافظة على منهجيته ومتطلباته، بحيث لا يستغرق باقي العمل أكثر من خمس سنوات، كما تم العمل في المعجم الموضوعي المصور للطفل العربي، وهو معجم ناطق، يساعد الطفل على الضبط السليم والنطق الصحيح. وكذلك معجم لغة الشعر العربي، بوصفه أول معجم في العربية يُخضع لغة الشعر للدراسة والتحليل. وقد أوشك الجزء الأول من هذا المعجم على الاكتمال. إنجازات المجمع الأخيرة - في مجال المعاجم العلمية - صدور أول «معجم للحشرات» وهو أول معجم يصدر في هذا المجال باللغة العربية، وسبقه إلى الظهور معجم التاريخ والآثار، ومعجم الجغرافيا.

وتوزعت فعاليات الدورة الثمانين على المحاور التالية: حاجتنا إلى التعريب، التعريب قضية قومية،



تعريب العلوم، التعريب في التعليم الجامعي، التعريب والتنمية اللغوية، اللغة العربية في عصر العولمة، مشكلات التعريب، التعريب وتحديث اللغة العربية، التعريب والتفاعل الحضاري، توحيد المصطلح العلمي، تنسيق جهود المجامع والهيئات المعنية باللغة العربية، والتراث العربي والتعريب في عصور العربية الأولى. وقد شارك في المؤتمر مع أعضاء المجمع من داخل مصر وخارجها، والأعضاء المراسلين العرب والأجانب، وخبراء المجمع المصريين صفوة العلماء في اللغة والأدب ومختلف العلوم والفنون من مصر ومن دول: السعودية، الكويت، سلطنة عمان، قطر، اليمن، الأردن، فلسطين، سورية، العراق، السودان، ليبيا، الجزائر، تونس، المغرب، موريتانيا، أميركا، روسيا، المجر، إنجلترا، تركيا، هولندا، رومانيا، السنغال، نيجريا، إندونيسيا، الصين، باكستان، أوزبكستان، اليابان، الهند، أذربيجان وكازاخستان.

وقدم الدكتور حسن بشير صديق - عضو المجمع المراسل عن السودان دراسة شاملة عن (المشروع القوميّ لإنشاء شهادة اللّغة العربيّة الدّوليّة) لافتاً إلى أننا في هذا الأمر لسنا بِدْعاً؛ فكلّ الأمم الحيّة المعاصرة تُعنى بشهادةٍ عالميّةٍ للغتها؛ وقد تم مناقشة صيغة وآليات المشروع للعمل تمهيداً لإطلاقه وتنفيذه بالمشاركة مع سائر الهيئات المعنية: عربية ودولية، وأشارت د. وفاء كامل فايد الخبيرة بلجنة اللهجات والبحوث اللغوية في دراستها (لافتات الشارع التجاري في المشرق العربي بين العربية والتغريب) إلى أن التغريب يشكل ظاهرة واضحة في الشارع العربي حيث تمثل أقل نسب للتغريب في الأردن: 4.18 %، ثم سورية: 7.82 % فمصر: 9.66 %. تبدو أعلى نسب المئوية للتغريب في لبنان 56.2 % فالبحرين 23.89 %، ثم الكويت 20.29 %. بينما تمس أعلى نسب التغريب في الأنشطة المعلوماتية والسياحية والترفيهية، وتبدو أقل نسب التغريب في الأنشطة الخاصة بالخدمات، وتجارة المواد الغذائية والاستهلاكية، والأنشطة الحرفية. كما يتجسد التغريب في خمس صور: استعمال الحروف أو الأرقام الأجنبية، نقل الكلمة بحروف عربية، نحت كلمة من كلمتين أجنبيتين أو أكثر، تركيب أجنبي من كلمتين أو أكثر وتركيب عربي مشوه.

وقد أوصى المشاركون في المؤتمر بضرورة العمل على زيادة نسبة المحتوى الرَّقْمي بالعربية على الإنترنت وهو أمر يتطلب جهوداً كبيرة على المستوى اللغوي، وعلى مستوى تقنية المعلومات وعلى مستوى دراسات المستفيدين، حتى يصبح تعامل الجامعات والوزارات والمجامع والهيئات في الدول العربية باللغة العربية، ويتحقق تكامل المعلومات في كل المواقع لتكون متاحة باللغة العربية أمام الباحث العربي، ويصبح للعربية مكانتها على الشبكة الدولية، وهو أحد تحديات المستقبل من أجل أن تكون العربية من بين اللغات العالمية الكبرى في نقل المعلومات عبر التقنيات المتقدمة، والتصدّي لظاهرة الثنائية اللغوية، بالعمل على التقريب بين المستويات الفصيحة للغة ومستويات اللهجات، وهو أمر يحقق القضاء على ظاهرة الأمية في المجتمعات العربية، والاهتمام بتطوير التعليم وجعله في مستوى احتياجات العصر ومطالبه، وتحقيق التنسيق في المنظومة التربوية بحيث تصبح العربية الفصيحة هي المستعملة في الكتب والمراجع وفي العملية التعليمية شرحاً ومناقشة ومناشط وفعاليات.

بوابة الفردوس!

بنغازي: محمد الأصفر

الساحل المتوسطي الطويل والانفلات الأمني في الداخل وفي دول الجوار عاملان ساهما في جعل ليبيا معبراً آمناً للمهاجرين غير الشرعيين، الراغبين في بلوغ ضفة الفردوس الأوروبي.

فقد تحوّلت ليبيا إلى مرتع خصب لتنشيط عمليات الهجرة غير الشرعية، حيث يتم تجميع الراغبين في بلوغ الساحل الإيطالي خصوصاً، من مختلف الجنسيات في مزارع مدن باتت معروفة وشهيرة كمدينة إجدابيا وضواحيها، ومدينة زوارة كنقطة انطلاق لمعظم المراكب المتهالكة القاصدة شواطئ جزيرة انبيدوزا.

سألنا الروائي الإريتري أبوبكر حامد كهال صاحب رواية «تيتانيكات إفريقية»(2008)، الذي عايش المأساة عن قرب فقال:

«لا زلت عاجزاً عن صياغة ذلك السؤال الذي أريد طرحه حول الهجرة، وخاصة ذلك المرتبط بجانب المغامرة منها. وعن ماهية ذلك المهاجر المغامر الذي تعلمه الخطوة الأولى التمرن على تهيئة النفس على دفع الضريبة، والوصول لمرحلة تقبل كل النتائج، بما فيها فقد الحياة، التي قد تحدث في أي وقت من الرحلة. إن ركوب البحر في تلك المراكب المتهالكة أو السير في متاهات الصحارى يشبه لعبة الـ(روليت الروسية). والمغامر لا يكترث كثيراً بالضريبة مادام المسعى هو التحرر من قيود المكان والزمان! ولو صادف وأن نجوت من الروليت ووصلت لذلك المكان الذي كان في الخيال لن تجد نفسك الأولى، ولا روحك الأولى أنت المغامر الذي هنا غير ذاك الذي كنته. ولا تعرف أبداً مَنْ مِنْ الشخصيتين تحب ؟ هل تحب أنت الأولى أم أنت الجديدة ؟».

وفي السياق ذاته التقينا في بنغازي برجل أمن تعاطى كثيراً مع ملف الهجرة غير الشرعية ورفض الإفصاح عن اسمه لدواع أمنية مصرحاً:

«مافيا الهجرة غير الشرعية المحلية هي أحدى أذرع الأخطبوط الدولي للنخاسة المعاصرة، وتتربع داخلياً في ليبيا على قمة سوق مالية بمئات الملايين وتتركز عمليات هذه العصابات في مدينة زوارة المتوافرة على ميناء صيد غرب البلد، وتعتبر هي العصب الرئيسي لهذه التجارة، حيث تتراوح أرباح العصابات في كل مركب ما بين ربع مليون دينار ليبي إلى نصف المليون دينار ليبي في الرحلة الواحدة، تدفع منها ربما عشرون ألفاً ثمن المركب وحوالي عشرين إلى ثلاثين ألفاً للقبطان (الريس). ثم هناك بوابة الصحراء مدينة إجدابيا وهي نقطة تجميع وتخزين للمادة البشرية أي أنه يتم جلب الراغبين في الهجرة وإيواؤهم بالمئات في مزارع خاصة ويتم أحياناً إيواؤهم لعدة أشهر حتى تتهيأ الظروف المناسبة لتهريبهم براً ثم بحراً..». ويضيف المتحدث نفسه: «نظام الديكتاتور الأسبق القذافي استغل ملف المهاجرين غير الشرعيين لأغراض سياسية، للضغط على دول أوروبية كي تدعمه سياسياً أو تغض الطرف عن قضية ما».

من جهته، يرى جمعة الوازني، رئيس تحرير جريدة «الحقيقة»، المهتم بالقضية ذاتها، أن الهجرة غير الشرعية: «لها أسباب مزاجية



غريزية ضمن حساباتها الجنس والترف والترفيه والملذات ومغيبات الوعي.. كثير ممن يعبر البحر من مناطق شمال المتوسط مثلاً يعبر لهذا السبب.. حيث نجحوا في الهجرة من بقاعهم في دواخل إفريقيا واستقروا على شاطئ البحر وتوافرت لهم مصادر العمل والعيش الكريم.. لكنهم في نهمهم لطلب المزيد من (الملذات) ركبوا البحر.. وركوب البحر باتجاه أوروبا لا علاقة له (حصرياً) بطلب العيش.. ومن أصل كل (10) مهاجرين من دواخل إفريقيا.. (7) منهم يغادرون الشمال أو يقضون نحبهم وهم يحاولون».

وبزيارة لأحد مراكز احتجاز مهاجرين غير شرعيين بوسط بنغازي وقفنا على الحالة الصعبة التي يعيشها هؤلاء. وحول الأمراض والظروف الصحية التي يعيشها المهاجرون غير الشرعيين في مراكز الإيواء والاحتجاز يقول الكاتب والطبيب جبريل العبيدي المتعاون مع منظمة شؤون اللاجئين UNCHR: «الهجرة غير الشرعية وإن كانت التسمية في ذاتها تفوح منها العنصرية تجاه فئة أجبرتها الظروف للهجرة وعبور الحدود، سواء كان الجوع ما دفعها أم الحروب والنزاعات ولكن هنا لا يحصنها تجاه تسببها في مشاكل صحية وانتشار أوبئة وأمراض من بيئة إلى بيئة أخرى جراء التغيير الديمغرافي الذي تسببت فيه مما ساعد على انتشار بعض الأمراض كالإيدز، والسارس، والتهاب الكبد الوبائي (ب، ج) والتهابات الجهاز التنفسي ومنها السل الرئوي وإسهالات واضطرابات معوية وأمراض جلدية. وكون ليبيا وموقعها الجغرافي جعل منها ممراً كبيراً للهجرة غير الشرعية فقد تسبب ذلك في عبور أمراض بعضها غير مستوطنة في البيئة الليبية في ظل ضعف المنظومة الصحية وهشاشة بنيتها التحتية.. كما أن المنظمات ذات العلاقة بالهجرة ومنها المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين التي تهدف إلى توفير الحماية الدولية للاجئين وإيجاد الحلول الدائمة لقضاياهم - ومن خلال تعاملي السابق مع المنظمة - اتضح أنها تعاني من العديد من المشاكل ومنها عدم قدرتها بشكل فعال على مساعدة السلطات الصحية الليبية في منع أو السيطرة على الحالة الصحية للاجئين وتوفير حجر صحي للحالات التي يتم الكشف المبكر عليها ضمن اللاجئين».

ورغم تعدد أسباب الهجرة ومشاكلها إلا أنها تظل قضية إنسانية تؤرق عدداً من الهيئات الدولية الإنسانية وتفرض عليها البحث عن حلول لها، فالمهاجر إنسان يحمل معه ماضيه المتسربل في العذاب والألم وشتى أنواع القلق.. ويرنو في ذات الوقت إلى مستقبل يزهو بأحلام قد تجيء وقد لا تجيء. بين الماضي المؤلم والمستقبل الغامض ينطلق المهاجر في رحلة تبدأ من لحظة غائرة في ذاته، لحظة تنزف من رغبة الحياة نفسها، الحياة التي صارت تدفعه عنوة إلى الرحيل. حين يهاجر المهاجر تتبعه سلسلة طويلة من الذكريات. تقفز فوق بعضها البعض وتفعل في حماسة قلبه ألق العودة قبل أن يصل إلى غايته.. الفكرة تدفعه إلى المغادرة والفكرة ذاتها تدعوه إلى العودة.

قاموس «التشرميل»

الرباط: عبدالحق ميفراني

يظل المجتمع المغربي السنوات الأخيرة يؤشر على العديد من التحولات المتسارعة، فبنية المجتمع أضحت تفرز العديد من السمات والظواهر الجديدة لم يسبق للمغاربة أن تعودوا سماعها، فبالأحرى أن تتحول إلى حضور لافت يغزو الشوارع والحياة الاجتماعية للساكنة. الكثير من المحللين والسوسيولوجيين يرون في بروز هذه الظواهر شكلاً من الاحتجاج الخارج عن القاعدة المعتادة ومحاولة لإبراز أصوات بشكل نشاز. وتمثل ظاهرة «التشرميل» آخر هذه الظواهر التي بدأت تغزو الأحياء وشوارع المدن الكبرى كالدار البيضاء وطنجة وفاس..، شباب بـ«تقليعات» لباس ومظاهر غريبة لتسريحة الشعر محملين بأسلحة بيضاء «كالسيوف»، وانضاف مجدداً الفيسبوك، موقع التواصل الاجتماعي، إلى تداول هذه الظاهرة بين المجتمع المغربي. إذ يعتمد هؤلاء الشباب على الفيسبوك لنشر صورهم والتباهي بأفعالهم، وهو التباهي الذي يصل إلى التعبير عن «القوة» مع التقاط صور تحيل على أفعالهم كـ «السرقة»، ويظهر ذلك من خلال نوع الملابس والتي غالباً ما تؤشر إلى «ماركات» عالمية سواء الأحذية الرياضية أم الساعات اليدوية أم الألبسة، إلى جانب طبيعة الوشم ومكانه ورمزيته. الغريب أن «المشرمل» هو لفظ رديف لـ«لص»، بل لا يمكن أن يصل الشاب إلى هذه المرحلة دون أن يحصل على الكثير من المال كي يظهر بالشكل الذي عليه.

الظاهرة فعلاً غريبة على المجتمع المغربي، والذي يظل مجتمعاً محافظاً رغم سمات التمدن وأوجه الحداثة، والتعدد الجغرافي والبشري. غريبة لأنها غير مألوفة على الأسر المغربية، رغم الإحصائيات اللافتة التي تشير إلى ارتفاع مؤشرات الجريمة والسرقة السنوات الأخيرة في المغرب. طبيعة الكلمة أن البعض استقاها من السجون، إذ إن الكثير من هؤلاء الشباب الذين يتعاطون لهذه الظاهرة سبق أن كانوا نزلاء في السجن.

الدولة كعادتها التجأت إلى الحل الأمني لتطويق الظاهرة، بل سعت ومن خلال الإنتربول، إلى محاولة السيطرة على الظاهرة التي بدأت تتسع أكثر، مع محاولة رصد تحركات أفراد هذه المجموعة. اللافت في الأمر هو تعقيد المصطلح نفسه «التشرميل» على مستوى التداول الإعلامي، إذ أصبح الحديث عن «التشرميل السياسي» و«التشرميل الرياضي» و«التشرميل الثقافي»، وهكذا دواليك، بما يعني قدرة المصطلح على توصيف اختلالات واقع مسكون بالعديد من الظواهر التي دفعت بالبعض أو الكثير من هؤلاء الشباب إلى صد تلك «اللامبالاة» التي يشعرون بها ويعبرون عنها في أحاديثهم قصد لفت الانتباه بطريقة أعنف. وهو ما فسره بعض المحللين برغبة الانتقام من وضعية اجتماعية وتجاوزها بخلق نوع من «القيم الجديدة» والعلاقات والسلوكيات والتي تمكن من فرض قوة على الشارع وعلى المجتمع. خصوصاً عندما نتأمل في الظاهرة ونرى التحاق فتيات أيضاً وتماهيهن أيضاً مع الشباب في طريقة اللباس والوشم وتسريحة الشعر الغريبة والسلاح الأبيض، وهنا يبدأ الحديث عن تهديد السلم الاجتماعي.

الفاعل السياسي عبدالجبار التابي يعتبر أن «مؤسسات الدولة تتحمل الجزء الأكبر في مسؤولية توليد



هذه الظواهر الشاذة على غرار «التشرميل»، إذ تركزت خطط الدولة طيلة عقود عبر الإعلام والمدرسة والموروثات الاجتماعية على محاربة الفعل الثقافي الرامي إلى إنجاح منظومة قيم تساعد التنشئة على تنمية العقل والفكر والإبداع كما أصرت على فرض منهج تعليمي قائم على الجفاف الذهني.. وكانت النتيجة حسب الفاعل اليساري التابي، أننا أصبحنا «أمام جيل نمطت حياته وسلوكياته ووجهت طموحاته وقرر في مصيره بواسطة الآلة الإعلامية المتحكم فيها بإعادة نتاج الفردانية والنفعية وتجييشه ضد الفكر واستعماله وتوظيفه ضمن الخيار السياسي للمتنفذين الاقتصاديين وأذرعهم الانتخابية».

لقد سبق للباحث الاجتماعي إبراهيم الحمداوي أن أشار إلى أن «ما عرفه المجتمع المغربي من تغيرات خلخلت بنياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية» ويرجع الباحث الأمر إلى تغير النمط الأسروي من علاقات التضامن والتعاون إلى بروز أشكال الفردانية. وظهور هذا المعطى نابع بالأساس من حدة المفارقات المجتمعية التي يعيشها المغرب اقتصادياً ومجتمعياً، خصوصاً مع تزايد الخريجين من المعاهد وإفلاس المنظومة التربوية التعليمية وانسداد الآفاق ونهاية الحلم الأوروبي. وأصبح البحث عن البدائل سريعاً ويتخطى خطوط المنظومة المجتمعية وحتى الأخلاقية، وهو ما يفرز بعضاً من الظواهر التي تستنسخ بسرعة وتتكاثر في المجتمع.

ولا يتوقف الأمر عند استغلال الظاهرة إما بجعلها دعاية «سياسوية» لتصفية حسابات، أو «وجبة» إعلامية، بل حدود انتشار الظاهرة يظل يفسر حتى تعاطي الدولة معها. رغم أن الشكايات من انعدام الأمن ظلت تحضر دائماً في التعاطي مع هذه الظواهر الجديدة، أما وأن تجتاح بعض المدن ظاهرة «التشرميل» الجديدة وتنتقل كالعدوى فهنا دفع بالسكان إلى تنظيم وقفات احتجاجية للتصدي إلى هذه الظاهرة، والتي وإن بدت تحضر بسماتها المرتبطة بالعنف إلا أنها تخفي صورة شباب يائس. لم تسعفه الحياة وعلى المجتمع الوصول إلى مطامحه، فاختار أسهل الطرق كي يلفت الانتباه إليه. السوسيولوجي عبدالرحيم العطري، هو أيضاً، لم يهول من أمر الظاهرة واعتبرها «محاولة لتأكيد الحضور باستعمال الوسائل التكنولوجية المتوفرة» في «تعويض لحيطان المؤسسات التعليمية»، رغم أنه لا يخفي وضعية التهميش التي يعانيها هؤلاء الشباب والذين يجتازون مرحلة جد حساسة من أعمارهم.

مشكلة الدولة أحياناً، هي تفضيلها للمقاربة الأمنية الجاهزة رغم أن الكثيرين تساءلوا عن استراتيجية الدولة في تصديها لظاهرة «التشرميل» هل هي نابعة من استراتيجية أمنية أم أن الأمر مرتبط بالاستجابة لتخوفات المواطنين من انعدام الأمن؟ لكن، هل استطاعت الدولة فهم الظاهرة ودواعيها؟ هذا الشعور باللاطمأنينة عند الناس يقابله الشعور بعدم الرضا والتمرد عند هؤلاء الشباب. لقد سبق للأكاديمي عزيز شاهر، أستاذ باحث في العلوم السياسية، أن أشار إلى غياب استراتيجية واضحة عند الدولة بموازاة غياب مكاتب للدراسات والأبحاث السيوسولوجية. فارتفاع الجريمة يتطلب سياسة أمنية تكون مسبوقة بتحليل لدواعيها وأسبابها؟

ويبدو أن المقاربة الأمنية وتدابيرها لن تكون هي الملاذ الأخير لاجتثاث الظاهرة، فمادام المشكل الاجتماعي يطرح نفسه بحدة، فإن الدولة مطالبة بالتسريع من وتيرة النمو الاقتصادي وإصلاح المنظومة التعليمية والمعالجة الاجتماعية بإرادة سياسية قادرة على إعادة الثقة إلى هذا الجيل الشاب، وجعله لا يفقد الثقة في مجتمعه ولا في مستقبله. وإلا ستتحول الظاهرة من «الموضة» التي يتحدث عنها البعض إلى خطر داهم يهدد المجتمع بأسره وكيانه، خصوصاً أن الكثير من الشباب الذين يتعاطون هذا «التشرميل» هم ليسوا «لصوصاً أو قتلة» بالفطرة، بل هم ضحايا لمجتمع وتناقضاته وأزماته.

معركة الهاشتاج

محمود حسن

عام 2012، ظهر المستشار «أحمد الزند» رئيس نادي القضاة المصري، المحسوب على السلطة في مداخلة مع مذيع قناة الفراعين، المحسوب على ذات السلطة، قائلاً له : «يا دكتور ما يكتب في (الفوصبوك) و(الطنيطر) وهذه الوسائل التي ملأت حياة المصريين بالأكاذيب لا يجب أن يفت في عضدك أو يؤثر فيك».

هذه المداخلة قد تثير السخرية، لكنها في نفس الوقت تلخص المشهد الحالي في مصر بشكل كبير، فالجيل القديم الذي يقود المشهد السياسي في البلد، لم يكن يدرك الكثير عن تلك الوسائل، حتى فوجئ بثورة شعبية كانت وسائل التواصل الاجتماعي محركها الأساسي والداعي لها. إنه الكابوس الجديد الخارج عن سيطرة رجال دولة اعتادوا على ما يسمعه الناس وما يقرؤونه وما يشاهدونه.

وعلى مدار الأيام الماضية كان الجدل في مصر محتدماً حول «الهاشتاج» المسيء لمرشح الرئاسيات عبد الفتاح السيسي، فارضاً نفسه على شاشات التلفاز، وصفحات الجرائد، بل وعلقت عليه أيضا قنوات إعلامية أجنبية، وأشار موقع KEYHOLE المتخصص في إحصائيات المتفاعلين مع «الهاشتاجات» إلى أن نحو 325 ألف مشاركة قد كتبت على موقع تويتر مستخدمة «الهاشتاج» نفسه وراءه، في عشرة أيام نحو 62 مليون مشترك، واحتل الموقع الثالث من حيث التفاعل على مستوى العالم.

في الناحية المقابلة قام مؤيدو «السيسي» بإطلاق مجموعة من «الهاشتاجات» لمحاولة محاربة



انتشار الهاشتاج المسيء، مثل «#سانتخب_السيسي»، أو (#سأنتخب_السيسي_ومش_حنزل_لمستواك) وغيرها من «الهاشتاجات» المؤيدة، لكنها في ذات الوقت لم تلق نفس الإجماع الذي ناله الهاشتاج المسيء نظراً لأن أصحابه تجمعوا خلف «هاشتاج» موحد، ولأنهم أخذوا زمام المبادرة قبل الآخرين.

المعركة لم تفت القائمين على حملة عبد الفتاح السيسي الذين وجدوا أنفسهم في أولى لحظات تدشين الحملة في قلب ذلك الجدل، لذا كان أول ما أطلقته صفحة الحملة الرسمية لترشيح السيسي على الفيسبوك هو هاشتاج آخر يحمل اسم (#تحيا_مصر) داعية مؤيديه للتفاعل معه.

الصراع خرج أيضاً من دائرة مواقع التواصل إلى صفحات «ويكيبيديا»، حيث شهدت الموسوعة محاولات من معارضي السيسي لنكر معركة «الهاشتاج» في صفحته باللغة الإنجليزية، بينما كان المؤيدون يقومون بحذفها بعدها مباشرة، مما دفع موقع الموسوعة لإغلاق الصفحة وعدم السماح بتعديلها، لكن بعد أن وافق على ذكر المعركة.

أما موقع KEYHOLE الذي كان رغماً عنه طرفاً في معركة التحدي تلك، فلم يجد أمامه سوى حظر الدخول إليه من مصر بسبب الأعداد الضخمة التي دخلت على الموقع من مصر والتي تسببت في تعطل الموقع لبعض الوقت، ثم رفع الحظر بعد أيام، إلا إن إدارة الموقع عطلت البحث بلغات غير الإنجليزية لتحد من حجم دخول المصريين إليه.

ولم تتوقف المعركة على أجهزة الحاسوب، حيث لوح بعض الإعلاميين المحسوبين على النظام بأن السلطات من الممكن أن تلجأ لحظر مواقع التواصل الاجتماعي على غرار ما حدث في تركيا في الأسابيع الماضية.

معركة الهاشتاج وما قبلها وما بعدها تفرض على كل واحد من الطرفين أن يعيد حساباته، فأي كان موقفه من ذاك «الهاشتاج»، فعليه أن يدرك أن قواعد اللعبة قد تغيرت، إنها مصر الجديدة، مصر ما بعد الثورة التي خرجت بدعوة على «الفيسبوك» وأنه لم يعد من جدوى لأي نظام سيقوم ما بعد الثورة، أن يتمترس خلف من يعادون «الطنيطر» والـ «فوصبوك».



فيسبوك وتويتر يغيران شكلهما

غيّر موقعا التواصل الاجتماعي فيسبوك وتويتر، الشهر الماضي، واجهتهما وشكلهما. وصار الفيسبوك، بملمحه المحدث، يمنح المتصفح فرصة الاطلاع على عدد أكبر من الأخبار. في الوقت نفسه قام تويتر بتغيير شكل البروفيلات بشكل تام. ويعتقد مختصون أن فيسبوك يتجه شيئاً فشيئاً ليكون فضاء تبادلياً وتشاركياً بينما يتجه تويتر ليصير موقعاً أكثر شخصانية. على صعيد آخر، قررت إدارة الفيسبوك أن تفرض على المستخدمين، في الأسابيع المقبلة، تحميل خدمة ميسنجر، من أجل التحادث اللحظي بين الأصدقاء.

تويتر عاد للتغريد في تركيا





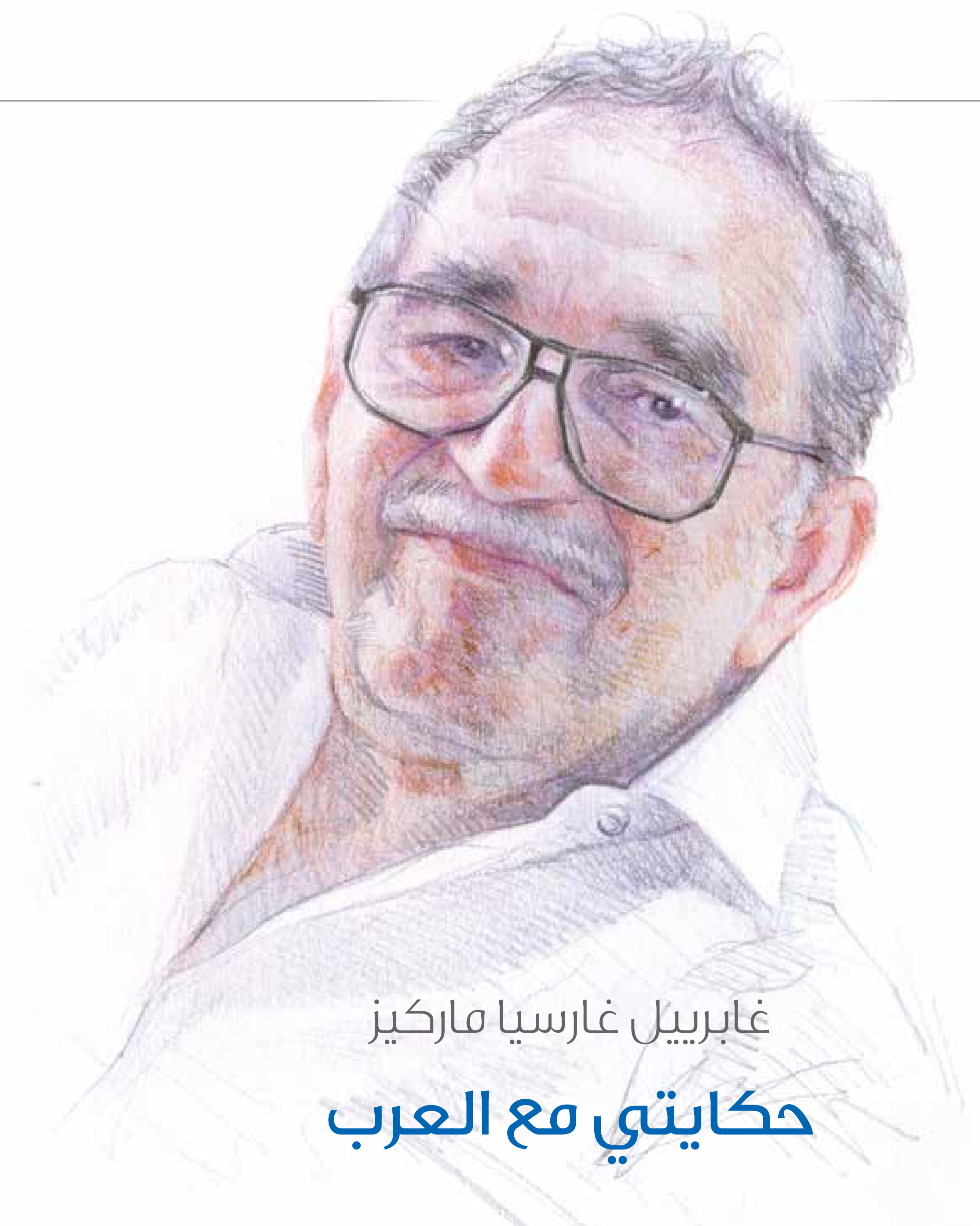
أقرت المحكمة الدستورية بتركيا، بداية الشهر الماضي، قراراً بضرورة رفع الحظر الذي فرض لمدة أسبوعين على تويتر، حيث اعتبرته المحكمة باطلاً وانتهاكاً لحرية التعبير، حيث حظرت تركيا موقع «تويتر» بعدما تداول الناشطون عليه وقائع فساد تخص حكومة أردوغان.

حظر (تويتر) كان قد تبعه قرار حجب موقع اليوتيوب، في سابقة أثارت كثيراً ردود الفعل السلبية الدولية، التي اتهمت حكومة أردوغان بممارسة التضييق على الحريات.

أوباما وعمته «زيتونة»



توفيت عمة الرئيس الأميركي، باراك أوباما، وهي كينية حصلت على حق اللجوء في الولايات المتحدة بعدما عاشت في البلاد بصفة غير شرعية لعدة سنوات في دار للرعاية، وانتشرت صورة قديمة للرئيس الأميركي وعمته التي ذكرها في كتابه منكراته «أحلام من أبي» باسم العمة زيتونة، وهي أخت غير شقيقة لوالد أوباما. وعلق نشطاء الفيسبوك على الصورة متسائلين عن ديانة العمة زيتونة وما إذا بقت على إسلامها أم ارتدت مثل أوباما. وعلق آخر على خبر حزن الرئيس الأميركي على وفاتها قائلاً «لماذا لم يؤوها في بيته بدلاً من مكوثها في دار مسنين».



غابرييل غارسيا ماركيز

حكايتي مع العرب

ماجدة حمود

غابرييل غارسيا ماركيز عربي، على الأقل في نظر الشرطة الفرنسية. فنهاية 1960، وبينما كان يقوم بواجبه الصحافي في تغطية مظاهرات جزائريين بباريس ضد الاحتلال الفرنسي، ألقي القبض عليه، وقضى ليلة في السجن خطأ. وصرح الروائي الكولومبي لاحقاً ساخراً: «اعتقدوا أني عربي. كانت القضية الجزائرية التي دافعت عنها هي القضية الوحيدة التي زرت من أجلها سجناً». بالمقابل، علاقة العرب مع غابرييل غارسيا ماركيز (1927 - 2014) تمتد على طول عقود من ترجمة لأعماله وقراءتها، وسؤال كبير يطرح: ما الذي منح إبداعه الروائي هذا التميز؟

لعل أول إجابة تطرأ على الذهن هي لقاء الواقعية بالغرائبية في رواياته، الذي هو امتداد لما عاشه في طفولته مع جديه، حتى بدت القصص الخرافية جزءاً من حياته اليومية! حتى إن أسرته اضطرت لترك مسكنها، الذي قتلت فيه امرأة، بسبب خوفها من زياراتها الليلية للبيت!

ومما أغنى مخيلته أيضاً أنه عرف نمطين متناقضين للحياة (الوفرة والفقر) إذ اضطر والده إلى ترك أسرته بحثاً عن لقمة العيش عدة مرات، فعاشت الأسرة في بيت الجد، الذي افتقر، واضطر إلى إلغاء طقس إعداد الغداء للضيوف المجهولين!

وقد كان لشغفه بالقراءة منذ تفتح وعيه في مكتبة جده، أكبر الأثر على تكوينه الإبداعي، وقد لفت نظره كافكا في «المسخ» إذ لازمته لهفة لا تقاوم من أجل العيش في ذلك الفردوس الغريب، حتى إنه حاول أن يشبه موظفه المسكين الذي تحوّل إلى صرصار ضخم، كما توحّد ماركيز مع روايات فوكنر، بسبب ما تلمّسه لديه من تشابهات متنوعة مع ثقافة الكاريبي.

ومما أثّر في تكوينه أيضاً لقاؤه بمجموعة من الصحافيين والأدباء والرسامين، ساعدته على التطور، وبثّت في نفسه الحماسة، التي ستكفيه إلى الأبد، على حد قوله.

وقد تنوّعت مكتبته، حيث يمكننا أن نجد فصلاً لدوستويفسكي، وفي الوقت نفسه كتاباً حول مصرع يوليوس قيصر، أو حول آلية مفحّم السيارة، أو مرجعاً عن الاغتيالات الناجحة!!

أما المؤثر الأهم في أدبه فهو عمله في الصحافة، التي مارسها منذ وقت مبكر، بعد أن حاز الشهادة الثانوية، ومع أنه بدأ حياته الأدبية بالقصة القصيرة، لكن الذي ساعده مادياً، على حد قوله، هو تلك المكافأة التي كانت تدفع له مقابل ملاحظاته الصحافية اليومية في جريدة «الهيرالدو».

وقد مارس جميع الأعمال الصحافية، فكتب الزاوية اليومية، الافتتاحية، المقالة في الأدب أو النقد أو السينما، بالإضافة إلى كتابة التحقيق الصحافي، الذي كان من أقرب الفنون الصحافية إلى نفسه، حتى إنه يراه والرواية ابنين لأم نفسها، لهذا حوّل بعض التحقيقات إلى رواية، مثل «قصة غريق» و«نبأ اختطاف» و«حكاية موت معلن» التي نشرها بعد ثلاثين سنة من حدوثها، فهي تحقيق أجراه في مقتل أحد جيرانه.

بالإضافة إلى ذلك قام باقتباس رواية وتحويلها إلى تمثيلية إذاعية، وقد كانت تجربة مفيدة بسبب عدم خبرته في شؤون الحوار، وهو برأيه مازال نقطة ضعفه، لهذا وجد في هذه التجربة فرصة مفيدة من أجل التعلّم أكثر مما هي في الكسب المادي.

وقد أضحت السينما تشكل جزءاً هاماً من مكونات ماركيز وجزءاً من هاجسه الفني، وأسس (ورش) عمل سينمائية، ومارس كتابة السيناريو والإخراج، ووجدناه ينتهي عام 1995 من إعداد صياغة جديدة لرائعة سوفوكليس «أوديب ملكاً» للسينما، وقد ألّف في هذا الفن عدة كتب.

ولشدة إعجابه بالفن السابع أنشأ معهداً للسينما في هافانا، تبرع له من مبلغ جائزة نوبل (حصل عليها 1982) وبات محاضراً فيه.

ومما أسهم في تكوينه الإبداعي تطور الحس النقدي، فقد شغله سؤال: كيف كُتبت الأعمال العظيمة التي أسرته؟ لهذا قام بإعادة قراءتها، مسلحاً برؤية نقدية ثاقبة.

ماركيز لم ينشر روايته الخالدة «مئة عام من العزلة» إلا بعد أن عانى هموم الكتابة مدة عشرين سنة، مما صقل موهبته، فازدادت خبرته الأدبية وإحساسه النقدي!

وهكذا تعلّم النقد بفضل صداقة المثقفين، والأغرب من ذلك تعلمه من الفشل، حين رُفضت أولى رواياته، فبات يقيس نجاح أي عمل أدبي بعدد مسوداته، أي بمدى التنقيحات التي يجريها المبدع! مما يعكس نضجه النقدي! لهذا كان يلازمه إحساس بالخوف كلما أنجز كتاباً، إذ يؤرقه أن يكون عاجزاً عن إبداع آخر أفضل منه، فالاستمرار في الكتابة لا يعني شيئاً، إذا لم يشكل تطوراً في المسيرة الفنية.

وهكذا فإن التصويبات الكثيرة التي كان يجريها ماركيز على إبداعه تعدّ نوعاً من النقد الذاتي، الذي يمارسه الكاتب نتيجة وعي نقدي، هو خلاصة الثقافة والخبرة الإبداعية.

بفضل ذائقته النقدية استطاع أن يستغني عن رواية كتبها (بعنوان «البيت») إذ بدت له بعد أن عمل فيها ستة أشهر أنها غير موفقة!! وقد أعاد كتابتها من جديد بعد فترة، فغيّر عنوانها وتجاوز نقاط الضعف التي وجدها فيها.

إن عادة التنقيح لن نجدها إلا لدى كاتب يحس بمسؤولية الكلمة التي يوجهها إلى المتلقي، ولدى كاتب يسعى إلى تنمية ذائقته النقدية، وهي دليل على فهمه العميق للجنس الأدبي الذي يكتب فيه (الرواية).

ومن الأفكار النقدية اللافتة لديه أنه على نقيض ما يرى بعض الكتاب في مقص الرقيب، فقد شكل «تحدياً خلّاقاً» إذ إن التحايل عليه يدفع المبدع إلى الابتكار.

بحث ماركيز عن الأصالة، التي هي خصوصية تبعد الأديب عن تقليد الآخر، وقد بيّن أن أديب أميركا اللاتينية يحاول تجاوز العزلة عن طريق الإبداع، ليتجاوز العنف اللامحدود والظلم المسكوت عنه بسبب جشع الغربي للثروات الطبيعية التي تزخر بها هذه البلاد، مما أدى إلى ميتات يومية عصية على الإحصاء، تعرض لها شعبه، وقد أسهم هذا البؤس في تعزيز مصدر الإبداع النهم المليء بالأسى والجمال.

إن بحث ماركيز عن التميّز في كل ما كتب، دفعه إلى تطوير ممارسته الإبداعية، فاستطاع أن يقدّم عبر الرواية عالماً مدهشاً في جماله وعمقه الإنساني.

الشاعر السوداني محجوب شريف
نموت لا نساوم

الخرطوم - أحمد يونس

رحل الشاعر محجوب شريف (1948 - 2014)، الشهر الماضي، بعد أن أسهم في تشكيل الوجدان السوداني، وفي التبشير بالثورة وترسيخ قيمة الحرية، وبعث معاني الإنسانية. صاحب عبارة: «نموت لا نساوم» رحل بعد معاناة طويلة مع المرض، لكن قصائده لم تسكت، وتواصل التأكيد على حضورها وحضور مؤلفها الدائم.

نال محجوب لقب «شاعر الشعب»، لأنه عاش متصالحاً مع نفسه ومبادئه، ولم تصطدم مواقفه السياسية بمواقفه الحياتية، ولأنه دفع ثمن «الشاعرية الشعبية» باهظاً، سجوناً ومعتقلات، وقضى أكثر من 13 سنة من عمره سجيناً.

منذ أتاه «إنسان الشعر» كانت الجماهير هي معلمه وملهمه، غنى لها مثلما غنى للسودان في أقصى حالات تداعياته، مبشراً بانتصار النهار وأفول الظلم. لم يكن لمحجوب شريف «شيطان شعر» يلقنه القوافي، بل «إنسان شعر» يلهمه القصائد والمعاني والكلمات، فتأتي القصيدة أغنية شعبية تحرك الوجدان، وتثير الحماس وتدعو للثورة. كان ينتزع مفرداته من «حديث الناس» الحار، وليس من القواميس الباردة، فتأتي أعذب القصائد وأصدقها كلمات، فتتلقفها القلوب، وتأتيها الموسيقى والألحان، لتتحول إلى «ملحمة» في ضمير الشعب.

لم تكمن شعبيته في شاعريته



محجوب شريف

وحدها، بل في إنسانيته الفياضة وعفة يده ولسانه وحبه للناس، فحين مرض مرضته الأولى هب الشعب بأكمله لتوفير كلفة دوائه، وحين تعافى ابتدر «رد الجميل»، عرفاناً بجميل الناس عليه في وعكته، صنع من مبادرة «رد الجميل»، دواء وكتاباً وخبزاً وحلوى ينهب للفقراء في أمكنتهم ليهديهم بعض لحظات عافية وسعادة ووعي.

وهو مريض، رفض بإباء مساعدة النظام، حين أعلنت الدولة عن تكفلها بعلاجه، وظل هكذا حتى الرمق الأخير.

في رقدته الأخيرة، نقل عن أسرته أنه رفض زيارة وزير الصحة، ورفض أن يستغل وهنه في دعاية «أيديولوجية»، وأوصى أن تكون جنازته شعبية، لا تخالطها رائحة النظام الرسمي.

اهتمت قصائده بقضايا المجتمع، وعلى رأسها «قضية حقوق المرأة»، وناقشها بحس إنساني رفيع، وتجلى في قصيدتيه «ياوالدة يامريم، مريم ومي بنياتي» موقفه الحياتي ونظرته للمرأة.

يقول الناقد محمد الأسباط: «ما يميز شعر محجوب شريف هو حب الناس، والانشغال بهم، وهو ثيمة رئيسية في كتابات محجوب، إضافة لحبه للحرية وبغضه للديكتاتورية والظلم، وحكم العسكر».

تعلق الناس بأشعار شريف الغنائية التي أعلنت بداية شاعريته من خلال أغنية «جميلة ومستحيلة»، التي غناها الفنان الراحل محمد وردي وكانت «أيقونة» فنية في الشعر والغناء واللحن، ومنذ تلك الأغنية ارتبط الشاعر بالفنان نفسه، وشكلا ثنائياً قدم روائع من الشعر والموسيقى.

وجاء يوم شريف الأخير استفتاء على الحب لم تشهده العاصمة السودانية من قبل. عشرات الآلاف من المشيعين حملوا النعش على الأكتاف لمسافات بعيدة، وفي مرقده الأخير كان آلاف آخرون ينتظرون، وفي يوم تأبينه توحّد السودان، جاء الساسة من أقصى اليمين ومن أقصى اليسار وقد تناسوا خلافاتهم، وجاء عشاق الشعر، يسبقهم دمعهم وحزنهم، وتواثقوا على السير على خطى الشاعر والأشعار.



مرزوق بشير بن مرزوق

الرؤى المستقبلية للمسرح القطري

لابد أن نقر عند الحديث عن مستقبل المسرح القطري أن يكون حديثاً مبنياً على رؤية واسعة تنطلق من واقع المسرح بإيجابياته، وسلبياته، ومعوقاته، إلى ما ينبغي عليه في المستقبل القريب والبعيد، وسوف تكون جهودنا، وخطواتنا، وتخطيطنا لمشاريعنا الثقافية متعثرة في غياب رؤية تحدد خطوتنا القادمة، فالرؤية تدخلنا في المغامرة المحسوبة، بمعنى أننا ننطلق إلى المستقبل ولكن بمنهجية وبخارطة طريق.

إن وجود رؤية مستقبلية واضحة سوف تجعلنا نتحرك ضمن ما يتوافر من إمكانيات مادية وبشرية، من بينها إمكانيات متوافرة الآن، وإمكانيات علينا أن نستحدثها في المستقبل.

وعلى الرغم من الجهود التي بذلتها دولة قطر في دعم الفرق المسرحية مادياً ومعنوياً وتدريباً وابتعاثاً، إلا أن هذه الجهود لم تكن كافية ويعود ذلك لعدة أسباب من بينها:-

1 - عدم وجود رؤية واضحة وغايات وأهداف لمسيرة الحركة المسرحية في قطر، وبالتالي لم تتوافر استراتيجية قائمة تستقرئ الواقع وتخطط للمستقبل، وخضع تقييم هذه الحركة للأفعال وردود الأفعال الآنية دون توافر خطة طريق ممنهجة لتطوير الحركة المسرحية.

2 - عدم توافر منظومة ثقافية شاملة ومتكاملة تضم المخرجات الثقافية في قطر من فنون وآداب، وبالتالي افتقد الشأن الثقافي عامةً والمسرح خاصة التنسيق بين وسائل أخرى مؤثرة على الحركة المسرحية مثل التعليم والإعلام والاقتصاد وغيرها من المؤسسات المرتبطة في دعم المسرح.

إن المنطلق الأساسي نحو رؤية مستقبلية للمسرح القطري هو وضع استراتيجية واضحة الأهداف ومدعومة بآليات قابلة للتنفيذ، وتتطلب هذه الاستراتيجية استقراء الواقع الراهن للمسرح القطري الذي يمكن حصره فيما يلي:

1 -غياب الخطط والرؤى لدى الفرق المسرحية، وعدم وجود إدارات مهنية احترافية متمكنة من إدارة الشأن الثقافي لهذه الإدارات، ووضع برامج منتظمة لنشاطها وقادرة على تقييم مسيرتها، والاستجابة للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في مجتمعها.

2 -عدم وجود مشاريع وقواعد صريحة وواضحة تحدد العلاقة بين المؤسسات المؤثرة بشكل مباشر على الفرق المسرحية مثل وزارة الثقافة والمؤسسات الأخرى مثل التعليم والإعلام.

3 -عدم وجود معايير واضحة للجان الرقابة على النشاط المسرحي، وإن كان إلغاؤها هو الحل الأمثل مثل إلغاء الرقابة عن الصحافة المحلية، أو أن تترك إجازتها إلى جهة مهنية مختصة مثل قسم المسرح في وزارة الثقافة.

4 -غياب الروافد الأساسية التي تصب في مجرى مسيرة المسرح وتمنحه الحيوية الدائمة مثل ضعف أو غياب المسرح المدرسي، وغياب مناهج الفن المسرحي في التعليم العام أو العالي، وغياب المسرح الجامعي، وتدني الابتعاث في مجالات المسرح المختلفة، إضافةً إلى عدم وجود اهتمام بمسرح الطفل.

5 -غياب البنية التحتية من مقرات مصممة للأنشطة المسرحية المختلفة، وندرة خشبات المسرح حتى المتوافر منها الكثير منه غير مناسب لأعمال المسرحية الدرامية.

6 -عدم وجود مركز منتظم للتدريب المسرحي يقدم دورات منتظمة ومتخصصة طوال العام.

7 - ضعف الدعم المادي الذي يأتي معظمه من الدولة، وذلك لغياب تشجيع القطاع التجاري للحركة المسرحية في البلاد.

8 -عدم وجود كيان يجمع المسرحيين مثل جمعية أو اتحاد يستطيعون من خلاله تبادل الخبرات، واكتشاف المواهب الجديدة، والتنسيق في الأنشطة والمشاركات المحلية والخارجية، والدفاع عن حقوق المسرحيين.

9 -غياب الحركة النقدية المسرحية الموضوعية عن مسايرة الحركة المسرحية، حيث يقوم النقد دائماً بتقييم منهجي للأعمال، وتلمس مواقع الضعف والقوة في العروض الفنية، ومراقبة مسارات الحركة المسرحية.

إن تطوير المسرح في قطر يحتاج لجهود مشتركة من عدة مؤسسات معنية بالحركة المسرحية تتوجه إلى تدعيم وتعزيز أحد أهم جوانب الثقافة المجتمعية وهي المسرح.



الأعمال الفنية للملف : Arshile Gorky - أميركا



لسان الخشب

دول عربية تعيش، في الفترة الحالية، على وقع الانتخابات وما بعد الانتخابات والحملات الانتخابية، التي غالباً ما يرافقها بروز خطاب سياسي يتقاطع قليلاً مع هموم المتلقِّي، ويبتعد كثيراً عن لغته اليومية.

الوعود اللحظية والديماغوجيا هما خاصّيّتا لسان السياسي وشعاراته ولغته القائمة على تزييف الواقع التي ازدادت، مع مرور السنوات، تجوُّفاً وانفصالاً عن الحقيقة، وانتقلت إلى فضاءات أخرى، خصوصاً الفضاء الإعلامي، الذي صار يعجّ باللغة الخشبية، مع اعتماد فاعلين فيه على مناهج التضليل والتلاعب بالرأي العام.

مجلة «الدوحة» تناقش موضوع اللغة الخشبية، الحاضرة بقوة في حياة المواطن العربي البسيط، تحلّلها، وتعالجها من وجهات نظر مختلفة: لسانية، اجتماعية، ونفسانية.

وعاء للفكر وسلاح للسلطة

د. عبد الرحيم العطري

ما الذي يُفقد اللغة بساطتها وانسيابيتها؟ ما الذي يجعل الكلام ثقيلًا على الخافق؟ ما الذي يُوجب الارتياب، عندما تتخذ اللغة مسارات من خشب؟ وقبلًا، هل ينطق الخشب، ويصير صادحاً بالمعنى أو اللامعنى؟

إن اللغة بما هي وعاء للفكر و«تأويل» ممكن لحيوات الإنسان، لا تحتمل بعداً تواصلياً فقط، بل تفسر وضعيات وانتماءات، إنها تكشف الهوية والحال والمآل، إنها تفضح المضمر وتؤكد المعلن، فاللغة كاشفة للمعنى والمبنى في آن. فمتى انزاحت العبارة عن مطلبها الرئيس، ومتى كانت «خائنة» لنصها الأصلي، انكشف زيفها واستحقت توصيف «لغة الخشب».

في كل التواصلات الإنسانية نجد التنصيص على معطى القول، ليس فقط من أجل فك شفراته، وتحديد مضمونه وغايته، ولكن، وهذا هو المهم، من أجل تحديد درجة صدقيته. فكل قول ينبغي أن يُقرأ كلغة وكخطاب حابل بالإشارات والرموز، إنه تعبير لغوي وجسدي يرسله أفراد نحو جهة ما، يُفترض فيه أن يهفو إلى الإقناع أو الإمتاع، أو حتى التواصل العادي والخام.

ومنه يصير المُستقبل، وفقاً لخطاطة التواصل الأولية، أكثر انتباهاً للرسائل الموجهة إليه، يلتقطها، يفككها، ويحكم عليها، ويؤسس تيبولوجيا اللغة ضداً على رهانات المُرسل ورساميله الرمزية والمادية. وبذلك ينتفض الفلاح البائس والمعطل اليائس والعامل الكادح، وهو يستمع مكرهاً لخطب «داعية السياسة»، ينتفضون جميعاً قائلين بأنها «لغة خشب لا تغني ولا تسمن من جوع».

فمتى كان للخشب لغة؟ الخشب الذي نتعلم منه دوماً درس الصمود، انطلاقاً من كون الأشجار تموت واقفة، هو ذاته الذي نتعلم منه درس التمويه والضحك على الذقون، في تأشير على لغة جافة، بلا روح، ترمي فقط إلى التسويف والتزييف، فالخشب مفارق بطبيعته، إنه يحتمل أكثر من معنى ويأخذنا إلى متاهات عديدة، ما يجعلنا نفقد بوصلة التوصيف الدقيق.

لربما تفيدنا فرضية الفيلسوف الفرنسي جان بوريدان الذي يضعنا أمام اختبار حقيقي، واضعاً أمامنا حماراً يعاني من جوع وعطش، وفي الآن ذاته يوجد أمامه برسيم وماء، يُطالبنا بوريدان بالاختيار: الماء أولاً



أم البرسيم أولاً؟ نتفرق شيعاً في طرح الإجابات، لكن الفيلسوف، يخرجنا من التيه، ويعلمنا درس «تنسيب الحقيقة»، قائلاً بملء الصوت: «كل الإجابات صحيحة، لكن الإجابة الأصح هي التي تدور في ذهن الحمار».

إن الحقيقة المكتملة والناجزة هي اللا يقين، فنحن لا نصل إلى الحقيقة، ولكن فقط إلى أحواز الحقيقة، ذلكم ما نتعلمه باستمرار من التأويل وحدوده، فالتأويل يكون قاصراً ومتجاوزاً عندما يُعتقد أنه التأويل الوحيد. من هنا يتوجب رفع مستويات الاحتراز المعرفي كلما تعلق الأمر بالتصنيف والنمذجة، ذلك أن «تخشيب» لغة ما، و«لا تخشيب» أخرى تحدده الانتماءات المراتبية والاستراتيجيات الاجتماعية والسياسية للفاعلين.

لِنَعُد مرة أخرى إلى الخشب المفارق، إلى الخشب المتعدد، لنقترب من المعنى، فنحن نتحدث عن الخشب عندما يغادر موطنه الأصلي، عندما ينتفي وجوده في الغابة، عندما يفتقد صفة الشجر، ويصير مجرد خشب مُعَدٍّ للنشر والتوضيب والاستعمال، حينها يموت فيه الشجر، وتنغلق فيه أسرار الحياة، تغادره الروح، وينطق، فلا يكاد يبين، ينتج أصداء موغلة في الزيف، عصية على القبول والالتذاذ. فاللغة الخشبية والمتخشبة أيضاً، والتي يجيبها داعية السياسة، تحلق في الأعالي، لا تعكس هموم وآمال القاع الاجتماعي، تدمن التسويف والتزييف، وحتى إن ارتكنت إلى النقد، فإنها لا تخرج عن لازمة النقد التعميمي البارد والخطاب التمجيدي الساخن.

إن البحث في جينيالوجيا لغة الخشب يقود إلى الإقرار بأن الفرنسيين هم الذين أنتجوا هذا التوصيف، في إطار «حرب أيديولوجية» مع الروس، واصفين لغتهم بأنها شعبوية ومهادنة لا تحل المشاكل، بل «تدبرها» وتؤجلها، ولهذا فهي لغة تعزف على الأوتار الحساسة، في محاولة لغسل الأدمغة، وتزوير الوقائع. فما يهم هو إعادة إنتاج نفس الأوضاع وتأجيل التغيير وتحييد ممكناته، حتى يستمر مالكو وسائل الإنتاج والإكراه في الإفادة من الخيرات الرمزية والمادية للمجتمع.

اللغة حياة، والأصل في الأشياء هو الحياة، وفي اللحظة التي تموت فيها اللغة، نكون على موعد مع «مسكوكات لغوية» و«قوالب تعبيرية» جافة، تُربك المعنى وتنتج الالتباس،



تعلمنا الارتياح المبالغ فيه، وتسرق منا الحق في التساؤل و«التشاؤل». دليلنا في ذلك أن داعية السياسة ما بين الماء والماء يصر في خطبه العصماء، على أن يكون المفتتح هو اليقين لا الشك، فدائماً نجد عبارات من قبيل: «مما لا شك فيه، لا غرو، في الحقيقة، أعتقد جازماً، ما لا يتناطح عليه كبشان، في هذه اللحظة التاريخية، المصير المشترك، الجماهير الشعبية، سوف نبني....»، وهي عبارات تلغي الحق في السؤال والنقد، وتدعو إلى تعطيل العقل وتقديس النقل والاتباع.

ثمة قاموس لغوي يتكرر باستمرار في كل خطاب خشبي، ثمة كلمات بعينها تحافظ على حضورها في المتون المتخشبة، إلى الدرجة التي بات فيها المواطن المغلوب على أمره، يحفظها عن ظهر قلب، فما أن يعتلي الزعيم الحزبي منصة المؤتمر حتى نعي جيداً مسكوكاته وعباراته، وما أن يظهر الوزير في البرنامج التليفزيوني حتى نعرف كل احتمالات تصريحه وتبشيره لنا بمستقبل الخير والنماء، وما أن ندير مؤشر الإذاعة حتى نعرف مسبقاً ما سَيُسْمعنا إياه المذيع الرسمي.

يمكن القول بأن لغة الخشب باتت عابرة للسجلات والحقول الاجتماعية، فهي ليست حكراً على آل اليمين، بل إنها تلوح أيضاً في البيانات الثورية لآل اليسار، كما أنها تخترق حميمية الحب والعلاقات الرومانسية، ونصوص الأدب والإبداع، إلى الدرجة التي تداخل فيها التناص مع التلاص»، وكما تلوح أيضاً في العوالم الافتراضية (الفيسبوك مثلاً) عبر تنميط الإعجاب Like وقولبة التواصلات والاختزالات والاستعارات الميتة (b8: ليلة سعيدة). بل يصل مستوى التخشيب إلى تقعيد السلوك الإنساني وإفراغه من معناه النبيل.

إن الأفعال والأدوار التي يمارسها الأفراد في يومهم تنضبط بالضرورة لتقسيمات اجتماعية ومجالية، وتتأطر قبلاً وبعداً بالمكانة الاجتماعية التي يحتلونها داخل المجموعة، إنها ممارسات ناتجة عن «قانون» الانتماء إلى حقل الهوية والانتماء. فـ«صناعة» إنسان ذي بعد واحد يتمحور حول الاستهلاك، حسب هربرت ماركيوز، تسير في هذا الاتجاه، كما أن «الضبط» في إطار اليومي، والذي يمتد إلى الوقت الحر والحياة الجنسية واللغة والاستهلاك، يؤدي حسب ميشيل مافيزولي إلى الانخراط في «امتثالية اجتماعية» أو في «انقياد جماعي» يلغي فاعلية الفرد واستقلاليته.

ومع ذلك يبقى «السياسي» المجال الأثير لاشتغال لغة الخشب، خصوصاً في ظل الأنساق السياسية المغلقة أو تلك التي تعاني من نوع الأزموية والاختناق، وتتعطل فيها قنوات التواصل بين صناع القرار وباقي مكونات المجتمع. في المجال السياسي الذي يلوح كحقل للصراع والتنافس، تصير هذه اللغة الميتة آلية دفاعية وهجومية لتحصين المواقع وإثراء الرساميل والمنافع، فهي سلاح للتأثير على الآخر وتنويمه، أو بكل بساطة لامتصاص الغضب وإلهاء المهيمن عليهم.

ففي هكذا وضع مفتوح على العطب والاختلال، ويعمل دوماً بمبدأ تدبير الأزمات بدل حلها، ويرتكن إلى منطق التغير داخل الاستمرارية، لا بد وأن يكون الخشب أفقنا و«خبزنا» اليومي في السياسة والاقتصاد والثقافة وكل مناحي الحياة. فاللغة وعاء للفكر وسلاح للسلطة، فمتى نتحرر من لعنة الخشب؟



إيزابيلا كاميرا

الصمت الجميل

كم من مرة سمعنا خطاباً لأحد الساسة ولم نفهم منه شيئاً؟ من المؤكد أن ذلك حدث لنا جميعاً ولأكثر من مرة، بل صعب علينا أن نعترف بأننا لم نفهم مما سمعناه شيئاً. ولكن لماذا لا نفهم؟ هل هو ضعف خطير في السمع وفي الفهم؟ لا بالطبع، لا داعي للإحباط. دعونا لا نفكر بأن كل مرة نسمع فيها شيئاً غير مفهوم يكون العيب فينا، فلسنا بهذه البلاهة التامة، وإنما العيب فيمن قال، لا فيمن أنصت.

اكتشفت في إيطاليا مؤخراً وجود موقع بعنوان «الصياغة الآلية لخطابات السياسيين»! موقع طريف لم أكن أعرف عنه شيئاً من قبل. وهذا الموقع على ما يبدو بوسعه أن يولد ملايين من عبارات الرطانة السياسية، يجمع بينها عامل مشترك واحد: «أن تقول شيئاً ما، حول شيء ما، دون أن تقول شيئاً على الإطلاق».

ويسمى هذا النوع من اللغة الصعبة، المنمقة والمعقدة دون داع، بالرطانة السياسية التي أصبحت مرادفاً لمعنى «التضليل»، أي اللغة التي أنشأها رجال السياسة للتضليل الإعلامي، هرباً من تقديم معلومات وتفسيرات، وإنما للدفاع عن أنفسهم في مواجهة انتقادات المواطنين وتشتيت انتباههم عما يفعلونه في الحقيقة، هرباً من الرقابة الشعبية ودرءاً للانتقادات التي قد تنشأ من أطراف متعددة. أي أن هؤلاء الناس يستطيعون التعامل مع أي موضوع في أي موقع من دون أن يقولوا في الواقع أي شيء مفهوم. مجرد إلقاء نظرة على واحد من العديد من البرامج الحوارية التي تراها على القنوات التليفزيونية، يكشف لك عن نواتج هذه الظاهرة. والحقيقة التي يجب الاعتراف بها هي أنه لابد من توافر مهارة كبيرة للتحدث بهذه الطريقة، وتدريب نظري وعملي على هذه الممارسة، حتى تتحول عقولنا إلى «كمبيوتر بشري» مليء بالخطب الفارغة. يكفي وضع بضع كلمات إلى جوار بعضها البعض و«تلحينها» بطريقة معينة عند نطقها. وهكذا نسمع صوراً بلاغية مجازية لا معنى لها، تتسم بالغموض، والسطحية، وأقوالاً مأثورة في غير موضعها، وتلميحات وإشارات وما شابه.

عندما كنت طالبة أدرس اللغة العربية في السنوات الأولى، درسنا مع أستاذ الأدب العربي ذات يوم نصاً مثيراً جداً، مأخوذاً من قصة الكاتب والمفكر المصري الشهير أحمد أمين. لقد مرت سنوات كثيرة جداً ولا أستطيع تذكر عنوان القصة، ولكن لا بدّ أن يكون شيئاً من قبيل «يوم الكونغرس،» أو «الجلسة الأولى في الكونغرس»، لا أذكر. ورغم أنني لا أتذكر العنوان، إلا أنني لم أنس أن الموضوع كان يجمع بين الجدية والطرافة، محقوناً بجرعة كبيرة من السخرية والفكاهة، بأسلوب العالم الراقي واللغة الفصحى البليغة. يصف المؤلف جلسة للكونغرس تناولت موضوعاً بعينه، قدم له رئيس الجلسة مستعيناً بالعديد من الكلمات الطنانة ودعا زملاءه لصياغة مقترحات لحل مشكلة بعينها، تحدث عنها كثيراً وطال خطابه مستعيناً بكلماته الطنانة نفسها، حتى لم يعد أحد يفهم ما هو أصل المشكلة، فأصبح الحل الوحيد تشكيل لجنة لدراسة الموضوع/المشكلة. بالضبط كما يحدث غالباً عندنا، عندما لا تريد أو لا تعرف كيف تواجه مشكلة وتعثر على حل لها، فتلجأ إلى تشكيل لجنة تتولى تحديد ما يجب القيام به، وفي انتظار قرار اللجنة يكون الوقت قد مر، والمشكلة لا تزال من دون حل، ولكن الكلمات حول هذه المشكلة نفسها تكون قد تضاعفت وتكسست بلا حدود. أدعو القارئ الكريم إلى أن يعثر على هذه القصة الممتعة التي كتبت ربما في الأربعينيات من القرن الماضي، وأن يعيد قراءتها، ليجد تشابهاً كبيراً بينها وبين عالم اليوم.

وأخيراً، أود أن أختم مقالي القصير هنا بتأكيد أنه مما أسعدني في الحقيقة أن أتعاون مع مجلة مثل «الدوحة» التي شرفتني بنشر مقالاتي، بمعدل شهري منتظم تقريباً، والتي ساهمت بطريقة ما في الحوار الجدلي المفتوح الذي يمثل انقلاباً على المنطق السائد في المجلات الثقافية الأخرى، انطلاقاً من سياسة تحريرية حديثة رسخت بقوة وحيوية، وباحترام حازم للقواعد والقوانين السارية، لهدم كل جدران الانعزال الثقافي والاجتماعي. (مع الأخذ في الاعتبار أن المشاركة في نوايا العثور على مصادر مبرمجة لمعظم الحجج الحالية، الثقافية وغير الثقافية، يمكن أن تجد ردوداً إيجابية من دون أي نوع من الاستثناءات، أو الشروط، وهي ردود يمكن تقاسمها أو الاختلاف فيها، ويمكن العثور عليها في ديناميات أخرى، تسيطر عليها ثنائية الاتفاق والاختلاف هذه.

ربما قلت شيئاً غير واضح بما فيه الكفاية؟!)

أعتقد هنا، ربما نسيت أنا نفسي ما قاله شاعر إيطاليا الكبير دانتي اليجييري: «صمتها، واختلاف ملامحها، فرضا الصمت على عقلي النهم»، وهي الأبيات التي تحولت إلى مثل شعبي إيطالي شهير: «الصمت الجميل المستعصي أبداً على القلم».

عبدالوهاب الأنصاري

> يزخر الأدب السياسي بأمثلة من اللغة الخشبية، خاصة فيما يتعلق بالأنظمة الاشتراكية. من ذلك مثلاً ما يورده هنري كيري في كتابه «رومانيا منذ 1989» مقولة قاضٍ أثناء محاكمة تشاوتشيسكو، مستخدماً اللغة الخشبية إياها التي كان نظام تشاوتشيسكو يستخدمها: «المؤتمر الوطني (البرلمان) تم حله بإرادة الشعب التي لا تقهر».

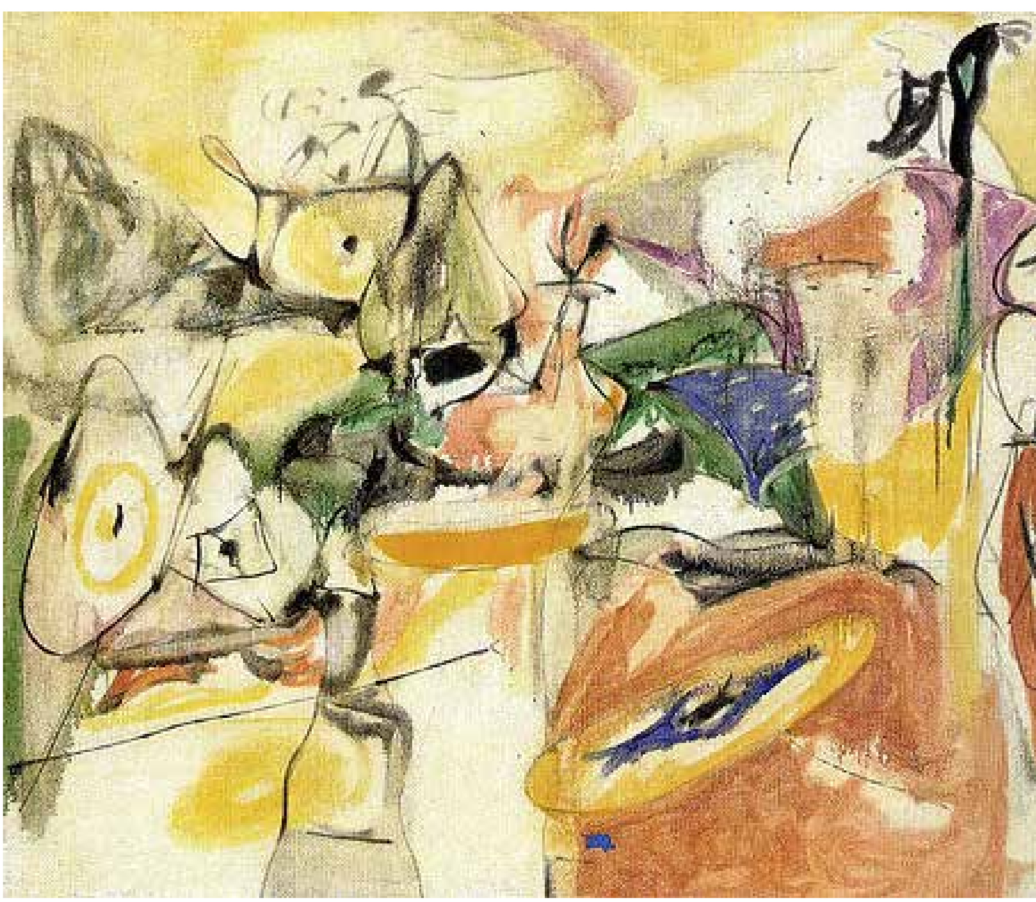
طلاسم

إلا أن اللغة الخشبية ليست حكراً على الأنظمة الاشتراكية ولا على السياسة فحسب، بل تغص بها فضاءاتنا العربية في المجالات كافة: الاجتماعية والدينية والثقافية، إلخ. وهي وإن كانت خشبية إلا أنها تتطور لتواكب المقتضيات: ما يحدث هو إبدال لغة خشبية بلغة خشبية جديدة. واللغة الخشبية، في آخر المطاف، قول دون مضمون حقيقي، أو أن مضمونه غير قابل للقياس العملي، وإن كان المضمون ذا تأثير من الناحية العاطفية والوجدانية. فما هي مثلاً «الإرادة التي لا تقهر» في مجال الأحكام القضائية التي يفترض بها وضوح عناصرها؟ وما هو «توطيد أواصر الأخوة» التي تأتي في أعقاب زيارة رئيس إلى آخر؟ فكأننا بذلك شرحنا أهداف الزيارة وما حققتها. ومثل ذلك اتهام بعض الأطراف بتنفيذ أجندة خارجية. أو أن «أعداء الأمة يتربصون بها»، «الحاقدون تكالبوا على أمة الإسلام».

يقال إن جذور التسمية، «اللغة الخشبية»، بدأت قبل الثورة الروسية عندما كانت لغة الإدارة القيصرية البيروقراطية موضوع تندر بين المواطنين (والتي كانت تدعى اللغة البلوطية، نسبة إلى شجرة البلوط ومدلولات البطء والتقدم في العمر). ومن ثم، في سبعينيات القرن الماضي، من البولندية إلى الفرنسية حيث اكتسبت اسمها، ثم عبر صحافة هذه الأخيرة، إلى اللغات العالمية. وعبر الأخيرة أيضاً إلى الدول المغاربية ومنها إلى بقية العالم العربي. المقالات العربية المنشورة على الشبكة المتعلقة باللغة الخشبية أغلبها مغاربية.

يتبارى المعلقون والمدونون، خاصة في المنتديات الفرنسية، بتعريف اللغة الخشبية ووضع أسسها. من ذلك مثلاً: أنها إسهاب في كلمات غير مجدية (تتجنب التفاصيل). أنها تعامل الواقع بمنهاج ثنائي (الخير والشر) وتفرض أيديولوجيتها على المتلقي. وهي تتجنب الأجوبة الصريحة للأسئلة المربكة، حيث تشكل كلماتها ستراً للحقيقة وتخفي أهدافها العملية بعدم التصريح بها (وتَعِد، بالتلميح فحسب، بما لا يمكن تحقيقه). وتستخدم تعابير نمطية همها التأثير لا المعلومة. فاللغة الخشبية ليست صنفاً أدبياً وإن كانت أسلوباً في الكلام والخطابة. والفئة الكبرى التي تتقنها هم أهل السياسة.

والواقع أن الترجمة العربية للكلمة الفرنسية (langue de bois) غير موفقة، إذ إنها ترجمة حرفية. ذلك أن المقصود باللغة الخشبية أصبح أعم وأشمل من جذوره المقتصرة على البطء البيروقراطي. فالمقصود بها الآن أي نوع من الكلام المخادع أو المراوغ، خاصةً فيما لو صدر من سياسي أو بيروقراطي. أي كلام لا يسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقيةً هو نوع من اللغة الخشبية. فالنكسة (حرب 67) هي في الواقع هزيمة. وفي التجارة والاقتصاد فإن تقليص النفقات في اللغة الخشبية قد يعني إقالة موظفين في اللغة الواقعية.



وفيما يتعلق بمعتقلي غوانتانامو فهم في العرف الأميركي محتجزون (فحسب)، والتعذيب الذي وقع عليهم إنما كان استجواباً معمقاً. ومحاربة الإرهاب قد تكون الاسم الخشبي لقمع الحريات، والتجسس على الملايين من الناس هو حفظ الأمن القومي.

ولكن لا يقع اللوم على أوائل الناقلين إلى العربية الذين أتوا بمصطلح اللغة الخشبية إلينا. ذلك أن اللغة العربية لا تعرف مثل هذا التمييز أو كأنها لا تريد أن تقرّ به. الكلام هو الكلام والخطابة تلجأ إلى ما تلجأ إليه. الكناية لا يعيبها أن تكون كنايةً، وإن كانت خشبية فلا بأس. الكلام لا يأتي مزدوجاً. لكن الفطنين لا تنطلي عليهم مقولات مثل ذلك. حينما رفع الخوارج شعار «إن الحكم إلا لله»، شعارٌ خشبيٌ على أحسن تقدير، رد عليهم عليٌ الحصيف العالم بشؤون اللغة بأن تلك «كلمة حق يراد بها باطل». والواقع أن مثل هذه البصيرة الثاقبة هي الدواء الأنجع للتنبه للغة الخشبية. لأن آخرين ربما أخرسوا في مواجهة الآية القرآنية، تهيباً وخشوعاً.

وفي عالم اللغة الإنجليزية يشار إلى الروائي جورج أورْويل (1903 - 1950) كأول من تنبه إلى اللغة الخشبية في الأنظمة الشمولية، وذلك في رواية «1984» (أورْويل أيضاً صاحب «مزرعة الحيوان»). سمى أورْويل هذه اللغة باللغة الجديدة (Newspeak)، والتي هي الإنجليزية على أي حال، إلا أنها مجردة من المرادفات والتضادات والمفاهيم غير المرغوب بها (كالحرية والفردية والسلم) ليبقى، آخر الأمر، المفاهيم البسيطة (السعادة، المسرة، الحزن) لأن اللغة المحدودة تحد من التفكير، ويمكن عبر هذه اللغة التحكم بحرية التفكير (وتكون هي اللغة السائدة بحلول عام 2050). وكل ما يخالف التفكير الحزبي يعتبر جريمة فكر. وقد توسع أورْويل في شرح قواعد هذه اللغة (تشكيل النعت والظرفية بل والكلمات الجديدة المشكلة من اللواحق واللواصق، إلخ).

لكن عبقرية أورْويل تتجلى في مكان آخر، حيث يحارب اللغة الخشبية بعيداً عن توهمات اللغة الجديدة. في مقالة له بعنوان «السياسة واللغة الإنجليزية» (1946) خلص إلى أن عادات الكتابة الخشبية مستفحلة بين الكتاب والسياسيين وأن الوضوح ينبغي أن يكون سيد الموقف. ووضع النقاط الإرشادية للتخلص من هذه العادة، والتي تنطبق على الكتابة بالعربية مثلها مثل أي لغة أخرى:

1- تجنب الاستعارات والتشبيهات التي تراها في المطبوعات.

2- لا تستخدم الكلمات الطويلة (المنمقة) عند وجود كلمة بديلة بسيطة.

3- حيثما يمكن الاستغناء عن كلمة ما استغن عنها (الإيجاز).

4- لا تستخدم البناء للمجهول عندما يمكنك التعبير بالمعلوم.

5- لا تستخدم المصطلحات الأجنبية أو العلمية في حال وجود كلمة مرادفة من اللغة اليومية.

لا يعني كل هذا أن اللغة الخشبية شر مطلق لا بد من تجنبها. اللغة الخشبية قد تفرضها الضرورات. الدعايات السياسية لا تجد مناصاً من الاختزال (مثلها مثل الإعلانات التسويقية) الذي يحيلها إلى لغة خشبية، إلا أنها فاعلة. الحض والترغيب فعلان يستلزمان اللغة الخشبية. عندما لا يمكن التصريح بأمرٍ ما يتم اللجوء إلى اللغة الخشبية. المهم في الأمر هو التنبه إليها والتعرف عليها ليمكن التمييز بينها وبين الكلام الصريح الواضح. ما قد يبدو واضحاً لأول وهلة قد لا يكون كذلك لدى محاولة التعرف عليه. بذلك يبدأ التفكير السليم ووضوح الرؤية. وأورْويل نفسه، الذي حدد أركان الكتابة الواضحة، لم يتبع نصائحه نفسه في كل الأحوال كما أثبت النقاد لاحقاً.

اللغة في أبسط تعريفاتها هي أداة ناقلة لحرارة الأحاسيس، والخشب مادة عضوية تمتص الرطوبة وتحتفظ بها، وهي قادرة حتى على عزل التيار الكهربائي. وإذا ارتبط الخشب باللغة، فهو يحوّلها تماماً عن وظيفتها الأصلية، ويؤدي ذلك إلى اللاتواصل، في مرحلة أولى، ثم إلى اليأس والرغبة الملحة في ممارسة لغة الصمت أو الانفجار.

الخير شوار

اللعب بالكلمات

إنها لغة مشبّعة بالعبارات الجاهزة والمكررة حد القرف، من قبيل «إن دل هذا على شيء فإنما يدل».. «ضحيّت بالنفس والنفيس والغالي والرخيص». «هذا من جهة، ومن جهة أخرى»، إضافة إلى استعمال المترادفات والعبارات الفخمة، التي تُشعر المتلقي البسيط بالارتباك وتجعله يشك في ذخيرته اللغوية وحتى العقلية، لينسحب شيئاً فشيئاً من النقاشات العامة، ويتركها حكراً على فئات من محترفي الدجل السياسي والمنتفعين البارعين في إجادة هذه اللغة، كأنهم تعلّموها في أرقى المعاهد.

ولا ندري إن كانت لغة الخشب هذه قد نشأت أولاً في برج بابل، قبل أن تحدث «البلبلة» ليتفرق كل ذي لسان في أرجاء الأرض المختلفة، وإن كان الأمر كذلك فمن هو «رفيق» يعرب بن قحطان الذي نقل لنا هذه اللغة التي لا تشبه أي لغة أخرى بما في ذلك لغة الإشارة ولغة «بريل» التي تبدو عملية نافعة أحسن من «ابنة الخشب» هذه التي يبدو أنها اكتسحت منابرنا الإعلامية والسياسية إلى درجة دمّرت معها كل شيء، وفعلت بعقول الناس ما لم تفعله سياسات التجهيل التي مارستها أخطر أنظمة الاحتلال الاستيطاني في التاريخ العالمي.

وتبدأ لغة الخشب عندنا في السنوات الأولى من التعليم الابتدائي، عندما يلقن الطفل دروساً بلغة مقعرة لا تمت إلى عصرنا بصلة، ثم يجبر التلميذ على حفظ أشعار ومنظومات كتّاب موتى حقيقة ومجازاً، وفي مراحل أخرى من التعليم يجتهد التلميذ في حفظ «تاريخ ميلاد الشاعر وتاريخ وفاته»، ولا يمكن أن يتصور أحدهم وجود شاعر بين الأحياء، وهنا ما يرسّخ في الأجيال قناعة مفادها أن ما يتعلمه من لغة وأفكار لا علاقة لها بالحياة العصرية فهي منفصلة عنها تماماً، بل هي مجرد دفتر أعباء كبير قد يصل إلى العقوبة السادية من أجل الحصول على الشهادة التي تمكنه بعد ذلك من المرور إلى الحياة العملية وقد تكون هذه الأخيرة التعليم الذي يعيد إنتاج لغة الخشب هذه بطريقة مقززة تأتي مع مرور الوقت على البقية الباقية من إنسانية ذلك الكائن.

وتتناغم لغة التعليم الأولى مع لغة مسجدية تلقينية ينقل فيها محسوبون على الخطابة نصوصاً من كتب صفراء مليئة بالسجع الذي يحيل إلى ما تسمى «عصور الانحطاط» إلى درجة أن بعضهم وقف يوماً يخطب لصلاة الجمعة في القرن الواحد والعشرين ويقول: «اللهم انصر السلطان برقوق» ولا يعلم أن السلطان الذي يدعو له بالنصر هو من سلالة المماليك البرجية التي حكمت قبل قرون

مـن الآن. ولأن التطـرف يـؤدي إلـى تطرف فـي الاتجـاه الآخـر، فكثير مـن ضحايـا لغـة الخشب الرسـمية يجـدون أنفسـهم ضحايـا لغـة أخـرى هـي لغـة التطـرف التـي تتجـه رأسـاً إلـى عصـر آخـر غير العصـر الـذي نعيشـه وتنتـج فـي النهايـة «عقـولاً متفجـرة» لا عقـولاً مفكـرة متصالحـة مـع ذاتهـا وعصرهـا.

وتسـتمر المأسـاة مـع الإعـلام الرسـمي وشـبه الرسـمي الـذي يبـدع فـي لغـة الخشـب كأن القائميـن عليـه تعلموهـا بطريقـة «علميـة» متخصصـة فـي هـذا المجـال، فالأطنـان مـن أوراق الصحـف والسـاعات التـي لا تـكاد تنتهـي مـن البـث الإذاعـي والتلفـزي ممتلئـة حـد التخمـة بـكلام ظاهـره فصيـح لكنـه ليـس كذلـك، فأبسـط تعريفـات الـكلام هـو مـا جـاء فـي ألفيـة ابـن مالـك التـي مفادهـا أن «كلامنـا لفـظ مفيـد كاسـتقم»، لكـن ذلـك «الـكلام» لا يفيـد شـيئاً إلـى درجـة أن البعض يسـتطيع التحـدث بالسـاعات الطـوال فـي برامـج مكـررة ومتشـابهة دون أن يقـول جملـة مفيـدة واحـدة. ولأن العالـم إلـى غايـة نهايـة ثمانينيـات القـرن الماضـي كان «مغلقـاً» فقـد حكمـت لغـة الخشـب قبضتهـا علـى أجيـال مـن النـاس حتـى مـن يعتقـدون أنهـم مـن نخبـة القـوم الذيـن يتلقـون أفـكاراً جاهـزة مـن ذلـك الإعـلام المتكلـس الـذي يبـدع فـي تمجيـد المؤسسـة الرسـمية و«حكمتهـا» و«إنجازتهـا»، حتـى إذا مـات الحاكـم وانقلـب عليـه خلفـه آخـر تحولـت الحكمـة إلـى الأخيـر تحـت شـعار مقـدس وغيـر معلـن وهـو «مـات الملـك.. عـاش الملـك».

وعندمـا يفكـر المـرء فـي الهـروب مـن مسـتنقع السياسـة لاجئـاً إلـى متابعـة أخبـار الرياضـة مثـلاً فـإن لغـة الخشـب تحاصـره فـي هـذا المجـال، حيـث اللغـة الإنشـائية المعلّبـة التـي لا يمـلّ أصحابهـا مـن ترديدهـا عشـرات السـنين، والأحـكام الجاهـزة والـ«شـوفينية» المبالـغ فيهـا إلـى درجـة العنصريـة، مـن تغـاض علـى أخطـاء و«خطايـا» الحـكّام إذا كان الأمـر فـي صالـح المعلّـق- المناصـر، وتحميـل الحكـم كل الكـوارث إذا سـارت الأمـور عكـس مـا تشـتهيه السـفن، وهـذه اللغـة مـن شـأنها خلـق جماهيـر متعصبـة معلبّـة تنغلـق عقولهـا شـيئاً فشـيئاً مـع الاسـتمرار فـي قـراءة الصفحـات الرياضيـة علـى الجرائـد اليوميـة.

وتتحـول لغـة الخشـب هـذه إلـى سـرطان يلتهـم اللغـة العربيـة مـن الداخـل إلـى درجـة أن البعـض أصبـح مقتنعـاً أن لغـة الخشـب هـي اللغـة العربيـة نفسـها وتلكـم هـي المأسـاة التـي تكتمـل عندمـا «يبـدع» كثيـر مـن الإعلاميين والسياسـيين والخطبـاء فـي تطويـر علـى «اللسـان» إلـى درجـة أن بعضهـم أصبـح يطلـق مصطلـح «لغـة الفلّيـن» (أحـد مشـتقات الخشـب) علـى صنـف جديـد مـن تلـك اللغـة التـي فعلـت فـي عقـول الملاييـن مـن النـاس مـا لـم تفعلـه القنبلـة الذريـة فـي هيروشـيما.

وربما يغضب الخشب !

علاء صادق

أين كنا.. وكيف أصبحنا؟

كان النقد الرياضي عبر الصفحات نموذجاً من الأدب والعبارات البليغة في مطلع القرن الماضي.. واليوم يمكنك أن تقرأ صحيفة رياضية من عشرين صفحة أو أكثر دون أن تخرج بعبارة لافتة أو تعبير مميز أو لغة رفيعة.

كان نجوم التعليق الإذاعي والتليفزيوني عربياً في منتصف القرن الماضي أمثال المصري محمد لطيف والفلسطيني أكرم صالح حريصين على زيادة حصيلة المستمعين من المعلومات والثقافة الرياضية مع إمدادهم بتعبيرات خاصة تكاد تلتصق بهم حتى اليوم من فرط رقيها وتأثيرها.

اليوم تستمع للمباراة وتحليلاتها المتنوعة عبر الشاشات ولأكثر من ساعتين أو ثلاث دون أن تخرج الكلمات عن حدود الوصف الكروي الخالي من أي ألفاظ أو كلمات شيقة.. ويمكن للخبير أن يكتشف وبسهولة بالغة حجم الفقر اللغوي لدى المعلق أو ضحالة مفرداته وجفاف معينه البلاغي.. ونقص الوعي بلغة الإعلام مما يحول دون تحديد أهدافه وغاياته من أعماله سواء كانت كلمات على الصفحات أو عبارات على الشاشات.. وللأسف يمكن أن يكرر المذيع أو المعلق نفس الكلمة عشر أو عشرين مرة دون أن يجهد عقله في البحث عن مرادف أو كلمة بديلة تؤدي نفس المعنى.. أو تتيح للمشاهد والمستمع الخروج بخياله بعيداً عن حتمية المعنى البسيط للكلمة. كما فعل منيع في قناة عربية خليجية قادم من شمال إفريقيا كرر عبارة تمريرة بالمقاس أكثر من خمس مرات.. ولم يستبدلها ولو لمرة واحدة بوصف آخر مثل تمريرة دقيقة أو ممتازة أو سليمة أو حريرية أو رائعة.. وكلها تصب في المعنى الذي ذهب إليه المنيع.

عندئذ قفزت إلى ذهني عبارة في وصف مباراة لكرة القدم يعود تاريخها إلى ما يقرب من أربعين عاماً وأسردها كتعبير راق في الصحيفة لا أنساه أبداً.

(سجل محسن صالح هدف الافتتاح في المنصورة من تمريرة



لمحمود الخطيب لا يمكن لمن يتابعها أن يخطئ المرمى).. هكذا أشار نجيب المستكاوي أحد كبار الصحافيين الرياضيين المصريين في صحيفة الأهرام عام 1976 لقصة هدف سجله محسن لاعب الأهلي في مرمى فريق المنصورة من صناعة الخطيب.. وحرص الكاتب على إظهار روعة ودقة التمريرة التي نفذها الخطيب وجاء منها الهدف مع الإشارة إلى سهولة الدور الذي قام به اللاعب الذي أحرز الهدف.

تعبير أدبي بليغ.. وكلمات تمنح المعنى وتغنيك عن المشاهدة.

وأعود إلى مطلع السبعينيات أيضاً، حيث كان النقد هو الأكثر أدباً والأعمق تأثيراً بقلم ناصف سليم رئيس القسم الرياضي بصحيفة الجمهورية المصرية وقتئذ.

وكان الأهلي خارجاً قبل شهور من هزيمة ثقيلة من فريق البلاستيك المغمور.. وإذا به يتعادل في المباراة التالية ليكتب ناصف عنوانه من كلمتين وحرف جر.. وما أقصرها وأبلغها من عبارة.. (الأهلي في تقدم).. عبارة ظاهرها مديح وباطنها سخرية لاذعة.

أين الصحافة والإعلام الرياضي عربياً الآن من تلك اللغة الرشيقة والثقافة الرفيعة التي استخدمها الكبار قبل أربعين عاماً أو أكثر.

اللغة الدارجة الآن في الإعلام الرياضي صارت خشبية جداً.. وربما يستاء الخشب من اتهامنا للغة الإعلام الرياضي بأنها خشبية!

التعبيرات البديعة في اللغة العربية غابت عن الإعلام الرياضي بعد أن اتسعت مساحته لتشمل عشرات الصحف الرياضية ومئات الصفحات في الصحف اليومية.. وهو الأمر الذي قلل الكفاءة عند أغلب العاملين وصار البحث عن أكبر الموضوعات في عدد الكلمات أهم من أدق الموضوعات في اللغة والتعبير وأقلها في الأخطاء.. ولم يعد لدى مسؤولي الصحف وقتاً كافياً لمراجعة الموضوعات أو حتى إحالتها إلى أقسام التصحيح.

يوماً بعد يوم.. انتشرت لغة الخشب في الصحافة الرياضية ثم في الإعلام المسموع والمرئي بل والإلكتروني أيضاً.

ليس غريباً أن تقرأ موضوعاً كبيراً دون أن تعرف ما هو الهدف الذي يريد الكاتب الوصول أو الإشارة إليه.. بل ولا يمكنك أحياناً معرفة المعنى من الأساس.. أما عن العدل والحق والاحترام للمنافسين فلا تجهد نفسك كثيراً في البحث لأنها تحولت الآن إلى عملة نادرة لا يتداولها إلا عدد محدود من الصحف والقنوات.

ومؤخراً قفزت إلى الواجهة لغات قبيحة تأخذنا إلى هاوية من الإسفاف اللفظي والخلقي.. وهو ما تكرر مراراً من معلق مصري تجاوز الستين من عمره في وصفه للمباريات المحلية عبر القنوات الحكومية والخاصة.. وعندما يحاول ذلك المعلق الإفراط في مدح أي لاعب ممتاز سواء لإحراز هدف غير متوقع أو لتنفيذ مهارة أو استعراض نادرين يقول على اللاعب (يا سلام يا مجرم).. ليتحول المجرم وهو وصف مستهجن في كل لغات العالم وتندرج عليه لائحة العقوبات في معظم الأفعال إلى نجم تتعلق به الألباب.

ياللهول من فرط الانحراف في استخدام اللغة!

ومعلق عراقي استاء كثيراً من الأداء الفني لحكم سعودي أدار



لقاء العراق والإمارات في المباراة النهائية لكأس دول الخليج الأخيرة في البحرين.. وفور انطلاق صفارة النهاية بفوز الإمارات بهدفين لهدف وتتويجها باللقب فقد المعلق هدوءه وانضباطه وسب الحكم ووالديه على الهواء معتبراً أنه كان نقطة التحول في الخسارة وضياع اللقب.

مرارة استخدام كلمات وتشبيهات سيئة للإشادة بالمتألقين أو مأساة سباب حكم أو لاعب على الهواء تثيران الغضب والألم معاً خشية أن تمتد آثارهما السلبية والمدمرة على جيل من الصغار الذين يقلدون معلقي الكرة بل ويعتبرونهم نماذج يسيرون على آثارها.

وأسف آخر من اللغة الجديدة في الصحافة الرياضية، حيث الحرص على قتل اللغة العربية مع سبق الإصرار والترصد واستخدام اللغة العامية الدارجة التي يمكن أن تستخدم في حوارات المقاهي دون الميكرفونات فما بالك عندما تكتب على الصفحات.. كما أن نقص التركيز وعدم وضوح الهدف وتشعب الاتجاهات تمثل جموحاً للكاتب يهوي بالقارئ إلى محيط متلاطم من الأفكار حتى ينتهي به الأمر غارقاً عاجزاً عن الوصول إلى شاطئ المعرفة أو الحقيقة.. وأختار نموذجاً لزاوية رأي كتبها صحافي شهير في صحيفة ذائعة الصيت في الخليج وجمعت بين بداية بالعامية ثم عدم وضوح للهدف أو الغرض مع تداخل الموضوعات ووفرة الرمزية المحيرة.

وإليكم جزء من بداية المقال دون أي تعديل.

«صار يلي صار وحدث ماحدث حول حالة إثارة الشارع الرياضي والرأي العام معاً.. وطرحت العديد من التساؤلات وعلامات التعجب.. واختلفت الآراء والكل عبر عن رأيه الشخصي بمنتهى(الشفافية)، وتم توجيه انتقادات حادة لأكثر من جهة ومسؤول بهدف الاعتراض على قرار كان فيه (استثناء) مخالف للوائح والأنظمة، ومن أجل (تصحيح) ومعالجة وضع قد يتكرر في المستقبل القريب، وإن كانت الجهات المعنية على مختلف تخصصاتها تثبت بما لا يدعو للشك إنها لم تستفد من أخطاء الماضي ولا من دروس مراحل مختلفة على الرغم من تجديد الدماء فهي للأسف الشديد تقدم في كل موسم رياضي أدلة بأنها (نائمة في العسل)، وأنها بسبب تخبطاتها بات لها دور كبير في زيادة (التعصب) والاحتقان الرياضي».

إلى هنا انتهى الجزء الذي اخترناه من المقال.

للأسف لم ينكر الكاتب شيئاً عن القضية أو الحدث أو الخطأ ولا عن الجهة الساقطة ولا عن الاستثناء أو المخالفة التي نفذتها.

كان الله في عون القارئ والمشاهد العربي العاشق للرياضة وكرة القدم.. وكأن المستوى الفني الهابط للاعبين والأندية والمنتخبات ونتائجها السيئة لا يكفيه لتتفاقم متاعبه بصحافة وإعلام متراجعين ولغة خشبية لا تسمن ولا تغني من جوع.

للمقارنة

اخترنا اثنين من عناوين الصحف الرياضية العالمية لنكشف من خلالهما الاهتمام باللغة والمعاني والكلمات المؤثرة.

صحيفة «أيه أس» الإسبانية الرياضية اليومية التي تصدر من مدريد اختارت ثلاث كلمات فقط عنواناً لمباراة القمة بين ريال مدريد وبرشلونة عام 2011 وكان فاصلاً في تحديد بطل الدوري: «UN CLASICO PARA SONAR»

ومعناه: «كلاسيكو للحلم».. أي أن المباراة بها أمور لا تحدث في الواقع ولكنها للأحلام فقط.. وهو تشبيه بالغ الإبداع لإعلاء شأن المباراة والناديين واللاعبين والمسابقة.

وصحيفة الإيكيب الرياضية الفرنسية اليومية اختارت نجم التنس الإسباني رافاييل نادال للفوز بجائزتها السنوية لأحسن رياضي في العالم لعام 2010.. ونشرت صورة عملاقة له حاملاً الجائزة وتملأ أغلب مساحة صفحتها الأولى مع عنوان من كلمتين فقط يحمل كل معاني التفوق والتألق والسيطرة والاستحقاق واتساع دائرة البطولات. «PLANETE NADAL»

وترجمتها.. «الكوكب نادال». والهدف من العنوان إطلاق خيال القارئ ليعتقد أن نادال هو صاحب الكرة الأرضية كاملة حتى أصبحت كوكبه وحده.

جيل آوري

في الماضي، كانت أصوات.. دانتون، غامبيطا، جوريس، تشرشل، ديغول، تلهب الحشود، لا تغفل الشكل.. ولا تنسى المحتوى. اليوم، أصبح رجل السياسة يميل إلى مخاطبة الآخرين على طريقة الفيديو كليب، مع استثناءات قليلة.

فصاحة لغة الخشب

سنجد على رأس قائمة أبطال الفصاحة في الخطابة السياسية: شيشرون، دانتون، غامبيطا، جورج كليمونصو، جان جوريس، ديغول، ونستون تشرشل، فرانسوا ميتران وباراك أوباما.. بالنسبة لخطباء السياسة الفرنسيين اليوم، فيجب دائماً التفكير ملياً في كلامهم، باعتبار أنّ كلماتهم تتجزأ وتتميّع، بحسب ميول تدخلاتهم عبر الإذاعة والتليفزيون. فقد ترك الخطباء الشعبيون من أصحاب الفصاحة، مكانهم لمهرجين، أصحاب مهارة أقل، ومخيلة أقل كذلك. من المؤكّد أن ممارسة الخطاب السياسي ممارسة عسيرة جداً، إذ من الصعب أن نفكّر جيّداً، وأن نتحدث جيّداً، في وقت واحد، واللجوء إلى التقنية ليس هو الحل. إذ يجب على المرء أن يعثر على شيء يقوله، أن يدفعه إلى ذلك اعتقاد راسخ، ومن الأفضل أيضاً أن يجد عباءة تاريخية.

هل غيّرت الثورة الفرنسية المعطى، مع خطباء مثل دانتون وسان جوست؟ بعض المؤرخين يعتقدون ذلك، معتبرين أن الثورة الفرنسية استحدثت عصر الخطابة الجماهيرية، والمجادلة. «لقد حوّل الصراع السياسي المنصّة، إلى مكان للتعبير بامتياز، والمبارزة البرلمانية إلى دور حقيقي في تقييم السياسات»، كما يعتقد المؤرخ فابريس دالميدا.

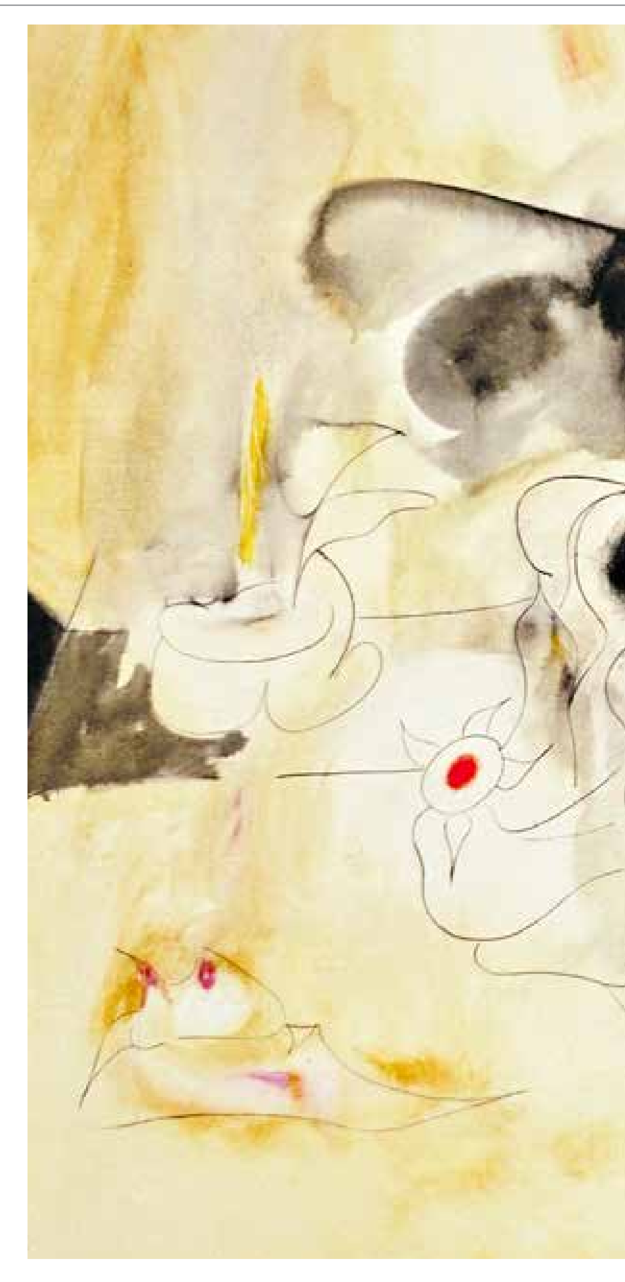
مع الجمهورية الثالثة، تحولت المنصّة في واقع الأمر، إلى مكان يفصح فيه الخطباء السياسيون عن مواهبهم، إلى مكان لكهربة مقاعد مجلس النواب، إلى الإجهاز على النوّاب النائمين، كما رسمهم دومي في سنة 1834. ويتحدث فيكتور هوغو، عن الدبلوماسي والسياسي ميرابو، بشأن هذه المسألة قائلاً: «كان خطيباً (...) لأنه كان مباغتاً، مختلفاً، داهيةً، عنيفاً، وقحاً، جليلاً، مسهباً، غير منسجم، معبّأ بالسليقة أكثر من الأفكار، هامته مشعة، كان يشبه في كلّه السنوات الملتهبة، التي سطع نجمه فيها». فيكتور هوغو من جهته، الذي استخلص الدرس من نظام ملكية شهر يوليو، كان حريصاً على التحدث بلباقة عن الأكاديمية الفرنسية، وغرفة النواب والهيئات التابعة. وهو نفسه الذي كانت له تصريحات جريئة أحياناً.

أقوال لاتينية مأثورة، صور



عسكرية، طرق خاصة في الكلام، خطب منمّقة، صيّغ نحوية مثبّتة وكلام مفخّم، هذه هي مكونات الوصفات معروفة. ألم تكن هناك «ثرثرة كبرى في مجلس النواب»؟ كما عبّر عنها فلوبير في قاموسه الأفكار المستجدة. على أية حال، فإن البعض كان أفضل من البعض الآخر، ولكن لم تثمّن جهوده. يذكّر المؤرخ جيل كاندار، المختص في اليسار الفرنسي: «قديماً، كانت الفصاحة السياسية تتوّج النقاش البرلماني، وتعمل على إبراز النخبة الكفيلة بتدريب أو تسيير البرلمان، وبالتالي تدبير الحكم والتصويت على القوانين. كما كانت أيضاً ضرورية جداً في إطار الحملات الانتخابية، حيث يتوجب الإقناع، تحريك المشاعر والإغراء، وقد تمكّنت في هذا السياق بعض الخُطب من الإطاحة بحكومات: «ففي يوليو/تموز 1885، أطاحت مرافعة كليمونصو بحكومة جول فيري، بشأن مسألة الكولونيالية. ومنذ سنة 1906، عرفت المواجهات بين جوريس وكليمونصو، شهرةً واسعة، وحرّكت المشهد العام».

جاب القادة السياسيون الكبار، في أوائل القرن العشرين، مجموع أرجاء فرنسا، بتنظيمهم لتجمعات شعبية، محاضرات ومآدب. وقد كان الانخراط السياسي في الغالب، يمرّ عبر كلمات الخطباء، حيث تميّز معظمهم بحنكة في ممارسة الدعاية الشفهية، عبر المنصات والمنابر. فقد قيل عن الزعيم الاشتراكي إدوارد فايان، إنه كان يتحدث «بصوت منخفض وبرتابة» وكان مقتصداً في حركاته، لا يكاد يحرّك يده، في حين كان أريستيد بريان، وهو محام سابق، على درجة عالية من المهارة في إتقان فن الخطابة، وهي صفة، من المؤكّد أنها كانت وراء تبوّئه لمنصب رئيس مجلس الوزراء إحدى عشرة مرّةً، ووزيراً خمساً وعشرين مرّةً. دونما أن ننسى جان جوريس، وقد كان خطيباً



لا يضاهى، يثير حماس القاعات العاصفة، وهو يشير أمام حشد كبير من العمال، إلى هيجل، فيشت، كانط أو بوسيي، والمفاجأة تغمرهم من مشاهدة خطيب، يعتبر أستاذاً في الفلسفة، يحترم جيداً مستمعيه، ويسعى لإشراكهم في ثقافته، من دون أن يتفاخر بها في عجرفة. يصفه فيكتور ميريك، وهو أحد المقربين منه: «كان رجل الجماهير! سيتأسّف أولئك الذين لم يستمعوا إليه، سوف لن يعثروا إطلاقاً على شبيه له، أبداً لن يشعروا بفصاحة أفضل: فالكلمة تصنع الإنسان. لما كان جوريس يقف فوق المنصة، تشرئبّ آلاف الأعناق، من حوله، على اليمين، على اليسار، من الأمام ومن الخلف، الوجوه منقبضة من فرط الانتباه، العيون مشعّة، والشفاه ممدودة... لعلها الوجبة الفكرية للناس... كان سخيّاً، يحدّق بنظرة تائهة لا ندري أين، صوب نجمة غير مرئية. استطاع جوريس أن يمتلك الجماهير المنبهرة. كان رائعاً وخارقاً».

نحن في الواقع، نتأسف جداً لعدم وجود أي تسجيل صوتي لجوريس. في سنة 1927، وكما ينكّر المؤرخ كريستيان ديلبورت، مؤلّف كتاب تاريخ لغة التواصل السياسي، وصاحب كتاب حول تاريخ لغة الخشب: «صرخ رئيس الحكومة ريمون بوانكاري في وجه المشرف على البروتوكول وهو يشاهد ميكروفون TSF فوق الطاولة، «انزعوا عني هذا!»، لم يكن يحبّذ التحدث إلاّ مع أتباعه، ولكن تحوّله إلى ما لم يكن يشكل بعد اتصالاً سياسياً، سوف يكون سريعاً، بعد خمس سنوات، وفي الانتخابات التشريعية لسنة 1932، كانوا يتحدثون عنه باعتباره «الرجل صاحب ميكروفون بين الأسنان».

وسرعان ما أصبحت موجات الإذاعة منبراً للفصاحة، باتت الأصوات، كما يقولون في تقارير المجلس «ساخنة»، «متذبذبة»، «مغرّدة»، بل وأحياناً متكلّفة ومضجرة أكثر، كان الإلقاء لا يزال يخضع إلى قراءة مدقّقة للنص المكتوب. غير أن المخاطب كان يصيب هدفه، في المناسبات الكبرى. فبتاريخ 13 مايو/أيار 1940، وأمام مجلس العموم، حرّك ونستون تشرشل الوعي قائلاً: «ليس لدي ما أقدّمه، سوى الدم، الكدح، الدموع والعرق». وبعد بضعة أيام، ألقى الجنرال «ديغول» بدوره خطاباً... أصبح مشهوراً جداً. كان مولعاً بالأدب، ينكر غوته وغيره من الكتاب الكلاسيكيين، وتمكّن بعد ذلك من التكيّف مع أدوات جديدة في الإعلام السياسي، كما كان يقوم بتحويل مؤتمراته الصحافية إلى حفل استعراض حقيقي، يثير ضحك الصحافيين، الذين أصبحوا متفرجين بدورهم. ومع ذلك يمكن أن يتسبّب التأثر والصراحة في سوء الفهم. ففي سبتمبر/أيلول عام 1954، تلقّى بيار منديس فرانس، في أعقاب خطاب ألقاه على الأطفال بمناسبة العام الدراسي، رسالةً من سيّدة منبهرة تقول فيها: «لم أسمع أبداً خطاباً جميلاً مثل هذا، منذ خطاب الماريشال بيتان»..

هل هو زمن قد ولّى؟ نعم ولا. خطاب دومينيك دو فيلبان، وهو يدافع في الأمم المتحدة، عن موقف فرنسا ضد الحرب في العراق بتاريخ 14 فبراير 2003، فتح الباب أمام عودة الوزراء إلى الكلمة، مع تراجع محترفي الهذر. خطاب الرئيس الأميركي، غداة فوزه في الانتخابات الرئاسية بواشنطن، في 20 يناير 2009، يندرج في نفس الخط مع خطابات لنكولن وكينيدي. كان خطاب رجل فصيح، مولع بالحقيقة، ألقاه بصوت جهوري. هل يكون ذلك بمثابة إشارة لعودة الخطباء الكبار؟ كريستيان ديلبورت يبدو حذراً من آثار الذاكرة: إذا كنّا نتذكر الخطباء الكبار للجمهورية الثالثة، فلأنهم واجهوا أغلبيّة لم يكن لديها نفس الموهبة. ووازنوا حماسنا: «اليوم، تراعى الصورة، على الأقل مثل الخطاب والكلمات. فقد فرض التليفزيون نسقه وقالبه. «العبارة الصغيرة» التي كانت متداولة في زمن دانتون، وكانت تشكل جزءاً أساسياً من الفصاحة القديمة، لم تعد كما كانت نقطة توقف الخطاب: لقد أصبحت خطاباً بذاتها، مختلقة خصيصاً للتليفزيون موجهة للمتواصلين».

عن صحيفة «تيليراما» بتصرف.
ترجمة: بوداود عميّر

محمد غندور

> يفترض أن يحكم لبنان رئيس جديد في 25 مايو الجاري، خلفاً لميشال سليمان الذي تنتهي ولايته في هذا التاريخ. لكن ذلك لن يتحقق على ما يبدو، خصوصاً أن لا توافق داخلياً على اسم مرشح.

استعارات محتضرة

الحملات الانتخابية في لبنان حالياً مناسبة لترويج اللغة الخشبية والاعتماد عليها لكسب تعاطف شعبي. الكاتب والباحث سركيس أبوزيد صرح لمجلة «الدوحة» بأن الحملات الانتخابية في العالم العربي عموماً ولبنان خصوصاً مناسبات للتعبئة الشعبوية واستنفار الغرائز ومخاطبة المشاعر، لاستعطاف الجمهور وجره إلى صناديق الاقتراع. باستثناء بعض الحملات الجديدة التي تبدع وسائل حديثة وشعارات مبتكرة مدروسة وغير مباشرة، فإن معظم الحملات الترويجية تعتمد الأسلوب التقليدي المباشر وتتوسل لغة خشبية مستهلكة يتقبلها الجمهور لأنه تعود عليها وأصبحت مألوفة لديه.

ويرى أبو زيد أن الرأي العام الواعي والمستقل شبه مفقود، ورجال السياسة يتوجهون إلى ناخب حسم أمره واختار مرشحه سلفاً. فالعلاقة على حد قوله بين المسؤول والمواطن ليست مباشرة ومقياس التواصل بينهما لم يصل بعد إلى مرتبة الاحتكام إلى برنامج سياسي وسلوك عملي، الجمهور في لبنان هو أسير الروابط الطائفية والعائلية والإقطاعية والخدماتية. وهذا ما يجعل الحملات الانتخابية في لبنان، حسب أبو زيد، غير قادرة على لعب دور حاسم في تغيير قناعة المواطن وخيار الناخب. فئة محدودة تبقى مترددة، ويمكن أن تتأثر بالحملات. من هنا العامل الحاسم هو العصبية الموروثة والمال السياسي. وهذا ما يدفع المرشح إلى استعمال لغة خشبية تطرب جمهوره، لأنها تحاكي ذاكرته التقليدية ومقدساته المذهبية وعاداته وتقاليده السائدة. وكمثال على ذلك ما حصل في الانتخابات النيابية اللبنانية الأخيرة، حيث استحضر المرشحون أمواتهم وجعلوهم جزءاً من الحملة الترويجية والصورة الإعلامية. فهم ينشرون صورهم مع آبائهم وأحياناً مع شهدائهم ورموزهم الدينية والتقليدية والمحلية. مما يجعل الذاكرة الوطنية المشتركة منقسمة بسبب غياب النقد الذاتي والمصالحة الوطنية. فالماضي، يختم أبو زيد، ما زال حاضراً رمزياً ويؤكد عجز الحاضر وفراغه. وفي المقابل فإن الشعوب الحيّة تعرف كيف تستفيد من الذاكرة التاريخية ومن عِبَر الماضي ولا تبقى أسيرة الأيام الغابرة ولا تستسلم إلى سلطة



الأموات الذين يتحكمون بالحاضر وبالمستقبل. الشعوب الحيّة تسلم الراية لقيادة واعية تعبر عن توق الشعب إلى بناء غد مشرق يحقق المصالح ويصون الحقوق ولا يفرط في الهوية. والقيادة الرائدة تجمع بين الذاكرة الحيّة والخيال المبدع. ولعبة الانتخابات وخطابها هي مدار منافسة بين نوعين من القيادة ومبارزة بين أسلوبين ولغتين.

في المقابل يرى عضو كتلة «المستقبل» النائب نضال طعمة بأن «اللغة الخشبية في المنطق السياسي هي إصرار على مقولات باتت من الماضي ولم يعد لها مدلول في الحاضر، وهنا هو حال شعار (الشعب والجيش والمقاومة) كان يراد به انسجام نشاط المقاومة مع عمل الجيش من أجل خدمة المواطن، وبهذا المفهوم أو من أجل الوصول إلى هذا المفهوم، اعتبرنا هذا الشعار في ما مضى ذهبياً ودافع قسم كبير منا عنه كمدخل أساسي لبناء الدولة القوية التي تتمتع بمرجعية واحدة وسلطة واحدة وبندقية شرعية واحدة، ولكن رهاننا سقط وللأسف الشديد».

لطالما كانت معادلة «الشعب والجيش والمقاومة» في لبنان من المعادلات الثابتة، لكن تفاقم الأزمة وتدخل حزب الله في سورية، دفع الرئيس اللبناني في مارس الماضي إلى وصف هذه المعادلة بالخشبية، في خطاب اتسم بالجرأة والتحدي من قبل الرئيس وبعلو السقف السياسي وهذا ما لم يقم به خلال فترة حكمه. وصف المعادلة بالخشبية، أثار حفيظة حزب الله، وخلق نقاشاً حاداً على شاشات التلفزة، ورداً شخصياً من السيد حسن نصرالله وصف فيه هذه المعادلة بكونها ذهبية وليست خشبية.

ومع اشتداد الأزمة السياسية في لبنان، باتت مفردات اللغة الخشبية تتكرس بشكل أكبر في الإعلام المرئي والمسموع والمكتوب، فلا تمر نشرة أخبار من دون سماع وعود لا صلة لها بالواقع، ونقرأ في بعض التحليلات صياغات جاهزة، وعبارات وتراكيب ثابتة، والمبالغة في سرد الوقائع والأحداث. وتستعمل اللغة الخشبية أيضاً كلمات معقدة ودخيلة واستعارات رديئة غير قائمة على التشابهات الحقيقية بين الأشياء، والتي يسميها الكاتب الإنجليزي جورج أورول بـ«الاستعارات المحتضرة».

مكر الحملة الانتخابية

منير أولاد الجيلالي

إن الاتساع الهائل للحريات الفردية والجماعية والتمثيليات الديموقراطية، في عالم اليوم، هو ما يجعل الاهتمام بموضوع الانتخابات يتزايد بشكل ملحوظ. وذلك ليس فقط لأنها أصبحت إحدى أهم صور التعاقدات السياسية الحديثة التي ترمي إلى دمقرطة المجتمعات وتطويرها، والارتقاء بها إلى سلالم متقدمة في مختلف مجالات التنمية. ولكن باعتبارها كذلك، الآلية الأكثر نجاعة لاختيار الأشخاص الذين ستوكل إليهم مهام إدارة مجتمعاتهم وتحديثها.

لم تعد الانتخابات مسألة سهلة كما في السابق، بل أصبحت في غاية التعقيد والخصوصية، من خلال اعتمادها على تكتيكات واستراتيجيات ومقاربات علمية دقيقة تهدف إلى دراسة الفيزياء الاجتماعية دراسة معمقة من أجل تمكين المرشحين من الفوز في الانتخابات. لذلك لم يكن من الغريب أن تخصص لها كبريات الجامعات موقعاً للدراسة كتخصص مستقل داخل فصول السوسيولوجيا السياسية والميديولوجيا، والعلوم السياسية.. وغيرها.

والذي يجعل من الحملة الانتخابية مسألة في غاية الأهمية، ليس فقط لكونها تمنح المرشح ذلك الحق المنظم تبعاً لقانون الانتخابات المعمول به، في التعريف بنفسه وطرح أفكاره وتوجهاته وبرنامجه الانتخابي لمجتمع الدائرة الانتخابية لكسب تأييد الناخبين من أجل الفوز، أو لكونها تتيح للناخب الفرصة لاختيار الأنسب والأصلح من بين القوائم الانتخابية المتنافسة. بل كذلك، بالنظر إلى الصرامة المنهجية والقواعد العلمية التي تتطلبها في التخطيط والبرمجة المرتكزة بالأساس على فعالية العمل المنظم، وعلى التغطية الشاملة لجملة من القضايا المرتبطة بها ارتباطاً عضوياً وإجرائياً؛ مثل الاتصالات السياسية ومهام المكتب المديري للحملة، وكذلك عبر تعبئة كافة الوسائل والآليات اللوجيستيكية والبشرية والمادية، وتجميع البيانات والمعلومات، وتقسيم الأدوار، ومراقبة تكتيكات المنافسين، وقيادة فريق الحملة، علاوة على تخصيص المخزون الدينامي اللازم للعلاقات العامة والاهتمام أكثر بالإعلام المرئي والمسموع والمقروء وقنوات الاتصال الجماهيرية والرقمية من أجل تتبع متغيرات التأثير والمعارضة في الموقف الانتخابي أو ما يسمى في أبحاث الانتخابات والتصويت بـ: voting research. بالإضافة إلى ضرورة البحث في الاتجاهات والتنبؤ بالمواقف الانتخابية المضادة المباغتة والمحتملة. كل ذلك من أجل جعل الخطاب الانتخابي داخل عمر الحملة الانتخابية المحدد، يمتلك أكثر، تلك القدرة السحرية على



التسويق الأمثل للموقف السياسي المستند إلى القراءة الذكية للأحلام الجمعية والخيبات، التي قد تشكل رأسمالاً إضافياً ومؤثراً في ساحة المضاربات الانتخابية.

وفي سيرورة العملية الانتخابية، يمكن القول، بأن المكانة التي يكتسيها المرشح داخل الحملة الانتخابية تبقى بدون منازع بالغة الأهمية. ذلك لأن المرشح في النهاية يبقى هو الحدس المركزي في كل حملة انتخابية، لذلك يحاول منطقها الدعائي والتنافسي التركيز بشكل كبير على عناصر القوة العلمية والأخلاقية المميزة لشخص المرشح كسياسي صاحب برنامج ورؤية سياسية، وذلك من خلال تسويق سيرته الذاتية والسياسية والخبرات والمهارات التي اكتسبها وراكمها في حياته العملية والمهنية، وكذا المناصب التي تقلدها، وإبرازها ككاريزما سحرية. إنه مطالب إذن، بأن يعرف كيف يؤلف بين كل الأشياء. أن يؤلف بين الرؤية والحساب، وبين المثالية والتجريبية، أن يكون ماهراً وماكراً ككل سياسي عظيم، كما يقول جاك دريدا في أحد حواراته متحدثاً عن شارل ديغول. أي على المرشح أن يعمل بذكاء وحكمة نادرين، داخل حقل شديد الخصوصية والشراسة، على كسب أكبر عدد من المتعاطفين والمتحالفين والمؤيدين، وأن يعرف كيف يتصيد هفوات وأخطاء وإخفاقات الخصوم السياسيين لمحاصرة مواقعهم، وإضعاف حظوظهم في الفوز. وأن يعمل كذلك بالمقابل على تسويق أفكاره بالشكل الذي تصبح معه هذه الأفكار قوة تأثيرية كبيرة، قادرة على استمالة الكتلة الناخبة بعد أن تكون قد أصبحت أكثر إيماناً بالوعود والخطط والاستراتيجيات التي تضمنها برنامج الحملة.

إن منطق الحملة الانتخابية الذي يشكل إلى جانب المرشح والناخب جوهر العملية الانتخابية برمتها، هو كذلك بشكل ما، منطق «البروباغندا» الشعائري والتواصلي أيضاً، الذي يتيح لعدد من المتنافسين على السلطة اقتسام تلك الطاقة التناوبية للهيمنة والوصول إلى الحكم، في وقت معين، وداخل جغرافيا معينة تتطلب معرفة عميقة بالأرض التي




تدور داخلها حلقات المنافسة. وكذلك التشريح الدقيق والشامل لخصائصها الديمغرافية والمجالية، والسوسيو-ثقافية المترسبة في بنية لاشعورها التاريخي والسياسي.

لذلك فالمعارك التي ترافق كل حملة انتخابية، تضمن، من جهة، تلك الفرصة للتعرف عن قرب على المرجعيات والأيديولوجيات والبرامج المتنافسة والتصويت لصالحها أو مقاطعتها بكل حرية، ومن جهة أخرى، تضمن الحدود اللانهائية للوظيفة التداولية للبحث عن القوة الحيوية في الانتصار لخطاب معين على حساب هزيمة الآخرين. إنها تشكل على كل حال، لحظة تتويج مرحلية للذات السياسية على حساب ذوات أخرى.

معنى هذا أن الحملة الانتخابية كيفما كان نوعها أو أسلوبها، وباعتبارها المحاولة الأخيرة والوحيدة لتحويل هوامات الناخبين المترددين أو المهتمين إلى سند أساسي لدعاية ما، على حد تعبير «ر. ميشلي»، فهي لا بد أن تكون جزءاً من حيوية الكل الاجتماعي الذي تتصارع داخله مجموعة من الرموز، من أجل إنتاج خطابات حول الحقيقة في تلك الحقول التي يشتغل فيها الفاعل السياسي ومن خلالها. لذلك فإن الأساليب التي قد تبدو حديثة داخل خطاب الحملات الانتخابية، من حيث قدرتها على استثمار التطورات الهائلة لتقنيات علم الوسائط والاتصالات، فإنها في جوهرها تبقى خاضعة لصيرورات الحقيقة التاريخية للمجتمع، لاسيما تلك المتخفية وراء الخطاب الانتخابي المقدم على أنه نموذج، والبينة اللا محسوسة لجدلية الأخلاقي والسياسي. بل أكثر من ذلك فهي ملزمة بأن تجد هذه الحقيقة وتعاود إنتاجها وتوظيفها، من أجل تكرار وتجديد علاقات الهيمنة وتقويض الخطابات المضادة.

الحملة الانتخابية هي فلسفة وقانون، استراتيجية جهود منظمة لعمليات مترابطة، حيث يتم توظَيف الإمكانات والموارد الهائلة المخصصة لتحقيق أهداف معينة. وتبقى مسألة نجاح المرشح، وبغض النظر عن منطق التوازنات الذي يمكن أن يتحكم في هذا النجاح أو العكس، مرتبطة إلى حدود كبيرة بمدى القدرة على الإعداد الجيد للمعركة الانتخابية والتخطيط المنهجي واللوجيستيكي لمختلف مراحلها.

غير أننا، وفي ظل المتغيرات الدائمة التي تعتمل داخل البراديغم السياسي الكوني، ومجالات التنافسية الأيديولوجية، ندرك لماذا تظل الحملة الانتخابية، عملية أساسية محددة لقوة الخطاب الانتخابي داخل المعركة الانتخابية. فهي تمتلك، في الحالة التي تكون فيها مبنية بناء استراتيجياً قوياً، تلك الطاقة التأثيرية الحاسمة التي تمكن من إخضاع هذا الخطاب وتحويله إلى شرعية سياسية ذات منحى مبشر بالآمال والخلاص. وإذا كان من الضروري هنا، إعادة التفكير في مدى ديموقراطية الحملات الانتخابية وعدالتها، من حيث معقولية الحظوظ التي تترك لجميع المرشحين المتنافسين. ذلك، لأنه من الصعب على كل مرشح، نظراً لتشابك المصالح وتضاربها، أن يتمتع بديموقراطية حقيقية داخل مجتمعات محكومة بمراتبية «سبيرنيطيقية» سلطوية، تلعب فيها قوة الرأسمال الحاسم الأكبر والنهائي.

يمكن القول بأن الميزة الأساسية لعصرنا الحالي، هي ما يمكن تسميته بالاهتمام الولهاني للسلطة بالإنسان باعتباره كائناً خاضعاً، سواء كان مستعبداً أو ممارساً أو حتى مهيمناً. ولا تبتعد مطلقاً أساليب الإقناع والتأثير في خطابات كل حملة انتخابية عن هذا النزوع التحكمي، الذي ينحو نحو تشديد المنطق التدخلي للقوة في اتجاهات موازية لاقتصاد الانتصار. إن المنطق هنا، وبمعنى ما، يؤشر إلى شكل من أشكال حرب جديدة، ضرورية، معلنة ومعقدة.

سمير الحجاوي

إذا كان السحر يفتن العيون وينقل الإنسان من الحقيقة إلى الخيال ومن الواقع إلى الوهم، فإن سحر الكلمات لايقل خطورة عن سحر العيون، لأن الكلمات تسحر الآذان والأسماع وتغزو العقول بجحافل المصطلحات والمفردات التي يمكن استنباتها على شكل أفكار ومفاهيم ومعتقدات، وتسويقها عن طريق الإغراء والغواية والتضليل والزخرفة الخالية من المضمون.

مصرع الثورة

وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله تعالى «يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُوراً»، أي يمد بعضهم بعضاً بوسائل الخداع والغواية، ويزين بعضهم لبعض عداء الحق وحربه والمضي في المعركة معه طويلاً، فالإيحاء هنا يعني إلقاء الكلام المموه والمزين والذي لا يحمل في طياته أي معنى حقيقي ليضل عن سبيل الله، وذهب القرآن الكريم أبعد من ذلك في قوله تعالى عن المنافقين: «وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ»، والمراد بذلك هو امتلاك هؤلاء الخشب المسندة للأجسام والفصاحة، والقدرة على الكلام، ولكنهم بلا روح، ومن هنا جاء وصفهم بالخُشب المتآكلة المسندة إلى حائط، فأجسامهم ضخمة وصورهم حسنة وذوو قدرة على الكلام الخاوي.

استهل بهذا المدخل القرآني لمناقشة مفاهيم الديماغوجيا والشعبوية ولغة الخشب، وهي مفاهيم مرتبطة مع بعضها البعض بشكل وثيق، وتكاد تشكل معا «ثالوثاً» للسيطرة اللغوية على الشعوب في عصر الإعلام والعولمة، وعصر الثورات العربية التي تجتاح أجزاء واسعة من عالمنا العربي، ولا شك أن هذه المفاهيم ارتبطت أساساً بالعمل السياسي والخطابة ومخاطبة الناس سعياً إلى السلطة والحكم بشكل رئيسي، وربما تسويق سياسات اجتماعية وثقافية واقتصادية وحتى قيمية، في عالم عربي تصطرع فيه الفكرة الإسلامية مع العلمانية اللادينية وجهاً لوجه، ويحاول كل طرف كسب الجماهير لصالحه، وأخذت هذه الظاهرة تتسع إعلامياً وسياسياً بسبب الثورة والثورة المضادة، وسعي كل طرف لاستمالة الناس ضد الطرف الآخر، وهذا ما زاد من حدة الاستخدام الديماغوجي في الخطابة لإحداث التأثير المطلوب على الأفراد والمجتمعات.

الحقيقة أنني احترت بإيجاد مقابل لهذا المصطلح اليوناني، المركب من كلمتين هما: «ديموس» وتعني شعب، «غوجيا» وتعني قيادة، وإذا ركبنا الكلمتين باستخدام اللغة العربية تصبح «قيادة الشعب»، لكن هذا التركيب لا يشير إلى المعنى ولا إلى المضمون إطلاقا، فالديماغوجيا

عبارة عن كلام، لكنه كلام فارغ لا يقول شيئاً، وبالتالي فإن أفضل تعريف لهذا المصطلح هو «الإيهام بالكلام»، وفي التعريف المفاهيمي يمكن أن نقول إنها: «مجموعة الأساليب والمناورات والحيل السياسية التي يلجأ إليها السياسي لإغراء الشعب والجماهير بوعود كاذبة وخادعة، ظاهرياً من أجل الشعب، وعملياً من أجل الوصول إلى الحكم». أو «استراتيجية سياسية للحصول على السلطة وكسب القوة السياسية من خلال مخاطبة الغرائز والمخاوف الشعبية اعتماداً على التوقعات المسبقة عن طريق الخطابة والدعاية الحماسية، مستخدمين المواضيع القومية والشعبية محاولين استثارة عواطف الجماهير»، باختصار أنها «استراتيجية لإقناع الآخرين بالاستناد إلى مخاوفهم وأفكارهم المسبقة».

وتعتبر الديماغوجيا «الإيهام بالكلام» خبزاً يومياً لكثير من السياسيين في العالم، فهم يلجأون إلى استدرار العواطف واللعب على المخاوف وتقديم الوعود الكاذبة الخادعة المضللة باستخدام تعابير هلامية مطاطة إنشائية يمكن تفسيرها على أكثر من وجه حسب مقتضيات الحال.

تتطلب الديماغوجيا «الإيهام بالكلام» خلق حالة من الشعبوية التي يمكن تعريفها بأنها «نوع من الخطاب السياسي الذي يدغدغ عواطف الجماهير غير المثقفة بالحجاج لكسب تأييدهم لسياساتهم والحفاظ على شعبيتهم لدى الناس»، ويفترض الخطاب الشعبوي التوجه المباشر إلى «الجماهير» وفق لائحة من النوايا والنتائج المرتقبة التي يتم الترويج لها.

تعود أصول الشعبوية إلى اليونان القديمة مع صعود «بياعي الكلام» الديماغوجيين في المجتمع، واستمر ذلك في الإمبراطورية الرومانية التي شهدت صعود أباطرة وضباط شعبويين استخدموا قدراتهم الخطابية لتحريك الجموع عاطفياً للوصول إلى مآربهم في التسلط والاستبداد والحكم.

وفي العالم العربي كان للخطاب الشعبوي الديماغوجي دور كبير في تعزيز سلطة الأنظمة الحاكمة عبر استغلال البُنى التقليدية كالعشيرة والقبيلة أو الطائفة الدينية، والإبقاء على الجهل في صفوف «الشعب»، والحفاظ على مزاج سائد يخضع للعادات والأعراف، لإحكام السيطرة على «العوام». وبالطبع واصل السياسيون والطامحون بالسلطة والسيطرة والحكم اللجوء إلى الشعبوية على مدى القرون وصولاً إلى العصر الحديث في كل أنحاء العالم تقريباً، من أميركا اللاتينية إلى آسيا مروراً بأوروبا وإفريقيا، من فيديل كاسترو في كوبا إلى الرئيس المصري جمال عبد الناصر، والعقيد الليبي معمر القذافي، والزعيم الصيني ماوتسي تونغ، وغيرهم من القادة في العالم الذين استخدموا الأدوات الديماغوجية التي تتراوح بين الرومانسية الثورية وبيع الأحلام أو الإقناع بالقوة لتثبيت إدعاء أنهم صوت الجماهير وضميرها، وأنهم الأحق بتمثيل الشعب، دون مراعاة مفاهيم التفويض والتعاقد الاجتماعي، ووصم المعارضين أو الناقدين بأنهم «خونة» أو خارجون على الصف الوطني، والعداء للأمة، وبالتالي تحريض الجماهير على «استئصالهم» بوصفهم خونة ضد الشعب والأمة، وتغييب حقيقة أنهم مدافعون عن الحرية والديموقراطية وتداول السلطة.

الخطاب الشعبوي «مُبْهَمٌ» وعاطفي، لا يعتمد الأفكار والرؤى، بل يميل إلى إثارة الحماس وإلهاب المشاعر، ليتماشى تماماً أو يتطابق مع المزاج السائد أو يختاره صُنّاع الخطاب ليبدو على أنه سائد، من دون أن يفيد، من ناحية أخرى، في التعامل الجدّي والمسؤول مع المشاكل الواقعية. ويُكْثِرُ الخطاب الشعبوي من التركيز على وردية الحلم وتبسيط الأمور في شكلٍ مسرحيّ كرنفاليّ، مع الإحالة إلى التاريخ الذي يتم استحضاره واستخدامه كوسيلةٍ أيديولوجية ذات عمق انفعالي. وعادة ما يلجأ الديماغوجيون الشعبيون إلى ما يمكن أن يطلق عليه «الحجاج الجماهيري»، وهي عبارة عن سفسطة منطقية، دون أن يبني المخاطب كلامه على مقدمات تقوده إلى نتائج تتناسب مع تلك المقدمات، فكل همه اعتناق الجمهور لفكرته، ودفع الجمهور إلى الاعتقاد اليقيني بصحة ما يقال بدون التفكير في الارتباط النصي والنسقي لما يقال ودون محاكمة للكلام، الأمر الذي يقود إلى حالة من الخلط والمغالطة المقصودة لترويج الأفكار المرغوب بإقناع الناس بها.

هذه الديماغوجية الشعبوية التي تقوم على «بيع الأحلام» تقود إلى مصطلح جديد ألا وهو لغة الخشب «اللغة الخشبية»، وهي لغة يستعملها بعض الأشخاص في طرح أفكارهم وآرائهم لجذب السامع لهم في الوقت الذي يكون كلامهم فارغاً من المدلولات والمحتوى والفائدة للمستمع».

ويرجع بعض الباحثين استخدام هذا المصطلح إلى الفرنسيين الذين أطلقوه على الخطاب السياسي الإعلامي إبان الحقبة البلشفية في الاتحاد السوفياتي السابق للتعبير عن افتقاره للمرونة، ثم عمم استخدامه للدلالة على أي خطاب جامد غير ممتع ولا مقنع فهي «لغة مُتعِبة، مُرهِقة، جافة، تجدها في أوراق مطويّة داخل جيوب بدلات أغلب الساسة والخلاّطين، أو مفروشة على ألسن أغلب المسؤولين المغرمين بالمنابر، يُبدعون في استنساخها وتسديدها نحو أي أذن تدخل نطاق تغطيتهم، وهم يدركون أنها «لغة من خشب» لا تصلح سوى للحرق، ومع ذلك فهي ليست متاحة



للجميع، وقد يمنحها الله هبة لبعض عباده دون سواهم».

يدرك المستخدم للغة الخشب ضعف كلامه وحجته، ولذلك يحاول أن يداري ضعفه في محتوى كلامه بالتورية وراء العموميات والتاريخ والماضي والمستقبل، واستبعاد الحديث عن الحاضر والواقع المعاش، وهي لغة تغلب على النقاشات البرلمانية في الدول الشمولية التي تكون فيها المجالس مجرد «ديكور»، وبذلك تتحول هذه البرلمانات إلى «بيوت من خشب» لا يستخدم داخلها إلا «لغة الخشب»، وهي نوع من الخطاب التمويهي الذي لا يكترث بمصلحة الشعب إلا «لفظياً»، فالمصلحة هي للحاكم والدكتاتور والأتباع وذوي القربى، ولا تعبأ بالشعب ومصالحه، وهي لغة غير محددة الدلالة، تهدف إلى فرض الرأي بقوة التأثير في السامع، وعدم إتاحة الفرصة لأي نقاش منطقي سليم، وهي لغة عقيمة لا تنتج أي إبداع، بل تؤسس للفساد القيمي والنفاق في المجتمع، ولذلك فإن الأشخاص الذين يستخدمون هذه اللغة هم، كالخشب، الذين يملكون إجابة واحدة لكل الأسئلة التي تطرحها المجتمعات وتمر بها الدولة في كل العصور والأزمنة، لأنها تتحول إلى «المادة السحرية» التي تأخذ بعقول عامة الناس إلى عالم مزيف، خاصة أن هذه اللغة تحمل وعلى طول الخط نغمة ولحناً يستأنس بهما المستمع، فهي تختزن داخلها التزييف والمجاملة والتلفيق والنفاق والنصب التي تمكن السياسي من «الاحتيال على الناس بطريقة لا جبرية» وسوق الجماهير إلى «مصيدة الرضوخ الطوعي».

ومن هنا يمكن القول إن لغة الخشب، لا تحتوي على أي رصيد واقعي أو قيمة مضافة، فهي تستخدم لتسويق الأخطاء وتبرير الخطايا، وتفتقد إلى الهم الجمعي بعيدة عن نبض المتلقي، فكل شيء على ما يرام، وقد أدت هذه اللغة إلى انتشار النفاق والفساد وتوسع الاستبداد واستشراء البيروقراطية وخنق الديموقراطية وغياب العدل وانتشار الظلم وانعدام الأمن ونهب المال العام جهاراً نهاراً. وتضييق الخناق على الحريات والتلاعب بمصير الأجيال بإصلاحات مزعومة والاستخفاف بالشعب من خلال «ترزية» القوانين وتعديل الدساتير على المقاس، وتحويل الوطنية إلى أهازيج عند السياسيين الديماغوجيين من محترفي لغة الخشب الشعبوية، وتسليمها إلى «سماسرة الوطنية» للتغني بها لتمجيد وطنية زائفة والتفاخر بتاريخ مختلق، ونكران أي مطالب بتداول السلطة والمشاركة الشعبية في الحكم، ونسيان قصة «الحرية والديموقراطية والعدالة»، بمساندة سدنة البلاط من الإعلاميين الذين يديرون إعلاماً شيطانياً والمثقفين المزيفين ورجال الدين «الخشبيين» الذين يحثون الناس على «إطاعة ولاة الأمر وعدم شق عصا الطاعة» بدون طرح أي أسئلة، والانتظار حتى الآخرة لطلب الجزاء أو القصاص من ظلم الحاكم والنظام السياسي، وترك الدنيا وقيادتها لهؤلاء المتكالبين عليها، والذين استحقوا السلطة بقوة السلاح وشرعية «الغلبة

وحيد الطويلة

في مسرحية «المتزوجون»، وهي المسرحية التي استمر عرضها لسنوات سأل أحد الأبطال «صبي الجزار عما تعني كلمة السياسة فأجابه على الفور بيقين العالِم: السياسة هي أن تضحك على الزبون وتعطيه لحم الجمل على أنه لحم البقر أو الجاموس المعتبر».

انخرام التوازن

مصر بلد النكتة يرد أهلها بالسخرية على ما فاجأهم أو على مَنْ لا يقدر فهمهم، ولا يخلو الأمر من قسوة مريرة حتى على أنفسهم وعلى أبطالهم، حين خسرت مصر سيناء وغزة في حرب سبعة وستين رد المصريون بقسوة إذ تناقلوا أن الزعيم جمال عبد الناصر أطلق آهة في أحد الاجتماعات وعندما سأله أحدهم: مالك يا ريس؟ أجاب: كانت غزة وراحت.

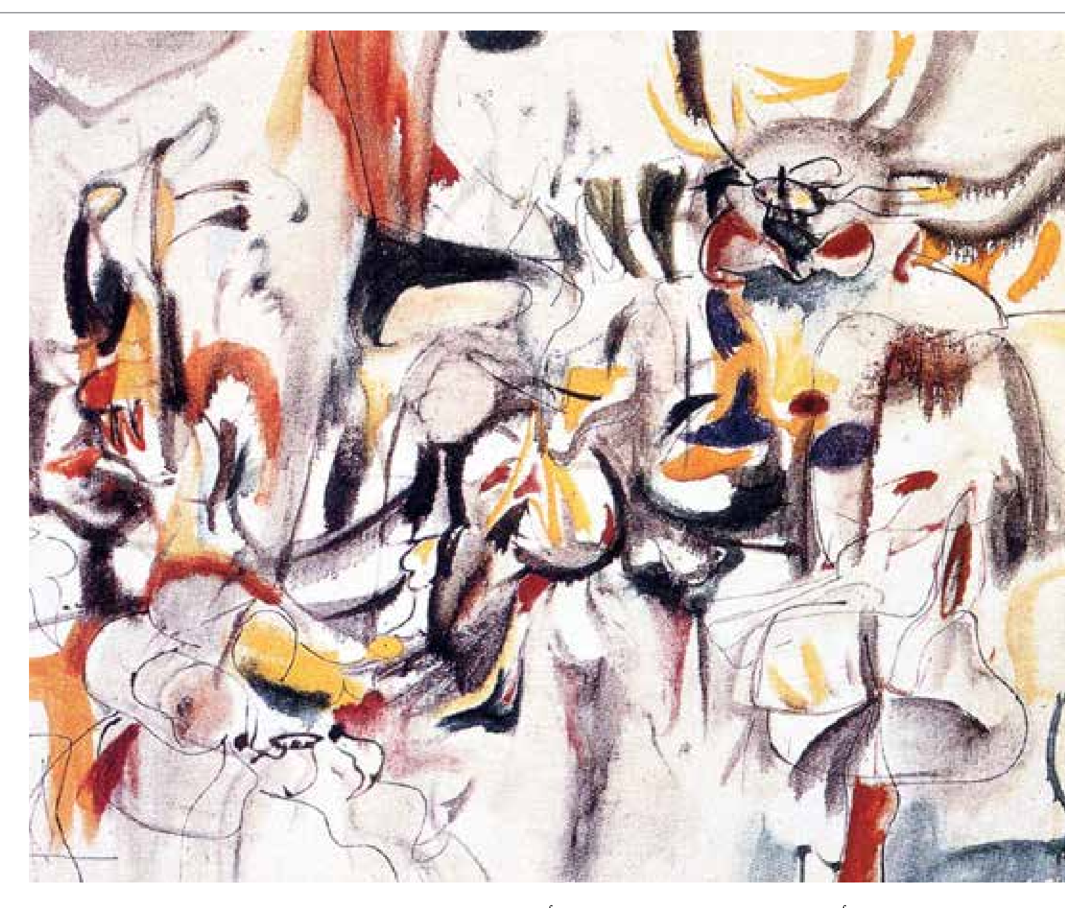
في مصر اللغة الفصحى أنصارها قلة قليلة إلى الحد الذي يندر فيه أن تجد منيعاً يتألق بها، خلق المصريون على مدى طويل تصالحاً بين العامية والفصحى، الأمر الذي حدا بأحد الكتّاب أن يقول: هناك لغة عربية مصرية، بعد الثورة عادت الطيور المهاجرة من كل مكان وامتلأت الشاشات بالمنظرين وانطلقت قنائف لغوية وتعابير خشنة غير مفهومة ومن العيار الثقيل، وفي بلد يئن تحت وطأة اقتصاد مهترئ ويتنفس فيه الناس السياسة كل لحظة انطلقت الدانات اللغوية في المجالين بقوة أصابت الناس بوجوم، وبدا أن المسافة بين ما يراه الناس على الشاشات وما يسمعونه من تصريحات للساسة والمستشارين بكافة أشكالهم، بدا أنها تتسع، واحتاج المصريون إلى طاقتهم المختزنة من التفسيرات اللاذعة لتضييق المسافة بين ما يسمعونه وبين ما يعونه.

ولأن لقمة العيش هي الشاغل الأساسي سوف تصطدم الأذن بأن الحكومة سوف تقوم بتعويم الجنيه ويجيء الرد البسيط «الفلوس مالهاش قيمة» أو «هات الجنيه من الأرض»، أما الرد الحار فيأتي على هيئة: «من حقه يعوم بعد ما تبهدل» ويصبح مصطلح رأسمالية المحاسيب والمناصب «مننا وعلينا»، و«زيتنا في دقيقنا» ويستعلي أحدهم على الشاشة فيقول: «money talks» فيجيء الرد قاطعاً: الفلوس بتتكلم أو «معاك قرش تساوي قرش»، ويصبح استغلال السلطة: «حاميها حراميها»، أمّا حين يقول أحدهم بتقعر: الاقتصاد الحر أو اقتصاد السوق، فيأتيه الرد على هيئة لكمة: «سداح مداح وسلم لي على التسعيرة».

في المقهى أجهزة التلفاز تمطر الجالسين بين أكواب الشاي وأحجار المعسل، يقول ناشط اقتصادي: زواج المال بالسلطة فيقول أحدهم لجاره: «ولاد الكلب الأغنياء مع ولاد الكلب اللي بيحكموا»، ورأس المال الاجتماعي يصبح بقدرة قادر: القيم والمبادئ وأخلاقنا كمصريين، سأل أحدهم جاره: ما معنى عصف الأزمنة؟ فيرد الثاني بعد أن أزاح طاقيته وهرش رأسه: «يعني يقعدوا مع بعض ويفكروا يعملوا إيه»، أما حين يسمعون كلمة النخبة فإنهم يستشيطون غضباً ويتطوع واحد بالقول «ولاد الإيه الكلامنجية بتوع التوك شو».

لسنوات انتشر في مصر تعبير القطط السمان أو ما يطلق عليهم الهوامير، أي المتنفذين ثراءً وسلطة، ويشرح أحدهم للآخر فيقول له: «الموضوع من الآخر الحيتان التي نهبت البلد».

الإنسان حيوان سياسي، ومصر تتنفس على مدى ثلاث سنوات متواصلة مفردات السياسة لكن بتعابير جديدة، لم يعدم الأمر أنهم فهموا أن تعبير الشيطان الأكبر الذي صك في إيران إنما يعني أميركا،



وأن لفظ العملاء يطلق على «أي واحد مش معانا»، وأن الأمن القومي هو أمن قومنا، وأن الدول المارقة ليست نحن وإنما هي إسرائيل وأميركا التي يطلق إعلامها هذه الصكوك اللغوية، لكنهم وقفوا حائرين أمام ألفاظ ومصطلحات جديدة منها حكومة تكنوقراط أو الفوضى الخلاقة، لكن القبلية والقُطرية وجدت معادلاً لتعبير محور الشر: «كل الدول بنت الكلب التي تحاربنا»، وتصبح القوى الناعمة هي القدرة على اصطياد النساء بذكاء وخفة.

عند صدور قانون التظاهر الجديد اندلعت مظاهرات وسجن نشطاء وقفوا ضده، وطغى على الشاشات كلها تعبير واحد: كله بالقانون ورد الناس: قوانين تفصيل، «ترزية القوانين رجعوا تاني بعد ما الدكانة قفلت»، تعددت الدساتير والاستفتاء على مواد معدلة لها، وضج الناس على طريقتهم وظهرت لغة الشارع واضحة ترد: «دستور يا أسيادنا»، وتقول واحدة: «زي اللي رقصت ع السلم، لا اللي فوق شافوها ولا اللي تحت شافوها»، أما البطش بالجميع فيلحقه المثل الشهير «اضرب المربوط يخاف السايب».

تباعدت المسافة بين اللغة الخشبية أو اللغة الخشب الناشفة الصادمة المستغلقة التي تصدر من الساسة والمنظرين والمستشارين الذين هبطوا علينا من سطح المريخ أو الآتين من كوكب آخر وبين لغة الشارع التي تنزع للبساطة والفهم، لكن الأمر كما سبق لم يعدم الترجمة وإعادة الصياغة بفهم بسيط أو بسخرية، لكن الناس وقفت حائرة أمام تعبير الدولة العميقة ليقول واحد «قلبها غويط، ولا تعرف له آخر مثل السيدة الغويطة أيضاً لا تعرف لقلبها قراراً»، وتعبير الدولة الرخوة كان سهلاً ترجمته بأنها الدولة التي لا تحسم أي شيء عند البعض، وهي «الدولة الرخمة» أي غليظة الروح عند البعض الآخر.

يسمع الناس عندنا طيلة حياتهم أننا دولة نامية، وحين يسمعونه الآن يقولون ببساطة: نعم نحن دول نائمة، لكن تعبيراً يتيماً صنع نوعاً من التصالح بين اللغة الخشبية وبين لغة الشارع هو تعبير دولة العواجيز الذي أطلقه الشاعر عبد الرحمن الأبنودي في مطلع 25 يناير حين كتب: «آن الأوان ترحلي يا دولة العواجيز» التي تعني الاستمرار في السلطة والتأبيد لعقود طويلة أو لأطول فترة ممكنة، لتظهر السخرية لحظتها فيتحول أمن الدولة إلى أمن دولت في إشارة عميقة ودلالة لا تخطئ على أن الأمن في خدمة الحاكم وحاشيته.

الحروب تدار على الشاشات، والثورات أيضاً، والناس منذ سنوات ما بين ما يحدث في سورية وما يحدث في الشارع، ظهرت نكتة تحاول الترويح عن أرواحهم المجهدة مما يحدث، أحد القادة الميدانيين كان يقدم مسؤول ميليشياته للقائد العام حين وصل إلى واحد حمل سلاحاً يرى بعين واحدة ويضع عصابة على عينه الأخرى كعصابة موشيه ديان الشهيرة، سأل بحسم من هنا ؟، فرد القائد الميداني: إنه مسؤول القصف العشوائي.

لسنوات طويلة عاش الناس تعبيرات القائد الملهم والقائد الاستراتيجي، وعشنا أيام القائد الأب والزعيم كيم إيل سونج، ويتدفق الآن من الصنابير الإعلامية تعبير العرس الديموقراطي تلوكه ألسنة تتحدث وحدها يقابله تعبير الأيدي المرتعشة الذي يطلب البطش، لكن منذ أيام صدام حسين تم صك تعبير القائد الضرورة الذي لا بديل له وتفرض الظروف والمرحلة الحالية حتمية اختياره، وراح يتسلل في كل دولنا ليقول واحد: هو ضروري لنا ونحن ضرورة وضرة له.

ينتقل الناس بين القنوات الفضائية والصحف، يتوقف أحدهم على شاشة تليفزيون الوطنية بتونس، تقول منيعة النشرة إن رئيس الحكومة يدين انخرام التوازن (أي الكيل بمكيالين) من قبل أميركا في المفاوضات الإسرائيلية- الفلسطينية.

ضربت الفوضى الخلاقة كل شيء حتى اللغة، والناس في آخر ثلاث سنوات غارقون في برامج وتعابير ولغة لا تربت عليهم، بل تزيدهم أوجاعاً.

في ثمانينيات القرن الماضي كنت أكتب رسالة شهرية عن الأحداث الثقافية في مصر لمجلة «الوحدة»، التي يصدرها المجلس القومي للثقافة العربية، وحدث أن إدارة تحرير المجلة رأت أن لغة التقرير مبسطة ولا تليق برصانة المطبوعة، وكان المدير كامل زهيري حينذاك في باريس لحضور اجتماع هيئة أمناء المجلس، ولما عاد سألته عن الملاحظة فقال: «نصيحتي لك أن تكتب التقرير، ثم تعيد قراءته، فإذا فهمته لا ترسله، وأعد كتابته مرة أخرى بعد أن تستبدل معظم الكلمات العربية بمصطلحات أجنبية من نوع ابستمولوجي وسيموطيقا وهيراركي وفينومينولوجي وديالكتيك، ولا بأس أن تصبغ بعض الكلمات العربية بالتغريب فتقول تعبوي وشعبوي».

جمال الجمل

عبودية اللغة المحنطة

أعتقد أن هذه الواقعة نبهتني كثيراً إلى قضايا اللغة بين المبنى والمعنى، ومشكلة ترجمة المصطلح وزرعه عضوياً في ثقافتنا، وعرفت أن هناك تبايناً في النظر لهذه القضايا، وأدركت أن التمزق العربي ينعكس بأوضح ما يكون في اللغة، وخاصة لغة الخطاب السياسي، التي يبدو أنها التزمت قبلي بنصيحة كامل زهيري، وتم تصميمها لتبدو فخمة الألفاظ والإنشاء خاوية المعنى والروح، وحتى يمكن استخدامها أيضاً في التضليل بدلاً من التوصيل، والتعميم بدلاً من التحديد، وربما لكي تبتذل كل ما هو عقلي وجدير بالاحترام حسب تعبير جورج أورويل في مقاله الشهير عن «السياسة واللغة الإنجليزية».

في تلك السنوات توصلت بملاحظاتي الخاصة لمصطلح «اللغة الخشبية»، والحقيقة أنني استلهمته من تمييز عباس العقاد بين «لغة الشعر» و«لغة الرواية»، حيث كان يصف الأولى بأنها قنطار من الحلاوة فيه درهم من الخشب، ويصف الثانية بأنها قنطار من الخشب فيه درهم من الحلاوة. هذا يعني أن المتلقي عليه أن يأكل قنطارا كاملاً من الخشب ليفوز بدرهم فقط من الحلاوة، هذا عن لغة الرواية، فما بالنا بلغة المحفوظات العتيقة والمضامين المحنطة في دواوين السياسة، بالإضافة إلى إكلشيهات «ضبط النفس» ومفردات الإدانة والشجب، والتعهدات والوعود التي لا تتحقق بمستقبل مشرق ورخاء قادم، وعلاقات وثيقة، ودول شقيقة وصديقة، وحث على السلام والإخاء والحكمة، وطهارة اليد، ونزاهة الانتخابات، والشفافية.. إلخ.

هكذا أنبأنا أورويل منذ الأربعينيات بالعلاقة العضوية الطردية بين اللغة والواقع، فاللغة الفاسدة تنتج فكراً فاسداً، وتؤدي إلى إفساد الواقع كله، كما أن الواقع الفاسد يسفر عن لغة فاسدة، مهما تناقضت في شكلها، فقد تحافظ اللغة الرسمية على معمارها الفخم، لكنها تتعفن من داخلها، وتتحول إلى شكل خارجي براق يخفي غير ما يظهر، وهكذا تنقلب الدلالة، ويفقد الناس الثقة في اللغة، فيلجأون إلى تحطيمها والسخرية منها، فتنفصل لغة الشارع عن اللغة الرسمية، ويسارع الناس في نحت ألفاظ جديدة خارجة عن القاموس، وتنشط ظاهرة اللغات الفئوية،



وهـو مـا يمكـن فهمـه ثقافيـاً ضمـن علـم السـيمياء، حيـث يحتفـي النـاس بالـدلالات والعلامـات الاتفاقيـة بينهـم، ربمـا نكايـة فـي اللغـة السـليمة وانتقامـاً مـن الألفـاظ التـي خانـت معناهـا علـى ألسـنة السياسـيين، وتحـول معظمهـا إلـى الضـد، حتـى صـار الحديـث عـن الحريـة مدخـلاً للقمـع، وعـن الثـورة مدخـلاً للديكتاتوريـة أو الفوضـى، وعـن الاقتصـاد مدخـلاً للاحتـكار أو التقشـف، وعـن السـلام مدخـلاً للحـرب، وعـن الحـرب مدخـلاً للقهـر.

هـذه الفجـوة بيـن الواقـع واللغـة اتسـعت فـي العقـود الأخيـرة مـع تنامـي وسـائل الاتصـال، ودفـع العالـم بقـوة نحـو الـكلام ولكـن فـي اللاشـيء، (لاحـظ تحريـض إعلانـات الهواتـف، وطوفـان برامـج التـوك شـو)، وهـذا مـا ذهـب إليـه إيكمـان فـي دراسـته عـن اسـتخدام الخطـاب السياسـي للأسـلوب المـزدوج فـي «الكتمـان والتزييـف»، بالإضافـة إلـى تطويـره لتقنيـات قديمـة لقـول الصـدق بهـدف التضليـل وتحقيـق أغـراض أخـرى (حـق يـراد بـه باطـل)، أو التوسـع فـي الاجتـزاء، والاكتفـاء بنصـف الحقائـق التـي تحقـق أغـراض السياسـي، وكذلـك المراوغـة بالاسـتدلال، حيـث يتـم تسـريب معلومـات عاديـة مسـبوقة بتمهيـدات مصطنعـة ومبالـغ فيهـا مـن نـوع «انفـراد» أو «سـري جـداً» أو «فضيحـة»، أو «لقـاء القمـة» أو «الزيـارة التاريخيـة» أو «محاكمـة القـرن» أو «مشـروع النهضـة»، وهكـذا يتحـول الكـذب فـي الخطـاب السياسـي مـن كلمـات غيـر صادقـة، إلـى نظـام تعبيـري كامـل يتحالـف فيـه السياسـي مـع الإعلامـي، وتتحالـف فيـه الكلمـات مـع الإشـارات ولغـة الجسـد، ولافتـات المظاهـرات والنقاشـات المصطنعـة فـي وسـائل الإعـلام والمقاهـي، والبرلمانـات، وهـذا يذكرنـا بدراسـة فـان ديـك التـي سـعى فيهـا لتحليـل مضمـون جلسـة البرلمـان الإسـباني يـوم 18 مـارس 2003 بشـأن المشـاركة فـي التدخـل العسـكري ضـد العـراق، واهتـم ديـك بتحليـل أكاذيـب أثنـار واتهامـات ثاباتيـرو، وارتفـاع أصـوات النقـاش بيـن الطرفيـن لينتـج صـراع كلام فـي الجلسـة دون عائـد سياسـي، وتتحـول القضيـة إلـى «متاهـة كلاميـة»، بنفـس الطريقـة التـي أدى إليهـا خطـاب رئيـس الـوزراء البريطانـي تونـي بليـر فـي نفـس اليـوم بمجلـس العمـوم، وكذلـك التصريحـات التـي روجـت لهـا إدارة بـوش بمعرفـة وحـدة أسسـها البنتاجـون باسـم «إدارة التضليـل الإعلامـي» مهمتهـا الكـذب علـى العالـم، ولمـا كشـفت صحيفـة «نيويـورك تايمـز» عمـا أسـمته بـ«الفضيحـة» لـم تتراجـع إدارة بـوش كثيـراً.. فقـط احتفظـت بمهمـة التضليـل وغيـرت اسـم الإدارة إلـى «إدارة التأثيـر الاسـتراتيجي»، ونشـر اجناسـيو رامونيـه مقالـه الشـهير فـي «لومونـد ديبلوماتيـك» تحـت عنـوان «أكاذيـب الدولـة»، لكـن فضيحـة نيويـورك تايمـز، وصرخـة رامونيـه لـم تغيـر الكثيـر فـي مصيـر بـوش، لأن السياسـة فـي مجملهـا، كمـا يقـول بـول تشـيلتون (الباحـث فـي تحليـل الخطـاب السياسـي) هـي مقـدرة السياسـي علـى تطويـع اللغـة واسـتخدامها!

هكـذا يبـدو أن اللغـة صـارت مسـتلبة ومسـتعبدة فـي قصـور السياسـة، يتـم اسـتخدامها بطريقـة «الماتريكـس» مسـلوب الإرادة لتحقيـق أغـراض السياسـيين، حتـى صـارت هـذه اللغـة الخشـبية المتكلسـة تمـارس الكـذب بـدلاً مـن الحقيقـة، وتـؤدي إلـى التعتيـم والتعميـم والتضليـل بـدلاً مـن التوصيـل والتحديـد والتوضيـح.

بيـن لغـة الخطـاب السياسـي، ولغة الشـارع والمتـداول اليومـي تكمن الفجـوة، لغة واحدة ومفردات بمعان مختلفة. مجلة «الدوحة» اقتربت من مثقفيـن ومواطنين عرب عاديين، والتمست رأيهم فـي الفوارق الفاصلة بين الجانبين..

مراسلون

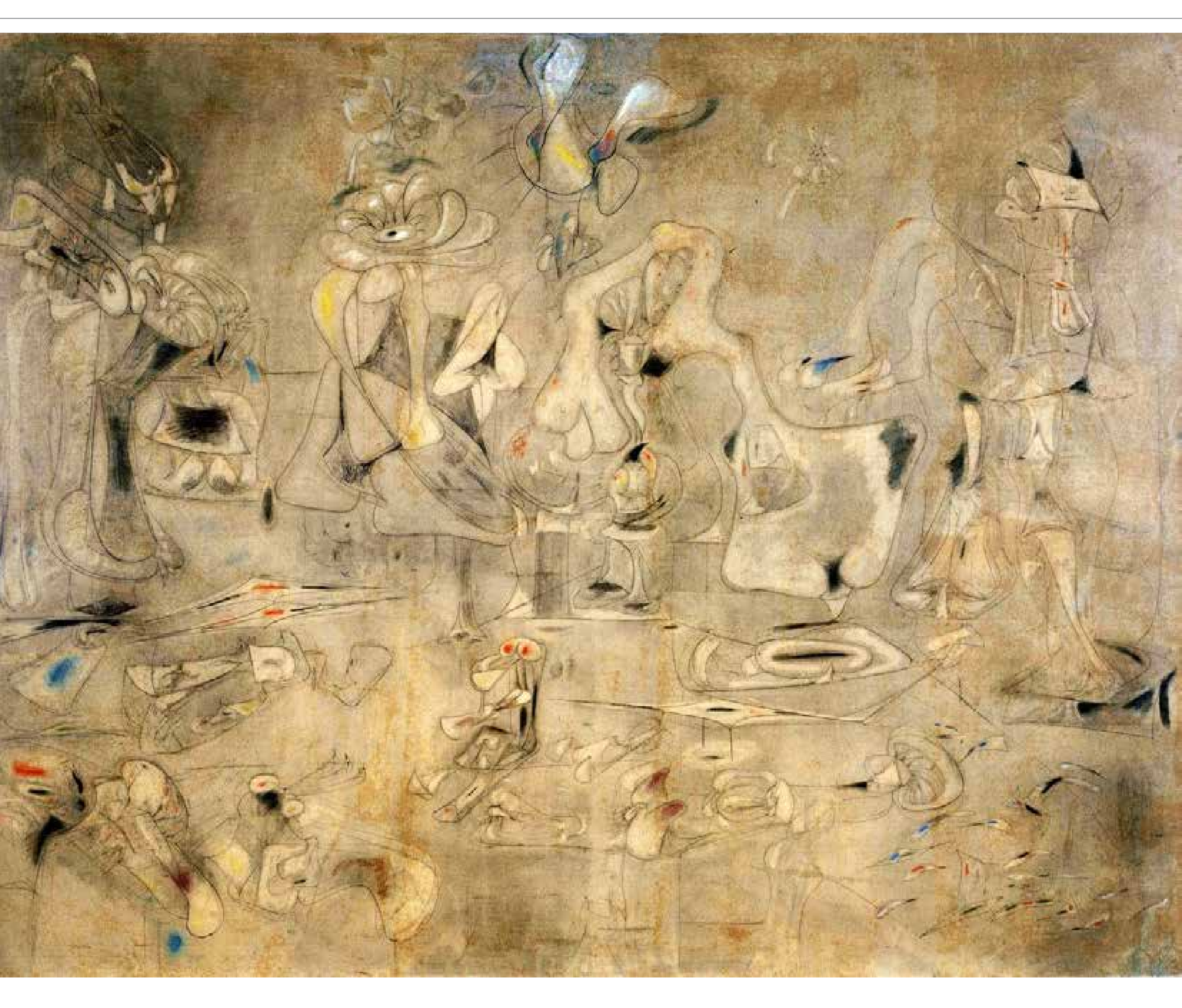
حوار الطرشان

يعتقـد الدكتـور حمـاه الله السـالم، أسـتاذ تاريـخ الفكـر العربـي الحديـث بجامعـة نواكشـوط، أن الدولـة العربيـة العميقة قامت بتأميم المعجم السياسي الحديث وأفرغتـه مـن مضمونـه، فبقيت لغة السياسـة محنطـة جوفاء، حتـى إذا جاء الربيـع العربـي. فمن لغـة الميادين ولـدت مصطلحـات أعـادت للكلمـات مفهومهـا الأصيـل الأقـرب إلـى الواقـع. ويرى الدكتور أحمد سعيد ولد أحمدو، رئيـس مختبـر التاريـخ بالجامعـة نفسـها، أن بيـن لغتـي السياسـة والواقـع انفصامـاً. فالخطـاب السياسـي يسـعى فقـط إلـى حجـب الحقيقـة وتحويلها إلـى واقـع منمق. إن خطابي السياسـة والشـارع -حسب أحمد سعيد- متضـادان، والهوة بينهما في ازديـاد بسـبب إهمـال الساسـة مطالـب الواقـع الملحة، وانعدام قدرة الخطاب الرسمي علـى الاستجابة لهـا. من جهتـه، يشير الدكتـور عبد الله السيد، العميد المساعد لكليـة الآداب بجامعة نواكشـوط، إلـى أنّ لغـة السياسـي هـي بالأسـاس لغـة خطـاب أيديولوجـي ترويجـي لسـلعة تداوليـة، تحددهـا المصالـح التـي تعمـل علـى تزييـن الواقـع وتنميقـه وفـق درجـات متفاوتـة. والسّاسَـة فـي نظـر الدكتـور أحمـدو ولـد امبيريـك -أسـتاذ اللسـانيات- قـومٌ (يحرّفـون الكلـم عـن مواضعـه)؛ يحرفـون المصطلحـات عـن دلالتهـا الوضعيـة، مكرّسـين اللغـة لتمجيـد رؤاهـم. أمـا الكاتـب والشـاعر التقـي ولـد الشـيخ فيذهـب إلـى القـول إن الصلـة تبـدو جليـة بيـن لغتـي الواقـع والسياسـي «المتوقـع»، باعتبـار أن السياسـة فـن الممكن، وبمـا أن المتوقـع لا يشـبع غريـزة الإنسـان غير السياسـي يلجـأ السياسـي دائمـاً إلـى لغـة المجـاز للتهرب من الوصـف الدقيق لإخفاقه في الواقـع؛ ولهذا تأثير كبير في التصـور القائـم لـدى كثيـر مـن النـاس والـذي مفـاده أن السياسـي والـغ فـي الكـذب مما يجعل العبارات الخشبية نوعـاً من أقراص التهدئـة للتخفيف علـى مواطنـه بلغـة ناعمـة تجافـي اللفـظ الواصـف لمـا هـو حـادث في الواقـع. وبحسـبه، فـإن العلاقـة بيـن لغتـي السياسـة والواقـع مبنيـة علـى التناقـض، بحيـث يتعـذر تقليـص المسـافة بينهـا لأن لغـة السياسـة تحكمهـا الأعـراف الدبلوماسـية التـي تتطلـب الترفـع عـن رتابـة الحيـاة اليوميـة.

وفـي اسـتطلاع «الدوحـة» لآراء مجموعـة مـن الأفـراد العادييـن فـي الشـارع الموريتانـي تبيـن عـدم اهتمـام أغلبهـم بلغـة سياسـية يصفونهـا بالنخبويـة والتعالـي، فـلا يتكلـف كثيـر منهـم بـذل عنـاء لمحاولـة فهمهـا، بـل إن منهـم مـن يذهـب إلـى أن الثقـة إنمـا هـي فـي الإنسـان السياسـي المخاطِـب وليست في الخطاب السياسـي. والحـق أن لهـذه الرؤيـة مـا يعززهـا؛ ذلـك أن كلمـة «بولتيـك» ذات المصدر الفرنسـي تـدل فـي المـوروث اللغـوي الشـعبي الموريتانـي علـى الاحتيـال والتمويـه.

أوهام بالمجان

لغـة اعتـاد عليهـا النـاس، لغـة يعرفونهـا جيـداً ويعرفـون أنهـا سـليلة الخشـب في الخطابـات السياسـية، وأن



الفرد الجزائري كما العربي يعلم أنها اللغة الأكثر استعمالاً في كل قاعدة سلطوية، وأنها لغة لا تُجانب الواقع اليومي المعيش. خليل، صاحب محل لبيع الهواتف النقالة، يقول: «في الحقيقة، نحن اعتدنا على لغة الخشب التي يتحدث بها أهل السياسة عندنا، وفي نفس الوقت ندرك أنها لغة كاذبة ومزيفة ومنافقة، وأنها تخاطبنا بخبث منمق. أعتقد أن الناس واعية وأنها لم تعد تنخدع باللغة التي ينتهجها أغلب المسؤولين في خطاباتهم السياسية أو في خرجاتهم الميدانية». أما عماد، زميل خليل في المحل نفسه، فيضيف: «لغة السياسة تختلف تماماً عن لغة الشارع، وأكثر السياسيين لا يُجيدون مخاطبة الشعب، بل إن لغة السياسي تختلف أيضاً عن لغة الإنسان العادي البسيط الذي يلهث خلف أحلامه في العيش بكرامة وأمان وطمأنينة، ويسعى إلى تحقيق ضروريات حياته ويومياته من مأكل وملبس ومأوى. لكن ما نسمعه من خطابات المسؤولين يَسقط على رؤوسنا خشباً وحجراً ورملاً. كلامهم يبتعد عن واقعنا وحياتنا، وكأن هؤلاء أتوا من كوكب آخر». ويختتم عماد مازحاً: «لو كانت لغة الخشب التي تنخرُ الخطابات السياسية عندنا، تُباع أو تُصدر لكنا من أغنياء العالم». وتقول، نعيمة، خريجة الجامعة وبطالة: «لغة الخشب نجدها في كل مكان وليس فقط في الخطاب السياسي، إنها لغة المسؤول والمدير والإدارة، وحتى لغة الموظف الذي نجده في مصالح الإدارات والبريد والمؤسسات، فأينما ذهبنا تقابلنا هذه اللغة، التي تخرج من شفاه تهذي عكس لغة عامة الناس».

وتضيف: «منذ تخرجت من الجامعة وأنا لا أسمع سوى اللغة نفسها، فكلما قابلت مديراً أو مسؤولاً من أجل التوظيف إلا وأسمع وعوداً وخطابات لا تُفرج عن أي أمل أو حقيقة. الواقع غير الذي يتحدثون عنه أو يصورنه في كلامهم، ولغة الواقع أكثر واقعية حتى وإن كانت مؤلمة أو صادمة». أما مهدي، حارس في مؤسسة عمومية، (وهو كما أخبرنا إطار جامعي تخصص هندسة معمارية)، فيرى أن هناك تناقضات كثيرة على مستوى الخطاب السياسي، الذي يرزح تحت لغة لا تمت بصلة إلى لغة الواقع والشارع، ويواصل قائلاً: «لا تقاطعات بين لغتي السياسة والشارع، فلغة السياسي تعج بالجفاف والزيف والمراوغة، وهي منفصلة عن لغة اليومي، وهذا ما يُحدث دائماً هوة بيننا».

عدم ثقة

تسعى الدولة المغربية باستمرار إلى تحيين تعاطي المغاربة مع شؤونهم السياسية وإعادة ربط الثقة بالعملية السياسية برمتها. لكن شعور التيئيس يفرض نفسه، وهو نتيجة للعديد من الإحباطات التي تراكمت سنوات. يؤكد الفاعل السياسي والجمعوي عبداللطيف الصافي أن قراءة المشهد السياسي بالمغرب تطرح إشكالية الخطاب المعتمد اليوم من الطبقة السياسية ومدى ملاءمته لمتطلبات بناء الدولة الديموقراطية الحديثة. من بين أهم ما يميز الخطاب السائد بشكل عام كونه خطاباً مفعماً بالانتهازية، منفصلاً عن الواقع وبعيداً عن الهموم الحقيقية للمجتمع. خطاباً تقليدياً تطغى عليه لغة الخشب لا يساير التطورات المتسارعة التي يعرفها الشارع العربي والوطني، يقابله بروز سياسيين جدد على رأس أحزاب وطنية يستعملون لغة متكلسة تتغذى من لغة الشارع ويستخدمون عبارات تنهل من قاموس الابتذال ولا يتورعون عن السب والشتم، الامر الذي يزيد من تعميق الهوة بين الناس والعمل السياسي.

بالنسبة للكاتب عبدالله إكرامن فإن لغة الخشب باتت السمة الملازمة لسياسيينا، هي عبارة عن لغة يتنرع بها السياسي لحجب قصوره الفكري / المعرفي/السياسي،...خطاب يتحاشى مخاطبة العقل، ويركز سهامه على مشاعر عامة الناس مستعملاً أساليب الإثارة...لذلك يرى إكرامن أن «خطاب سياسيينا الحاليين خطاب انتهازيين»، من نتائجه المباشرة، انسحاب نخب المجتمعات العربية وشبابها من الممارسة السياسية.

ويستقصي القاص أيمن قشوشي هذا الوضع المليء بالمفارقات بالإشارة إلى أن لغة الشارع ولغة السياسي «يشتركان في الانفعال وفي الرغبة في التأثير، في السطحية وفي مخاطبة الأهواء» ويعتبر عبدالجبار التابي، فاعل في حزب يساري معارض، أن الدولة وعبر منظومة التعليم والإعلام والتنشئة الاجتماعية استطاعت أن تفرض منهجاً تعليمياً قائماً على الحشو في أفق استخراج أنماط بشرية تناهض التنوير والتضامن وتسابق الزمن من أجل التسلق عبر أسهل الطرق، تعادي السياسة بمفهومها النبيل القائم على المصلحة العامة في إطار الخيار الديموقراطي من أجل مجتمع منتج ومتضامن على مستويات ومجالات الفعل والممارسة اليومية. أما عماد الورداني فيقول إن لغة السياسي هي لغة تهدف إلى الإقناع والتأثير في المستمع قصد تغيير موقفه وربح صوته، بغض النظر عن المنطلقات والأهداف، وإذا كان السياسي الغربي يدرس في معاهد خاصة ومدارس عليا، فإن واقعنا العربي لا يهتم بهذه القضية، وإنما يمارس لغة غير مقنعة ومقعرة، غالباً ما تخاطب العواطف، وتسعى إلى النيل من المستمع، والاستحواذ على مدار تفكير بناء على معطيات واهية، بالمقابل، تبرز لغة الشارع كلغة مسكونة بأسئلة عريضة منها التمرد، الحاجة، البحث عن أفق أوسع. ويعتقد المبدع الورداني، أن السياسي بدهائه ظل يناور ويهادن الشارع، غير أنه سيظل مكشوفاً على الأقل للنخبة المثقفة.

سطو على العامة

في ليبيا، وبصدور الكتاب الأخضر، والبدء في تطبيق شقه السياسي المرتكز على المؤتمرات الشعبية واللجان الشعبية، بدأ الخطاب السياسي في التحوّل، وبدأ الناس في استخدام الميكروفون والدلو برأيهم، وفق ديموغوجيا غالباً تخضع لأحكام البروبوغاندا التي فرضها نظام القذافي سابقاً على وسائل الإعلام، والتي كانت كلها رسمية فقط.

من خلال تلك التجربة التي واكبتها دورات تعبوية لشرح الكتاب الأخضر، اكتسب الكثير من الليبيين ثقافة سياسية بسيطة. مع مرور الزمن ووصول البلد إلى ربيع الثورات العربية وتعدد قنوات الإعلام لم يجد المواطن العادي صعوبة في أن يتحدث في الشأن السياسي بطلاقة ودون ارتباك، بل إن الحديث اليومي في المقاهي والشوارع بين العامة نهاراً، كان نفسه يطلع بشكل منمق من قبل أكاديميين ومثقفين من النخبة تستضيفهم قنوات إعلامية بارزة.. لكن للأسف كلام هؤلاء النخبة يأتي مهلهلاً ومتكلفاً وخالياً من التلقائية والبساطة والمباشرة والصدق التي تميز كلام عامة الناس.

كثير من الأسماء المعروفة في مجال السياسة والإعلام -ونقصد ليبيا- لا يقرؤون ولا يبحثون ولا يشغلون فكرهم ولا يتحرون الدقة في نقل معلوماتهم وجلهم يعتمد على تحطيب معوله من حقول صفحات التواصل الاجتماعي.. فينتقي القضية المهمة وينتقي الكلمات والأفكار المعبرة عنها من خلال الإدراجات والتعليقات وفي المساء يطل على الشاشة متفلسفاً



بمفردات وعبارات لا تستخدم كثيراً، حافراً بين كلامه وكلام العامة هوة.

كثير ما نسمع صوتاً مرتفعاً يقول لمحدثه: «فهمني بالفلاقي»... والفلاقي هنا دارجة ليبية تعني فهمني بلغة بسيطة، أي بالعامية.. وفعلاً هذا ما يحدث. فمثلما التقط لص الرأي العام هنا مادته من الشارع والبيت والمدرسة ها هو يعيد البضاعة لأصلها الذي ولدت به كي يزيل ما أحدثته مصطلحاته من انغلاق ولبس بتقديمها للمتلقي بالشكل الذي ظهرت به أول مرة.

ونتيجة هذا النهب للغة ومن ثم تشويه المنهوب نتج خطاب سياسي مشوه تعاني لغته الانفصال شبه التام عن لغة المواطن البسيط، حيث تبدو لغة السياسي الليبي الحالية لغة موجهة بالأساس لفئة صغيرة جداً وللخارج أكثر من كونها تخاطب الداخل.. فسياسيو ليبيا الحاليون يستعملون لغة لا يتفاعل معها المواطن البسيط، تمتلئ بمصطلحات أجنبية مما جعلهم أشبه بـ«خواجات» هبطوا للتو من الخارج ولا يعرفون كنه البلاد والعباد.

تناقضات الخطاب

اذا أدركنا أهمية السياسة في حياة المواطن التونسي اليوم فإننا نستطيع أن نتبين الأهمية القصوى أيضاً لخطاب أهل السياسة ولغتهم التي قد تخفي حيلاً وأيديولوجيا ومطبات وتقع في تناقضات وتقاطعات بينها وبين لغة الشارع. عدنان الشعلاني، سائق سيارة أجرة، يعتقد أن اللغة السياسية هي لغة مصالح ولهث وراء الكراسي. غاية أصحابها نفعية بحتة، وغالباً ما يقعون في التناقض فما يقولونه، مغيرين مواقفهم حسب مصالحهم وتطورات الأحداث، ولذلك فهم لا يحوزون ثقة المواطن البسيط. أما محرز اليحمدي، وهو تاجر ملابس جاهزة، فيقول: «ما يميز لغة السياسة سواء في تونس أم في بلدان العالم هو تناقضها وعدم توازنها، ومن يقنعك اليوم قد لا يقنعك غداً وهكذا دواليك.. تتغير المواقف والخطابات بتغير الأحداث والمستجدات، ولا يراعى فيها مصلحة المواطن البسيط أو مصلحة الوطن، وإنما فقط المصلحة الحزبية الضيقة والتحالفات المصلحية الآنية». ومن وجهة نظر مقاربة، تحدث الفنان التشكيلي سمير شوشان: «بعد الثّورة كلّ فنان حرّ زاد حياة وحراكاً بتصاعد جرعات الأمل والرّغبة في العمل بعد زوال بيئة سياسيّة كانت سجناً كبيراً للمبدع خاصّة.. لكن، بمرور هذه السّنوات الثّلاث، تبيّن أنّ كراسي السّياسة سلكت إلى ضلالة أخرى لا تعرف آخرتها والدّاء دائماً سوس الكرسي ولا شيء غير الكرسي واللغة الخشبية التي يستعملها هؤلاء السياسيون في سبيل الوصول إلى غايتهم الآنية المنفعية. وهذا النّوع من السّياسيين الّذين لم يخلصوا لدماء الشّهداء لا يطمئن إليهم حتّى الاطمئنان نفسه، فما بالك بالفنّان الحالم الّذي عليه أن يتنفّس هواء وطنيّاً نقيّاً أو لا يتنفّس. فهل يظلّ حقّه في الحياة دائماً مهدّداً بزلّات السياسي الكلامية السفسطائية؟.. إلى متى يظلّ كلّ مبدع وفنّان وحالم رهين الخوف من هذا المصير المثير ؟ ألا ينضج رجل السياسة؟ ألم يحن الوقت ليغيّر بوصلته صوب دماء شهداء الوطن ودماء الوطن؟ والكف عن خطاب متناقض مع الواقع والحقيقة..».



سليم البيك

تُعـرَف أسـاسـاً بالمدينـة الزهريـة، لأن أكثـر مـا يميّزها هـو زهرة البنفسـج، إلا أنهـا تتميَّز بثلاثة ألوان هـي -إضافة للزهري الممتلئة بـه- الأزرق كونها ممتلئة كذلك بنبتة يُسـتخرج منها لون الباسـتيل الأزرق، والأحمر الأجوري لمبانيها المبنية بحجارة البريك.

تولوز.. مدينة البنفسج والألوان

تُعدّ تولوز رابع أكبر مدينة فرنسية بعد باريس وليون ومارسيليا، وتجمع في ثقافتها وعمارتها ومجتمعها بين فرنسا -تحديداً نصفها الجنوبي أوكسيتانيا وهو إقليم شاسع له لغته القديمة وعلمه وعاداته الشعبية- وإسبانيا، حيث تبعد تولوز عن مدينة برشلونة مثلاً 254 كيلومتراً فحسب، وإيطاليا اللصيقة بأوكسيتانيا من الطرف الآخر له.

تقع تولوز جنوبي غرب فرنسا، ضمن إقليم «ميدي بيريني»، في منطقة أوت غارون، وهي عاصمة الإقليم. يقسمها نهر الغارون القادم من المحيط الأطلسي شمال غرب فرنسا إلى ضفتين، ويستمر النهر نزولاً عبر قناة تصبّ في البحر الأبيض المتوسط.

تُعرَف المدينة بمبانيها وبيوتها القديمة والمُشيّدة من حجارة البريك، كما تكثر القصور العتيقة في القرى المحيطة بها، قصور يمتدّ تاريخها إلى ما قبل القرون الوسطى، تحوي العديد من المتاحف والحدائق والمعالم المميِّزة لها، إلا أن المَعْلَم الأشهر فيها هي ساحة الكابيتول.



يُعدّ مبنى الكابيتول المقابل لساحته الشاسعة مركز المدينة، وهو مقر البلدية حالياً. على أرضية الساحة دُقّ بالنحاس شعار أوكسيتانيا، وهي نجمة رباعية تتوسّط علم أوكسيتانيا بالأصفر على خلفية حمراء. ولهذا الإقليم لغته الخاصة، هي أقرب خليط ما بين الفرنسية والإسبانية، إلا أن اللغة الفرنسية هي التي عمّت الإقليم بعد توحيد الجمهورية، وصارت لغة الإقليم الرسمية كما هي لغة عموم فرنسا، والآن يندر أن نجد متحدّثين بالأوكسيتانية رغم أن البلدية هنا لا تزال تستخدمها إلى جانب الفرنسية في تسميات الشوارع والتنبيهات الصوتية في المترو وغيرها من المرافق العامة. وعلم أوكسيتانيا الأحمر بنجمته الصفراء، إضافة إلى علمَي الجمهورية الفرنسية والاتحاد الأوروبي، يعتلي مبنى الكابيتول، مركز المدينة.

أما ساحة الكابيتول فتكاد تكون مشغولة طوال أيام السنة، بين تظاهرات سياسية وحقوقية وأسواق وفعاليات وحفلات وعروض في الهواء الطلق، وبين أسواق تفترش الساحة في الأعياد والمناسبات، شهرَيْ ديسمبر ويناير تمتلئ الساحة بأكشاك على شكل أكواخ تحتفل بموسم الأعياد من نويل إلى رأس السنة، وتبيع ما يخصّ هذه المناسبات، إلا أن أهم ما تبيعه في الصقيع -حتماً- هي المأكولات والمشروبات الساخنة، وتحديداً أليغو، وهي خليط كالعجين من البطاطا والجبنة المذابة، وتؤكل مع السجق.

تكثر المطاعم والمقاهي في مركز المدينة، إضافة إلى المخابز ومحلّات البوظة والحلويات وغيرها، وتقلّ كلّما اتجهنا بعيداً إلى أطراف المدينة.

ما يميّز المطاعم هنا هو تنوّعها ومحلّيّتها وصغر مساحات معظمها. إضافة إلى المطاعم المحلّيّة الفرنسية يمكن بسهولة الاهتداء إلى مطاعم إيطالية ولاتينية وهندية ويابانية، عدا المطاعم العربية المشرقية منها والمغاربية. ولأهالي المدينة عادات حاسمة في عدة مسائل كوجبة الغداء مثلاً، هي أولاً محصورة بين الثانية عشرة ظهراً والثانية بعد الظهر، ومعظم المطاعم -مهما كانت هويّتها- لا تقدّم هذه الوجبة خارج نطاق الساعتين المحدّدتين للغداء. استثناءات صغيرة تنفذ هي مطاعم الكريب، وهي منتشرة كذلك ويؤكل الكريب مالحاً كوجبة رئيسية تُعَدّ بالدجاج والجبنة مثلاً، أو حلواً كتحلاية. عادة أخرى هي ضرورة اشتمال الوجبة على مقبّلات تكون عادة سلطة، ووجبة رئيسية، وتحلاية، وفنجان قهوة يختتمها جميعها، وللجبن هنا مكانة لا ينافسه عليها غيره من المأكولات، هو حاضر على الأغلب في أيّة وجبة، إما ضمن السلطات أو الوجبة الرئيسية أو التحلاية التي قد تكون قطعة من الجبن وحسب، وفي فرنسا إجمالاً 400 نوع مختلف من الجبنة. أما الوجبات المعروفة هنا فهي كبد البط واسمها الفواغرا والستيك مع البطاطا المقليّة، وما يميّز تولوز فرنسياً هي -حصراً- الكاسوليه، وبطبيعة الحال هنالك الكسكس القادم من المغرب العربي والذي صار من الأكلات الشائعة في تولوز كما في باقي فرنسا. ومن حسن حظّ أهالي المدينة أن تقلّ لديهم تلك المطاعم الأميركية المنتشرة في كافة أصقاع الأرض، وما وُجِد منها لا يَفِد إليها غير طلاب المدارس.

تولوز هي ثالث أكبر المدن الطّلابية في فرنسا بعد باريس وليون، وجامعتها بتفرّعاتها تُعَدّ من أهم الجامعات في فرنسا، ومجتمعها الطّلّابي متنوّع حيث يفدها الطلاب من باقي أنحاء أوروبا والعالم.

تأسّست جامعة تولوز المتفرّعة حالياً لثلاث جامعات، في القرن الحادي عشر عام 1229، وكحال باقي الجامعات الأوروبية في باريس وغيرها فقد تأسّست في الوقت الذي بدأ فيه الأوروبيون بعمليات طويلة لترجمة المؤلّفات العربية القادمة عبر الأندلس القريبة جغرافياً من تولوز، إضافة إلى الترجمة عن الفلسفة الإغريقية.



هنالك حالياً جامعة تولوز الأولى المتخصّصة بالحقوق والاقتصاد والإدارة، وجامعة تولوز الثانية (لو ميراي) المتخصّصة بالعلوم الإنسانية والآداب والفنون واللغات، وجامعة تولوز الثالثة (بول ساباتييه) المتخصّصة بالعلوم والتكنولوجيا والطب، إضافة إلى معاهد هندسية وتقنية تشكِّل بمجملها جامعة تولوز المعروفة.

صناعياً، قد لا يَعرف الكثير أن طائرات (اير باص) هي فرنسية وتولوزيانية بالتحديد، وتولوز هي مركز الصناعات الجوّية الأوروبية لاحتوائها على عدّة صناعات في هذا المجال، إلا أن مصانع «اير باص» في المدينة تُعدّ من المعالم السياحية التي يفدها الزوّار على مدار السنة.

اليد العاملة العربية، المغاربية تحديداً، حاضرة في جميع المجالات الصناعية في المدينة. أما المنطقة التي يكثر بها العرب فهي أرنو بيرنار القريبة من مركز المدينة، الكابيتول. وهي ساحة تطلّ عليها محلّات ومطاعم عربية حيث تكثر أسياخ الشاورما (يسمّونها كباب) وخبز التنّور، وكذلك المقاهي التي يمكن فيها تناول الشاي المغربي والحلويات العربية. توجد في الساحة كذلك محلّات تبيع ما يصعب على العرب إيجاده في باقي أسواق المدينة، من مستلزمات المطبخ العربي من بهارات ومواد إعداد الأكلات العربية، إلى أدوات المطبخ، والملابس، ومقتنيات البيت العربي التقليدي، مشرقاً ومغرباً.

أما الرياضة الأكثر شيوعاً هنا فهي الرغبي، بخلاف بقية المدن الفرنسية، نظراً إلى البطولات التي حقّقها فريق المدينة على المستويين الأوروبي والدولي، فشعارات الفريق وملابسهم. وكرات الرغبي تسهل رؤيتها في المدينة ومحلّاتها وحتى إعلاناتها، (استاد) النادي يقع في المنتصف على جزيرة صغيرة في نهر الغارون بين ضفّتَي المدينة. ولرياضة الرغبي صفحات خاصة في الصحف المحلّيّة في تولوز، غير الصفحات المخصّصة للرياضة بالمجمل.

أما الصحافة هنا، فكباقي المدن الفرنسية توجد الصحف الوطنية مثل «لوموند» و«ليبراسيون» وغيرهما، وتوجد كذلك صحف محلّيّة كصحيفة «لا ديبيش» المعنية أساساً بتولوز، وتوجد -بطبيعة الحال- الصحف المجّانية والإعلانية والموزَّعة على مداخل محطّات المترو في المدينة كـ «مترو نيوز» و«ديريكت ماتان»، وهذه هي الأكثر قراءة إلا أن قراءتها قد لا تزيد على خمس أو عشر دقائق، مدّة الركوب في المترو.

المدينة قديمة، وتحوي العديد من المباني الأثرية، من كنائس ومتاحف وبيوت وكذلك الممرات، يفصل نهر الغارون ضفّتَيها المنفصلتين أساساً من ناحية العمارة والمجتمع تاريخياً، فالضفة الجنوبية كانت قديماً مناطق الطبقات السفلى من المجتمع، وتطلّ الضفة مباشرة على مياه النهر، والمباني فيها أصغر، ولا كنائس كبيرة، ولا شوارع عريضة. الضفة الشمالية كانت قديماً مناطق الطبقات العليا من المجتمع في تولوز، حتى إن جداراً عالياً يفصل الضفة عن النهر، وهي منطقة أعلى من نظيرتها في الجنوب، تحوي مركز المدينة قديماً وحديثاً، كما تحوي أهم أسواقها وشوارعها ومرافقها السياحية.

في الضفة الشمالية وقريباً من الكابيتول، توجد كنيسة سان سيرنان التي أضافتها منظمة اليونسكو عام 1998 إلى قائمة التراث العالمي، وهي كنيسة قديمة بمبنى دائري تغطيه الزخارف خارجياً وداخلياً، ولا تزال مفتوحة للمصلّين كما للسائحين. هنالك معلم آخر تَمَّ أُضافته إلى قائمة التراث العالمي، هي قناة كانال دو ميدي التي حفرها الفرنسيون في القرن السابع عشر والتي أوصلوا بها نهر الغارون القادم من المحيط الأطلسي إلى البحر الأبيض المتوسط جنوباً.

ثقافياً، تعجّ المدينة بالمراكز والفعاليات، على غرار متحفها الأكبر وهو متحف أوغستان الواقع في مركز المدينة والمجانب لأحد أكثر مناطقها ازدحاماً وهي الإسكيرول، هو متحف دائم للفنون الجميلة يحوي قطعاً أثيرة من اللوحات والمنحوتات، كما يقوم سنوياً باستضافة معارض مؤقّتة تمتدّ لأشهر، كحال باقي المتاحف الكبيرة في فرنسا والعالم.



هنالـك متاحـف عـدّة ومتخصّصـة فـي المدينـة إلا أن الملفـت فـي أحدهـا، وهـو متحـف صغيـر نسـبياً بُنـيَ أساسـاً كمنـارة علـى ضفّـة الغـارون، واسـمه شـاتو دو، الملفـت فيـه أنـه أحـد أقـدم المعـارض المكرّسـة للصـور الفوتوغرافيـة فـي العالـم، وقد تأسّـس كحاضـن دائـم لمعـارض تتنـاوب عليـه منـذ سـبعينيات القـرن الفائـت، ومـا يـزال حتـى الآن يسـتضيف معـارض فوتوغرافيـة عـدّة فـي المدينـة، علمـاً أن جـدران الضفـة الشـمالية علـى ضفـاف الغـارون تشـكّل أحيانـاً معـارض لصـور فوتوغرافيـة ضخمـة تُشـاهَد مـن بعـض شـوارع المدينـة.

فـي تولـوز فـرق مسـرحية ومسـارح تابعـة للبلديـة وهـي الكبيـرة منهـا، وأخرى صغيرة أكثر محلّيّـة، ويصعب إيجاد شارع رئيسي خالٍ -هـو أو أحد أزقتـه- مـن هـذه المسـارح.

لـدُور السـينما هنـا حضـور كذلـك يعكسـه الازدحـام شـبه الدائـم فـي صالاتهـا، منهـا التجاريـة كسـينما غومـون وأو جـي سـي، ومنهـا مـا يُعرَف بـ(سـينما الفنـون والتجريـب) كسـينما يوتوبيـا التـي سـتفتتح قريبـاً الـدورة الأولـى لمهرجـان الأفـلام العربيـة، وآبـي سـي، ولـكل مـن النوعيـن طبيعتـه مـن الـزوّار،دور السـينما التجاريـة عـادة مـا تمتلـئ بطـلاب المـدارس، الأخـرى تمتلـئ بالأنضـج وبالأكبـر عمـراً.

إلـى جانـب محطّـة القطـار الرئيسـية فـي المدينـة، محطـة ماتابـو، توجـد المكتبـة الرئيسـية، وهـي مبنـى ضخـم مـن أربـع طوابـق، يُسـمّى محلّيّـاً «الميدياتيـك» كونـه لا يقتصـر علـى الكتـب والصحـف ومنهـا العربيـة، بـل يقدّم مـادة وخدمـة تلفزيونيـة وصوتيـة وكمبيوتريـة وسـينمائية واسـعة لزائريـه، إضافـة إلـى الفعاليـات الثقافيـة التـي يقيمهـا. كما يوجد العديد مـن المكتبـات الصغيـرة التابعـة للمكتبـة المركزيـة هـذه تتـوزّع فـي شـوارع المدينـة وأزقّتهـا، يمكـن اسـتعارة الكتـاب أو الفيلـم مـن أي منهـا وإرجاعـه إلـى أي منهـا كذلـك.

فـي المدينـة خدمـة مواصـلات متنوّعـة، الوسـيلة الأساسـية والأسـرع هـي متـرو الأنفـاق، بخطّيـن يوصـلان إلـى المناطـق الأساسـية فـي المدينـة وعند أطرافها، يليـه الباصـات بأعدادها الكبيـرة والتـي تـؤدي بالمتنقّـل إلـى شـوارع وطرقـات قـد لا يوصـل إليهـا المتـرو، فكثيـراً مـا يسـتقل أحدهـم كُلّاً مـن المتـرو والبـاص للوصـول إلـى غايتـه. مؤخّـراً، فـي شـهر ديسـمبر/ كانـون الأول، تَـمَّ افتتـاح التـرام ليوصـل إلـى مـا قـد لا يوصِـل إليـه المتـرو، أمـا الوسـيلة الأكثـر اسـتخداماً للتنقـل هنـا فهـي الدراجـة الهوائيـة التـي لهـا طرقـات ومواقـف خاصـة بهـا، وتحديـداً فـي مركـز المدينـة ومـا حولـه، فعشـر دقائـق كافيـة للوصـول للمكـان المـراد ضمـن المركـز، وهـو عنـد سـكّان المدينـة أسـلوب حيـاة لا يتوقّـف شـتاءً رغـم البـرد والصقيـع.

المدينـة بموقعهـا الجغرافـي جنـوب فرنسـا وبالقـرب مـن الحـدود الإسـبانية باتـت متأثِّـرة بالثقافـة الإسـبانية بالمجمـل، كمـا تَأْهَـل بالعديـد مـن الفرنسـيين مـن أصـول إسـبانية وهـم أبنـاء اللاجئيـن إليهـا هربـاً مـن حكـم الدكتاتـور فرانكـو فـي النصـف الثانـي مـن القـرن الفائـت، ويظهـر ذلـك واضحـاً مـن خـلال الفعاليـات الثقافيـة فـي المدينـة إضافـة إلـى المطاعـم والمقاهـي، وانتشـار اللغـة الإسـبانية بشـكل ملحـوظ، فقسـم اللغـة الإسـبانية فـي جامعـة تولـوز هـو الأقـوى فرنسـياً. صـارت المدينـة خليطـاً بيـن الفرنسـي والإسـباني وقليـل مـن الإيطالـي إضافـة إلـى العربـي الحاضـر فـي نسـيجها العـام لقربهـا كذلـك مـن سـواحل البحـر الأبيـض المتوسـط.

أخيـراً، لا مهـرب مـن الحدائـق أينمـا توجّهنـا، وفـي جميعهـا نوافيـر بمنحوتـات تميّـز كلاً منهـا، فالمدينـة، إضافـة إلـى ألوانهـا الزهريـة والزرقـاء والحمـراء، هـي خضـراء بامتيـاز، فالأشجار على الطرقات والحدائق في كل سـاحة، إضافـة إلـى الحدائـق العامـة الشاسـعة، وأكثرهـا شـهرة الحديقـة اليابانيـة، وجـاردان دي بـلان الممتلئـة بأشـجار ونباتـات عديـدة ومتنوّعـة تَـمَّ جلبهـا مـن أنحـاء مختلفـة مـن العالـم.

تولـوز منسـجمة ومتنوعـة بشـكل واسـع. خليـط الثقافـة المنعكـس علـى مجتمعهـا وفعالياتـه الثقافيـة والفنيـة يحكـي عـن هـذا التنـوُّع والانسـجام. وهـي، بخـلاف العواصـم الكبيـرة، مـا تـزال تحافـظ علـى شـيء مـن المحلّيّـة لـه رائحتـه ومذاقـه ومشـهده الخـاص.

عندما طلبت مني مجلة «الدوحة» الغرّاء الكتابة عن الفيلسوف الراحل روجيه غارودي(1913 - 2012) في ذكرى وفاته الثانية، ترددت كثيراً لأنني في الواقع احترت من أية زاوية أتناوله بعد أن أصدرت عنه كتابين ومجموعة من المقالات، وتابعت بنفسي محاكمته وسجلت تفاصيلها. وكانت لي به صداقة خاصة دامت أكثر من عشرين عاماً في باريس. وسافرنا سوية إلى بغداد.

د. شاكر نوري

روجيه غارودي

روح وغبار

لكنني وجدت من المناسب أن أعود إلى سيرته الذاتية أو بالأحرى إلى مذكراته المعنونة (طوافي وحيداً حول القرن)، الذي لم يترجم بعد إلى اللغة العربية حسب علمي. ومن الطريف أنه نُشر في بيروت من قبل دار الفهرست (1999). لا زلت أتذكر ما قاله لي في مكتبته الكائنة في السرداب السفلي من منزله عندما أهداني إياه. «ينقص المذكرات ما عانيته من محاكمتي، ولكنك تعرف التفاصيل يمكنك أن تكمل الفصل الأخير من حياتي لأنك شهدت بنفسك ما حلّ بي».

من العجيب، إنه يتحدث عن الحياة والموت في تشابكهما العظيم، لا يتردد من الحديث عن رحيله عن هذه الأرض قائلاً: «كثيراً ما كنت أحلم بموت بدون نعش أو قبو، بل أغور في الأرض، وأرتدي معطفاً كونياً، ينسج الحياة من حولي». ثم يستشهد بقول شاعر المقاومة الفرنسي بول ايلوار «لأنني روح وغبار، سأحيا في جذور حبيبات القمح الخضراء». تحدث غارودي في هذا الكتاب الحميمي الهام عن تداخل الخاص بالعام. ينتقل من السنوات الأولى لتلقيه التربية والتعليم، من عام 1918 إلى عام 1945، وكذلك عن الحب، الفروقات بين ماركس وكيركيجارد، الحب في زمن التعذيب أثناء الحرب العالمية الثانية، المنفى والموت، حرب الجزائر، تحرير باريس، علاقته بالحزب الشيوعي، سنواته الأربع عشرة في البرلمان، ولقائه بكبار الكتّاب والشعراء أمثال نيرودا وايلوار وباشلار، أستاذه، وسارتر، والحوار المسيحي الماركسي، والتغييرات التي طرأت على فكره وحياته، وكذلك الفصل الأخير من حياته واعتناقه الإسلام.

كانت التحولات لحظات عصيبة في حياته، لكنها لم تخل من الجانب الأدبي الحالم، وغارودي قبل أن يكون مفكراً وفيلسوفاً، فهو أديب كتب عن معظم الكتّاب والشعراء الفرنسيين والعالميين بروح أدبية صافية. ونجد شذرات من هذا الأدب في سيرته الذاتية، فهو يفرد صفحات كاملة لقصة حبه ولقاءاته مع النساء، ويمكن أن أقتطف ما يقوله بإيجاز: «الحب هو أول خروج من الذات. الحب يعلمنا التضحية، وهي القانون الشامل للحياة. ليس الحب لحظة في الحياة، بل اكتشاف الحواس والأحاسيس. الحب في كل كائن هو الفعل الذي يبدع. وهذا الحب بالنسبة لي كالبحر». هذا ما كتبه في خاتمة الكتاب.

ثم يفرد غارودي فصلاً كاملاً عن الإسلام وكيف اعتنقه، قائلاً: «كثيراً ما يتردّد على أسماعي: لماذا اخترت اعتناق الإسلام؟ مثلما حصل لي مع الماركسية تعرفت على الإسلام من خلال الكتب قبل أن أصبح مؤمناً. في الحقيقة، لم يكن لقائي الأول مع الإسلام في إطار المعرفة بقدر ما كان في إطار الوجود: أثناء نفيي إلى الصحراء (ألقي القبض علي في سبتمبر عام 1940 في الوقت الذي لم يكن النفي والإبعاد معروفاً في ألمانيا)، وفي معسكر التعذيب في «الجلفة» نظّمت مع بعض الرفاق عصياناً من أجل الترحيب بمجموعة قديمة من الألوية الدولية (تم نقلهم من معسكر «القل» لينضموا إلى معسكر

«الجلفة»). وقد قام القائد الفرنسي للمعسكر بإعطاء أوامره بإطلاق النار علينا، كانت فرقة الإعدام تتألف من المناوشين الجزائريين، وكانوا ينتمون إلى طائفة مسلمة تنحدر من الجنوب، يعرفون بـ «العباد» أي «متطهري الإسلام»، قاموا بتنفيذ جميع الأوامر باستثناء أوامر إطلاق النار علينا أو حتى ضربنا بإيعاز من القائد الغاضب، وعرفت السبب فيما بعد، إذ إن تنفيذ إطلاق النار علينا كان يتناقض مع شرف أولئك المحاربين المؤمنين، حيث إن الرجل المسلّح لا يسمح لنفسه بإطلاق النار على رجل غير مسلّح. ومنذ إطلاق سراحي في الجزائر، عكفت على دراسة الثقافة التي تجسّد هذا المبدأ وهذا السلوك. لم يكن اعتنائي بالإسلام كثقافة فقط، بل كإيمان».

لم يتعرض مفكر وفيلسوف وكاتب فرنسي كما تعرض له روجيه غارودي من اضطهاد فكري سواء من اليساريين أو اليمينيين، لأنه في واقع الأمر زعزع المفاهيم السائدة التي تراكمت منذ عهود الهيمنة الكولونيالية. فقبل أن ينتقد إسرائيل، كانت دور النشر الفرنسية قد نشرت له ما يزيد على أربعين كتاباً، ولكنه بعد ذلك أصبح ينشر كتبه على حسابه الخاص. وكتابه «الأساطير المؤسسة للصهيونية» كلفه محاكمة مدوية عام 1998، حكمت عليه بدفع غرامة مالية مع سجن بدون توقيف، لأنه انتقد إسرائيل وشكك في المحرقة اليهودية، وهذا ما لا يُسمح به في فرنسا. من ناحية أخرى، إن اعتناقه للأسلام هو الآخر أربك جميع الأطراف ولم يجد أي فهم له من أي طرف من الأطراف لأن الجميع خاضع للمفاهيم السائدة ولا يريد التغيير، الذي ظل هاجس غارودي على مرّ سنوات حياته. وليس أبلغ مما قاله لي في إحدى حواراتنا: «وجدت أن الحضارة الغربية قد بُنيت على فهم خاطئ للإنسان، وأنه عبر حياتي، كنت أبحث عن معنى معين لم أجده إلا في الإسلام».

وفي الحقيقة، لم يلق سوى الفهم المحدود من قبل أصدقائه، على سبيل المثال، المحامي والمفكر الراحل جاك فيرجيس قال فيه: «في الندوة التي جمعتني مع البروفيسور روجيه غارودي في دمشق سمعته يتحدث ويهاجم الرأسمالية منذ كان شيوعياً، وكلانا كان لديه نفس الهدف، وهو أن يدعم العدالة. وكلانا كان ضدّ التركيز على الثروة، لأنّ الاهتمام بجمع الثروة ليس بعدل. لقد اتّبع غارودي المبدأ الماركسي الذي يسعى لتحطيم الملكيّة، في حين أنّني كنتُ أعتبر الملكيّة مفتاحاً للحريّة. لكن كلانا كان يرى أن الملكيّة تؤدّي في النهاية إلى الظلم وعدم انتشار العدل، وكلانا كان يدعو إلى نظام يدعو إلى إنتاج وإعطاء العدالة للجميع . . لذلك وجدنا أنّ الإسلام هو الحلّ الوحيد(...) وأنا كمحام كنتُ أسعى إلى مبادئ ليست من وضع البشر..».

سيرة ذاتية مدهشة حقاً، فهو شاهد على قرن بكامله لا تفوته التفاصيل، كتب ذلك بعشق خاص للأحداث. وهو لم يكتب إلا عن التجارب التي عاشها. عبر هذه الصفحات يتحدث غارودي عن لقاءاته، من ستالين إلى عبد الناصر، ومن شارل ديغول إلى فيدل كاسترو، ومن باشلار إلى جان بول سارتر، ومن بابلو نيرودا إلى بيكاسو.

وهو يؤكد في مقدمته بأن «هذا الكتاب ليس كتاب اعترافات ولا كتاب وصيّة ولا توديع للحياة». وفي الحقيقة، فهو يشبه دليلاً إلى العصر الذي عاشته البشرية، ينهل منه الروائيون والكتّاب والشعراء والسياسيون والباحثون، لأنه يقدم عصارة ما عاشه بكل حلوه ومره، وخاصة عبر تياراته الفكرية الأساسية: الرأسمالية والشيوعية والمسيحية والإسلامية التي طبعت العصر وكل العصور بطابعها، والمهم في سيرة غارودي أنه كان أحد أبطالها، ليس بالضرورة المنتصرون الآنيون، بل الخالدون.

تسبب تحوّل روجيه غارودي، من مثقف يساري ستاليني إلى معتنق للإسلام، في عزله، وفي عداء المثقفين الفرنسيين لأفكاره. وأصبح الجميع يرتاب منه بشكل لا رجعة فيه، بسبب مواقفه المناصرة للقضية الفلسطينية، وكتاباته في مسألة المحرقة، وتشكيكه في الأرقام الشائعة حول إبادة يهود أوروبا في غرف الغاز على أيدي النازيين، إبان الحرب العالمية الثانية، وهي المسألة التي أوصلته إلى المحاكم سنة 1998، فصدر حكم قضائي ضده بتهمة «الحقد العرقي»، فلم يجد يومها من سند في محنته سوى المحامي جاك فيرجيس(1952 - 2013) والقس بيار(1912 - 2007).

حميد عبد القادر

محنة التهميش

تسبب تحوّل روجيه غارودي، من مثقف يساري ستاليني إلى معتنق للإسلام، في عزله، وفي عداء المثقفين الفرنسيين لأفكاره. وأصبح الجميع يرتاب منه بشكل لا رجعة فيه، بسبب مواقفه المناصرة للقضية الفلسطينية، وكتاباته في مسألة المحرقة، وتشكيكه في الأرقام الشائعة حول إبادة يهود أوروبا في غرف الغاز على أيدي النازيين، إبان الحرب العالمية الثانية، وهي المسألة التي أوصلته إلى المحاكم سنة 1998، فصدر حكم قضائي ضده بتهمة «الحقد العرقي»، فلم يجد يومها من سند في محنته سوى المحامي جاك فيرجيس(1952 - 2013) والقس بيار(1912 - 2007). فقد تلقى نقداً من كل جانب، بل حتى من المفكر إدوارد سعيد، الذي قال عنه كلاماً قاسياً بسبب آرائه بخصوص المحرقة، فحذر المثقفين العرب من الأفكار التي يروج لها غارودي، ليتحول الشيوعي السابق إلى مثقف ومفكر إشكالي مثير للجدل، ترك بصمة واضحة على عصره، في انتظار أن يلقى من ينصفه ويعيد له الاعتبار.

الدين محفزاً

شكلت صلة غارودي بالدين، وعلاقته بالتنمية الاقتصادية، نقطتي تحول في نظرة المثقفين الغربيين لمساره ولأفكاره، حيث طرح قضية قدرة الدين على لعب دور إيجابي في بناء الاشتراكية في كل من مصر والجزائر. وهي الفكرة التي تتناقض مع ما ذهب إليه الزعيم الثوري آرنستو غيفارا، الذي أسر للمسؤولين الجزائريين، وعلى رأسهم الرئيس أحمد بن بلة، خلال زيارته للجزائر عام 1963 بأن الإسلام يتعارض مع بناء الاشتراكية. وذهب غارودي إلى حد اعتبار الدين «حافزاً» وليس «أفيونا للشعوب» كما روجت له الماركسية. وأصبح الحزب الشيوعي الفرنسي الذي انضم إليه غارودي بدءاً من 1933، ينظر إلى الراحل نظرة شك وارتياب، بالأخص عقب الجدل الذي دار بينه وبين لويس ألتوسير(1918 - 1990)، حول «إنسانية النظرية الماركسية»، مما أدى في النهاية إلى طرده من الحزب سنة 1970.

وتعد مواقف غارودي من «إنسانية الماركسية»، كجزء من رسالة الدكتوراه التي ناقشها بعنوان «النظرية المادية في المعرفة». وقد أوصلته هذه النظرة النقدية لتأليف كتاب حول النقد الأدبي والفني بعنوان: «واقعية بلا ضفاف»، انتقد من خلاله نظرية الواقعية الاشتراكية الكلاسيكية، واعترض على فلسفتها «التي تجمد الفنون والآداب، وتجعل من الالتزام بالنظرية أو المجتمع إلزاماً حديدياً صارماً يخنق الإبداع الفني ويخمد أنفاسه».

تهميش غارودي من قبل الحزب الشيوعي، أدى به إلى إعادة النظر في أفكاره، فطرح فكرة التقارب بين الماركسية والمسيحية في كتابه الشهير «نداء إلى الأحياء». وكان ذلك بداية تبلور فكرة «حوار الحضارات» التي شكلت لاحقاً نقطة

أساسـيـة فـي مسـاره الفكـري خـلال الثمانينيـات والتسـعينيات، وردد غـارودي خـلال هـذه المرحلـة مقولتـه الشـهيرة:«إن الحضـارة الغربيـة تكمـن فيهـا عقيـدة ملعونـة ظلـت تلاحقهـا منـذ الإغريـق واليهوديـة إلـى اليـوم هـي عقـدة الاسـتعلاء والتفـرد التـي سـتكون سـبباً فـي انهيارهـا». ليكتب فـي كتابـه الأكثـر شـهرة «مـن أجـل حـوار للحضـارات»، أن الظـلام خيّـم علـى أوروبـا، لمـا انهزمـت الجيـوش العربيـة فـي بواتييـه(أو مـا سـمي معركـة بـلاط الشـهداء). وهـي فكـرة سـبقه إليهـا الروائـي الفرنسـي أناتـول فرانـس. بعدهـا انتقـل غـارودي لمواجهـة «الأسـاطير المؤسسـة للسياسـة الإسـرائيلية»، فتأكـدت القطيعـة بينـه وبيـن المثقفيـن الفرنسـيين بشـكل نهائـي. وأصبـح مثقفـاً يغـرد خـارج السـرب، بالأخـص بعـد نشـره لكتـاب «طوافـي وحيـداً حـول القـرن»، وكتابـه «كيـف نصنـع المسـتقبل؟» أيـن يعثـر القـارئ علـى نظرتـه السلبية تجـاه الحضـارة الغربيـة الحديثـة، مركـزاً علـى ظاهـرة العنصريـة واسـتبعاد الآخـر. وفـي كتابـه «حفـارو القبـور: الحضـارة التـي تحفـر للإنسـانية قبرهـا» تنـاول غـارودي القضايـا السياسـية والدينيـة العالميـة والتدهـور الأخلاقـي ومسـألة التطرف كاستمرار للحروب الصليبية فـي الغـرب، واختـلال نظـام العالـم. وفـي روايتـه الوحيـدة الصـادرة بعنـوان «مـن أكـون فـي اعتقادكـم؟» تحـدث غـارودي عـن الجيـل التائـه الـذي ينتمـي إليـه، وكتـب مـا يلـي: «إن بطلـي الرئيسـي ينتمـي إلـى جيـل يبهرنـي. الجيـل الـذي ولـد منتصـف القرن تمامـاً، وقـد بلـغ الثامنـة عشـرة سـنة 1968، وسـيبلغ الخمسـين سـنة 2000، ولقـد عـرف المخـدرات واشـترك فـي العصابـات وسـلك طريـق (كاتمانـدو) وعانـى أحـلام تشـي غيفـارا، وكذلـك قلـق العصـر النـووي».



انفتاح

كتـب غـارودي فـي «الإسـلام ديـن المستقبل»، عـن شـمولية الإسـلام، مـا يلـي: «أظهـر الإسـلام شـمولية كبـرى فـي اسـتيعابه لسـائر الشـعوب ذات الديانـات المختلفـة، فقـد كان أكثـر الأديـان شـمولية فـي استقباله للنـاس الذيـن يؤمنـون بالتوحيـد وكان فـي قبولـه لاتبـاع هـذه الديانـات فـي داره منفتحـاً علـى ثقافاتهـم وحضاراتهـم. والمثيـر للدهشـة أنـه فـي إطـار توجهـات الإسـلام اسـتطاع العـرب آنـذاك ليـس فقـط إعطـاء إمكانيـة تعايـش وتمـازج لهـذه الحضـارات، بـل أيضـاً إعطـاء زخـم قـوي للإيمـان الجديـد: (الإسـلام). فقـد تمكـن المسلمون فـي ذلـك الوقـت مـن تقبـل معظـم الحضـارات والثقافـات الكبـرى في الشـرق وإفريقيا والغـرب، وكانـت هـذه قـوة كبيـرة وعظيمـة لـه، وأعتقـد أن هـذا الانفتـاح هـو الـذي جعـل الإسـلام قويـاً ومنيعـاً».

أدى اعتنـاق غـارودي للديانـة الإسـلامية سـنة 1981، فـي وقـت بـدأت فيـه مظاهـر الأصوليـة الدينيـة فـي البـروز فـي العالـم العربـي الإسـلامي، إلـى وضعـه فـي خانـة «المثقفيـن المغضـوب عليهـم». فحـرم مـن الظهـور فـي وسـائل الإعـلام، ولقيـت مخطوطاتـه رفضـاً ونفـوراً مـن قبل دور النشر الباريسـية، التـي نشـرت فـي السـابق أهـم أعمالـه حـول الماركسية. وبينما كان الغرب يسـتعد للشـروع فـي حـرب ضـد مـا سـمي «العـدو الأخضـر»، كان غـارودي بصـدد تأليـف سلسـلة كتـب حـول الديانـة الإسـلامية. وفـي تلـك الفتـرة بـدأت السـاحة الثقافيـة الفرنسـية تخضـع لسـيطرة مثقفيـن فرنسـيين مناصريـن لإسـرائيل، كنتيجـة لاعتنـاق جـان بـول سـارتر أفـكار مناصـرة الدولـة العبريـة. وسـرعان مـا انتقلـت تلـك الأفـكار إلـى جيـل جديـد مـن فلاسـفة يمثلهـم برنـارد هنـري ليفـي، آلان فينكلكـروت وباسـكال بروكنـر وغيرهـم مـن «الفلاسـفة» المنظريـن لنظريـة «صـدام الحضـارات»، وعـدم تلاقـي الشـرق مـع الغـرب. لقـد أصبـح غـارودي، بفعـل هـذا الجـدل والتأثيـر المتنامـي، رمـزاً للمثقـف المتمـرد فـي منظومـة ثقافيـة غربيـة تهـاب الاختـلاف.



الأعمال الفنية للملف: ضياء العزاوي - العراق



فلسطين

انتصارات لم تُروَ

فلسطين 1948 - فلسطين 2014. التاريخ ليس- فقط- لاستحضار مأساة بل- أيضاً- للعودة إلى انتصارات صغيرة ومهمّة، خصوصاً في الشقّ الثقافي من القضية، تحقَّقت في السنوات القليلة الماضية: الانضمام إلى منظمة (يونسكو)، المصادقة على القرار 67/19 وإقرارها كبلد ملاحظ غير عضو في الأمم المتحدة، وتواصل الحضور الفلسطيني الثقافي في محافل دولية، هي كلها عوامل تؤكّد على استمرارية التفاعل مع القضية، التي توارت قليلاً (إعلامياً) في السنوات الثلاث الماضية، بسبب تداعيات الربيع العربي.

> ربما كان الزمن وحده كفيلاً بمداواة ما تخلّفه الذات في نفسها من جراح يصبح كلّ واحد منها أشبه بالبئر السحيقة التي لا قرار لها، غير أنه بإمكان الزمن ألاّ يحترم هذه القاعدة ويتجاوزها إلى حالة الاستثناء الخالدة التي تكتسب ديمومتها من قوّة ما تحمله من رمزية في حياة أمّة من الأمم.

عبد القادر رابحي



محاكاة الذات

حالة الاستثناء هذه هي التي بإمكانها أن تنطبق على الذات العربية وهي تتنكّر بين الفينة والأخرى سفر الخيبة الموروث ممّا اصطلح على تسميته بنكسة 67، وقبلها نكبة 48، في ما توفّره من قرائن دالّة على ثواء الرؤية الهزائمية في بنية الفكر العربي بما هو صورة عاكسة لما يعتمل في الذات الجمعية من خيبة وجودية رافقت مسيرته السياسية والاجتماعية طيلة ما يتجاوز القرن من الزمن، هو مقياسُ مدّةِ ما صارت عليه الأمم من تطوّر، وما آلت إليه حالة الإنسان العربي من تقهقر ونكوص.

ليست كل الهزائم تشبه بعضها بعضاً. فثمة هزائم أحسن في حياة أمّة ما من عديد الانتصارات الباهتة التي تحقّقها أمم أخرى نظراً لما تحمله للمنهزم من حقيقة لا تزيده إلا معرفة بذاته وبإمكاناتها في تجاوز ما حدث لها من انكسارات خلال فترة محددة من تاريخها بسبب اختلال في الرؤية، ووهن في الجسد، وغموض في المفاهيم.

هذا النوع من الهزائم لا يمكنه إلا أن يعيد تشكيل ما ارتجّ من الذات من بناء وجب التفكير في تفكيكه كليّاً وإعادة

بنائه وفق أسس أكثر عمقاً وصلابة، فيدفعها ضرورةً إلى تجاوز إخفاقاتها الروحية والمنهجية من أجل إثبات قدرتها على البقاء.

لم تكن لاءات الخرطوم المرفوعة فوق الأبنية المتهالكة عقب هزيمة 67 أعلاماً مرفرفة تدرأ ما يمكن أن يترسّب من خيبة في صلب التصوّر المتفائل للأمّة، غير صورة الذات البائسة التي ستكرّس بعدًا جديداً تتلهّى به الجموع المحيطة بقصر السلطان. ولعل هذا البعد لم يكن غير هذا الصّدى، صدى الهزيمة، الذي اكتشفته هذه الجموع، خاصة المثقفة منها، بوصفه إنجازاً وحيداً قادراً على تخدير ما تبقى من بحّة في القصبة الهوائية للإنسان العربي المختنقة أصلاً، جراء رفع صوتها في الفراغ، من وقع صراخ ساستها ومثقفيها في وجه ما يعتقدون أنه الهزيمة التي أدت إلى النتيجة التي آل إليها المجتمع العربي وهو يحاول أن يجد له مكانة بين شعوب العالم الطامحة إلى التقدم والرقيّ بعد مرحلة من الانحطاط دامت ما دامت من الزمن الثقيل الذي كان بمثابة السمّ المخدّر لحركة ما كانت عليه هذه الأمة من فاعلية حضارية، وما أضافته للإنسانية من حركية فكرية ومعرفية إبان أوجها الحضاري.

فهل كانت الهزيمة، في نظر المثقف العربي الخارج لتوّه من أسر التصور الكولونيالي، والدّاخل بكلّ ما أوتي من صدق وحسن نيّة، في مرحلة الرقيّ هذه، سبباً مباشراً في ما وصل إليه من تفكّك وضياع لا تعبّر عنهما إلا هذه الخيبة الضاربة أطنابها في عمق الذات الجمعيّة؟ أم أن الخيبة التي وصلت إليها الذات الجمعية، إنما مردّها إلى هزائم أخرى سابقة تتغذى من عمق ما خلفه سقوط بغداد، وضياع الأندلس، وانتهاء الخلافة، واستقدام الحاكم، والقبول بالاستعمار، والتغاضي عن الوحدة، والتخلّي عن الأرض؟

لقد كانت فلسطين، في نظر العرب، المركز الأساس الذي كان يحمي الهامش- هامش الوجود بوصفه امتداداً للذات الجمعية التي تتراكم داخله المثقفون بما يحملونه من سبق في تأزيم الذات من خلال إحراجها الواعي أو غير الواعي بخيبتها- من أي محاولة اقتطاع، أو تفتيت، أو ضعف. غير أن ابتعاد العرب عن فلسطين بوصفها قضيّة مركزية من خلال الدخول في التماهيات السياسية الناتجة أصلاً عن الإملاءات التي فرضت عليهم طيلة هذا القرن مقابل التحديث القسري لبنية الدولة الوطنية، هو الذي أدّى إلى فقدان قوّة المركز الذي تتمتع به القضّية الفلسطينية في السيطرة على الهامش الممتدّ من المحيط إلى الخليج امتداداً جغرافياً في ما يشبه الوحدة المائعة التي لم يكن لها غير اللعب على وتر الهوية من خلال نسيان الهويات المُشكّلة للهامش في سعة ما يزخر به من تعدّد ثقافي وتاريخيّ واجتماعيّ.

ربما كان التخلّي عن اعتبار فلسطين مركزاً للوجود بالنسبة لأي مشروع نهضة عربيّ راهن ومستقبليّ يضع الأرض المسلوبة في بنية مخططه الفكري والسياسي والاجتماعي، سبباً مباشراً من ضمن الأسباب التي أدّت إلى افتقاد العرب لرؤية واعية بالذات في بحثها عن مخرج من ظلمات ما خلفته هزائم سابقة على أرض الواقع من وقع سرعان ما تحوّل إلى مشروع عقلانيّ للخيبة كما أصبحت تنظّر لهُ الأنظمة التجزيئية بوصفه حلماً تنموياً تكفلّ المثقفون السلطويون بتسويق إحداثيته الزمنية والترويج لمنظومته الثقافية والإبداعية لدى الأجيال الجديدة من المواطنين الذين لم تعد تربطهم بالقضية الفلسطينية غير ما يسمعونه في الخطابات السياسية التي بدت وكأنها أبعد ما تكون عن اهتماماتهم الوجودية المأزومة هي الأخرى بثقل الهامش الذي يعيشون فيه مشرقاً ومغرباً بعيداً جداً عن ما كان يربط الأجيال الأولى من أواصر دينية وسياسية واجتماعية بفلسطين.

ولعل هذا ما جعل الهامش، بكلّ ما يحمله من تناقضات فكرية وعرقية ودينية، ينزع إلى البحث عن مركز فرعيّ، وفق ما تحمله هذه التناقضات من آليات دافعة للتشتيت، خارج حدود ما رسمته الرؤية المابعد كولونيالية الحاملة للبعد الثوري، والممزوجة بما توارثته الذات العربية من زخم تاريخيّ انعكس على الممارسة السياسية، ومن زخم بلاغيّ انعكس على الممارسة الفكرية والأدبية والثقافية، فصارا مرتبطين طيلة قرن من الزمن، وبمستويات موقفيّة متناقضة، بالتعالي الزائف للهويّة بوصفها شرنقة هشّة طالما استعملت تقيّةً بلاغية للهروب ممّا يحمله الواقع من إنذارات عاجلة في نداءاتها الملحّة، ولكنها ناتجة، في عمق ما تطرحه من مخاوف غامرة، عمّا خلّفته الهزيمة من أثر عميق في بنية الوعي المُشكّل لفسيفساء الهويّة الجامعة.

ولعلّ ما يمكن ملاحظته في مجمل ما تحمله الخطابات الفكرية والثقافية والإبداعية من تصورات موضوعاتيّة، هو ابتعادها المؤسّس على ما تقدمه حقيقة المسافة الزمنية من قرائن دالّة أصبحت تفصل بين المركز الذي يكاد يختفي من شدة تحوله إلى هامش، وبين الهامش الذي تحوّل إلى مركز مهمّش هو الآخر، عن الوجهة التي من المفروض أن تجتمع هذه الخطابات، كلّ هذه الخطابات، من أجل إعادة تشكيلها بصورة لا يمكن أن تكون غير إعادة الذات الجمعية، في كل أوجهها السياسية والثقافية والاجتماعية، إلى العودة إلى المركز الوحيد الذي بإمكانه أن يجمع شتات الذات، وهو فلسطين.

ثمّة مفارقةٌ فاقعة للعين المجرّدة: تُمثّل معاناة الشعب الفلسطيني إحدى أكبر التراجيديّات الإنسانيّة المعاصرة، فيما تحريكُها للرأي العام العالمي وجذبُها لِتضامن المثقفين والمنظمات الاجتماعية والحركات الشعبية ضئيلٌ جدّاً، إن لم يتضاءل هذه الأيّام أكثر فأكثر.

حبيب سروري

لحظاتٌ نادرةٌ

فإذا كان ما يحياه الشعب الفلسطيني من تمييزٍ عنصري، ومن قتلٍ ونهبٍ لأراضيه ومياهه من قبل إسرائيل، يجعلُه في رأس قائمة من يعانون اليوم من وطأة مزيجٍ من الأبارتايد والاستعمار، فالتضامن الدوليّ والإنساني معه أبعد ما يكون عن التضامن الذي عرفته قضايا إنسانية عادلة لشعوبٍ عانت من أشكال متنوّعة من الأبارتايد والاستعمار.

لدعم هذه القضايا خرجت شعوب العالَم في مسيرات تضامنيّة ضخمة، ونظّمت فعاليات فنيّة وثقافيّة واسعة داعمة لقضايا تلك الشعوب المضطهدة، انتهت بانتصارها. من يستطيع أن ينسى التضامن الشعبي العارم في الغرب وفعاليّاته الضخمة لدعم سودِ جنوبِ إفريقيا أو الشعب الفيتنامي أو شعبَ البوسنة؟

نصيب القضيّة الفلسطينية من ذلك الدعم ضئيلٌ جدّاً. لعلّ لذلك أسباباً عدّة تتجاوز حيز وموضوع وإمكانيّات هذا المقال. تستحقّ جميعها الجدل العميق والصريح جدّاً، لاسيّما الأسباب المرتبطة ببعض أشكال النضال الفلسطيني التي تضعف أو تمنع من التعاطف الدوليّ مع قضيّته العادلة.

أحد الأسباب تتعلّق بِضعف الحضور الإعلامي الفلسطيني كمّاً ونوعاً. سأركّز هنا فقط على شهادةٍ شخصيّة وملاحظات تقييمية عن الحضور الإعلاميّ الفلسطيني، كما أراه في حياتي اليوميّة في فرنسا.

إذا ما سألتُ نفسي متى لمستُ (في السنوات الأخيرة) حضوراً إعلاميّاً شعبيّاً هامّاً للقضيّة الفلسطينيّة في فرنسا، يستحقّ الذكر، فلن أجدَ غير ثلاث لحظات هامّة.

اللحظة الأولى موعدٌ سنويٌّ يتمّ الحديث عن هذه القضية فيه خلال حوالي نصف ساعة، في ظهيرة ثاني يوم أحد من شهر سبتمبر من كلّ عام، خلال «عيد اللومانيتيه» (عيد الإنسانيّة): العيد السنوي لصحيفة الحزب الشيوعي الفرنسي.

الحضور الإعلاميّ الفلسطيني في هذا العيد كان دوماً ملحوظاً، لاسيّما عندما كانت تساهمُ فيه بخطاباتٍ تفاعليّةٍ حيّة في الاحتفال الكبير في ظهر الأحد المناضلة الفلسطينيّة ليلى شهيد، ذات الخطاب الكاريزمي والتأثير الشعبي الملحوظ.

الموعد الثاني الذي كان الحضور الإعلاميّ فيه للقضية الفلسطينيّة مرموقاً جدّاً: مهرجان أفينيون المسرحي في يوليو/تموز 2013، عند عرض فيلم «هاملت في فلسطين»، للمخرج نيكولا كلوتز، الذي يسرد تفاصيل عرض المدير الفني لمسرح برلين: توماس أوسترماير (أحد أكبر المخرجين المسرحيّين الدوليّين المعاصرين) لِمسرحيته «هاملت» في رام الله العام الماضي، في «مسرح الحريّة» بِمخيّم اللاجئين في جنين.

«عندما ذهب أوسترماير لفلسطين لِعرض شكسبير كان يعرف جيّداً أنه سيجدُ له أصداء كبيرة في بلاد شعب يواجههُ يوميّاً هذا السؤالُ الشكسبيريُّ المصيري: أن تخضع أو تناضل؟، أن تكون أو لا تكون؟»، كما تقول نبذة تقديم الفيلم...

ليس بدونِ مدلول أن موعدَ العرضِ الأوحدِ للفيلم والحوار مع الجمهور حوله، كان السابعة من مساء 14 يوليو، يوم الثورة الفرنسية.

يوثّق فيلم «هاملت في فلسطين» رحلةً قام بها أوسترماير لِيعرضَ مسرحيةَ «هاملت» في «مسرح الحريّة» بجنين. إذ تلقّى دعوةً لذلك من صديقه مدير هذا المسرح، جوليانو خميس، لكنه تأخر عن تلبيتها قليلاً.

أغتيلَ خميس ببشاعة قبيل تلبيتِها، على بعدِ خطوتين من مسرحه!

إذا كان الهدف الرئيس للفيلم معرفة «من قتل جوليانو، ولماذا؟»، فالفيلم أثناء محاولته لتقصّي الحقائق، وأثناء تصويره للمعاناة اليوميّة للفلسطينيين، يثير سؤالاً أوسع من ذلك: من يقتل الفلسطينيين؟...

يحبك أوسترماير في فيلمه بذكاء تزاوجاً فنيّاً بين تراجيديا هاملت وتراجيديا الشعب الفلسطيني. يستخدم الفن كسلاح لِكشفِ حقيقة مقتل

صديقـه، عبـر توثيـق حـوارات طويلـة مـع كل زملائـه وأصدقائـه والمعنييـن باغتيالـه. يفجّـر خـلال ذلـك تسـاؤلات صارخـة:

«لماذا قُتـلَ خميـس؟»: يبـدو مـن الـردّ الضمنـي للفيلـم أن نجاحـات مسـرح خميس واستقطابها للجمهور الفلسطينيّ ضايقـت فـي الوقـت نفسـه الطغيـان الإسـرائيلي والتطـرف الفلسـطيني معـاً، لأن خميـس أراد انتصـار قضيتـه أخلاقيّـاً وإنسـانيّاً بالثقافـة والفـن، لا غيـر.

«مـن قتـل خميـس؟»: لعـلَّ ردّ أحـد أبطـال الفيلـم، زكريـا، يكثِّف الإجابة عن هـذا السـؤال المحـوري: «قتلتـهُ إسـرائيل بأيـادٍ فلسـطينيّة!».

يلـزم الذكـر هنـا أن مهرجـان أفينيـون الشـهير يحتـلُّ معظـم شـهر يوليـو، ويُعتبَـر أهـمَّ مهرجـانٍ ثقافـيٍّ دولـيٍّ يُعـرضُ فيـه عـددٌ كبيـرٌ مـن المسـرحيات والعـروض الفنيّـة الشـيّقة التـي تُغطّـي كلّ أنـواع وأجنـاس الفنّ المسـرحي: أكثر مـن 1300 مسـرحية فـي عـام 2013. مـن دون الحديـث عـن أكثـر مـن 70 مسـرحيّة دوليّـة كبيـرة تسـتحوذ اهتمامـاً اسـتثنائيّاً فـي الغالـب. كلّ ذلـك فـي مدينـةٍ تاريخيّـةٍ دافئـةٍ فاتنـة، مهيـأة لاسـتقبال كلّ تلـك الفعاليّـات خـلال شـهر.

تتناثـرُ فـي ثنايـا المهرجـان كثيـرٌ مـن النشـاطات الفنيّـة والمحاضـرات والنـدوات الثقافيـة ذات التأثيـر الملحـوظ. والتـظاهــرات الإعـلاميّــة السـياسيّة أيضـاً: مـن لا يتذكّـر الصـورة التـي أُخِـذَت بالهيلوكبتـر لِحشـود الحاضريـن فـي المهرجـان، وهـي تنبطـح كموتـى علـى الأرض، فـي اللحظـة نفسـها، فـي سـاحة قصـر البابـوات والشـوارع المجـاورة، فـي عـام 1995، اسـتنكاراً لمـا كان يعيشـه شـعبُ البوسـنة مـن ذبـحٍ وإبـادةٍ جماعية؟

كان الحـوار المباشـر بيـن أوسـترماييـر والمشـاهدين حـول زيارتـه لفلسـطين مثيـراً وغنيّـاً جـدّاً. تجـاوز السـاعات الثـلاث. امتـلأت خلالـه صالـة «مسـرح الأوبـرا» الواسـعة، التـي دار بهـا ذلـك الحـوار، بالبشـر وبالتسـاؤلات حـول يوميّـات تجربـة أوسـترماييـر وفريقـه الـذي سـافر لفلسـطين بجهـودٍ ذاتيّـة واجهتها صعوبات جمّة.

برهـن أوسـترماييـر فـي فيلمـه أن الفن والحـوار العميـق مـع الـرأي العـام، فـي عصرنـا اليـوم، أقـوى سـلاح للنضـال السلمي الفعّال ولِكشف الحقائق الخفيّة للمـلأ.

الموعد الثالث كان لحظةً تاريخيّة لن تتكـرّر، فـي ليلـة 14 يوليـو 2008، عيـد الثـورة الفرنسـيّة.

قبيـل وفاتـه بثلاثـة أسـابيع (وبعـد خمـس سـنوات مـن رحيـل فلسـطينيٍّ عظيـم آخـر: إدوارد سـعيد) ألقـى محمـود درويـش فـي تلـك الليلـة، فـي المسـرح القديـم بمدينـة آرل بجنـوب فرنسـا، آخـر أمسـياته الشـعرية.

إلقـاء درويـش الـذي صاحبـه بالفرنسـية الصـوت المتأجـج البديـع للممثـل والمخـرج ديدييـه سـاندر، ضمـن إخـراج فنـيّ متميّـز فـي مسـرح ميثولوجـي، كان لحظـةً شـعريّة وفنيّـةً وفلسـطينيّة لا تُنسـى...

إذا اسـتثنيتُ هـذه اللحظـات المرموقـة للحضـور الفلسـطيني المتميّـز فـلا أجـد فـي منكّرتـي لحظـات هامّـة قُدِّمت قضيـةُ الشـعب الفلسـطيني فيهـا بهـذه المسـتويات الراقيـة.

هـي قطعـاً لحظـاتٌ قليلـة جـدّاً ومحـدودة التأثيـر، بالمقارنـة بمـا تحتاجـه قضيـة فلسـطين.

مـا أشـدّ بعدهـا، فـي كلّ الأحـوال، عـن تلـك التـي عرفتهـا قضيّـة نضـال شـعب جنـوب إفريقيـا عندمـا توجّـه كبـار فنانـي العالـم إلـى ميـدان ملعـب ويمليـي بلنـدن، ومعهـم مئـات الآلاف مـن الشـباب الذيـن أتـوا مـن كل فـجٍّ عميـق فـي أوروبـا للاحتفـال غنـاءً خـلال 12 سـاعة متواصلـة، بعيد الميـلاد السـبعين لنيلسـون مانديـلا وهـو فـي السـجن، يُرافقهـم أمـام الشاشـات مئـات الملاييـن مـن البشـر، فـي اللحظـة نفسـها، مـن أقصـى الأرض إلـى أقصاهـا!

ثـمّ مـا أشـدّ تضـاؤل الحضـور الفلسطيني بشكلٍ عام في هذه السنوات المظلمـة التـي رحـل فيهـا كبـار رمـوز فلسـطين كدرويـش وإدوارد سـعيد، وارتكن الدعم الإعلاميّ لقضية فلسطين على النوايا الحسنة لمناصريها الأجانب مـن مناضليـن تقدمّييـن فـي «عيـد اللومانيتيـه» أو مثقفيـن كبـار، فـي هـذا الحـدث الاسـتثنائي أو ذاك!...

خلاصـة القـول: ثمّـة حاجـات ملحّـةً قصـوى لحضـورٍ إعلامـيٍّ فلسـطينيٍّ كثيـف، يسـتند إلـى الثقافة والفن، يرفض العنـف، بيـن الطغيـان والتطـرف.

حضـورٍ كمـيٍّ ونوعـيّ، يحـوّل كل مأسـاةٍ فرديّـةٍ فـي فلسـطين لروايـةٍ ومسـرحيةٍ وفيلـم، تسـتجوب ضميـر كلّ إنسـان فـي العالـم، تصلـهُ حيثمـا كان، بمختلـف الوسـائل الإعلاميـة الحديثـة.



في معاندة لا بدّ منها لواقع الفلسطيني، واقع كانت نكبته عام 1948 البداية الرسمية لها، فكانت أساساً لكل مآسي الفلسطيني المستمرة منذ احتلت إسرائيل بلادنا وجمّعت عصاباتها وأعلنت دولتها عليها. إلا أن معاندة شعب أراد الحياة تأبى إلا أن تستخرج من هذه المآسي ما يمكن اعتبارها «انتصارات صغيرة» في سياق الهزيمة الكبرى المستمرة حتى تحرير البلاد من محتلّها وعودة اللاجئين إلى بيوتهم وحقولهم في مدنهم وقراهم.

سليم البيك

مكاسب الثقافة وخسائر السياسة

وأي مقاربة لأي انتصارات صغيرة ستبعد حتماً عن المجال والعمل السياسي المباشر، فسياسياً لم يصل الفلسطينيون في مسيرتهم النضالية حتى يومنا هذا إلا إلى هزائم صغيرة قد لا تكون وظيفتها غير التذكير الدائم بهزيمتنا الأكبر ونكبتنا، فقدان الوطن. ومنذ خمدت الثورة الفلسطينية المعاصرة في ثمانينيات القرن الماضي، ومنذ خمدت بعدها انتفاضة الحجارة بتوقيع اتفاقية أوسلو عام 1993، يمكن القول إن الفلسطيني لم يصل لتحقيق أي انتصار سياسي صغير يمكن به استحضار بعض الأمل في مكاسب سياسية محتملة. لكن في السياسة، الأقوى هو الذي سيكسب في النهاية، الأقوى عسكرياً وسياسياً ودبلوماسياً واقتصادياً.. فكانت مسيرتنا السياسية بالمجمل تراكمات لخسائر.

في حال كهذه، وسعياً لإيجاد بعض المكاسب، لا بدّ من الانتقال إلى المجال الثقافي، وهنا نحكي عن مجالات إبداعية فردية بالمجمل، فهنا لا اقتصاد إسرائيل ولا جيشها يمكن أن يضمن انتصاراتها الصغيرة مضافة على انتصارها الكبير المستمر.

لكن هل معنى الكلام أننا منتصرون في هذه المعركة، معركة الآداب والفنون؟ ليس بالضرورة، إلا أننا لسنا محكومين بشروط السياسة المنحازة دائماً للقوي، بل للأخلاقيات اعتباراتها هنا وعادة ما تنحاز للضعيف. وأخلاقياً، أن نكون الضعفاء المضطهَدين أفضل من أن نكون الأقوياء المضطهِدين.

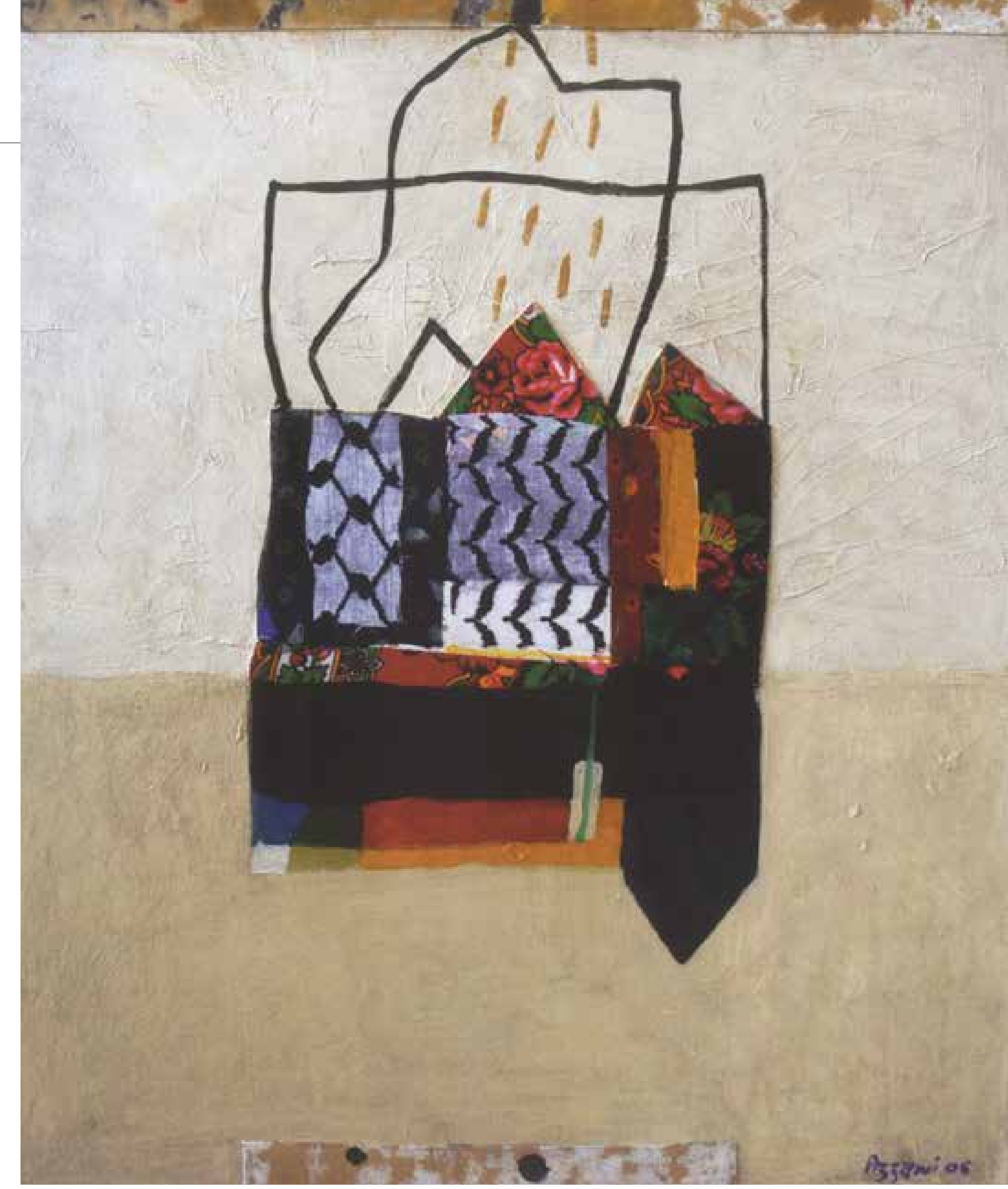
من هنا يمكن القول إن التطهير العرقي الذي تعرّض له الفلسطينيون قبل ستة وستين عاماً، والذي نعيش ذكراه هذه الأيام، وكل ما نتج عنه على مدى السنين الطويلة، كان السبب الأساسي في اتخاذ النتاج الإبداعي الفلسطيني منحى معيّناً أتى كرد فعل على حالة التهجير والاحتلال والاضطهاد الذي يعيشه الشعب الفلسطيني في مختلف أماكن تجمّعه. هو منحى أكثر التصاقاً بقضايا كالحرية والتحرير والعدالة وضمن موضوعات مرتبطة بالأرض والوطن والمخيم والفقراء.

قد يرى البعض أنها خسارة إضافية، هزيمة إبداعية في أن يُجبر الفلسطيني على موضوعات مرتبطة بوطنه، يمكن النقاش في ذلك، لكن بالنظر إلى جودة النتاج الإبداعي الفلسطيني والمرتبط بموضوعات وطنية، وريادته على المستوى العربي، وتأسيس ما سمّاه غسان كنفاني «أدب المقاومة»، الذي لم ينحصر بأدباء الداخل الفلسطيني، فغسان نفسه من أهم روّاد هذا الأدب، يمكن إعادة النظر في اعتبار أنها خسارة، خاصة وأن أعمال كنفاني ومحمود درويش وإميل حبيبي ريادية في الأدب العربي، كما أن رسومات ناجي العلي ريادية في الكاريكاتور، وفي ذلك تندرج أعمال إدوارد سعيد النقدية، عدا عن الفنون الأخرى بما فيها السينما. قد يجادل أحدهم بأن هؤلاء وربما آخرين كانوا سيبدعون حتماً في مواضيع أخرى لو لم يكن هنالك احتلال. سأقول بأنه افتراض محتمل ولن نحتاج له طالما أنهم أبدعوا أصلاً لأن نكبةً واحتلالاً وقع على شعبهم، وأنهم اختاروا سياقاً معيناً لإبداعاتهم رادّين به على هذا الاحتلال.

في المعركة الثقافية يمكن إدراك بعض الانتصارات الصغيرة، أهمّها أنها معركة أخلاقية لا تحتكم للقوي بل للحق، لمدى التماثل مع هذه الأرض، تماثل لن يدركه أدباء وفنانو الاحتلال المحتمون بقوة جيشهم وسطوة دولتهم.

هنا مجال يمكن فيه تشكيل الفكرة الفلسطينية وصونها وتطويرها كما يريد لها شعبها أن تكون، الفكرة هذه غير معنية بشروط الدولة السياسية، من هنا قال درويش: ما أوسع الثورة ما أضيق الرحلة ما أكبر الفكرة ما أصغر الدولة.

الفكرة كبيرة بقدر ما الوطن كبير في ثقافة أبنائه ومبدعيه وضمائرهم، أما الدولة فصغيرة بقدر ما موقع المفاوض السياسي الفلسطيني صغير على الطاولة، والدولة هذه محكومة بشروط سياسية ليس للثقافي فيها أي اعتبار.



مثال على ذلك هو تصويت الجمعية العامة لمنظمة التربية والثقافة والعلوم الـ(يونسكو) التابعة للأمم المتحدة لصالح قبول «دولة فلسطين» في المنظمة كدولة كاملة العضوية، في أكتوبر من العام 2011. وهو قبول محكوم بالشروط السياسية، وإن كانت المنظمة ثقافية، كوننا نحكي عن منظمة دولية خاضعة للقوى الكبرى في هذا العالم وعلى رأسها الولايات المتحدة، وكل ما يمكن أن تضيفه هذه العضوية للثقافة الفلسطينية في سنوات لا يمكن مقارنته بمجموعة قصصية صغيرة كتبها غسان كنفاني وما زالت تُقرأ حتى اليوم من قبل الجيل الرابع ما بعد النكبة. عدا عن أن هذه الإضافة إن حصلت فستكون حتماً ضمن سقف المعادلات السياسية، والطرف الفلسطيني هنا هو الأضعف، بضعف الفلسطينيين والعرب أولاً وبقوّة الفريق المقابل، إسرائيل والولايات المتحدة، ثانياً. ثم، ما الذي أضافته هذه العضوية في اليونسكو إلى الثقافة الفلسطينية بعد سنتين ونصف السنة من قبولهم لنا؟

بعد هذه العضوية بسنة تقريباً، في نوفمبر 2013 منحت الأمم المتحدة لفلسطين صفة دولة مراقب غير عضو بعد تصويت أجرته الجمعية العامة. انتقلنا هنا من الثقافة إلى السياسة، والمجال هنا مكرّس تماماً للأقوى. المكسب الأهم الذي بنت عليه السلطة الفلسطينية «انتصارها» بهذا الاعتراف هو إمكانية جرّها إسرائيل إلى المحاكم الدولية واتهامها بارتكاب جرائم حرب وإدانتها كدولة احتلال. هذا ما تستطيع نظرياً الدولة المراقب غير العضو أن تفعله، وهذا ما لم ولن تجرؤ على فعله لأنها في مجال سياسي بامتياز، هي الأضعف فيه. هل استفادت السلطة الفلسطينية من هذه العضوية باتخاذ إجراءات تدين إسرائيل أو تحقّق في اغتيال ياسر عرفات مثلاً؟

لكن السلطة الفلسطينية لم توقّع في حينها على ما يمكن أن يسمح لها بمحاكمة إسرائيل، وفوق ذلك فقد تقدّمت قبل أسابيع بطلبات للانضمام إلى ثلاث عشرة اتفاقية دوليّة تخصّ العلاقات الدبلوماسية والقنصلية، واتفاقية حقوق الطفل، واتفاقية مناهضة التعذيب، وأخرى لمكافحة الفساد وغيرها، وكل ذلك لا يمسّ إسرائيل بشيء. أما الأهم فهو أنها لم تتقدم بطلب للانضمام إلى نظام روما الأساسي الذي أنشأ المحكمة الجنائية الدولية والذي يسمح للسلطة برفع شكوى ضد إسرائيل.

إن كانت السلطة الفلسطينية عاجزة عن استخدام «سلاح» الاتفاقيات الدولية فليس إشهارها له إلا تكتيك تفاوضي لم يجدِ ولن يجدي نفعاً مع دولة تعرف أن القوى العظمى في هذا العالم في صفّها وحمايتها، فتعربد كما تشاء. ما فعلته السلطة هو تهديد الضعيف لا أكثر.

إذن ليست السياسة هي المجال المناسب لمقاومة إسرائيل، ولا أعتقد بأن الصدام المباشر المسلّح هو الأنسب كذلك، وليس ذلك لأسباب مبدئية بخصوص المقاومة المسلحة، بل ببساطة لأن السياسة والسلاح ساحة إسرائيل، لأننا كفلسطينيين الطرف الأضعف فيهما، ولا أرى أي مكاسب في هذين المجالين.

عدا عن ذلك، انتصاراتنا الصغيرة تتأسس على أخلاقياتنا كشعب يناضل من أجل حريته، على ثقافتنا ونتاجنا الإبداعي المتحرّر من أي التزامات دولية وغير المعترف بالأقوى على الأرض. أما ما يمكن تأسيسه على هذه الانتصارات الصغيرة، فهو وطن يُبنى على تراكمات ثقافية ومعنوية لهذا الشعب، وطن موازٍ يتجهّز لوطن فعلي هو كيان سياسي حر على كامل الأرض، ليليق بما تحقّق من انتصارات ثقافية صغيرة.

مسعد أبو فجر

> فركوح مثل المردوشي مثل أبو سالم، كلهم من طلائع المستوطنين الإسرائيليين.. وكل واحد منهم قام بشراء أراض في المنطقة الواقعة على الحدود بين مصر وفلسطين، وهي المنطقة التي كانت وما تزال تعيش عليها قبيلتي. فركوح اشترى أرضاً وحفر فيها بئراً.. المردوشي اشترى أرضاً وفتح فيها دكاناً.. أبو سالم اشترى أرضاً، حفر فيها بئراً، وزرع ما اعتبره الناس كرم (الكرم: هو الاسم الذي يطلق على مزرعة تكون في الغالب مزروعة بالعنب أو الموالح).

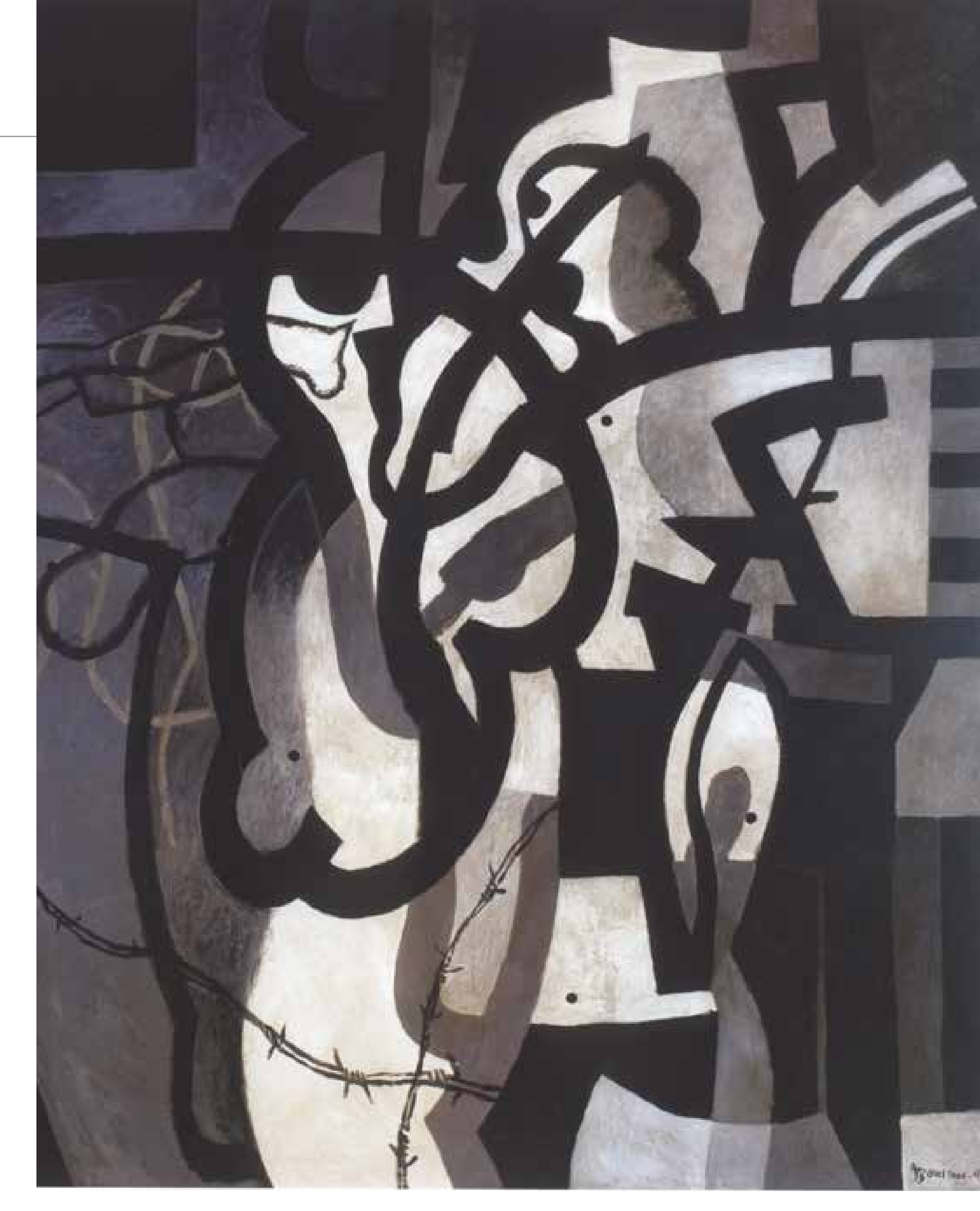
من العروش إلى الجيوش

ورغم أن المسافة بين المناطق الثلاث لا تزيد على كيلومترات قليلة، يستطيع بدوي مثلي أن يقطعها مشياً، إلا أن كرم أبو سالم اليوم تحولت إلى مستوطنة مشهورة، بينما تحولت المردوشي إلى أطلال. كرم أبو سالم هي مستوطنة (كيرم شالوم) التي يأتي اسمها كثيراً في نشرات الأخبار نظراً لموقعها على مثلث الحدود، غزة.. إسرائيل.. سيناء. وأطلق اسمها على معبرين شهيرين، واحد يربط إسرائيل مع غزة، والثاني يربط إسرائيل مع مصر. أما المردوشي، ومثلها بير حجاب فقد دخلتا في الحدود المصرية، وطالهما ما طال عموم الأراضي المصرية من الفشل والإهمال.

لا أعرف التاريخ بالضبط الذي بدأت فيه تلك الحكايات، التي اقتبستها من ألسن أهلي البدو في سيناء، وهم مثل غيرهم كانوا في تلك الحقبة تمر عليهم الأيام، يوماً تلو الآخر، رتيبة بدون تغيير يستحق الذكر. واحتفاظ ذاكرة البعض منهم بتلك الحكايات، ثم حكيها في الدواوين ولأولادهم، يوضح أنها أحداث كسرت رتابة الوقت. لكنني أستطيع أن أزعم أنها كانت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، قبيل الحرب العالمية الأولى بسنوات قليلة. وربما قبل خط الحدود بين مصر والشام، الذي تم تحديده بدقة شديدة سنة 1906 من طرف الإنجليز والعثمانيين.

كان الشرق الأوسط حينها مقبلاً على لحظة سيولة شديدة. رجل أوروبا المريض (الخلافة العثمانية) كان يسير نحو قدره بخطى متسارعة. وموته كان سيترك فراغاً ضخماً في الشرق الأوسط.. والفراغ على الأرض كما الفراغ في الفضاء، يغري القوى بالانقضاض عليه. كانت الصهيونية واحدة من تلك القوى. أغرتهم السيولة لتحويل حلمهم التوراتي إلى حقيقة، دولة يهودية على أرض فلسطين..

كيف اشتبك العرب مع هذا الحلم/ السؤال الإسرائيلي؟ هذا ما يهمنا في الموضوع. من الواضح أن بعض النخب العربية، لم تكن لديها مشكلة حقيقية مع السؤال الإسرائيلي. أو لم تكن على وعي



عصفورين بحجر واحد، تفادي القلاقل الداخلية التي تهز أركان عرشه، وتكريس نفسه زعيماً للعالم العربي. إذ يبدو أن حالة البحث الدؤوب عن زعيم متوغل في وجدان العالم العربي وجدت من وقتها وربما قبل وإلى أن يشاء الله..

لكن الهزيمة في فلسطين رجت العروش في الشرق الأوسط، ومنها عرش الملك المصري. استولى الجيش المنتكس من هزيمة فلسطين على السلطة في القاهرة وأخذ الصراع العربي - الإسرائيلي في التصاعد. استبدل الصراع عنوانه، من صراع العروش إلى صراع الجيوش (العروش والجيوش عنوان كتاب للمصري محمد حسنين هيكل عن نفس الموضوع). سنة 1967 استولت إسرائيل على الضفة والقدس، وهو ما يعني كامل أرض فلسطين. إضافة إلى سيناء والجولان. والأهم دشن الجنرالات الإسرائيليون تمكنهم الكامل من صناعة القرار واتخاذه في تل أبيب، عاصمة دولتهم المطلة على البحر المتوسط. وحين يسيطر الجنرالات على حكم بلاد، يضمر العقل فيها لمصلحة القوة. ويتوه صوت الحكمة وراء صراخ جنازير الدبابات.

سيصرخ مثقف إسرائيلي: يا إلهي.. لماذا لم نقم بتسليم غزة إلى السلطة الفلسطينية؟!.. كان الرجل يقصد، لماذا سلمناها إلى حماس؟. كان شارون قد انسحب بشكل أحادي من غزة، وهو ما يعني منح السيطرة عليها لحركة حماس. قبلها كان ايهود باراك قد انسحب من جنوب لبنان، وهو ما يعني منح السيطرة عليه لحزب الله. من وجهة نظري أن القوة تبحث عن قوة مثلها لتتعامل معها. من هنا سيسخر آرييل شارون من فكرة الشرق الأوسط الجديد، ويصفها بأنها خزعبلات شمعون بيريز.

بخطورة استغلال الفراغ لتأسيس دولة ذات خلفية دينية؛ فهذا وحده مشروع كفيل بإشعال فتيل الجنون في الشرق الأوسط العائم على بحور من الأديان. أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد (مثلاً) اشترك في افتتاح الجامعة العبرية في فلسطين، أما عميد الأدب الدكتور طه حسين فقد اكتفى بإرسال برقية تهنئة. هذا عن النخب الثقافية، فماذا بخصوص النخب السياسية؟ كان الملك عبد الله (ملك الأردن الهاشمية) قد قرر الدخول بجيشه إلى فلسطين، وكان هدفه واضحاً: السيطرة على القدس والضفة الغربية. أما الملك فاروق (في القاهرة) فقد انعكس الوضع الداخلي ورغباته الطفولية على قرار الحرب الذي اتخذه.

كانت السيولة تلوح للملك المصري بالدفع بجيوشه لاجتياز الحدود إلى فلسطين لتحريرها.. العراقيون والسعوديون يضغطون من أجل تحرير فلسطين. لكن الأوضاع الداخلية لم تكن تسمح: الجيش غير مستعد.. ثم إن دخول الجيش إلى فلسطين معناه أن تكون القوات الإنجليزية المنتشرة بطول قناة السويس وراء ظهره.

لكن ملك القاهرة الباحث عن تعظيم دوره في العالم العربي دخل في صراع تنافسي ونفسي مع الملك عبد الله، وربما حدثته نفسه بالصلاة في المسجد الأقصى قبل الملك الهاشمي. إن انتصر فسيصيب

رام الله - عبدالله عمر

الثقافة في فلسطين جزء لا يتجزأ من هوية الشعب، وعنصر مهم في مشروع مقاومة الاحتلال، ورفض ممارساته.
الفن الفلسطيني المعاصر يستمد جنوره من الفلكلور الشعبي، الذي يعد لوناً من ألوان الثقافة الفلسطينية. ويتحدث محمود المزين، قائد فرقة العنقاء للدبكة الشعبية، قائلاً: «اهتمام الفلسطيني بالفلكلور يعكس وعياً بواقعه. ومحاولتنا ما هي إلا نموذج لهذا الوعي للتعبير عن جنورنا الثقافية، التي تحكي هوية تشكلت منذ الثقافات الكنعانية واليبوسية».

هوية جامعة

ويؤكد المزين أن جهود فرقته وغيرها من الفرق المماثلة قد آتت ثمارها، ونشرت ثقافة ووعياً لدى الفلسطينيين وغير الفلسطينيين، وهذا عبر المشاركة في احتفالات ومهرجانات محلية ودولية، نقلت فيها فلسطين رسالة قوية ومعبرة، فهمها المتتبع. فالدبكة ليست مجرد رقصة فنية، بل هي أسلوب يصف تفاصيل حياة الفلسطينيين في الأفراح والأحزان.

بدون قواعد

ومن أشكال التعبير الأخرى عن الهوية الأزياء الفلسطينية، التي يلجأ إليها المواطن كنوع من المقاومة، خاصة الثوب الفلاحي النسائي في الريف الفلسطيني. حيث تمتاز كل مدينة فلسطينية عن الأخرى بنوع التطريز ونوع القماش، والألوان. ورغم خفوت حضور هذه الأثواب بعد 1948 ونزوح الفلسطينيين، إلا أن التطريز ما يزال حاضراً والملابس التقليدية ما تزال تنتج في أشكال جديدة. ويمتد ميدان الإبداع الفني للفلسطينيين إلى الأغنية، التي تحظى بحضور مميز، خاصة الوطنية منها، المشبعة بأحلام العودة، وحلم الدولة المستقلة، وتلك التي تدعم مقاومة المحتل وتعززها، وتأخذ أشكالاً مختلفة من الزجل والموال والعتاب.

محاولات مستمرة

يشير الدكتور ناجي شراب إلى أن فلسطين تنفرد بمفهوم الثقافة عن مثيلاتها في مناطق أخرى، بسبب خصائص فرضتها وقائع استثنائية تتمثل في وقوع البلد تحت احتلال استيطاني. بالتالي، فإن الهوية الثقافية الفلسطينية تشمل عناصر مختلفة، وتجمع بين أنماط حياة مميزة وبين الفنون التي نتميز بها، كما أنها تتعلق بالتراث والعمارة والتاريخ والأدب والشعر والقصة والرواية والموسيقى والرقص والمسرح والفنون التشكيلية والفلكلور واللغة والسلوك والقيم والأخلاق.

هناك تحريف يتم عبر التاريخ في عقول العالم، بحق القضية الفلسطينية، وخلط ومساواة بين الضحية والجلاد، وبدر الحل بأن توجد سينما فلسطينية تنقل صورة ثقافية فلسطينية مقاومة. وأشار ناجي شراب إلى أن الواجب الآن هو احتضان الحكومة للسينما لما تمثله من مساحة مهمة في التعبير لنقل الوجه الحقيقي للمقاومة، وكشف كذب الكيان الصهيوني. ولهذا أوجدت مهرجانات سينمائية استطاعت الوصول إلى درجة من الاحترافية، كمهرجان (القصبة) السينمائي، الذي لم يستطع بناء ذاته بذاته، وكان يعتمد على التمويل الأجنبي، وحين توقف التمويل انهار المهرجان تماماً للأسف، وهناك مهرجان (شاشات



لسينما المرأة) وهو المهرجان العربي الوحيد المتخصص بسينما المرأة، والذي يقام سنوياً.

إهمال حكومي

من جهته، يصرح الكاتب يوسف الشايب: «حياة الفلسطيني متشابهة، إذا ما شاهدناها من خلال محاولات المحتل الدائمة في محاربة الفلسطينيين ثقافياً. فالممارسات القمعية لم تتوقف يوماً منذ النكبة، وحتى يومنا هذا، بل تزداد وتتطور كلما وجد المواطنون طرقاً حديثة في الإبداع والتعبير عن هويتهم». ويضيف: «في الحديث عن الواقع الثقافي الفلسطيني يختلط العام بالخاص، وتتداخل السياسة بالشأن الثقافي، فلا زالت الصورة غير واضحة وتغشاها بعض الشوائب، وهذا ما وقف حائلاً أمام المضي قدماً في الكثير من أوجه الحياة الثقافية الفلسطينية، بدءاً بالأدب والشعر، وليس انتهاء بالمسرح، ومروراً بالسينما الفلسطينية، التي باتت تحاول الإفلات من عقال القضية الوطنية، فاتحة لنفسها أفقاً آخر، نحو العوالم الفردية للمبدع الفلسطيني».

ويشير الشايب إلى أنه منذ ظهور المسرح الفلسطيني في مطلع القرن العشرين، وحتى الآن، لم تبد وزارة الثقافة الفلسطينية، ولا المؤسسات الفلسطينية العاملة في حقل المسرح، اهتماماً بالعقول الفنية عموماً لتطوير حركة فنية وثقافية فلسطينية متخصصة.

استخدام الجدار

يقول الدكتور إبراهيم أبراش، وزير الثقافة السابق: «تراجعت الثقافة إلى درجة متدنية من الاهتمام، بسبب غياب الرؤية وعدم وضوح أهمية الثقافة في المشروع الوطني بشكل عام وفي مؤسسة السلطة بشكل خاص، وبات النشاط الثقافي عبارة عن شعارات وخطابات ترفعها وتتحدث عنها أحزاب وقوى سياسية أو مثقفون في قاعات مغلقة، وبالتالي يتداخل مفهوم الثقافة الوطنية مع الأيديولوجيا والدعاية الحزبية والتنظير الفكري، كما لو أن الثقافة ليست سوى فرق فنية من رقص وغناء وموسيقى.

وأصبح وجود وزارة ثقافة نوعاً من أنواع الترف الوظيفي الذي يمكن الاستغناء عنه. هذا التصور للشأن الثقافي عكس نفسه في الموازنة المخصصة لوزارة الثقافة التي لا تتعدى 2 بالألف من الموازنة العامة، وأصبحت العلاقة الثقافية شخصية تأخذ طابع التبعية لهذا المسؤول أو ذاك، وقد بانت خطورة الارتباط بالجهات المانحة عندما تم تسييس كثير من المؤسسات والمراكز الثقافية لصالح أيديولوجيات وأجندات خارجية».

مضيفاً: «أؤمن أن الفعل الثقافي لا يمكن ولا يجوز أن يُحصر في إطار العمل الرسمي. فالثقافة هي عالم الحرية اللا متناهي. الفن والثقافة هما رديفا الحرية، لذلك برعوا في التعبير عن شغفهم بالحرية، فاتخذوا من جدار الفصل العنصري ورقة بيضاء رسموا عليها معاناتهم وأحلامهم، رسخوا مقاومتهم عبر الرسم الذي طال أغلب أجزاء الجدار في مدن الضفة الغربية المختلفة وكافة مناطقها».

إن الإجابة عن السؤال ما هي الثقافة الوطنية الفلسطينية أو الهوية الوطنية - أحياناً يتداخل المفهومان-هي مجمل الإجابة عن التساؤلات التالية: «كيف تحافظ الأمم والمجتمعات على وجودها عبر التاريخ بالرغم مما تتعرض له من محن وهزائم عسكرية ؟ وما الذي يميز كل منها عن البقية ؟ إنها الثقافة أو الهوية الوطنية ذلك الثابت/المتغير في حياة الشعوب.

مهند عبد الحميد

إسرائيل دولة إقليمية عظمى (سوبر بور)، تعتمد في كل شيء على القوة والتفوق العسكري. لا تعترف بعناصر ميزان القوى الأخرى، السياسية والثقافية والدبلوماسية والاقتصادية والقانونية وحقوق الإنسان والشرعية والاستقرار، إضافة لمبدأ الربح والخسارة وما يترتب عليه من عزلة وعقوبات.

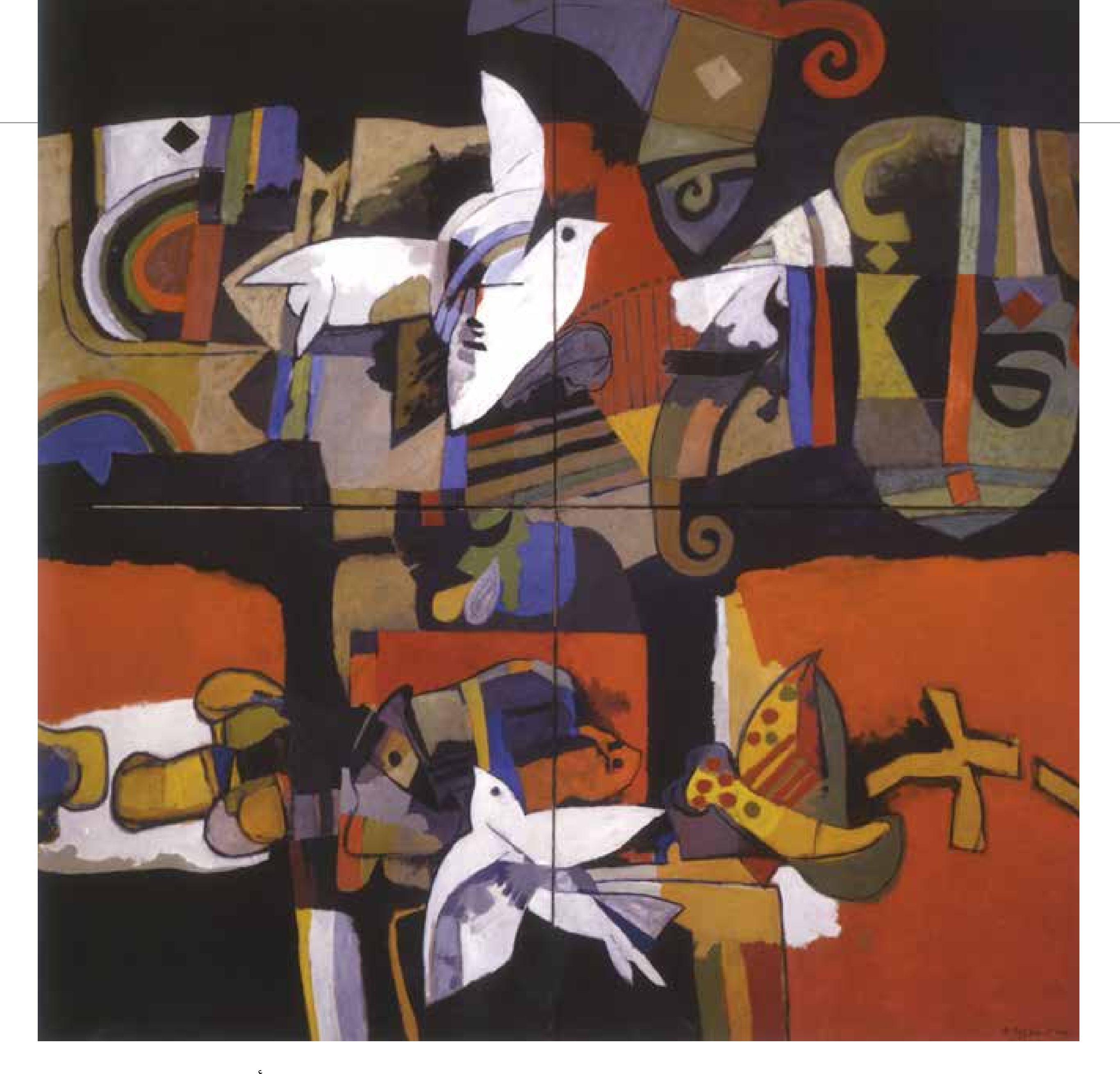
المقاومة الثقافية

وباعتمادها على غطرسة القوة وبتواطؤ دولي تجاوزت ما فعلته الدول الاستعمارية أواسط القرن الماضي، وما فعلته أميركا في فيتنام، وفرنسا في الجزائر، والنظام العنصري في جنوب إفريقيا، تلك الدول التي تراجعت عن احتلالها واستعمارها بالاستناد إلى مصالح وأسباب ليس لها علاقة حاسمة بميزان القوى العسكري.

الجبهة الثقافية شكلت رافعة كبرى للنضال الوطني الفلسطيني وبات ما يعرف بحرب الثقافة، التي قال عنها إدوارد سعيد: إنها مواجهة بين «ثقافة القوة وقوة الثقافة». وفي هذا الصدد أحرزت الجبهة الثقافية الفلسطينية في مرات كثيرة تفوقاً أخلاقياً وإنسانياً ومعنوياً على المحتلين، وانتزعت مكتسبات رمزية ومعنوية مهمة جداً. كانت فلسطين تنتصر في المعارك الثقافية بقيادة غسان كنفاني ومحمود درويش وإدوارد سعيد وفدوى طوقان ووليد الخالدي وسميح القاسم وجبرا إبراهيم وإسماعيل شموط وغيرهم. في كل المنتديات واللقاءات الثقافية واحتفاليات الآداب والفنون التي يتواجه فيها مثقفون ومبدعون فلسطينيون وإسرائيليون، تتغلب قوة الثقافة على ثقافة القوة.

يقول الناقد فيصل دراج: «لا تعرف البشرية الآن شعباً طرد شعباً آخر من وطنه وبقي مستعداً لإنزال كل أنواع العقوبات به، كما لو كانت مطالبة الإنسان المضطهد بحقوقه أمراً مخالفاً للقانون والشرائع الإنسانية».

والمطلوب من شعب تحت الاحتلال أن يتبنى الرواية التاريخية الإسرائيلية والحل العنصري الإسرائيلي. فدولة الاحتلال لا تعترف بانطباق القانون الدولي وقرارات الشرعية الدولية على الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي. وتعتمد عوضاً عنه على الرواية التوراتية وأساطيرها. وتبرر مواقفها العدمية من الشعب الفلسطيني بكوارث ألمت باليهود في الغرب وبخاصة المحرقة «الهولوكوست». منطق القوة والأساطير والميثات التي تعتمدها دولة الاحتلال في حل الصراع مع السكان الأصليين (الشعب الفلسطيني) تضفي تعقيداً إضافياً غير مسبوق على تحرر الشعب الفلسطيني من أطول احتلال في عصرنا، وتربك كل مسعى دولي



لإيجاد تسوية سياسية. هذا الوضع الشائك دفع الشعب الفلسطيني لخوض معارك صغيرة وكسب نقاط والعمل على مراكمتها في مدى زمني طويل.

وإن فلسطيني اليوم هم سليلو الفلسطينيين القدماء، ينتمون لسلالة يبوس وأدوم الذين كانوا الأقدم في فلسطين بحسب عالم الاجتماع الإسرائيلي باروخ كمرلينغ ونظيره يوئيل مغدال في كتابهما «الفلسطينيون صيرورة شعب» قبل أن يأتي العبرانيون. تُقدم المؤسسات الإسرائيلية حكاية تاريخية واحدة «لليهود» مسنودة فقط بالأساطير، وحضارة «يهودية» منعزلة عن سائر الحضارات، تقدمها إسرائيل لتحل مكان آلاف الحكايات ومن تعاقب الحضارات التي حفرها الزمن وما زالت معالمها ظاهرة للعيان. قال الشاعر محمود درويش: «أنا نتاج جميع الثقافات التي عاشت في فلسطين كاليبوسية والفرعونية واليهودية واليونانية والرومانية والفارسية والإسلامية والعثمانية، كل حضارة مرت من هنا تركت شيئاً مهماً. أنا ابن هذه الحضارات المتعاقبة على أرض فلسطين وشعبها المتجدد». اخفقت إسرائيل في اجتزاء حضارة لفئة سكانية وفصلها عن السياق التاريخي. في اشتباك الحكايتين رجحت كفة الحكاية الفلسطينية وبقيت المفارقات ساطعة.

فالحكاية الإسرائيلية تتدعم بثقافة القوة (الترسانة العسكرية) وبالدعم الأميركي الدائم، ورؤوس الأموال وتجار الأراضي والمقاولين ووكلاء ثقافة القوة. وتنتمي لأيديولوجية دينية قومية متعصبة هدفها المضي في الاستيطان الكولونيالي وتهويد مدينة القدس وفرض الفصل العنصري على الشعب الفلسطيني، والتحول إلى دولة ثيوقراطية (دينية) منعزلة.

مقابل ذلك تتدعم الحكاية الفلسطينية بالمكتشفات الأثرية الجديدة، وبمواقف ونتاجات فكرية وأكاديمية لمفكرين وعلماء دوليين ويهود وإسرائيليين، وبمنظومة قوانين حقوق الإنسان. وبالتضامن العالمي الذي حول القضية الفلسطينية إلى قضية العصر، وأدرجها كبند رئيس في أجندة

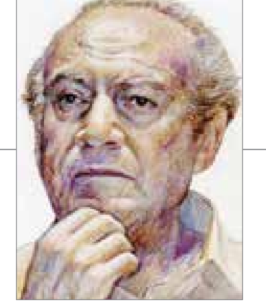
النضال الكوني. كان من اللافت استقطاب القضية الفلسطينية للمدافعين عن قيم الحرية والعدالة وحقوق الإنسان وسلامة البيئة، والمناهضين للحرب والاحتلال والعولمة المتوحشة في كل أنحاء العالم. ولم يكن من باب الصدفة انحياز المفكر الأميركي اليهودي ناعوم تشومسكي لحرية الشعب الفلسطيني، ولا دفاع البروفيسور اليهودي الأميركي المرموق نورمان فنكلشتاين عن الشعب الفلسطيني حين قال: «والدي اعتقل في معسكر اوشفيتس، ووالدتي اعتقلت في معسكر نازي آخر، وعائلتي تعرضت للإبادة من قبل النازيين، رغم ذلك اسمحوا لي أن أقول: لا شيء أحقر من استغلال معاناة آبائي لتبرير جرائم التعذيب التي ترتكبها إسرائيل ضد الفلسطينيين، ولتبرير الوحشية التي تُمارسُ عليهم. من له قلب عليه أن يوفر دموعه للبكاء على الفلسطينيين». نخب أخرى من أرفع الأكاديميين والمثقفين والفنانين حذوا حذوَ تشومسكي وفرنكلشتاين، أمثال: المفكرة الأميركية جوديث باتلر، والكاتبة الكندية نعومي كلاين والمغني البريطاني إلفيس كوستيلو، والأديب البيروفي ماريو فارغاس لوسا الحائز على جائزة نوبل، والعالم البريطاني الشهير ستيفن هوكينغ، واحتفالية الآداب العالمية التي تضم عشرات المبدعين المتضامنين، والرسام الغرافيتي البريطاني الشهير بانكسي الذي رسم على جدار الفصل العنصري لوحات فنية مثيرة للدهشة. وكان من أهم نشاطات التضامن العالمي مع فلسطين: اختراق الحصار المفروض على قطاع غزة بسفن التضامن. إصدار وثيقة «نداء العقل» التي وقع عليها حوالي 5 آلاف مثقف أوروبي تعتبر الاستيطان عملاً لا أخلاقياً. وفعاليات ضد جدار الفصل العنصري وهدم المنازل واقتلاع الأشجار. والمقاطعة الأكاديمية المتعاظمة لإسرائيل.

وثمة إنجازات صغيرة تحققت بتأثير ودعم الجبهة الثقافية أهمها: انضمام فلسطين إلى منظمة اليونسكو، الذي يسمح بالدفاع عن التراث التاريخي والثقافي، والاستفادة من كل البرامج التي تقدمها المنظمة الدولية. ويفتح جبهة دولية جديدة ضد إسرائيل، فالكثير من المعالم الثقافية التي تسيطر عليها دولة الاحتلال ستصبح من حق فلسطين، وبخاصة مدينة القدس الزاخرة بالأماكن المقدسة والمعالم التاريخية. وسيتيح تقديم طلبات انضمام لمركز التراث العالمي. ومن الجدير بالذكر أن لدى فلسطين 20 ملفاً لتقديمها، وبخاصة حول الحفريات تحت وحول المسجد الأقصى وحول كنيسة المهد في مدينة بيت لحم. وأكثرية الدول الأعضاء (107) انتصروا لفلسطين فيما عارض القرار 14 عضواً، في مقدمتها إسرائيل والولايات المتحدة التي مارست ضغوطاً لإفشال القرار وتوقفت عن دعم المنظمة الدولية مالياً بعد الفوز.

قبول فلسطين عضواً مراقباً في الأمم المتحدة، فتح الأبواب أمام انضمام فلسطين إلى 62 اتفاقية ومعاهدة ومؤسسة دولية. وكانت البداية طلب الانضمام إلى 15 معاهدة واتفاقية دولية كاتفاقية لاهاي المتعلقة بقوانين وأعراف الحرب، واتفاقيات جنيف الأربع، التي تنص على حماية المدنيين وقت الحرب، وتعترف بحركات التحرر الوطني، وبأسرى حركات المقاومة. وشمل التوقيع على العهدين الدوليين، واتفاقيتي مناهضة التعذيب، وحقوق الطفل، واتفاقية إزالة كل أشكال التمييز ضد النساء. إن قبول فلسطين عضواً في هذه الاتفاقات والمعاهدات إضافة لعضوية مراقب في الأمم المتحدة سيضع أساساً قانونياً لتغيير قواعد العملية السياسية، فالأراضي الفلسطينية ستصبح أراضي لدولة محتلة وشعب تحت الاحتلال عوضاً عن أراض متنازع عليها وتصبح إسرائيل ملزمة بتطبيق القانون الدولي.

«أعلن نتنياهو عن إلغاء مخطط برافو»، المخطط الذي يتضمن استيلاء دولة الاحتلال على 700 ألف دونم من الأراضي الفلسطينية في النقب، وتهجير 70 ألفاً من البدو الفلسطينيين منها إلى مناطق ومساكن معزولة، وبناء إحدى عشرة مستوطنة وتوطين 300 ألف إسرائيلي في الأراضي المصادرة. التراجع الإسرائيلي يعد إنجازاً رمزياً لا يقل أهمية عن إنجاز يوم الأرض. تحقق هذا الإنجاز بفعل نضال سلمي مثابر ومتواصل على مدى عامين، وكان ملحمة صمود ظافرة صنعها شبان وشابات ومواطنون في الجليل والمثلث والنقب (مناطق 48) بمؤازرة ودعم الضفة والقطاع، وتضامن قوى سلام إسرائيلية ومتضامنين عالميين وإعلاميين وإعلاميات.

دخل الشبان والشابات والمواطنون والمتضامنون الأراضي المصادرة وشرعوا في بناء قرى من الخيام فوقها. عمل رمزي ذو مغزى كبير هو حماية الأرض، أربك سلطات الاحتلال التي ردت عليه بالتدمير وبالقوة المفرطة. كانت البداية بناء قرية «باب الشمس» اسم رواية الأديب اللبناني إلياس خوري الذي تفاجأ بأن دعوته في الرواية لبناء قرية للأحرار تترجم على أرض فلسطين. هدمت سلطات الاحتلال باب الشمس وأعيد بناؤها مرة ثانية، وتكررت محاولة بناء قرى «أحفاد يونس» «باب الكرامة» «كنعان» «عين حجلة» في مناطق القدس والأغوار والخليل.



دكتور محمد عبد المطلب

اللغة العربية والهوية

في واحد من أهم كتب عباس العقاد: «اللغة الشاعرة» تناول فيه اللغة العربية ومكانتها بين لغات العالم الحيّة في الشرق والغرب، وكيف أجمع علماء اللغات على أن هذه اللغة تتراءى فيها طبيعة أهلها بصفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم، كما يتراءى لنا من هذه اللغة أطوار المجتمع العربي من مادة الألفاظ ومفردات الأسلوب الواقعي والأسلوب المجازي.

وهذه الحقيقة التي أشار إليها العقاد يمكن توثيقها بمتابعة المعاجم العربية، ذلك أن مفردات هذه المعاجم تعكس طبيعة المجتمع العربي بكل مستوياته وبكل ثقافاته، بدءاً من المفردات التي تتناول بدايات التكوين لهذا المجتمع في كتله الكبرى وفي كتله المتوسطة ثم الصغرى، وفي تجمعاته الموحدة والمتفرقة، فعلى مستوى الكثرة الجماعية نتابع مفردات: (الأمة والشعب والقوم والجماعة)، وعلى مستوى التكوينات المحددة جماعياً، هناك مفردات: (القبيلة والعائلة والجيل والطائفة والفئة)، وعلى مستوى البيئة السكنية، هناك مفردات: (الدار والبيت والمنزل والخيمة)، وعلى مستوى البيئة الطبيعية العلوية، هناك: (السماء والنجوم والشمس والقمر والمطر والغيث والسحاب والرياح، والطبيعة الأرضية لها مفرداتها من مثل: (الصحراء والجبال والرمال والصخور)، وعلى مستوى وسائل التنقل، هناك: (الخيل والبغال والحمير والجمال)، ثم تتابع المفردات الحيوانية من الغزال والبقر والغنم والكلاب وغيرها من المفردات التي صاحبت المجتمع العربي في بداياته وفي تحولاته الحياتية والثقافية، ومن يقرأ كتاب (الثعالبي) «فقه اللغة وسرّ العربية» يقف على حقيقة اللغة العربية ومدى تعبيرها عن الهوية العربية في النشأة، ثم مرور المجتمع بمجموعة من التحولات الحضارية والثقافية التي استدعت مفردات جديدة تعبر عنها، وقد جمع الثعالبي من مفردات اللغة العربية ما يتصل منها باللون والمرض والدواء والحيوان والإنسان والملبس والسلاح والطعام والشراب والزرع والنبات والزمن.

إن متابعة المعجم اللغوي في مفرداته الدالة على الهوية العربية، سوف تقدم لنا كماً هائلاً من هذه المفردات المعبرة عن الهوية الفردية والجماعية، وهي مفردات مازالت حاضرة في الذاكرة، وحاضرة في الاستعمال الحياتي والفكري، لكن كثيراً من دلالات هذه المفردات قد هجرت معانيها القديمة وامتلأت بدلالات جديدة تناسب التطور الحضاري للمجتمع العربي، من ذلك مثلاً: (السيارة) التي كانت تدل قديماً على (القافلة التي تسير)، ومفردة (القطار) التي كانت تدل على: (قافلة الجمال التي يتبع بعضها بعضاً)، وكذلك: (الطائرة والمدفع والدبابة والدراجة)، وقد تغيرت دلالتها لتعبر عن مجموعة من أدوات الحضارة، دون أن ينفي ذلك وجود علاقة بين المعنى القديم والمعنى الجديد.

ويكفي هنا أن نتابع - فقط - معجم (الزمن) لندرك مدى تعبيره عن الهوية العربية الزمنية، ولن نعرض هنا لما أسماه النحاة (ظرف الزمان) برغم أهميته في هذا السياق، كما لن نعرض لصيغة (الأفعال) بكل بعدها الزمني (الماضي والحاضر والمستقبل)، وإنما نعرض للصيغة الاسمية التي تابعت الزمن متابعة جزئية وكلية وجغرافية، فساكن البادية له مفرداته الزمنية الملائمة له مثل: (البكرة والضحى والغدوة والظهيرة والقائلة والعصر والأصيل والمغرب والعشاء، ثم الهزيع الأول من الليل، والأوسط والسَّحر والفجر والشروق)، ثم تأتي مفردات الزمن المحددة بالساعات والدقائق، ثم يتسع الزمن لاستيعاب المواسم والفصول والسنة والحول والقرن، ثم يضيق بعض الشيء مع مفردات (الليل والنهار)، ثم يضيق أكثر مع مفردات (الوقت والمدة والبرهة والفترة والردح).

إن هذا الوعي الزمني الذي احتفظت به الذاكرة اللغوية يكشف عن أن هذه اللغة امتلكت مجموعة من الحقول الصياغية المعبرة عن الهوية الثقافية للمجتمع العربي، أي أنها صيغ ثقافية بالدرجة الأولى لها طبيعتها التراكمية القادرة على ملاحقة الحاضر بكل قفزاته الحضارية والثقافية والعلمية.

أدب



مقالات

نصوص

ترجمات



مختارات شعرية لجوليا هرتفيغ

ترجمها عن الإنكليزية مازن معروف.

قصّة المرايا المروضة

ترجمها عن الإسبانية كاميران حاج محمود

نص لميلان كونديرا

ترجمها عن الفرنسية محمد بنعبود.

حوار

78



يوسف القعيد في عامه السبعين:
شكراً لمن ساهم بالإبداع في خدمة قضايا بلده

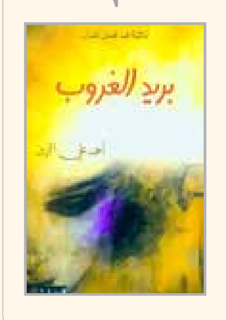
في عامه السبعين، يطل الأديب المصري يوسف القعيد، على شؤون الكتابة وشجونها، عن تجربته الخاصّة، وتجربة جيله أيضاً. وبالطبع فإن استلهام الربيع العربي في الرواية، كان من المواضيع التي استفاض فيها القعيد ها هنا في هذا الحوار.



كتب

116

اللغة التي تُنْجينا من المأساة وتوقِعُنا بها

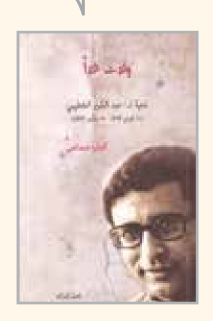


تؤدي اللغة في رواية بريد الغروب لأحمد علي الزين دوراً أساسياً عبر إدخال السير والاحداث إلى عوالم شعرية وتراجيدية، وتشدّها إلى منطقة تتأرجح بين الواقع والقاموس



118

تحية إلى عبد الكبير الخطيبي



ولدتُ غداً هو عنوان كتاب جديد جميل، يحتفي بالمغربي الراحل عبد الكبير الخطيبي، ولعلها من المرات النادرة التي تأخذ فيها عائلة المثقف مبادرة نبيلة كهذه، في إصدار كتاب يجمع ما بين الشهادات الشخصية والدراسات العلمية.



يوسف القعيد في عامه السبعين:

شكراً لمن ساهم بالإبداع في خدمة قضايا بلده

حوار - حسين عبد الرحيم

يتذكَّر الكاتب يوسف القعيد ما كتبه نجيب محفوظ عن رواية الثورات، ومستقبل الإسلام السياسي، وكيف يصبغ رؤى الأدباء. ويتذكَّر هيكل السياسي، ود. محمّد حسين هيكل ورواية زينب، ويتحدّث عن الرواية العربية الجديدة والجوائز، وجائزة قطر للرواية، وحصاد رحلة كتابات وكتّاب الستينيات، وعلاقة الصحافة بالرواية والإبداع. يحدثنا عن ذلك كلّه ابن قرية (الضهرية، بحيرة)، الذي قَدَّم أكثر من ثلاثين عملاً إبداعياً ما بين القص والرواية والمنكرات، والحاصل على جائزة الدولة التقديرية، وقد قدّمت له السينما المصرية: «الحرب في برّ مصر» و«يحدث في مصر الآن»، و«الحداد».

■ ما موقفك أو شعورك وأنت تطرق عتبات السبعين وما هي أبرز المواقف والأحداث التي تتذكَّرها في هذا اليوم؟

- هناك رهبة وخوف ودهشة وتساؤل، كلّ إنسان يعرف تاريخ ميلاده، لكني لا أتصور أبداً أنني بلغت السبعين، إلا عندما اتصلوا بي في دار الهلال ليقولوا إنهم سيقيمون احتفالاً بسيطاً لسبعينيتي. أنت تعرف أنني فلاح ولدت في قرية الضهرية، إيتاي البارود، البحيرة وعشت فيها الـ 25 سنة الأولى من عمري. ولم نكن نحتفل فيها بعيد ميلاد، لا أبي ولا أمي ولا أنا ولا أخواتي. عيد الميلاد اختراع مديني، ولا أخفي أنني عندما استمعت إلى عبد الحليم (عقبالك يوم ميلادك يوم ما تنول إللي شغل بالك) استغربت، ثم رحلت إلى القاهرة. ووجدت نفسي وجهاً لوجه أمام أعياد الميلاد، وأصبحت جزءاً من وجداني. ولا أنسى سنة 1961، عندما أقام هيكل احتفالاً في جريدة

الأهرام بعيد ميلاد محفوظ الخمسين.

كان صلاح جاهين -حسب ما رواه لي نجيب فيما بعد- قد ذهب إلى هيكل ليستأذن في تخصيص قاعة الأهرام الكبرى للاحتفال بعيد ميلاد نجيب. في ذلك الوقت لم يكن نجيب كاتباً في الأهرام، ولم يكن ينشر أعماله في الأهرام، باستثناء الرواية (الأزمة) «أولاد حارتنا» التي أقامت الدنيا ولم تقعدها.

لكن (هيكل) قال لصلاح جاهين: نحن الذين سنقيم هذا الاحتفال لنجيب محفوظ. وكانت المرة الأولى، في الواقع الثقافي المصري، التي يقام فيها حفل بهذا المستوى، لأن نجيب محفوظ حكى لي إنه في هذا الحفل رأى لأول مرة ولآخر مرة أيضاً أم كلثوم، التي أعجب بها لدرجة أنه أطلق على ابنته الكبرى اسمها، ولم يبقَ في مصر، في الواقع الثقافي والفني والصحافي، إنسان يمثّل قيمة إلا دعاه هيكل للاحتفال بنجيب محفوظ.

حسب دراسات علم النفس فإن الذاكرة لا تولد مع الإنسان، لكنها تتكوّن بعد ذلك عبر سلسلة من التجارب، أنا أتذكّر صيقة كانت بالقرب من منزلنا ليست صيقة لمنزلنا لأنني ولدت ونشأت وتربيت في أسرة فقيرة لكنها كانت صيقة لأغنياء يعيشون بالقرب منها. وأتذكر حكايات أمي -يرحمها الله- عن الوباء الذي ضرب مصر في أيامي الأولى، وعن البعثة الطبية التي جاءت وسكنت في خيام في الوسعاية. ويومها وقع ابن العمدة في غرام الممرضة، وحدثت مشكلة، وأتذكر أيضاً رحلة قمت بها مع أبي إلى قرية في الناحية الأخرى من نهر النيل (فرع رشيد) لكي نذهب إلى شيخ ليكتب لي حجاباً حتى لا أموت مثل الأشقاء الذين سبقوني. وما زالت طقوس هذه الرحلة ماثلة في خيالي كأنها جرت بالأمس: وضع الشيخ يده على رأسي وكتب لي حجاباً بقلم أحمر (لم أستطع فكّه ولا قراءته)، وكان تحذيره الأساسي لي ألا تمس الحجاب، لأنه إن ابتل بالماء سأموت فوراً.

وقد حدث بعد هذا أن نزلت أستحمّ في النيل فابتلّ الحجاب بالماء، وعشت أياماً وليالي مخيفة أنتظر الموت أكثر من مسألة الموت حاولت أن أخفي أمر الحجاب الذي ابتلّ عن أبي وأمي خوفاً من العقاب، لكن هذه الحادثة المبكّرة أكّدت لي الدجل والشعوذة في أعمال هؤلاء الشيوخ المنتشرين في قرى ريف مصر. لأنني رأيت بقسية أبي لهذا الشيخ، وشاهدت بعيني مَنْ ينتظرون المثول بين يديه، ورأيت أبي يوزّع أمواله على من يحيطون بالشيخ حتى ندخل في دورنا، ومع هذا فقد باع لنا الشيخ وهماً، وهذا الوهم لم أتكلّم فيه مع أحد على الإطلاق،لكن درسه لم يزل ماثلاً في وجداني.

بعد الاحتفالية التي أقامتها لك مؤسسة دار الهلال بمناسبة بلوغ السبعين كونك من المؤسّسين الذين ساهموا في تأسيسها، كيف ترى علاقة المبدع بالصحافة؟ وكيف أثّر كلا المسارين في الآخر عبر مشوارك الإبداعي؟

- كثيراً من الأدباء الذين عملوا في الصحافة يتحدثون عن الصحافة باعتبارها «مقبرة» الأدب. وأنا أرى غير ذلك تماماً، فالعمل الصحافي يوفّر الوقت للكاتب، كما أنه يمكّن من رؤية الشوارع الخلفية في حياة المدن المركبة والمعقّدة، لكن بشرط أن يفصل الأديب بين عمله الصحافي وكتابته الأدبية وأن تمثل مقولة همنجواي الشهيرة جداً «تناسب الصحافة الروائي تماماً بشرط أن يعرف الوقت الذي يهجرها فيه».

فأزمتي مع الصحافة إنني كلما فكرت في الكتابة عن تجربتي الصحافية، وقفت أعمال فتحي غانم حائلاً أمامي، أخشى أنني لا أستطيع تجاوز أعمال فتحي غانم في روايتيه: «الرجل الذي فقد ظله» و«زينب والعرش».

ذكر جمال الغيطاني- وهو من مجايليك- أن القعيد أديب كبير لم يحصل على ما يستحقه من الاهتمام حتى الآن، كيف تفسر ذلك؟

- ما قاله جمال الغيطاني في كلمته قاله هيكل مرتين: الأولى في كلمته المنشورة عني في العدد الأخير من مجلة الهلال، حيث قال إنني لم آخذ حقي الذي أستحقّه، والثانية في تقديمه لروايتي في الطبعة الثانية لقطار الصعيد، وإن كان هيكل يقول لي: «أنا أريدك هكذا أبداً، بهواجسك وتساؤلاتك وهمومك والظلم الرهيب الواقع عليك، لأن هذا الظلم ممكن أن يكون دافعاً للكتابة».

هذا الظلم وقصته الطويلة معي، والكلام عن أسبابه يحتاج إلى مجلدات، ولكني كلما تذكّرته، تذكرت قول أمي: «يا بخت من بات مظلوم ولا باتش ظالم».

ليتك تحدّثنا عن مسيرة كتّاب وجيل الستينيات، وكيف ترى حصاد كتابات هذا الجيل وكتّابه؟

- جيل الستينيات يُعَدّ أنبل وأجمل ظاهرة أدبية في القرن العشرين. وبالنسبة للرواية والقصة فإن كان د.حسين هيكل قد أسّس الرواية بروايته «زينب» التي صدرت عام 1914، وإن كان نجيب محفوظ

لا بدّ أن تفصل الروائي فترة زمنية كافية عن الحدث الذي يكتب عنه

> ماذا كان سيفعل نجيب محفوظ لو أنه عاصر ٢٥ يناير؟ قلت لمن سألوني إنه كان سيرحِّب بها، ويقف معها، لكن فكرة ذهابه إلى ميدان التحرير، أشكّ فيها كثيراً

وجيله قد أصّلوا هذا الفن بكتاباتهم الأدبية الغزيرة، فإن جيل الستينيات هو صاحب المغامرة الكبرى في الكتابة الأدبية، حيث خرج من الكتابة المستقرة والسرد الأحادي الجانب،وترك الطرق التي اهترأت من كثرة المشي فيها، إلى بكارة الدهشة والقدرة على طرح الأسئلة ومحاولة تجاوز كل من سبقونا في الكتابة. أعرف أن محمد حافظ رجب،أطال الله في عمره، أطلق صرخة مدوّية في النصف الأول من القرن الماضي، حين قال: «نحن جيل بلا أساتذة». فهو يعترف بأنه نشأ وترعرع وتربى من دون أن يكون له معلمون، ومهما كانت الموهبة متدفّقة فالمعلم مهمّ جداً لأي مبدع.

كنت من المقرَّبين لشيخ الرواية العربية نجيب محفوظ، فليتك تحدثنا عن نبوءاته في ما يخصّ مستقبل المعرفة وظاهرة الإسلام السياسي ومستقبل حرية الإبداع.

- كثيرون من كتّاب السياسة من أعداء ثورة يوليو 52، يتحدَّثون عن السجون والمعتقلات التي كانت في ستينيات القرن الماضي، وأنا ضدّها على طول الخط، لأنه لا يوجد مبرّر واحد لتقييد حرية إنسان مهما كان المبرّر. لكن- على الجانب الآخر- فإن مناخ يوليو ازدهر من خلال إبداعات أدبية لم تحدث في تاريخ مصر، لا قبل يوليو ولا بعد عبد الناصر، فلا يوجد حرف واحد كُتب في الستينيات لم يجد طريقة للنشر. فـ«أولاد حارتنا» التي اعترض عليها الأزهر، طلب عبد الناصر من هيكل نشرها في الأهرام بشكل يومي بدلاً من الأسبوعي حتى يكتمل نشرها قبل ثورة الأزهر، وقال لهيكل في التليفون: هذه رواية كتبها نجيب محفوظ ولا بدّ من نشرها. وعندما اعترض عامر على مسرحية «السلطان الحائر» لـ توفيق الحكيم، قال له عبد الناصر: إذا كان الحكيم قد نشر «يوميات نائب في الأرياف» أيام الملك، فنحن لا يمكن أن نكون أقل من الملك أبداً بأن نسمح بنشر النص.

مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي، التي كانت تهاجم ذهاب جيشنا إلى اليمن صدرت عن الدار المصرية للطباعة والنشر -وهي دار الدولة- وقدّمت على خشبة المسرح وقام ببطولتها كرم مطاوع. ونُسب لنجيب محفوظ في الأيام الأخيرة، أنه قال «إن مصر تحنّ إلى أن تجرب حكم الإخوان»، والرجل الآن في دنيا الحقّ ونحن في دنيا الباطل،وأشهد أنه لم يقل هذا أبداً، ولكنه قال إنه مع الديموقراطية، أياً كان من تأتي بهم، حتى ولو كان الإسلام السياسي، بشرط أن تكون انتخابات حرة وشفافة ونزيهة.

في ظل الحراك الثوري التي تعيشه بعض الأقطار العربية، كيف ترى مستقبل الإبداع المعرفي والروائي؟

- لقد سئلت آلاف المرات بعد 25 يناير: ماذا كان سيفعل نجيب محفوظ لو أنه عاصر 25 يناير؟ قلت لمن سألوني إنه كان سيرحِّب بها، ويقف معها، لكن فكرة ذهابه إلى ميدان التحرير، أشكّ فيها كثيراً. لأن الرجل الذي توفِّي في 2006، كان في آخر أيامه لا يستطيع المشي ولا الرؤية ولا الاستماع. كنت أتعب كثيراً حتى أسمعه صوتي. نجيب محفوظ مع الشعب ومع الثورة، وله روايتان مهمّتان عن الثورات: ثلاثية «بين القصرين» التي بدأ كتابتها سنة 1948، عن ثورة 1919. وقد كتب رسالةإلى صديقه الذي كان يدرس في لندن، قائلاً:«سأكتب رواية عن استشهاد أخي في ثورة 19. وكانت البذرة الأولى للثلاثية، التي كتبها بعد الثورة بـ30 عاماً. وأقول هذا الكلام لمن يستعجلون كتابة الروايات عن 25 يناير، لقد كتب الثلاثية بعد ثلاثين عاماً من الثورة، ونشرها بعد أربعين عاماً من قيامها.أمّا الرواية الثانية عن الثورة فهي «السمان والخريف»، وقد كتبها عن ثورة يوليو 1952، ونُشرت عام 1962، أي بعد الثورة بعشر سنوات. وأكرر: إن من يستعجلون الكتابة عن 25 يناير أو 30 /6 أو 3 /7 لا يفهمون أن جوهر الكتابة الإبداعية،في أنه لا بدّ أن تفصل الروائي فترة زمنية كافية عن الحدث الذي يكتب عنه، ولا بد أن يكتمل الحدث على أرض الواقع أيضاً، حتى يمكن تناوله روائياً، وفي هذه الحالة فإن جماليات الفن الروائي يجب أن تكون متوافرة. شرعية الرواية أن تكون رواية أولاً وثانياً وثالثاً وأخيراً، أما الموضوع الذي تتناوله فهو قضية أخرى، ولا ينبغي أن يشكّل شرعية النص بأي حال من الأحوال.

ما موقفك من الجوائز العربية التي مثّلت طفرة نوعية في الحقبة الأخيرة؟

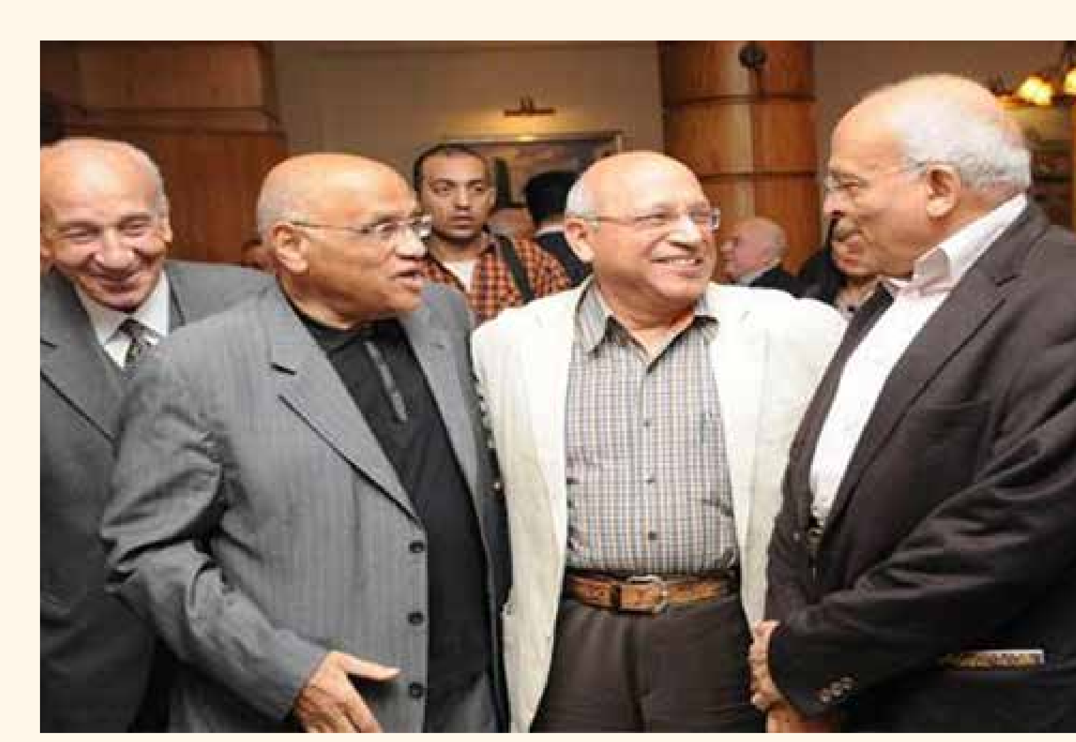
- الجوائز العربية مسألة شديدة الأهمية في حياة المبدعين، وهي تعني أن مجتمعاتهم قررت أن تتوقَّف

لحظة لتقول شكراً لمن ساهم بالإبداع في خدمة قضايا بلده. وكثرة الجوائز أمر يسعدني، وارتفاع المبالغ التي تُقدّم فيها يسعدني أيضاً ،لأنها تريح الكاتب من عناء الجري وراء لقمة العيش، وتوفّر له أماناً مادياً، فهو في أمَسّ الحاجة إليه ليوصل رسالته. الجوائز العربية نوعان: نوع يحمل أسماء أشخاص؛ الملك فيصل، البابطين، الصباح، شومان، الشيخ زايد، وهي جوائز تختلف ملابساتها وظروفها باختلاف أصحابها والإمكانات المتوافرة لدى من يقومون بها، وأتمنّى استمرارها والتوسُّع فيها، ورفع قيمتها المالية، وكذلك أن تطبع أعمال الفائز كاملة بعد إعلان فوزه، ولا يقتصر الأمر على منحه مبلغاً من المال، لأن نشر أعماله، ووضعها على الإنترنت أهمّ وأبقى من أي أموال يمكن الحصول عليها. وتوجد جوائز مستوردة تحمل أسماء جوائز عالمية، وأنا لا أدري السبب في وجودها، فنحن يمكن أن ننشئ جوائز عربية تحمل أسماء عربية، ولا نستورد الثقة ولا الاسم من الخارج. توجد جوائز دول عربية شقيقة كثيرة مثل جائزة الكويت، وجائزة دبي، وجوائز السلطان قابوس، وجائزة قطر التي تمّ الإعلان عنها مؤخّراً.

لكنني أتمنى من القائمين على لجان تحكيم هذه الجوائز، النظر في القيمة الأدبية والإضافية، بمعنى أن يشكِّل النص أو الكاتب الفائز إضافة حقيقية إلى الفن الذي يكتب فيه، وألا يكون الانتصار لكتابة تقلّد الغرب أو تعادي الأصالة، أو لا تعبّر عن هموم الإنسان العربي الآن. لا أتحدث عن الكتابة التقليدية وكتابة التجريب، ولا عن صراع الشباب والشيوخ، ولكني أركِّز على فعل الكتابة في الأول والآخر. أعرف أن القائمين على هذه الجوائز بشر، والبشر يصيبون ويخطئون، وثمة أهواء شخصية، ومن الممكن أن ينحاز هنا الناقد أو ذاك المحكِّم لبلده أو لكتابة معينة يحبها. لكنني أرى أن ثمة شلة واحدة توزّع نفسها على كل لجان هذه الجوائز. يختلف اسم الجائزة واسم البلد الذي يمنحها لكن المحكمين هم هم، يحملون حقائب السفر من عاصمة إلى أخرى، لأن القراءة في الطائرة لا تصلح للتحكيم، وقراءة الترانزيت في المطارات لا توصل إلى نتائج حقيقية وصحيحة. أحدث هذه الجوائز هي جائزة قطر، وأنا لا أعرف شروطها لأن ما نُشِرهو أخبار صحافية لا تغني عن التفاصيل، وأتمنى لها التوفيق الكامل. أتمنى أيضاً ألا تحنو حنو الجوائز الموجودة على الساحة، وأن يستفيد القائمون على الجائزة من مراعاة أمور أشبه بالدستور هي: الابتعاد التام عن السياسة حتى يضمنوا للجائزة مردوداً حقيقياً، وأن يدركوا كذلك أن تقاليد أية جائزة ومحافظتها على تقاليدها وتعظيمها، هي التي فرّقت بين نوبل والجوائز الأخرى. يجب أن ينظر القائمون على جائزة قطر إلى النص وكاتبه بعيداً عن أية اعتبارات أخرى، وإن كان لابدّ من الاستفادة من نظام جائزة سابقة، فليهم جائزة نوبل، وجائزة الغونكور الفرنسية، وجائزة بوليتيزر الأميركية.

حَدِّثنا عمّا لفت انتباهك من عناوين الروايات العربية الجديدة.

- أحاول أن أمنع نفسي من ذكر أسماء حتى لا أنسى أعمالاً مهمّة، ولكن هذه السنوات يمكن أن تسمّى ربيع الرواية العربية. يوجد انفجار روائي وقصصي عربي لم يحدث من قبل، ويبدو أن عبارة «لوكاتش» المجري الذي لم يكتب إلا عن الرواية، وقال إن الرواية لا تزدهر إلا في فترات الاستقرار السياسي والاجتماعي، يبدو أنها مقولة غير دقيقة، لأن نصف القرن الأخير كان فترة التحوُّلات الكبرى في المجتمع العربي وكذلك الانقلابات الرهيبة، وبرغم ذلك أنتج لنا أعمالاً شديدة الأهمية يمكن أن تضيف جديداً للمغامرة المصرية في كتابة الرواية.





«رواية الـوردة» تُتَرجَم لأوَّل مرّة إلى العربية

تأصيل المجاز

سعيد.خ

أخيراً، بعدما تُرجمت إلى كثير من اللّغات العالميّة، وصلت «رواية الوردة» لـ «غيوم دو لوريس» إلى العربية، وصدرت ترجمة لها بمبادرة من إدارة البحوث والدراسات الثقافيّة، بوزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية، وفي طبعة مشتركة مع الدار العربية للعلوم/ ناشرون(لبنان) ودار محمد علي(تونس). الترجمة التي قام بها كل من د.نزار شقرون وأ.نعيم عاشور للكتاب نفسه تمثّل واحداً من أهم مشاريع الترجمة الأدبية الهادفة إلى إتاحة النصوص المؤسسة للأدب الفرنسي أمام القارئ العربي.

أقيمت، بمناسبة صدور الترجمة، ندوة أدبيّة، في فندق ماريوت الدوحة، تحت عنوان: «الرواية المجازية الفرنسيّة والغزل العربي في العصر الوسيط»، من تنظيم إدارة البحوث والدراسات الثقافية، وسفارة فرنسا لدى قطر، والمعهد الفرنسي، شارك فيها المترجم والباحث نزار شقرون، والباحثة المختصة الفرنسية الدكتورة كاترين كروزاي ناكي، بحضور سفيرَيْ فرنسا وسويسرا، ومستشارة السفارة البلجيكية، وتنشيط خبير الترجمة عبد الودود العمراني. شكّلت الندوة نفسها فرصة للاحتفاء بصدور الترجمة من جهة، والعودة إلى أصول الأدب الفرنسي من جهة أخرى، مع عقد مقارنة بينه وبين الغزل العربي في العصر الوسيط. كاترين كروزاي ناكي، أستاذة أدب العصر الوسيط بجامعة السوربون(باريس 3)، وعضو مركز دراسات الجامعة نفسها،عَدت صدور ترجمة الكتاب إلى العربية حدثاً، مضيفة: «هو كتاب تربية عاطفية، يستحق أن نعود إليه باستمرار». واستعادت كروزاي في مداخلتها بيوغرافيا مؤلّفي الكتاب: غيوم دو لوريس(1200 - 1238)وجان دومانغ(1240 - 1305)، محيطة، في السياق نفسه، بأهم الظروف والمعطيات التاريخيّة والسياقات الاجتماعية التي رافقت ظهور الكتاب على مرحلتين مختلفتين، تفصل بينهما أربعون سنة. لتقوم بعدها بمقاربة النصّ نقدياً، معتبرة إياه نصّاً متكاملاً، بنهاية متناسقة. وعن الجانب المجازي في الكتاب وتمثيل الوردة قالت كروزاي: الوردة في الكتاب تحيلنا إلى طابعها الأنثوي. فهي تعبير عن الجمال، وهو مجاز أوجد وقتها في الكنيسة، قبل بروز تأثيرات الشعر الشرقي، لتتحوَّل إلى رمز للقداسة، ثم إلىصورة للصفاء، وهي تمثّل أيضاً المرأة المحبوبة، والحب إجمالاً. من جهته، قارب د.نزار شقرون، عميد المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، موضوعاً يمسّ الشعر العربي، ويتقاطع مع محور الندوة: السردية الغزلية في الشعر، متطرّقاً إلى أنواع الغزل، قائلاً: التجربة الغزليّة كانت مندرجة في الحياة اليومية، باعتبار أن الشاعر العربي في الغزل، وعلى خلاف الأشكال الشعريّة الأخرى، كان طرفاً فاعلاً في الحدث، وليس فقط ملاحظاً، كما إنه شعر قام على المجاز لا على الحقيقة. وتساءل نزار شقرون في مداخلته: هل الشعر ابن الحياة أم هو ابن الثقافة؟ وعاد المتحدث نفسه، في مداخلته، بشكل موجز إلى تجربة الشاعر عمر بن أبي ربيعة، مصنفاً إياه في طبقة زعماء الغزل العربي، كما عرّج أيضاً على ذكر شاعرات تغزلن برجال، على غرار حفصة الغرناطية، بدر التمام ،وولادة بنت المستكفي. ويذكر أن الترجمة العربية لرواية الوردة تضمنت تقديماً من توقيع وزير الثقافة والفنون والتراث د.حمد بن عبد العزيز الكواري، جاء فيه: «إنه لمن المشروع أن نطّلع بدورنا على ما أبدعته الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة الفرنسية، فهذا العمل يندرج في ذلك السياق ليسمح للدارسين بمقارنة الأدب العربي بالأدب الفرنسي لعلهم يعثرون على تلك المساحات التي يلتقي فيها الإبداع دون تمييز بين عرق و لون ولغة، لأنه- ببساطة- الإبداع الإنساني الذي نجتمع جميعنا تحت ظلاله الوارفة».

كاترين كروازي ناكي:

النص المفتوح



تُعَدّ كاترين كروازي ناكي من أهمّ الباحثين في أدب العصر الوسيط. سبق لها أن أصدرت: «كتابة التاريخ الروماني في بداية القرن الثالث عشر»(1999)، و«فارس العربة» (2006). زارت، مؤخراً مجلة (الدوحة)، وتحدثت عن بعض جوانب «رواية الوردة».

«رواية الوردة» كُتِبت قبل حوالي ثمانية قرون. هل تُقرأ اليوم بالمستويات نفسها كما قرأت في القرون الأولى التي تلت ظهورها؟

- النص ما يزال نصاً مفتوحاً على القراءة جاذباً للقارئ ومحرضاً على المطالعة وعلى التأمل. ربما يطرح الدارسون مشكل اللّغة التي كتب بها، لغة سابقة للفرنسية، والتي تختلف، بطبيعة الحال، عن اللّغة الفرنسيّة التي نعرفها اليوم، وقد تُرجِم فعلاً إلى الفرنسية. لكن هنا لم يكن سبباً في تقادم الرواية. في رأيي هو نص عالمي بامتياز، مع أن تمثيل الحب فيه يظهر صعباً.

الرمزية التي تميّز النص، والمجاز في الحديث عن الحب وعن المحبوبة، هما عاملان قد يقفان حائلاً أمام القراء الشباب؟

- ربما. ولكن لست أعتقد أن الشباب، أو الطلبة أو الجيل الجديد عموماً، يمثّلون حقيقة القرّاء كلّهم. هم لا يعكسون ميول مجتمع المطالعة كلّه. «رواية الوردة» هي رواية حب معرفية، رواية تتجاوز المكان والزمان. هي نصّ في الهوى، مستمرّ ومتجدّد، ويستميل شريحة واسعة من القرّاء.

بالعودة إلى بنية النص، هل يصحّ تصنيفه ضمن الرواية (الشعرية) أم الشعر(السردي)؟

- في القرن الثالث عشر، كان مصطلح رواية (Roman) يطلق على كل نص كُتِب باللّغة الرومانية، أو لغة أخرى مشابهة لها، أو متفرّعة عنها، ولا يقصد بالمصطلح وقتها نَصاً روائياً، سردياً متخيَّلاً، كما هو متعارف عليه اليوم. ومن هنا تستمدّ تسميتها كرواية.

النص كُتِب من طرف كاتبين مختلفين: غيوم دولوريس، وجان دومانغ. هل توجد فوارق بين جزأي كل كاتب من الكاتبين؟

- غيوم دولوريس كتب حوالي أربعة آلاف شطر (مقسّماً كل شطر بشكل ثماني: octosyllabe)، وأضاف عليها جان دومانغ، بعد حوالي أربعين عاماً، ثمانية عشر ألف شطر آخر. كما ذكرت سلفاً هو نص في الحب، يشترك في هذه التيمة، مع أن جان دومانغ حاول في الجزء الثاني منه تكريس نظرة معرفية موسوعاتية.

النص الأصلي قديم جداً. أَلَمْ تضع فصول منه مع مرّ الزمن؟

- النص الأصلي حُفِظ في مئات النسخ، والتي بقيت في فرنسا. من ثم فقد دوّن وانتشر، قبل ظهور المطبعة، بشكل جيد. والشيء اللافت أن«رواية الوردة» حَقّقت نجاحاً غير مسبوق من حيث المطالعة والتداول. وقد ترجمت، في وقت لاحق، إلى أغلب اللغات الأوروبية، لتصل اليوم إلى اللغة العربية.

وكيف كان تأثيرها على بدايات الأدب الفرنسي؟

- استمرّ تأثيرها طويلاً، حوالي ثلاثة قرون، إلى غاية ظهور كوكبة (البلياد) في القرن السادس عشر، مع الشاعرين بيار دو رونسار، وجواكيم دوبلي، وكتّاب آخرين انخرطوا في الكوكبة نفسها.

بالنظر إلى بعدها التاريخي وطابعها الرومانسي، هل يمكن أن نجد نقاطاً مشتركة بين «رواية الوردة» وكتاب «ألف ليلة وليلة»؟

- بحكم تخصُّصي في الأدب الفرنسي الوسيط، فلم تُتَح لي فرصة كافية لعقد المقارنة. ولكن من خلال معالجتي لبعض أطروحات الطلبة الأكاديمية وجدت مقاربة بين الكتابين، ونقاطاً مشتركة، تمهّد -ربما- الطريق لدراسة أكاديمية معمَّقة في المقاربة بين النصّين.

في حضرة المحبّ

د. نزار شقرون

تحفل الآداب العالميّة بكتابات عن فنّ الهوى، وهو فنّ طالما شغل الأدباء والقرّاء على السّواء لما فيه من وهج التّجربة الإنسانيّة في مجال الحبّ بجميع صنوفه وتلوّناته. ويتنزّل كتاب «رواية الوردة» في هذا السياق فهو من أهمّ الآثار التي انشغلت بتناول تجربة العشق الصّافي في العصر الوسيط. وقد كُتِب الكتاب بالفرنسيّة العتيقة من قبل الأديب غيوم دولوريس (1200 - 1238) الذي أنجز الجزء الأوّل ليشمل حوالي أربعة آلاف بيت شعري، في حين تولّى الأديب جان دومنغ كتابة الجزء الثّاني، وقد اكتفينا بترجمة الجزء الأوّل، وهو جزء متوهّج وأشبه بمتاهة مجازيّة لأطوار الحبّ وبطولاته.

وتنهض عمليّة ترجمة هذا الأثر الهامّ في هذا التّوقيت بالتّحديد على عدد من الموجّهات من أهمّها الحرص على الانفتاح الحضاري على ثقافات الأمم الأخرى وإشاعة ثقافة المودّة والتّوادد، فالكتاب حافل بمعاني الحبّ والغزل والسّعي في سبيل المحبوب. كما أنّه يمجّد تجربة الإنسان الذي يقتحم غمار المغامرة ليبلغ قيم المحبّة حتّى يصبح رباط العشق أسمى من روابط أخرى، وكانت هذه القيمة جدّ هامّة في زمن دولوريس بالتّخصيص، ففي تلك الحقبة بدأت قيم الإنسان في التّسلّل إلى حراك المجتمع الغربي بعد أن سيطرت الكنيسة بتشدّدها الدّيني على ضمائر النّاس وقلوبهم وعقولهم في عصر اتّسم بالظّلمات، وأنكرت فيه الكنيسة حقّ الإنسان في الحبّ.

تدور جدوى ترجمة الكتاب حول الوقوف على البعد الرّمزي لقصّة شعريّة تتعرّض في صميم خلفيّتها إلى مغامرة الإنسان في طلب الحريّة. ولكنّ بلوغ هذه المقاصد يتطلّب نوعاً من الدّربة والإحاطة بالإشارات الدّالّة على مراوغات دولوريس الذي لم تسعفنا سيرته الذّاتيّة في فهم مقاصده بقدر غنى الكتاب وتلوّناته، فالباحث في سيرة الأديب دولوريس لن يظفر بما يشفي رغبته، ولذلك بدت «رواية الوردة» خير دليل على فكر صاحبها.



تندرج «رواية الوردة» من حيث التّجنيس الأدبي جنس أدبي جديد يتّخذ من الرواية الشعريّة المجازيّة مداراً له، وهو شعر ناشئ في عصر تميّز بحضور ظاهرة الشّعراء الجوّالين (التروبادور) الذين خلقوا نوعاً جديداً من التّواصل مع النّاس في الأسواق والشّوارع، حيث أضحى الشّعر يُلقى مقترناً بموسيقى العرض أحياناً في قلب اليومي الاجتماعي بعد أن كان أسير الكتب المنسوخة. وهكذا انبنت «رواية الوردة» وهي تحمل في أنفاسها لغة المحكي ورغبة الانغراس في فضاء تقبّلي أرحب يجعل من رسالة الحبّ رسالة غير مقموعة بين الأسطر، بل مبثوثة في الأذهان والأنفس، فكيف يحقّ للحبّ أن يبقى مضطرماً بين جناحي العاشق وهو مثل الجمر يُراد له أن يدثّر قلوب النّاس الباردة؟ ولئن بدا انطلاق «الرّواية» من مجرّد حلم عاشه شابّ في العشرين من عمره أي في ريعان الشباب والصبابة فإنّ هذا الحلم موصول في دوافعه برغبة الخروج على سلطة قامعة والبحث عن حياة بديلة،

يورد دولوريس:

«إنّ أوجاع المحبّ، وتباريح الغرام
لا يمكن حصرها في الرّوايات
ولا حبسها بين دفّتي كتاب
فالمحبّون يعشقون الحياة»

إنّ الخيط الرّهيف للحكاية قائم على نسغ العشق، وهو عشق يتجاوز المحبوبة الإنسانة ليتملّك الحياة بكلّ تفاصيلها، وهو العشق ذاته الذي بحث عنه شعراء التّروبادور الذين التصقوا بالحياة، وجعلوا منها فضاء لملفوظهم الشّعري، لذلك فالحلم، وهو الفضاء العام لملفوظ دولوريس، يرمز إلى هذه الحياة المنتظرة، وهو المدار الذي يشيّد البطولة في واقع قروسطي يحتاج إلى الجرأة والشّجاعة لقلب الأوضاع، ولذلك يخرج حلم الشّاعر عن رغبات النّاس ويتجرّأ بنوع من الحياء على السّلطة، لأنّ إعلاء الخروج على نواميس المجتمع كان أمراً متعذّراً في تلك الفترة.
تنطلق الأحداث في شهر مايو، أي في فصل الخصوبة، حيث ينام المحبّ، فيرى في حلمه مشاهد وأطواراً تقوده إلى الدّخول إلى بستان أشبه بمتاهة، وما هذا البستان غير مقرّ إقامة «سيّد المتعة»، ويحتاج المحبّ/ الشّاعر إلى دليل يقوده عبر مسالك هذا البستان، فتقوم فتاة حسناء تدعى «مترفة» بهذه المهمّة، ويلتقي الشّاب بشخصيّات عديدة اتّخذت من لعبة المجاز كساءً لها، أو هي أقرب إلى صور استعاريّة لقيم البستان فكأنّ الرّحلة الدّاخليّة هي تعرُّف على سجلّ القيم داخل بستان يُفترض أن يحيلنا على الفردوس، ولكنّه أقرب إلى متاهة الحياة الدّنيا لأنّ الشّخصيّات تتوزّع على وجوه الخير ومن ثَمَّ، وبالتّالي فقد نبتعد عن إحالة البستان على مرجعيّة الجنّة. وبتعدّد الشّخصيّات الموزّعة بين ذكور وإناث، «بهجة»و«ثروة» و«ربّ الحبّ» و«كياسة» و«صراحة» و«خادم النّظر»، تتأسّس مغامرة الشّاعر السّاعي إلى قطف الوردة في هذا البستان، ولكنّ هذه الشّخصيّات لا تتلبّس بدور مساعد، بل بعضها يلعب دور المعرقل، فيواجه المحبّ شخصيّات مثل «طمع» و«غيرة» و«نميمة»، وكلّما صادف المعرقلين بزغت أمامه شخصيّات مخلّصة مثل «الصّديق» و«حياء» و«خشية» و«صاحب الحفاوة». ويتمزّق المحبّ في أثناء رحلته بين تصميمه على مواصلة السير في اتّجاه الوردة وبين رغبة الهروب من قسوة ما يلاقي، فقد تعرّض لسهام حُماة البستان حتّى خُيّل إليه أنّه قُتِل في أكثر من مرّة، ولكنّه سريعاً ما ينهض ليتمّ سيره وبه آلام السّهام ولوعة العشق، فنراه يناجي ربّه:

«يا إلهي،
إنّ الموت لأرحم من عيش هذه الحياة القاسية
لأنّ ربّ الهوى كما يبدو
لا يبغي سوى تعذيبي والتّنكيل بي
وكم مرّة رغبتُ في الهرب
ثمّ لم أجرؤ على ذلك
وكان ربُّ الهوى في تلك الأثناء
منهمكاً في التّصويب نحوي بسهم جديد
حسبت أنّه من أخطر السّهام»

وفي هذه اللّوعة يسير المحبّ بخطى وئيدة إلى تقبّل مصيره، كأنّنا إزاء قدريّة ما يرسمها دولوريس في شكل قبول بواقع الحال فيتحوّل النصّ الشّعري إلى ما يشبه الدّرس الأخلاقي متلخّصاً في الإذعان لسلطة ربّ الهوى إلى درجة إعلان الشّاعر لولاءه له، وهو ولاء العبد لسيّده. ولا يبدي المحبّ مقاومة إزاء هذا المصير، بل يكتفي بتقبّل الآلام مستعيراً بذلك كلّ الإرث المسيحي في داخله، يقول:

«في حضرة الربّ
تتلاشى نيّة الثّورة والمعصية
فلست أملك لا الحقّ ولا المقدرة
وَلْتجر مشيئتك يا ربّ.».

وتوفّر لنا جملة هذه الأحداث المتخيّلة متعة قراءة كتاب يتميّز بسلاسة الأسلوب وبساطة اللّغة في مدار جماليّة المجاز، حيث لا يمكن الوقوف عند حدود ظاهر الأحداث، بل إنّ كلّ شخصيّة وكلّ حدث يشير أن إلى حقل تأويلي واسع، ولعلّ ترجمتنا لـ «رواية الوردة» تفتح باباً رحباً للدّراسات النقدية العربيّة.

العقّاد وطه حسين في إيطاليا

د. حسين محمود

في إيطاليا قليلون هم الذين يعرفون عباس محمود العقاد، وكثيرون الذين يعرفون طه حسين، وهذا العام مضى على وفاة الأول ؛ الأول أربعون عاماً وعلى وفاة الثاني خمسون عاماً، ولكن معظم المتخصّصين في الآداب الشرقية والعربية يعرفون الاثنين جيداً كأبطال عصر التنوير.

لنقرأ ما قالته الموسوعة الإيطالية، «تريكاني» التي تعادل في أهميتها وشهرتها وموثوقيتها الموسوعة البريطانية «بريتانيكا»، ما قالته عن الأدب العربي الذي أفردت له الكثير من الصفحات، ولم تهمل في استعراضها للأدب العربي ذكر المفكَريْن العربيَّيْن الكبيرَيْن، فقالت عن العقاد: «صاحب الإنتاج الأدبي هذين العقدين (من 1930 حتى 1950) حياة روحية قوية للشعوب العربية، وخاصة تلك التي تقع في المركز الجغرافي والثقافي للعالم العربي، أي مصر وسورية ولبنان. كان الأدب المصري دائماً في موقع الريادة في الحياة الثقافية العربية. وقد ظهرت في تلك السنوات شخصيات أدبية لها باع مثل حافظ، وشوقي، ومي، وغيرهم، وتابع كثيرون غيرهم أعمالهم موسِّعين من شهرتهم في العالم العربي كلّه، وفي أوروبا أيضاً، مثل القصاص محمود تيمور، والعالم عباس محمود العقّاد، والناقد طه حسين، والمسرحي توفيق الحكيم. وكلها شخصيات عظيمة الشأن في الأدب العربي الجديد الحديث المعاصر».

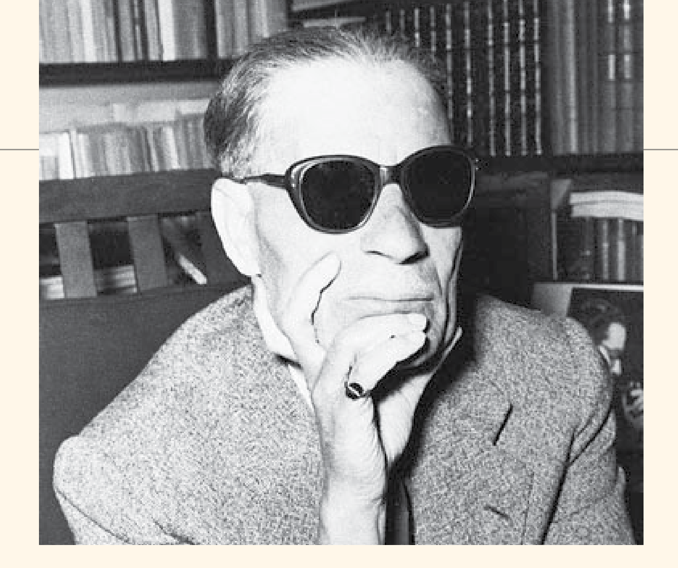
مثل هذا النص الوارد في الموسوعة الإيطالية الأشهر يمكنه أن يساهم في تشكيل وعي «المهتمين» بأهمية الشخصيات الأدبية المذكورة، فهي مرجع واسع الانتشار، وحقيق بالتصديق. والصفات التي يخلعها النص نفسه على الشخصيات الأدبية التي ذكرها ربما تحدّد بشكل كبير المدخل الذي يشكّل الصورة الذهنية التي تتشكّل في الوعي العام عن هذه الشخصيات. ومما يلفت النظر أن الموسوعة اعتبرت عباس محمود العقّاد «عالماً»، فيما اعتبرت طه حسين ناقداً. وربما كانت هذه الصفة التي سوف تلازم الحديث عن العقاد في جلّ ما يذكر عنه في الأدبيات الإيطالية. وربما كان السبب في هذا هو أن الأعمال المشهورة له كانت دراسات، سواء «العبقريات»، أو كتابه عن «الله»، وما اشتهر عن طه حسين في نقده بالشكّ التحليلي لتراث الشعر العربي القديم. وعندما تتحدث الموسوعة عن سيد قطب مثلاً، تذكر أنه تلقى التشجيع من كل من طه حسين والعقّاد، رغم أنه اتهمهما بعد ذلك، الأول بأنه «مستغرب» والثاني بأنه «ذهني».

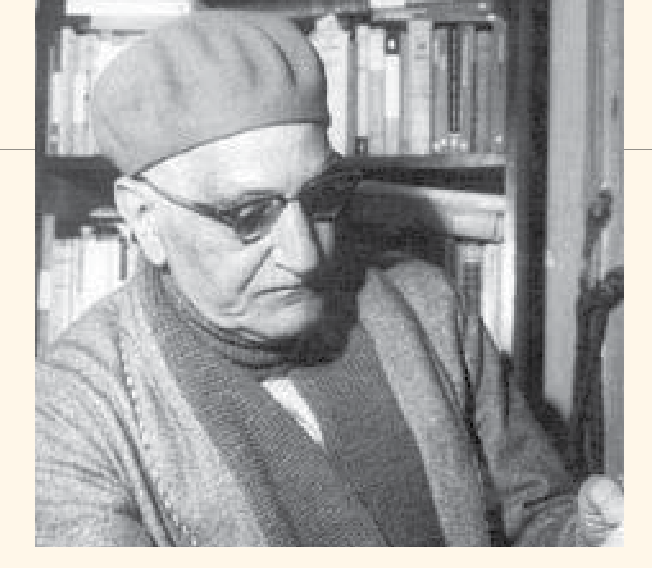
أما ما قالته الموسوعة عن العقاد وحده، فقد يكتسب أهمية خاصة، لأنه مكتوب بواسطة مستعرب شهير، ظل لأعوام طويلة مهيمناً على صورة المستعرب الإيطالي، وعميداً للمستعربين كلهم، وهو فرانشيسكو جابرييلي، ولأهمية الكاتب والمكتوب عنه، رأيت أن أورد ترجمة للنص الكامل له: «العقّاد، عباس محمود شاعر وناقد ودارس مصري، ولد في أسوان عام 1889. منذ عام 1940 أصبح عضواً في أكاديمية فؤاد الأول للغة العربية. بدأ يؤكِّد مكانته بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة عندما نشر دواوينه الشعرية، التي اتسَّمت باستلهام الحداثة وروحها، رغم الصيغ العروضية التقليدية، مع إحساس قوي بالطبيعة ونزوع إلى التفلسف. كما حصل على شهرة أوسع في الوقت نفسه بدراساته النقدية الأدبية والاجتماعية (ساعة بين الكتب، قراءات في الكتب والحياة، عودة أبي العلاء... إلخ)، واشتهرت بأسلوبها المتين والتدفُّق الشديد للأفكار النقدية الغربية. كما كرّس العقّاد نفسه أيضاً للفكر السياسي، فقد أثار زوبعة كبيرة عام 1935 بكتابه «الحكم المطلق في القرن العشرين» الذي شَنَّ فيه هجوماً لاذعاً على النظم الشمولية».

وربما كانت الدراسة الأعمق التي استطعت الحصول عليها، هي التي كتبها المستعرب فنشنزو ستريكا، الأستاذ بجامعة نابولي الشرقية، ونشرها عام 1972 بعنوان «الفلسفة والدين عند عباس محمود العقّاد»، وهي دراسة في الشخصية كما يتَّضح من العنوان، ولكنها أيضاً كاشفة عن كيفية تلقي العقّاد في إيطاليا.

يبدأ فنشنزو ستريكا دراسته مؤكِّداً أن ما كتب عن العقّاد في الغرب قليل، رغم أنه في العالم العربي حظي بمكانة عالية، وتمّ تكريمه، خاصة بعد وفاته عام 1964، تكريماً لائقاً بواحد من أكبر الكتاب العرب المحدثين. ويعزو الباحث هذا الفارق، ما بين كتابة العرب المستفيضة عنه، وكتابة الغرب النادرة، إلى أن الاستشراق الرسمي الحديث اعتبره «محافظاً»، ولا يميل إلى أن يعتبر نفسه «متوسطياً»، على عكس طه حسين الذي دعمه الاستشراق على نحو صريح باعتباره قائداً للنخبة البورجوازية العربية. وهذا هو السبب الذي دفع الباحث إلى دراسة إنتاج العقاد الفلسفي والديني لكي يقف على حقيقة مثل هذا الزعم الرائج، وكذلك موقفه من المسيحية والتيارات الفلسفية المعاصرة له، وهي الموضوعات التي عالجها العقاد في الكثير من الأعمال.

توقف الباحث الإيطالي عند إبداع العقّاد الشعري، فكون مدرسة الديوان، وجمع أشعاره في 10 دواوين، اعتبرت من عيون الشعر العربي المعاصر حتى اعتبره بروكلمان رائد التحديث في الشعر العربي، واضطر طه حسين، رغم الخلاف الظاهر





بينهما، لأن يعتبره عام 1959 «أكبر شاعر مصري». ويلمّح فنشنزو إلى أن العقّاد كان يميل إلى المدرسة الإنجليزية في الشعرية، وأنه ابتعد عن المدرسة الفرنسية. وربما فسّر ما انتبه إليه فنشنزو ستريكا من بعده عن الفرنسيين واقترابه من الإنجليز في التأثر الشعري بعضاً من «العداوة» التي واجهها من جانب النخبة المثقفة المصرية التي تميل تقليدياً إلى التأثر بالأدب الفرنسي، ومن غير النخبة ممن كانوا يكنّون للمستعمر الإنجليزي الكراهية. وينقل فنشنزو آراء عبد الفتاح الديدي ومحمّد الدياب في شعر العقاد الذي التزم بالعروض التقليدي، وكان شعراً فكرياً وفلسفياً وإنسانياً، مشيراً إلى هجومه على أصحاب مدرسة الشعر الحر مثل نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، من دون أن يستوعب جوهر إبداعهم الشعري. ويرى فنشنزو أن عمل العقاد الدؤوب والديناميكي والراسخ هو الذي وضعه ضمن كبار الأدباء العرب.

أما عن فلسفته، وموقفه الفكري والديني، فقد نقل فنشنزو عنه، في سيرته الذاتية التي كتبها بعنوان «أنا» ونُشرت بعد رحيله، أنه كان مسلماً مؤمناً مقتنعاً، وأن هذا الاقتناع كان له تأثير حاكم على كافة أعماله. ويرى الدارس الإيطالي أن العقّاد كان محباً لجمال الدين الأفغاني ومحمّد عبده، ولهذا فإن حركة التجديد التي قادها كانت حذرة ومعتدلة، بل وكان معادياً لأي فكر أو مذهب يمكن أن يهدّد جوهر الإسلام. وهكذا هاجم الماركسية من دون أن يلمّ بكافة جوانبها الاجتماعية، وهاجم كلّ الفلسفات التي عبّرت عما يقال عنه «أزمة القرن»، مثل الوجودية الإلحادية والمادية وما في حكمهما.

كان العقاد يفضّل توينبي على برتراند راسل وسارتر، وكما يقول فنشنزو كان يعتقد باستحالة أن يصل الإنسان إلى المعرفة الكاملة، مقترباً بذلك من التيارات الأكثر تشاؤمية في الفكر الغربي. وهذا الأمر يؤكّده ما نشره العقّاد في مجلة «الرسالة»، وجاء بعد ذلك في ثنايا كتبه، من تقديم للشاعر الإيطالي الأشهر ليوباردي، وترجمته لإحدى قصائده.

وينقل فنشنزو عن العقاد حديثه عن الدين، باعتبار أن رؤيته الفلسفية هذه تقود حتماً إلى الاعتقاد الديني، وهو مقتطف طويل امتدّ على صفحة كاملة، من كتابه «يوميات»، ويشرح العقاد في هذا المقتطف كيف يعجز العقل عن فهم فكرة أو مفهوم، ولكنه يستطيع أن يفهم -بلا شك- أهمية الإيمان بالدين، وأن الخالق الذي يستحق إيماننا به ليس له حدود، ومن ثم لا يمكن احتواؤه في فكرة، فمن له كل هذه السمات لا يستطيع أن يحيط به عقل، فما حكم العقل في هذه الحقيقة التي يستطيع أن يؤكدها ولا يستطيع أن يؤكد غيرها؟ فهل يكون سبب الإيمان امتناعه؟ هل يكون الخلود عديم الفائدة في وجود الخالق، وعديم الفائدة في الإيمان، أو للإيمان بوجوده، بينما الخلود هو شرطه وسببه وعلّته؟ إن العقل يفهم على الأقل أن الإيمان هو ضرورة عقلانية، لأن علته ليست سدى، وليست سبباً في زواله أو رفضه. ومن ثم فالعقل يحتاج إلى دعم من الوحي والهدي الديني في الأشياء التي تستعصي على الفهم، لأنها بطبيعتها تستعصي على العقل. وهذا معناه أن العقل ليس له أية علاقة بالدين. وهذا ليس معناه أن العقل ضد الدين، ولكن يمكن القول إن العقل يحتاج إلى الدين. إن الدين هو احتياج عقلاني، وليس مضاداً للعقل. وتمتد الاحتياجات العقلية عند العقاد إلى معرفة الوجود الأزلي والإيمان بهذا الوجود الأزلي. ويصل العقاد في ذلك المقتطف المهم إلى خلاصة تقول: «الله قريب إلى كل ما يخطر على العقل، والذي يخطر على العقل موجود، حتى وإن كان لا يوجد شيء مشابه له في الوجود». وبهذه الرؤية يقترب العقاد، في رأي ستريكا، من تيار الوجودية الذي يؤمن من كيرجارد إلى جاسبرز بالبحث عن الكينونة المعتمدة على الله.

ويخلص الباحث في نهاية بحثه إلى أن العقاد لم يخرج كثيراً عن الاتجاه المحافظ، وأن الوسط الذي عاش فيه الكاتب قد خفّف كثيراً من سلبية هذا الاتجاه، وهو اتجاه يناسب مصر بطبيعتها المحافظة وبوجود الأزهر المحافظ المعتدل في قلبها، وإن كان لا يسمح بالتحديث إلا بقدر.

هكذا كان تلقي العقاد في إيطاليا، مفكراً عربياً كبيراً، محافظاً فلسفياً، لم يقدّم على المستوى العالمي جديداً، ولكنه قدّم الكثير من الجديد على المستوى العربي، متمثلاً في التحديث المحكوم، أو كما يقول المثل القديم: «في قرن يركض بهذه السرعة ينبغي التفكير ببطء». على عكس طه حسين الذي كان أسرع من إيقاع عصره في التجديد، فاصطدم به وتصادم معه. ليبقى السؤال: كيف كان عصر التنوير الذي لعب فيه الكبيرانالعقاد وطه حسين دور البطولة؟ أحدهما كان محافظاً حذراً، والثاني كان مغامراً أقرب إلى التهور، والاثنان صبّا كل تجديد لهما على النخب البورجوازية. فإذا وضعنا في المقابل تجديد القرن التاسع عشر الذي لعب فيه البطولة رفاعة رافع الطهطاوي لوجدنا أنه كان أقرب إلى تنوير الشعب، بمدرسة الألسن التي كانت «تشبع الاحتياجات العلمية للأمة عن طريق الترجمة»، وكانت الكتب المترجمة بواسطتها تصل إلى أصغر نجع وكفر في أعماق مصر، لأنها كانت مرتبطة بالمدرسة، وبنظام التعليم، وبأبناء الشعب، الباب الحقيقي للنهضة والتنمية.

القصّة القصيرة : استرجاع الأراضي الضائعة*

ماريو بارغاس يوسا

ت - أنيس الرافعي

ظلّت القصّة القصيرة لردح طويل من الزمن في العالم الغربي بمثابة القريب المعوز للأجناس الأدبية. الناشرون يستنكفون عن احتضانها بحجّة أنّ المجموعات القصصية لا تُباع. أمّا المجلّات والجرائد فكانت بورها لا تفتح صفحاتها للحكايات الوجيزة.

إنّ الصحافة بورها -قبل أن تتطوّر وتغرق في التفاهة- كانت أيضاً تغلق الباب في وجه القصّة القصيرة. اليوم، ومنذ فترة -لحسن الحظ- طفت القصّة القصيرة على سطح العالم الأدبي، وطفقت في استرجاع أراضيها الضائعة.

***

بخلاف ما كان يجري في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأميركية ظلّت القصّة القصيرة حيّة باستمرار في أميركا اللاتينية، بغضّ النظر عن الصعوبات المسجّلة. عددٌ غفيرٌ من كتّاب أميركا اللاتينية أسّسوا عوالم أصيلة ومركّبة، باستخدامهم -بشكل مؤقّت أو أساسي- الفنّ القصصي الذي يتميّز بإيجازه وكثافته ودقّته ودنوّه من الشعر، على نقيض الرواية.

***

يكفي أن ننكر بعض الأسماء حتى نستوعب إلى أيّة درجة يمكن أن يصبح المحكيّ القصير فضاءً خصباً على نحو مدهش للمتخيّل والموهبة الأدبية : خورخي لويس بورخيس، خوليو كورتزار، خوان رولفو، وأدولفو بيوي كاساريس. أسوق أسماء أولئك الذين أعتقد -على الرغم من أن زمرة منهم كانوا روائيين- أنهم حقّقوا في القصّة القصيرة أفضل نجاحاتهم. لكن - تقريباً- كلّ الروائيين الكبار في أميركا اللاتينية كانوا في الأصل قصّاصين مكرّسين : أليخو كاربنتييه، غيماريس روزا، خوان كارلوس أونيتي، غابرييل غارسيا ماركيز، أغوستو روا باستوس، كارلوس فوينتيس، خوسي دونوسو، جورج إدواردز، وغيرهم.

***

تعلن هذه الأنطولوجيا المخصّصة للكتّاب الإسبانو أميركيين من الأجيال الجديدة، التي انتُقيت من لدن غوستافو غريرو، وفرنانـدو إيواساكي، أن هذا الجنس الأدبي يحتفظ بكامل عنفوانه وإبداعيّته بين صفوف وَرَثة الأجيال المؤسّسة. كما تُظهر تنوّعاً لافتاً في الموضوعات والتقنيات والأساليب التي تسود بين الكتّاب الجُدُد. وعلى وجه التحديد إعادة التوجيه، شبه العامّة، لطبيعة الحكايات التي لم تعد تتشابه: فالواقعية السحرية ذائعة الصيت التي بدت، لسنوات طويلة، تستأثر بالأدب المنتج في أميركا اللاتينية فقدت عافيتها بين عشيرة الأجيال المحدَثة من الكتّاب الذين عكف كل واحد منهم -الآن- على أسلوبه المتفرّد وموضوعاته الخاصّة، عائدين القهقرى إلى الواقعي، ورافضين الموضوعات ذات المناخ العجائبي. وللإشارة قصّتان فحسب بين ثنايا هذه الأنطولوجيا يمكن أن تمتّا بصلةٍ وطيدةٍ إلى الواقعية السحرية، حتى وإن كانتا توسّعان كثيراً من حدود هذا التصوّر الفسيح، لدرجة خلق الالتباس بين الواقعية السحرية والتصوّر الأدبي للواقعية.

***

أيضاً، تبرز هذه الأنطولوجيا أن واقعية الكتاب الإسبانو أميركيين الجُدُد لها أواصر قربى قليلة بالنظرة الضيّقة والتخومية للإشكالات الاجتماعية والسياسية التي ميّزت كلّ الأدب الواقعي في الماضي. عند الكتاب اللاتينو أميركيين الجُدُد، لا تخاصم الواقعية المتخيّل الأكثر جسارة، ولا تتناقض مع اكتشاف ما هو بكر أو مخالف للمألوف. إنّ المعنى المُجَرّد للواقع عند هذه الفئة من الكتّاب يمسّ كافّة مجالات التجربة الإنسانية، بما فيها تلك الأشدّ سرّيّة وحميمية، كما يتطرّق لكلّ تجلّيات وتحليقات المتخيّل. يتعلّق الأمر بأعمال واقعية لكونها غير مبتورة الجذور، وسرعان ما يتعرّف القارئ من خلالها إلى عالم طبق الأصل لتجاربه الذاتية.

***

إنّ واقع أميركا اللاتينية المُعَبَّر عنه من خلال هذه القصص القصيرة ليس إغرابياً، ولا ذا صلة بالمغامرات المثيرة، ولا يتميّز بألوانه الغارقة في المحلّيّة. فما هو أميركو لاتيني خالص يتماهى مع الظواهر الأخرى لبقية المعمور. المآسي، الحالات، الرغبات أو التراجيديات المعيشة من قبل الشخصيات القصصية، يضفرها مهيمنٌ مشتركٌ له ارتباط بما يشعر به الرجال والنساء في أصقاع أخرى، ولا يتعلّق فقط بحيّز جغرافي معيّن، بل بالوضعية الإنسانية على وجه العموم. سيكون من العسير رصد المنابع الأدبية التي نهلت منها هذه النصوص المدرَجة لكون المرجعيات واسعة، وسوف تضلّلنا داخل غابة من المؤلّفين والكتب المتفرّقة على امتداد الآداب الكونية، فالنظرة الإقليمية ظلّت مطمورة بشكل لا غبار عليه. لقد استطاعت أميركا اللاتينية الاندماج في بقية الجغرافيات الأخرى لكوكبنا الأرضي



الأعمال الفنية: Fernando Botero- كولومبيا

بفضل كتّابها. الهاجس التقني، والعناية بمعمار الحكايات، وهوس توظيف لغة سردية ناجعة، نلفيه عند الجميع. مما يشي بأنّ كلّ الكتّاب الجُدد يردمون هوّة ذلك التقصير الذي طال الشكل في ما مضى، وأساء إلى اللّوحات الأخلاقية وإلى الأدب الأهلي في العقود الأولى من القرن العشرين.

***

ما هي صورة أميركا اللاتينية كما تتجسّد من خلال هذه القصص القصيرة؟ إنّها أميركا لاتينية حضرية، مُشَكَّلة من مدن ومن مواطنين، ولا يتمّ الإلماع إلى العالم القروي إلاّ لماماً. وحتى عندما يومَأ إليه، فإنّ الأمر يتعلّق بواقع قصي، ومن طبيعة غير واضحة أو ضبابية. في النصوص التي لها خلفية مكانية قروية، البادية ليست فضاء مثالياً أو غنائياً، رائعاً أو موحشاً، لكنها ديكور ضيّق، الحيّز الأهمّ داخله هو المغامرة الإنسانية لا الإطار الجغرافي. إنّ المدينة هي الركح الدائم لهذه الحكايات، فالمدن التي تنبثق من رحم هذه الحكايات ليست بورتريهات أو حتى رسومات تحضيرية لنماذج واقعية، بل هي إعادة إبداع لها، إذ يوظّف المؤلّف خياله أكثر من ذاكرته، مدن شُيّدت بواسطة المتخيّل لا عن طريق الوفاء للذكريات. إنّه نجاح باهر، لأن الحكي الحقيقي معناه أن تختلق الأشياء وتبتكرها.

***

في كلّ هذه النصوص هاجس اللغة الناجعة، والوظيفة البنائية للمعمار يبدو بدهياً. على عكس ما كان يجري عادة في غضون سنوات الستينيات والسبعينيات حيث عندما كان الكتّاب الشباب الأميركولاتينيون آنئاك مفتونين بالتجريب، حيث التباهي بالجانب الشكلي، في لعبة رؤيوية تزيح مفهوم الحكاية، وتنشغل عوضاً عنها بطريقة حكي الحكاية. في هذه النصوص، الشكل في الغالب الأعمّ غير مرئي، وفي انسجام تامّ مع الشخصيات وتبدُّلاتها، وذلك بهدف الوصول إلى ذكاء القارئ وحساسيّته. وهذا ما يعني أنّ الكتّاب الأميركو لاتينيين الممثّلين في هذه الأنطولوجيا عثروا على شغف الحكي والاحتجاج في الآن ذاته، بعضهم أكثر من الآخر، وهذه هي الدراية التي تتجسّد في القدرة على التحكُّم في الإمكانات التعبيرية إلى حدود إخفائها خلف العالم والحكايات التي تمنح الحياة للقصص القصيرة، وتسبغ عليها الحقيقة.

***

يجوز أن يكون التنوُّع شكلاً من أشكال المساواة. ومن هنا، تعبّر هذه الحكايات عن عالم متعدّد يتعايش فيه الناس، والعادات، والمعتقدات، والمشاهد الأكثر اختلافاً. فثمّة شيء يُوَحِّد، ويلحم كلّ هذه القصص القصيرة ضمن أخوّة لا ثغرة فيها، على الرغم من أنّ لكل كاتب طريقته، غير أنّ هذه الطريقة صيغت على شاكلة الصورة الإجمالية للقارة، حيث تمتدّ جذور كلّ واحد على حدة: عالم شاسع تلتقي في بوتقته المناظر الطبيعية والمناخات الأرضية وشتّى الأعراق والثقافات مجتمعةً وموحَّدة بلغة واحدة، وتاريخ مشترك، وإشكاليات واحدة. والعلاقة مع العالم تنسج بين مختلف هؤلاء الكتّاب قرابةَ عصب لا انفصام فيها. إنّ أميركا اللاتينية واحدة ومتعدّدة في الآن ذاته، ولاشيء يعبّر عنها، ويحدّدها سوى الأدب الجيّد.

* مقدمة «أنطولوجيا القصة الأميركو لاتينية المعاصرة» (غاليمار، باريس، 2014)، التي أعَدّها الباحثان غوستافو غريرو، وفرنانو إيواساكي.

عاجلاً أو آجلاً كلُّ المدخِّنين يتوقَّفون عن التدخين !

ذكريات مُدَخِّن سابق

أمجد ناصر

فـي زمنٍ عربيٍّ اختلط فيه الحابل بالنابل، ويصعب تصنيفه الآن طيَّـرت وكالات الأنبـاء مـن نيويـورك خبر وفاة شـاعر «المقاومة الفلسـطينية» راشـد حسـين محترقاً بسيجارة كان يدخِّنهـا وهو يغفو غفوةً لم يفق منها.. بعد ذلك كان علينا أن نقرأ في صحف الصباح خبر احتراق الفنان التشكيلي السوري المتمرد لؤي كيالي بسـيجارة في منزله بمدينة حلب. لا شـيء يربـط، هنـا، بين وفـاة الشـاعر الفلسـطيني فـي نيويورك والرسّـام السـوري في حلب سوى الموت بسـيجارة ..ليست بالضرورة من النوع نفسه!

محتملٌ جداً أن تكون هناك صلات ثقافية، تشـابهات مزاجية، تطلعـات تحرّرية ربطت، على نحو غير مباشـر، بين شـاعر فلسـطيني يقيم في نيويورك ورسّام سـوري من حلب، ففي تلك الأيـام لم يكـن العرب قـد بلغوا «سـنَّ اليـأس» الوطني تمامـاً رغـم تلامع نذر الخـروج المصريِّ الرسـميِّ من الصراع مع إسـرائيل في الأفـق، فقد كانت هناك أحلام، بل مشـاريع مشـتركة، بوسـعها أن تحمـل علـى أجنحتها المحلّقة شـاعراً فلسطينياً يقيم في نيويورك ورسّـاماً سورياً من حلب.

هذه الكلمات ليسـت عن الشـعر أو عن الفن التشكيلي، ولا هي عن راشـد حسين الذي لم يقبل قسم من الفلسطينيين أن تكون سيجارة مشتعلة سبب موته المفاجئ، ولا هي عن لؤي كيالي الذي قيل إنه أراد الموت حرقاً عندما تمدَّد على فرشته وتناول حبَّة فاليوم عيار عشـرة ملغ وأشعل تلك السيجارة الأخيرة، كمـا أن هـذه الكلمات ليسـت عما يسـببه التدخيـن من كوارث «جانبيـة»، بل عن التدخين نفسـه، أو بدقـة أكبر: الإقلاع عن التدخين.

وعلى النحو الذي اسـتهل فيه غابرييل غارسيا ماركيز مقالته «ذكريـات مُدخِّـن متقاعـد» أبـدأ مقالتـي، أو - بحسـب تعبيـر ماركيز- ذكرياتي.

***

«لـم أتـرك التدخين لأيِّ سـبب معين، ولم أشـعر مطلقاً بأني أصبحتُ أحسـن حالاً أو أسـوأ حالاً، ولم يتعكَّرَ مزاجي، ولم يَزِدْ وزني، واستمرَّ كلُّ شيء كما لو أنني لم أدخِّن في حياتي أبداً، أو كما لو أنني ما زلتُ مُستمرِّاً في التدخين»!

هـنا ما يقولـه ماركيز بعدمـا أقلع عن التدخيـن، ومثل معظم مقارباتـه المحتدمـة للأشـياء فإنَّ مـا قاله يبدو لـي غير قابل للتصديـق. أعنـي بحسـب المعنـى الحرفي لتلـك الكلمات. أو بتعبيـر آخر: بحقيقتها الواقعية، إذ غالباً ما «تضيع» الحقيقة عنـد ماركيـز تحـت قصفه البلاغـي وتزاحم مجازاتـه وتلاطم ألفاظـه. المجازات، الصور، الكلمـات هي، تقريباً، «حقيقته» الأدبيـة، إنها «التحويل الشـعريُّ للواقع» الـذي يصرف النظر عـن «الحقيقـة» الواقعيـة. يغرينـي الـكلام عن سـيِّد الواقعية السحرية فأسترسل، أو أصاب بعدواه. لأبقى، إذن، عند ذلك المقتبس الذي استهللت به حديثي.

أصـدِّق الجملـة الأولـى مـن كلام ماركيز، ويصعـب علي، بل يسـتحيل، من «واقع التجربة» كما يقولون، تصديق ما تبقّى. قـد لا يكـون هناك سـبب مباشـر وضاغـط دعـاه، أو غيره، للتوقّـف عن التدخين. هنا ممكن. لكن أن لا يشـعر مطلقاً بأنه أصبح أحسـن حالاً أو أسوأ، بأنَّ مزاجه لم يتعكَّر، بأنَّ وزنه لـم يـزد، كأنَّه لـم يدخِّن في حياتـه قط، أو كأنه (يـا لألعابه اللفظية المدهشة): مستمرّ في التدخين!!

طيِّب. سـأتحدَّث عن نفسـي الآن، وأروي تجربتي مع الإقلاع عـن التدخيـن، وهـي، علـى ما يبـدو، أكثر دراميـة من تجربة الأستاذ ماركيز.

فـي عـام 1998 تحدَّانـي صديق أقلع عـن التدخين تـوّاً بأني لـن أسـتطيع أن أحذو حذوه. قلت له: إني أسـتطيع، أمهلني بضعـة أيام ريثمـا أفرغ مـن بقايا «كـروز» المارلبـورو الذي لـديّ الآن! قـال: متى يعني؟ قلت له: يـوم الاثنين القادم! كان ذلك يوم الأربعاء أو الخميس. أعطيت موعداً حاسـماً لا مجال للتراجع عنه مع بداية الأسـبوع (الغربي). مع آخر سـيجارة مـن آخر علبة من «كروز» المارلبورو انتهت علاقتي بالتدخين لتبـدأ علاقتي مـع كلِّ ما قال ماركيز إنَّه لـم يعرفه بعد إقلاعه عن التدخيـن: التوتُّر، النرفزة، تَعَكّر المـزاج، ازديـاد الوزن، التفكير بالسـيجارة طوال الوقت، والأسـوأ طُرّاً: التوقُّف التام عن القراءة والكتابة.

***

كلُّ فعلٍ حيويٍّ في حياتي ارتبط بالتدخين. إنه الناظم السريّ

(هل أقول السحريّ؟!) لحبّات سبحة الحياة اليومية: الصحو صباحاً لا يكون صحواً من دون فنجان قهوة، وهذا الفنجان لن يكون له طعم من دون السيجارة الأولى التي تُعَزِّزُ، سريعاً وتلقائياً، بالثانية فالثالثة إلى أن أكاد أشعر بانسداد في حلقي. أكره التدخين للحظات بعد متوالية السجائر الصباحية. ثم سيكون عليّ التوجُّه، بمزيج من السعال والكره المضمر للتدخين، إلى مكتبي (الركن المخصَّص لي في البيت) حيث تنتظرني مشاريع مقالات، قصائد، نصوص تبحث عن تجنيس لها. هناك مواعيد مقطوعة ينبغي أن تُوفى. هناك زوايا تنتظر أن تُملأ في يوم محدَّد من الأسبوع. أعرف تراتب «مسؤولياتي» الكتابية. أبدأ بالمهمّ. وهو ليس بالضرورة قصيدة أو نصاً ملتبس التجنيس بل لعله يكون مقالاً كتبت عنوانه فقط، أو بضعة أسطر منه. أعرف من أين أبدأ، وكيف. لديَّ «خارطة طريق» كتابية واضحة، ولديَّ من يقودني في متاهاتها الداخلية: السيجارة. من دون السيجارة، ذلك الضوء الساطع في ليل الكلمات، لا كتابة. بل لا طرف خيط «أرديانى»، ابنة مينوس ملك كريت، الذي قاد حبيبها «ثيسيوس»، ابن ملك أثينا، داخل المتاهة العظيمة. «خيط أرديانى» لا غنى عنه للتجوُّل داخل المتاهة والخروج منها. قد يُقيِّض لي قتل «المينانور»، في جولتي داخل المتاهة، وقد يظل يخور، بصوته النحاسيّ المؤرّق، إلى جولة قادمة. لكن الخروج، بفضل الخيط السحريّ، مضمون.

المعدة التي لم تتلقَّ، حتى الآن، سوى جرعات متواصلة من القهوة العربية المركَّزة تستسلم إلى العادات المزّمنة، فلا تثور، بل تستكين بلا احتجاج يُذكَر. ثلاث إلى أربع ساعات تتواصل، كل صباح، أمام الكيبورد بفضل الدخان الذي يتلوّى بين أصابعي «كالأفاعي الصغيرة» سعياً وراء «الميناتور». المنافض المتنوّعة ضرورية لتحسين شروط التدخين وتزيينه، لذلك يكون عليَّ أن أختار منفضة معينة كل صباح. يستحسن أن تكون زجاجية. لا رماد فيها ولا أعقاب، تلك النفايات التي سرعان ما تكتظّ بها المنفضة فأقوم بإفراغها، بقرف مَنْ لم يعرف التدخين يوماً، في سطل النفايات محكم الإغلاق، معطِّلاً، في الأثناء، حاستين على الأقل: النظر والشمّ في حالٍ من التواطؤ المكشوف مع الذات. الأمر المؤكَّد بعد نحو ثلاث ساعات أمام الكيبورد (لاحظوا أني لم أتحدَّث عن القلم فهو ينتسب إلى زمن آخر ذي غنائية مجنَّحة!) أنني دخَّنت عشر إلى اثنتي عشرة سيجارة! هذا هو «إنجازي» المؤكَّد، و«المضمون» الذي لا أفاجأ فيه، ما يفاجئني، حقاً، أن أكون قد أكملت ما كنت أعمل عليه: مقالة، قصيدة، فقرة من كتاب. أقمع، في حالٍ من النكران الكامل، أسئلة يطرحها عليَّ الجانب «المسؤول» فيَّ، من نوع: لا تربط السيجارة بالكتابة، بـ «الإبداع»، فها أنت دخَّنت عشر إلى اثنتي عشرة سيجارة حتى الآن (أكثر من نصف علبة)، ولم تكتب سوى خمسمئة – سبعمئة كلمة في أفضل الأحوال، وأحياناً، أحياناً كثيرة، لا تكتب بضعة سطور! أسئلة كهذه تُقْمَع في الحال. التواطؤ بيني وبيني يعمل بكفاءة منقطعة النظير كي أصل إلى الظهيرة. أتناول غداء (سريعاً) وأفكر متى سينتهي الغداء ليأتي وقت الشاي! وهذا وقت للتدخين من غير أسئلة وشكوك وريب. لا مجال مع كاسة شاي بعد الغداء لأيّ تساؤلات يطرحها الجانب «المسؤول» فيَّ. الشاي والسيجارة صنوان لا يفترقان، ولضمان «شرعية» هذا القران يحلو لي أن أستحضر أشخاصاً في أفلام أو مسلسلات أو كتب يرتشفون في استرخاء سعيد، أمام (برندات) بيوتهم أو وهم جالسون إلى طاولات المقاهي، كاسات الشاي مع «سحبات» طويلة، ومحبوسة من الدخان. ولأمر ما فإن معظم هؤلاء الذين تستدعيهم ذاكرتي مصريون. قد تكون الأفلام، أو المسلسلات التليفزيونية، أو قراءاتي للكتاب المصريين المتحدّرين من الأرياف هي السبب.

بحكم عملي الصحافي فإن دوامي بعد الظهر. أصل إلى المكتب فأجد طاولتي نظيفة. مرتَّبة. منفضة السجائر الزجاجية تلمع. أصنع كاسة شاي سريعة ولتبدأ معها متوالية التدخين



لما تبقّى من النهار، ففي تلك الأيام لم يكن التدخين ممنوعاً في المكاتب (الأماكن العامة عموماً) في لندن.
هذا وصفٌ تقريبيٌّ لروتيني اليوميّ المنضبط، كعسكر الإنجليز أيام عزّهم، بالسيجارة. هناك تفاصيل عديدة لا حصر لها يستعان عليها بالتدخين. مع كل استثارة حسيّة أو عقلية أجد يدي تمتدُّ، أوتوماتيكياً، إلى علبة السجائر. لا تتمّ الاستثارة في الفراغ. لا بدَّ لها من وسيط أو بيئة تتخلّق فيها: التدخين. هذا يعني أن الخبر الجيد يتطلب سيجارة، وكذلك الخبر السيئ. الـ(مابين) يحتاج، أيضاً، إلى سيجارةٍ لتمريره باعتباره حالة لا معنى لها سوى توسّطها بين استثارتين! ما يعني أن التدخين مستمر طوال الوقت. الوقت الوحيد الذي لا تدخين فيه هو النوم، ولكن يحصل حتى في وقت يتم الامتناع فيه عن التدخين، قسراً، أن أرى نفسي في حالة تدخين!
باختصار يمكن القول إن السيجارة تشبه (ولكن على نحو معاكس) أنبوب الأوكسجين الذي يديم حياة بعض المرضى. إنها ضرع الحياة الذي لا فطام منه.. أو هكذا بدا لي الأمر إلى أن جاء «يوم التحدي» ذاك.. فتوقَّفت، تماماً، عن التدخين.

***

كلُّ ما ادَّعى ماركيز أنه لم يعرفه بعد توقُّفه عن التدخين، ولم يمرّ به.. عرفته ومررت به حرفياً. لنتّفق أنني أقلعت عن التدخين يوم الاثنين. أول اختبار كبير لـ «مركزية» التدخين في حياتي كان يوم الخميس الذي أكتب فيه زاويتي الأسبوعية. يمكنني، في حالتي المتوتِّرة هذه، غضُّ النظر عن مشاريعي الأدبية التي أعمل عليها، ولكن لا يمكنني، إطلاقاً، تأجيل هذا الاستحقاق الأسبوعي. الزاوية ينبغي أن تُكتَب ولن يكتبها أحدٌ غيري.. الأصحّ: لا يكتبها أحدٌ غيري.
استغرقني الاقتناع بفكرة معقولة لزاوية ذلك الأسبوع، من بين عشرات الأفكار الطائشة، يومان. وفي اليوم الثالث كان وقت كتابتها. بعدما كتبت عنوان المقالة ثم سطرين أو ثلاثة منها راحت مطارق من حديد تهوي على رأسي. ضربات سريعة ومتواصلة اضطرتني إلى التوقُّف عن الكتابة ومغادرة المكتب إلى الشارع والمشي فيه كيفما اتَّفق. المهم أن تتوقّف تلك المطارق التي تتناوب على رأسي. بعدما أخذت نفساً عميقاً أكثر من مرة، وتمشيت لنحو عشر دقائق تراجعت حدَّة تلك الضربات فعدت إلى المكتب. كتبت بضعة أسطر إضافية، ثم عادت المطارق تهوي من جديد. تركت المكتب ونزلت إلى الشارع مرة، أخرى. مشيت على غير هدى. أخذت نفساً عميقاً، وأنّبت نفسي على ضعفها. شددْت أزري، عدلت قامتي المتطامنة، سرت، كأني في (مارش) عسكري، عائداً إلى المكتب. وهكذا دواليك إلى أن انتهى المقال الماراثوني الذي لا أتذكره الآن، ولكني متأكِّد أنه أصعب (وربما أسوأ) مقال كتبته في حياتي.
يمكنكم الاستنتاج أن حدَّة المطارق تراجعت. خفَّت تدريجاً بمرور الأيام إلى أن تلاشت تماماً. هذا دأب الإقلاع المفاجئ عما هو أشقُّ من العادة: الإدمان. الأيام الأولى هي الصعبة. تَحَمُّلُ انهيالُ المطارق، التوتّر لأيِّ أمر، النرفزة لأسخف سبب، العالم الذي يتراءى لك من خرم إبرةٍ، تلك الذبابة الطنَّانة، غير المرئية، التي تقف على مقدمة أنفك إلخ.. قد لا يحصل لآخرين، شيءٌ مما ذكرت، فالأمر له علاقة بمدى التواطؤ بينك وبينك. بين دماغك ويدك. بين نقص النيكوتين وقدرتك على تجاهل نداءاته الصاهلة في دورتك الدموية.
وعلى عكس ادِّعاء ماركيز زاد وزني نحو سبعة كيلوغرامات. قفز خصر البنطلون نمرتين إلى الأمام. لم يعد ممكناً لي لبس معظم ثيابي السابقة. مع وزني المعتبر الجديد، وزن الوجاهة!، كان عليَّ أن ابتاع ثياباً جديدة، لكن، بالمقابل، لم أعد أشعر بتسارع دورتي الدموية كلما شممت رائحة السجائر، أو رأيت شخصاً يُدخِل إلى رئتيه شيئاً غريباً عجيباً يسمَّى: الدخان!
راحت، تدريجاً، تلك الأيام التي لم يكن الصحو فيها صحواً حقيقياً من دون فنجان قهوة وهذا لا طعم له من دون سيجارة، وتبدَّد وهم التلازم التام بين الكتابة والسيجارة، بل بين تدوين رقم هاتف في مفكرتي وإشعال سيجارة كما كنت أفعل سابقاً. لم أعد أنتظر، بتلهُّف، شاي ما بعد الغداء.. في الواقع تراجعت «مركزية» الشاي والقهوة في حياتي على ما كانت عليه من قبل، والأهمّ أنَّ هذين المشروبين المقترنين، طويلاً، بالسيجارة تحرَّرا من ارتباطهما بها. في الواقع، كلُّ ما كان مرتبطاً بالسيجارة فكَّ ارتباطه بها بمرور الوقت. ولكن ذلك لم يحصل إلا بإحداث تغيُّرات دراماتيكية في إيقاعي اليومي وفي نظرتي إلى كثير من الأمور حولي ترقى إلى حدِّ تبنّي منظور فلسفي جديد! صار للحياة، ما بعد التدخين، إيقاع مختلف، وخلق هذا الإيقاع معه عادات ومشاريب ونكهات وتنوُّقات جديدة، منها على سبيل المثال:
العيش في بيت لا تشمُّ منه رائحة السجائر على بعد أمتار، تخلّص ثيابي، شاربيّ، يديَّ، فمي من رائحة السجائر التي عششت فيها طويلاً، وصارت علامتها المميزة، معرفتي برائحة الهواء من دون دخان، شحذ حاستيّ الشمّ والطعم، خصوصاً حاسة الشمِّ التي أتباهى بها وأدين لها بنصف شِعري، تردّدي إلى المكتبة العامة التي لم أعرف الطريق إليها يوماً، ففي المكتبة العامة ممنوع، طبعاً، التدخين، معرفتي بدواخل المطاعم والمقاهي وبعض الزوايا التي كانت محظورة على المصابين بالجذام أمثالي، أقصد المدخِّنين، سهولة سفري بالطائرات ولمسافات طويلة، تنوقي للقهوة (من أجل القهوة لا لأيِّ سبب آخر) بكامل رائحتها، طعمها، قوامها، عثوري على جذور مقدَّسة وقديمة للشاي، أقدم من السجائر ومن اخترعها.
فوق كلِّ ذلك: كتابتي لأهم عمل في حياتي الأدبية «حياة كسرد متقطّع» من دون سيجارة واحدة.
هناك سجائر في بعض قصائد الكتاب، ولكني لست من يدخّنها!

***

انقطعت عن التدخين نحو خمس سنين متواصلة.. نسيت فيها السجائر وما ترتبط به من عادات وطقوس إلى أن حلَّ ذلك المساء المشؤوم الذي أصرَّ فيه بعض الأصدقاء، وقد كنا في جلسة سمر، على أن أدخِّن سيجارة.
سيجارة يا رجل مش رايح تخرب الدنيا!
سيجارة واحدة مش حترجعك ع التدخين!
شو ضعيف الإرادة، خايف تدخن سيجارة واحدة؟!
قاومت بقدر ما استطعت تلك الدعوات المستهترة، لكنَّ وسوسةً شيطانيةً كانت تهمس إليَّ بصوتها الخفيض، المغوي، الماكر: أن جامل أصحابك بسيجارة. سيجارة واحدة فقط. لن تخرب الدنيا!
كأني أقلعت عن التدخين قبل يوم أو يومين وليس أكثر من خمس سنين شعرت بتقلُّص في أعماقي، تسارُع في دورتي الدموية، احتشادٍ لرغباتٍ مقموعةٍ أو محرَّمةٍ تَجسَّدت في تلك السيجارة الشيطانية، الممدودة إليّ. تناولت السيجارة التي لوَّح بها أحد الأصدقاء (يا له من صديق؟!) أمام أنفي وأشعلتها. أخذت نفساً خفيفاً، ثم آخر أكثر عمقاً، ثم عميقاً ومتمهّلاً إلى أن لفظت السيجارة أنفاسها. لم أعرف في حياتي خدراً، لذيذاً، مديداً يتمنّى المرء أن يستمر العمر كله، مثل الخدر الذي أصابتني به تلك السيجارة اللعينة. لم تنته تلك السهرة بسيجارة واحدة. دخَّنت أكثر من واحدة. لم يكن لها خدر السيجارة الأولى نفسها بعد انقطاع طويل. شعرت، طبعاً، بالندم. بل بأكثر من ذلك: بالتفاهة. وظننت أن ما فعلته في تلك السهرة لن يتكرَّر. بل أقسمت أني لن أعود إلى التدخين مهما كانت الظروف. لكن السمَّ تسلَّل إليّ. رجع التلوّث إلى دمي ثانية. عاد إليه النيكوتين الذي كافحت طويلاً للتخلُّص من كلاليبه. ظلت الوسوسةُ الشيطانيةُ تطوف حولي. تشبَّثت ذاكرتي المتآمرة بتلك الأنفاس المُدوِّخة، وطردت الأنفاس الأخرى التي حاولت أن تستعيد الخدر مرة ثانية ولم تفلح، راحت صور مغوية تتوالى على ذهني مرتبطة بالسيجارة من بينها، بل أبرزها على الإطلاق، صور جنسية.
قد يُدخِّنَ منقطعٌ عن التدخين سيجارة مثلما فعلت ولا يعود إلى التدخين، بل قد يكره السيجارة ويفعسها في المنفضة بعد نفسٍ أو اثنين، فالبشر ليسوا متساوين أمام الإغراء وليسوا متساوين في الميل إلى الإدمان. أنا، لسوء الحظ، شخصية إدمانية. بسهولة يمكن انجراري إلى الإدمان الذي لم أعرفه، لحسن حظي، إلا في التدخين. هذا هو إدماني الوحيد. لو أنَّ ظروف حياتي وضعتني في مناخ قمار أو مخدرات لربما صرت أحد أسوأ المدمنين على هذين الداءين. أشكر ظروف حياتي، محيطي، صداقاتي الأولى التي لم تكن لها علاقة بهاتين اللعنتين الأبديتين.
لم ينته الأمر عند تلك السيجارة. صرت أمدُّ يدي إلى علب أصحابي المدخنين، ثم خجلت من هذه العادة التي كنت أمقتها في أولئك النتنين الذين «يُنفِّخون» على حساب غيرهم. ابتعت نصف علبة سجائر. ثم نصف علبة أخرى. استمرَّ الوضع على هذا النحو أياماً. لم يعد نصف العلبة يكفي. فعدت إلى العلبة الكاملة.. لكن تلك السيجارة المُخَدِّرة، الأولى لي بعد انقطاع نحو خمس سنين، لم تتكرَّر. عاد التدخين ليصبح إدماناً. بلا طعم خاص. بلى هناك طعم التبن. هناك الإحساس بانسداد الحلق. هناك اللهاث عند صعود بضع درجات. هناك الكراهية المضمرة للذات.
لا جديد أقوله عن تلك العودة غير الميمونة سوى إنني عرفت، مرة أخرى، كل ما كرهته في التدخين، فقد عاد المدخّن الذي انقطع لخمس سنين مريحة، صحيّة، مثمرة كي يكبِّل كلَّ تفاصيل يومه ومعظم نشاطه الإنساني بالسيجارة. عاد إلى التواطؤ مع أضعف جوانب ذاته وأقلها شعوراً بـ«المسؤولية».

***

لا أدري كم كنت سأستمر في التدخين، بعد عودتي البائسة إليه، لو لم يجبرني ظرفٌ صحيٌّ على التوقُّف. لقد قيل لي في صريح العبارة: عليك الآن التوقُّف عن التدخين، وهذا ليس خياراً. أنت حرٌّ طبعاً في أن لا تفعل، ولكن تذكَّر أنك لم تعد تملك «ترف» التدخين!
حدث ذلك قبل نحو ثلاثة أشهر، وها أننا منقطع عن التدخين منذ ذاك. ها أنني أكتب هذه السطور في مقعد مريح داخل مقهى وأمامي كوب قهوة سوداء بلا سكَّر، فمن منافع الإقلاع عن التدخين توقُّفي، تقريباً، عن تناول السكريات الصناعية بأنواعها، وهي التي تشكِّل، كما قرأت مرةً، غذاء ضرورياً لدماغ المبدعين!
أقبل أن يتضوَّر دماغي جوعاً على أن أعود إلى السكريات المصحوبة، حتماً، بالتدخين. وعلى ذكر المبدعين والتدخين فقد خطر لي، بعد قراءتي لمقالة ماركيز بخصوص إقلاعه عن التدخين، الوقوف على تجارب كتّاب آخرين في هذا الصدد فلم أعثر على شيء ذي بال، لكني مررت بأقوال مأثورة لكتّاب وفنانين تتعلَّق بالتدخين أذكاها القول التالي المنسوب إلى الكاتب الأميركي الساخر مارك توين: عاجلاً أو آجلاً كل المدخِّنين يتوقَّفون عن التدخين!
صحيحٌ يا مارك توين، يا مَنْ لم يوقفه عن التدخين إلا الموت! لكن ليس بهذا أودّ اختتام كلماتي الأولى التي يخطّها قلمي (هذا صحيح فهي الأولى التي أكتبها بعد توقُّفي الأخير والنهائي عن التدخين، والأولى التي أسطِّرها بالقلم منذ زمن طويل لأنني أكتب في مقهى بعيداً عن مكتبي وكيبوردي)، بل بحكاية لطيفة قرأتها عن التأمُّل.
يحكى أن مُريداً سأل معلّمه:
هل أستطيع- يا معلِّمِ- التدخين خلال فترة التأمُّل؟
فأجابه المعلِّم: كلا، لا تستطيع.
فرفع مريدٌ آخر يده وسأل المعلِّم: وهل يمكنني التأمُّل وأنا أدخِّن؟
نعم، ردَّ المعلم مدركاً أنَّ هذا المريد في الطريق الصحيح إلى الاستنارة.

كما لو أنني أعرف الحرب العالمية الأولى

جوليا هرتفيغ

ترجمة - مازن معروف

لم تنشر جوليا هرتفيغ (1921) سوى عدد قليل من الكتب الشعرية. إلا أنها تحظى بمكانة رفيعة في المشهد الشعري البولندي. لها مؤلَّفات في كتب الأطفال والمقالة. وهي أيضاً مترجمة. لاقى شعرها اهتماماً وحصدت جوائز أدبية في فرنسا، الولايات المتحدة، النمسا، وبولندا. كما حازت جائزة ثورنتون وايلدر للترجمة من جامعة كولومبيا. تقيم في وارسو. ربطتها صداقة طويلة بالشاعرة الراحلة فيسلافا شيمبورسكا.



الأعمال الفنية: Mišo popovic - صربيا

فيلمون وبوسيس

واحدٌ منهما ينهض في الليل. بقميص النوم تُجرجر قدميها بغير هدى لإحضار بعض الماء من المطبخ. الآخر يصغي.
صوت قدميها يُشعِرُه بضيق، هو مستيقظ، منزعج، يدمدم متبرّماً.
قشعريرة تدبّ فجأة في رأسه.
أيكون صوت قدميها حقيقياً، أم أنه محض ذكرى، في الماضي، في اللاوجود؟
حقيقي! إنها حقاً تجرجر قدميها. هما -إذاً- لا يزالان معاً.
ممتنّاً ومطمئنّاً، يخلد من جديد إلى نومه الهشّ.

مُيتَّم

لا يزيل الصحون من أمامه،
بل يأكل مباشرة من ورقة على الطاولة
بالشوكة، بالأصابع
الأسرع
أن يقوم بذلك بأي شيء متوافر

عادة ما يُنبَذُ بسبب فوضاه
لو لم يكن لا مُبالياً
لو أنها كانت لا تزال إلى جانبه
رنين الملاعق وهي تثرثر
وحياة تتدفَّق عبر الغرفة كما نهر أليف

أمامه شاشة تليفزيون تومض
لكنه لا يلاحظها
بالقرب منه جريدة لكنه لا يقرؤها

لا بد أن هناك طريقة ما

وسيط

أن تكون تقريباً في كلّ مكان في اللحظة عينها
من دون أن تبارح مكانك
أن تنظر
وفي الوقت عينه
تتراءى لك صور أخرى في الأعماق

بيار بيزوخوف في قبعة بيضاء
مؤاخياً الجنود قبل المعركة في بورودينو
مشهد الجيش من فوق التلة يخلب سرّه
لمعان أسلحة ودخان أسود متصاعد من ساحة المعركة

وإلى جانبه تماماً أبولينير مفتوناً بِنِيّة طَيِّبة بمنظر الحرب
- كم جميلة الراجمات وهي تنير الليل -
قبل أن يجد نفسه في الخنادق تصعقه رائحةُ الجثث المتحللة
لعنةُ المرض المسمّى قدم الخنادق
قبل أن تصيب رأسه إحدى الشظايا

وإلى جانبه تماماً أغنية لشوبرت عن شجرة زيزفون
هانس كاستروب يسمع أزيز رصاصة تدنو، ثم يسقط أرضاً

الحروب القديمة هذه رغم فظاعتها
لديها شخصية
الناس كان باستطاعتهم وصفها
أبدو كما لو أنني أعرف الحرب العالمية الأولى عن كثب
لكنها تعود إليّ من الذاكرة
التي حفظها الآخرون من أجلي
من أجل حربي الأخيرة لن تكون هناك كلمات متبقِّية.

شعورٌ بطريقة ما

الأجمل غير مكتمل بعد
سماءٌ ملأى بنجوم غير مُدَوَّنة في خرائط العلماء
اسكتش بقلم ليوناردو أغنية مكسورة بسبب عاطفة
قلم رصاص، فرشاة مدلاّة في الهواء

هبة التوسُّط

ظِلّ يُحَذِّر ظلاًّ بأنك تدنو
ضوء يحذّر ضوءاً.
خائفاً، يمامة شرسة تثب. وأنت عائق
غير مُتوقَع هنا بين علياء أشجار الصنوبر
وفِرَقُ العقّوبات من الأعشاب الصغيرة

أنت لقيط يبحث عن عائلة،
ابنٌ مُبذِّر ولّى الأدبار

وعاد ليكون شاهداً على استقلال
الأشجار، نبات الشوك، الفراشة السريعة
واليعسوب الميت.

من خلالهم تفد إلينا لحظات السكينة هذه،
هم يساعدون التماعة في النزول على جناح
طائر مجهول،
وتلك أصواتهم – بكاء قاقم، أنين يمامة،
شكوى بومة – تذكِّرُنا
ضيق العزلة مُقاسٌ بالتساوي.

هذا ما سيكون عليه الأمر

سيعود كل شيء
لن يكون هناك أي أثر لحطام متفحّم أو بقايا
كلّ شيء سيكون محفوظاً كما قبل الدمار
بنضارةٍ وفي ضوء النهار

صداقات بلا شجار
آبار بلا سمّ
معارك آملة انتصاراً ما

نجوم لم تُحصَ بعد
قمرٌ غير مكتَشَف
ثم نحنُ، غير مدركين لا نزال
مما تحقَّقَ إلى الأبد
ومما انتُزِعْ

من دون أن نلاحظ

الشمس تضيء ساطعةً مجنونةً صاخبة
مفلتةً من غيوم على وشك الانقضاض عليها.
هي تحاول أن تقول لنا شيئاً بصرختها
أحدهم بذل مجهوداً ليصغي، مترِقباً
آخر عبر من دون أن يلاحظ
تراجيديا بكاملها تحدث في الأعالي فوق



حيث لا يصل مجال السمع

زميلتا دراسة

صوت معلّمة اللاتينية بدا أكثر حدّة
عندما ذَكَرَتْهُما
(لم تلفظ أبداً أسماءهما الأولى).
ميريام دائماً مستعدّة تماماً
رغينكا أقلّ ثقة، لكن دقيقة.
ظلّا معاً
ومعاً كانتا تغادران غرفة الصف قبل بدء
درس الدين.

آخر مرة التقيت بهما كانت بغتةً
في نهاية شارع لوبرتوسكا،
أطراف غيتو شُيّدَ حديثاً آنذاك.
بخوفٍ وقفتا هناك كما لو أن عاراً ما
لَحِقَ بهما.

هذه اللحظة

حين تغمر الطمأنينة الجميع
ويشعشع ضوءٌ أخّاذ
من وراء كل شيء
من حيث أنتم الآن

أيها الأعزاء
غير المرئيين الآن
لم يكن يستحقّ أن تموتوا.

شجن

قبل أن،
اقرأ هذا المثل
آه نعم
اقرأه

ولا تنسَ أن تعود إلى هناك حيث ..
آه نعم
لا تنسَ أن تعود

حاول أن تفهم ماذا في ذلك الوقت
آه نعم
حاول أن تفهم

ولا تتهاون في إتلاف ذلك
أنت تعرف
آه نعم
لا تتهاون

وأصْغِ إلى هذه الرباعية
كما حين..
آه نعم
أصغِ
لأن ما يحدث يحدث على حين غفلة
يحدث
آه نعم
على حين غفلة.

العداوة والصداقة*

ميلان كونديرا

ترجمة: محمد بنعبود

ذات يوم، في بداية السبعينيات، في أثناء الاحتلال الروسي للبلد، ذهبنا، زوجتي وأنا، وقد طُردنا معاً من عملنا وساءت صحتنا، لعيادة طبيب كبير بمستشفى بضاحية براغ، وهو عجوز يهودي كنا نناديه بالحكيم؛ إنه البروفيسور سماهيل صديق كل المعارضين. التقينا عنده ب(أ)، وهو صحافي مطارَد مثلنا، في كل مكان، ومريض مثلنا أيضاً، فاستغرقنا، أربعتنا، لحظات طويلة في الثرثرة، سعداء بجو التعاطف المتبادل بيننا.

أقلّنا (أ) في سيارته عند العودة وجعل يتحدث عن بوهوميل هربال(1)، الذي كان آنئذ أكبر كاتب تشيكي حي. نزوات هربال بلا حدود، وهو معجب بالتجارب العامية (رواياته تعجّ بالأشخاص العاديين جداً). كانت كتبه تُقرأ بكثرة وكان محبوباً (أُعجب به كل أفراد موجة الشباب السينمائيين التشيكيين، واعتبروه قائدهم المَهيب). لم يكن له أيّ اهتمام بالسياسة، وهو أمر يعتبر غير بريء بالنسبة لنظام (كلُّ شيء عنده مُسَيّس): كان يشكل عدمُ اهتمامه بالسياسة استهزاءً بالعالم الذي تعيث فيه الأيديولوجيات فساداً. لذلك وجد نفسه، لزمن طويل، غير ذي حظوة (ما دام غير قابل للاستعمال في الالتزامات الرسمية)، لكنهم، وبسبب من عدم اهتمامه هذا بالسياسة، تحديداً (لم يسبق له أبداً أنْ عارض النظام أيضاً) تركوه في أثناء الاحتلال الروسي في سلام، فاستطاع، بهذه الطريقة أو تلك، نشر بعض من كتبه.

كان (أ) يسبُّه بحماس: كيف قبل أن تُنشر كتبه، في الوقت الذي مُنع زملاؤه من النشر؟ كيف أمكنه أن يدعِّم النظام بفعله هذا؟ لقد قام بنشر كتبه دون حتى أن تصدر عنه كلمة احتجاج واحدة؟ سلوكه كريه، وهو متعاون مع النّظام.

كان رد فعلي بالحماس نفسه: إنه لعبث أن نتحدث عن تعاون إنْ كانت روح كتب هربال، بخيالها وسخريتها، تقع على طرف نقيض مع الذهنية التي تحكمنا وتريد أن تكتم أنفاسنا بحصارها. إن العالم الذي يمكننا أن نقرأ فيه هربال لَيَختلف اختلافاً جذرياً عن العالم الذي لا يُسمع فيه صوته. كتاب واحد لهربال يقدّم خدمة للناس ولحرية تفكيرهم، أكبر من الخدمة التي نقدّمها لهم نحن بحركاتنا وباحتجاجاتنا! وسرعان ما تحوّل النقاش داخل السيارة إلى خصام حاقد.

عندما أعدت التفكير لاحقاً فيما دار بيني وبين (أ)، منهولاً مما ساده من حقد (صادق ومتبادل)، أسررتُ لنفسي: كان تفاهمنا عند الطبيب عابراً وناتجاً عن ظروف تاريخية خاصّة جعلت منا مضطهدين؛ أما خلافنا، بالمقابل، فكان جوهرياً ولا علاقة له بالظروف؛ كان خلافاً بين أولئك الذين يعتبرون المقاومة السياسية أسمى من الحياة الواقعية؛ أي أسمى من الفن ومن الفكر، وبين من يرون أن معنى السياسة هو أن تكون في خدمة الحياة الواقعية؛ أي في خدمة الفن والفكر. ربما كان هذان الموقفان معاً شرعيين، لكن التوفيق بينهما مستحيل.

بما أنني كنت قد استطعت قضاء أسبوعين في باريس، خريف سنة 1968، فإنني قد حظيت بحديث مطول لمرتين أو ثلاث مع أراغون بشقّته في شارع فارينس. لا، أنا لم أقل له شيئاً ذا بال. اكتفيت بالإنصات إليه. وبما أنني لا أهتم أبداً بتدوين يومياتي، فإن ذكرياتي عن لقاءاتي بأراغون تبقى عائمة، ولم أحتفظ من كلامه سوى بموضوعين كثيراً ما استعدتهما: حدَّثني بإسهاب عن أندري بروتون الذي قد يكون تقرَّبَ إليه في نهاية حياته؛ ثم حدثني عن فن الرواية. حتى في تقديمه لروايتي المزحة (الذي كتبه شهراً قبل لقائنا) كان قد أطرى على الرواية، عامّة: (الرواية أساسية بالنسبة للإنسان مثل الخبز)؛ وكان ألحّ علي، خلال زياراتي، بأن أُدافع دائماً عن (هذا الفن «المُحَقَّر»، كما كتب في مقدمته؛ وقد استعملت هذه العبارة عنواناً لفصل من كتابي فن الرواية).

لقد احتفظت من لقاءاتنا بانطباع مفاده أن السبب الأشد عمقاً في قطيعته مع السرياليين لم يكن سياسياً (امتثاله للحزب الشيوعي)، بل جمالياً (إخلاصه للرواية، الفنُّ الذي «حَقَّرَه» السرياليون). ويبدو لي أنني كنت قد تبيّنت المأساة المزدوجة لحياته: شغفه بالفن الروائي (الذي يعد ربما المجال المركزي لعبقريته) وصداقته لبروتون (أنا اليوم



على بيّنة: في زمن تقديم الحساب، يكون الجرح الأشد إيلاماً هو الناتج عن الصداقات المتصدّعة؛ فلا شيء أغبى من التضحية بصداقة من أجل السياسة، وأنا فخور بأنني لم أقم بذلك أبداً. أنا قدّرت ميتران بسبب استمراريته في إخلاصه لأصدقائه القدامى، مَا جعله هدفاً لهجومات عنيفة خلال المرحلة الأخيرة من حياته. إن ذلك الإخلاص هو ما شكّل نبله).

بعد ما يقرب من سبع سنوات من لقائي بأراغون، تعرفت إلى إيمي سيزير(2) الذي كنت تعرَّفت إلى شعره مباشرة بعد الحرب، من خلال ترجمة تشيكية صدرت في مجلة طلائعية (المجلة نفسها التي عرفتني بميلوز). ثم تعرفت إليه في باريس في مشغل الرسام ويلفريدو لام. كان إيمي سيزير، الشاب الحيوي والجذاب، قد انهال علي بأسئلة أوّلُها: (كونديرا، هل تعرفت على نيزفال؟) _ بالطبع، لكن كيف تعرفت أنت عليه؟ لا، هو لم يتعرف عليه، لكن أندري بروتون كثيراً ما حَدَّثه عنه. وحسب ما كنت أتصوّر، فإن بروتون، بوصفه رجلاً متصلّباً وعنيداً، لم يكن بإمكانه أن يقول إلا سوءاً عن فيتزلاف نيزفال الذي كان قد انفصل، سنوات من قبل، عن مجموعة السرياليين التشيكيين، مفضلاً الامتثال (مثل أراغون تقريباً) لنداء الحزب. ومع ذلك، فقد أكّد لي سيزير بأن بروتون، سنة 1940، في أثناء إقامته بالمارتنيك، كان قد حدّثه عن نيزفال بحب. وقد بهرني كلامه، لأنني أتذكر أن نيزفال أيضاً كان يتحدَّث دائماً بحب عن بروتون.

إن ما صدمني أكثر من غيره في المحاكمات الستالينية هو الرّضا البارد الذي كان يقبل به رجال الدولة الشيوعيون قتل أصدقائهم. ذلك أنهم كانوا جميعاً أصدقاء؛ أقصد أنهم كانوا قد تعرفوا على بعضهم البعض بحميمية، وعاشوا معاً لحظات قاسية من هجرة واضطهاد وصراع سياسي طويل. فكيف أمكنهم أن يُضحّوا بصداقاتهم بتلك الطريقة الحاسمة والحزينة؟

لكن هل كانت تلك صداقة؟ توجد في تشيكوسلوفاكيا علاقة إنسانية، يطلق عليها باللغة التشيكية كلمة (soudruzstvi) من «soudruh : رفيق»، مما يعني «صداقة الرفاق»؛ أي التعاطف الذي يجمع بين من يخوضون الصّراع السياسي نفسه. وعندما ينتفي التفاني المشترك في خدمة القضية، يختفي التعاطف أيضاً. لكن الصّداقة التي تخضع لمنفعة أعلى من الصداقة، لا علاقة لها بالصداقة.

في زماننا كنّا قد تعلمنا كيف نُخضِع الصداقة إلى ما كنا نسميه المعتقدات، مصحوبة بالفخر وبالاستقامة الأخلاقية. يجب، بالفعل، أن يكون المرء متمتّعاً بنضج كبير كي يفهم بأن الرّأي الذي يدافع عنه ليس سوى فرضيّته المفضّلة، وهو بالضرورة رأي غير كامل، ومن المحتمل أن يكون مؤقّتاً، وأنّ مَحدودي الأفق وحدهم يستطيعون اعتباره يقينياً وحقيقة. وعلى العكس من الإخلاص الصبياني لقناعة، فإن الإخلاص لصديق يُعَدّ فضيلة، ربما قد تكون الوحيدة والأخيرة.

أنا أنظر في صورة لروني شار(3) إلى جانب هايديغر. اشتهر أحدهما بوصفه مقاوماً للاحتلال الألماني، ويٌعاب على الآخر تعاطفه، في لحظات من حياته، مع النازية الناشئة. يعود تاريخ الصورة إلى سنوات ما بعد الحرب. نراهما من الخلف؛ على رأس كل منهما قبّعته أحدهما طويل والآخر قصير، وهما يمشيان في الطبيعة. أنا أحب هذه الصورة كثيراً.

---

* Une rencontre. Milan Hundera. Gallimard. 2009. p/p: 130/134

1- بوهوميل هربال (Bohumil Hrabal (1914-1997، أحد أهمّ الكتّاب التشيكيين خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين.

2- إيمي فيرديناند دافيد سيزير Aimé Fernand David Césaire (1913-2008))، شاعر ورجل سيّاسة فرنسي. ولد بالمارتنيك. هو أحد مؤسّسي الحركة الأدبية الزّنجية. كان شديد المعارضة للنّزعة الاستعمارية.

3- روني شار René Char (1907 - 1988)، شاعر ومقاوم فرنسي.

الرُّوحُ الحُلوة لدون داميان

خوان بوش*
ترجمة - محمّد إبراهيم مبروك



دخل دون داميان بسرعة مرحلة فقدان الوعي مع ارتفاع درجة حرارته إلى ما فوق 39 درجة. وأحسّت روحه بعدم الارتياح بدرجة خطيرة كما لو أنها تقريباً تحترق، ولذلك فقد بدأت تستجمع نفسها وتنسحب باتجاه القلب. كانت الروح تمتلك ما لا يُحصى من المجسّات مثل أخطبوط بأقدام لا تُحصى، بعضها في الشرايين، والأخرى رفيعة جداً في الشعيرات الدقيقة للأوعية الدموية. وشيئاً فشيئاً كانت تدفع بتلك الأقدام إلى الخارج. ونتيجة لذلك، تغيَّرت حالة دون داميان، فأصبح جسمه بارداً، وفقد وجهه لونه. بدأ البرد في يديه، وبعد ذلك في ذراعيه وساقيه. وبدأ الوجه يشحب بشكلٍ فظيع، وهو ما بدأ يلاحظه الأشخاص المحيطون بسريره بالغ الفخامة. وانتبهت الممرِّضة الخاصّة به، وأُصيبت بالفزع، فقالت إن الوقت قد حان لاستدعاء الطبيب. وسمعت الروح هذه الكلمات، وفكّرت: «يجب عليَّ أن أسرع، وإلا فإن هذا السيد سيأتي، ويجبرني على أن أبقى هنا، وتحرقني الحمّى».

بدأ نور الفجر يُشقشق، ومن خلال زجاج النوافذ تسلّل ضوءٌ واهنٌ ليعلن ميلاد يوم جديد. وأطلّت الروح من فم دون داميان الذي بقي مفتوحاً- إلى حدٍّ ما- ليسمح بمرور القليل من الهواء. لاحظت الروح الضوء، وقالت لنفسها إنها إن لم تتحرّك بسرعة فلن تستطيع أن تقوم به لو تأخَّرت أكثر من ذلك، ولا بدّ أن الناس ستراها خارجةً فتعرقل مغادرتها لجسد صاحبها. وكانت روح دون داميان جاهلة تماماً بما يخصّ عدّة أمور؛ فمثلاً هي لا تعرف أنها ما إن تتحرّر دفعةً واحدةً حتىّ تكون النتيجة أن لا أحد يمكن أن يراها مطلقاً.

كان هناك هرجٌ ومرجٌ لوقتٍ طويلٍ من النساء، وهن يحمْنَ حول السرير بالغ الفخامة حيث يرقد المريض. وقلنَ كلمات طائشة لم تهتمّ الروح بأن تسمعها، لأنها كانت منشغلة بكيفية هروبها من سجنها، ودخلت الممرضة وحقنةٌ مما تُعطى تحت الجلد بيدها:

- أي، يا إلهي، يا إلهي، أرجو ألا يكون ذلك متأخِّراً! علا صوت الخادمة العجوز، لكنه كان متأخِّراً. ففي الوقت نفسه الذي كانت إبرة الحقنة تنغرس في ذراع دون داميان، كانت الروح قد أخرجت من الفم آخر مجسّاتها. وفكّرت الروح بأن الحقنة تكلفة بلا جدوى. وبعد فترة قصيرة سمعت صرخات شتّى وخطوات مندفعة؛ فيما كانت إحداهنّ (لابد أنها الخادمة، لأنها لا يمكن أن تكون الحماة أو زوجة دون داميان- قد اندفعت إلى العويل فوق السرير. والروح انطلقت في فضاء الحجرة متجهة مباشرة إلى المصباح الزجاجي المصنوع في بوهيميا، والمُعَلّق في منتصف

السقف، وهناك قبضت عليه بكل قوة ونظرت إلى الأسفل تحتها: دون داميان وقد صار بالفعل جثّة صفراء بقسمات وجهه التي استحالت تقريباً في صلابة وشفافية زجاج بوهيميا، وعظام وجهه بدت أكثر بروزاً، وجلده اتّخذ لمعةً منفّرة. وبجواره كنّ يتحركن: الحماة، والسيدة، والممرضة، بينما الخادمة العجوز تنخرط في البكاء وهي تدفن وجهها في الأغطية. عرفت الروح تماماً ما الذي تفكر فيه كلّ واحدة منهنّ، وما الذي تشعر به، إلا أنها لم تحبّ أن تضيّع الوقت في مراقبتهن. كان الضوء يزداد عند كلّ لحظة، وكانت هي خائفة من أن يلملموها في المكان العالي حيث هي موجودة جاثمة على المصباح، ومتشبثة به وبها خوفٌ لا يوصف. وفجأة رأت حماة دون داميان تأخذ ابنتها من ذراعها وتمضي بها إلى الطرقة. وهناك قالت لها بصوت شديد الخفوت، وهنا الكلام الذي سمعته الروح:

- لا تتصرّفي الآن بشكل فيه قلّة حياء، وعليك أن تظهري أنك متألّمة.

- عندما يبدأ الناس في الحضور، يا أمي- قالت لها الابنة هامسة.

- لا. من الآن. وتذكّري أن الممرضة يمكن أن تحكي عن كلّ شيء فيما بعد.

وعلى الفور جرت الأرملة حديثة الترمُّل إلى السرير كالمجنونة وهي تقول:

- داميان، داميان يا زوجي، آي، داميان يا زوجي! كيف سأقدر على الحياة بدونك؟ يا داميان يا حياتي؟

روح أخرى في عالم أقلّ خبرة كان يمكنها أن تُصعَق من الدهشة، لكن روح دون داميان هذه تشبَّثت بالمصباح، وأُعجِبت بالطريقة التي لعبت بها الدور، لأن دون داميان نفسه كان يلعب بعض الأدوار في مناسبات مُعَيَّنة، وفوق كلّ شيء، كان يلعب الدور كما خطّط له «دفاعاً عن مصالحي»، والأرملة تبكي الآن «دفاعاً عن مصالحها»، فهي لا تزال شابّة وجذّابة، وعلى العكس منها دون داميان؛ فقد تعدّى الستينيات من عمره. وفي بداية تعرُّف دون داميان بها كان لها خطيب، وقد عانت روحه في بعض الفترات بشكل بالغ السوء بسبب الغيرة من الحبيب المجهول. واسترجعت الروح تلك الفترة التي استمرّت لعدّة شهور عندما واجهته زوجته، وأعلنت أمامه بوضوح:

- أنت لن تستطيع منعي من أن أكلّمه. فأنت تعرف أنني تزوجتك من أجل أموالك.

مما دفع دون داميان إلى أن يردّ عليها بأنه قد اشتراها حتماً بأمواله، لكن ليس لتجعله مثاراً للسخرية. كان مشهداً كريهاً للغاية. ومع تدخُّل الحماة، كانت هناك تهديدات بالشروع في الانفصال، وباختصار كانت لحظة سيِّئة، ازدادت سوءاً نتيجة الظروف التي جعلت المناقشة تتوقّف فجأة وبشكل قاطع، عندما حضر بعض الضيوف، وكان على الزوجين أن يرحّبا بهم بابتسامات آسرة وبأشكال بالغة الرقّة، مما جعلها هي فقط، وروح دون داميان تظهر قيمتها الحقيقية.

كانت الروح لا تزال موجودة عالياً فوق المصباح تسترجع مثل تلك الحوادث عندما وصل- بسرعة شديدة- القسّيس، ولم يعرف أحد لماذا حضر في مثل هذا الوقت، فالشمس لم تكد تستكمل شروقها، والقسّيس كان قد قام بزيارته خلال الليلة الماضية:

- لقد جئت لأني تساورني الشكوك، فجئت لخوفي من أن يسلم دون داميان الروح دون اعتراف. حاولَ أن يشرح سبب حضوره. وحماة المرحوم التي لم تكن تثق فيه؛ سألته:

- لكن، ألم يعترف الليلة الماضية يا أبانا؟

كانت تشير بذلك إلى أن السيد القسّيس ظلّ- ما يقرب من الساعة- في لقاء منفرد خلف باب مُغلَق مع دون داميان في الليلة الماضية.

واعتبر الجميع ذلك أمراً مفروغاً منه؛ وهو أن الرجل المريض قد أفضى بالاعتراف. غير أن ذلك لم يكن ما حدث. والروح تعرف أن ذلك لم يكن، وبالطبع فإنها تعرف أيضاً لماذا حضر القسّيس في مثل هذا الوقت الغريب، فموضوع الحديث في هذا الاجتماع الطويل كان يفتقر- إلى حدّ بعيد- إلى الجانب الروحي؛ فالقسيس كان يريد من الدون داميان أن يخصِّص قدراً كبيراً من أمواله «وقفاً» من أجل الكنيسة الجديدة التي تبنى في المدينة، في الوقت نفسه كانت رغبة الدون داميان أن يترك من أمواله قدراً أكبر من ذلك، ولكن ليس لما كان القسّيس يريد، بل من أجل مستشفى. ولم يتوصّلا- من ثمَّ- إلى اتفاق، وغادر القسيس، وما إن وصل إلى بيته حتى اكتشف الأب أنه لا يحمل ساعته. ويا له من أمر عجيب ذلك الذي حدث للروح، إذ تحررت مرةً واحدةً. صارت لها وتلك القدرة على أن تعرف أموراً لا تحدث أمامها، وأن تتوصل بحدسها إلى ما يمكن أن يفكر الناس فيه أو ما يمكن أن يفعلونه! فالروح قد عرفت ما قاله الاب بينه وبين نفسه: «أذكر أنني أخرجت ساعتي في منزل دون داميان لأعرف كم كانت الساعة في ذلك الوقت، ومن المؤكّد أنني تركتها هناك». وإذن، فالزيارة- في مثل هذه الساعة الغريبة- لن تجدي شيئاً يمكن أن نراه يتّصل بملكوت السموات:

- لا، لم يعترف- كان هذا ردّ القسّيس، وهو ينظر مباشرة إلى حماة دون داميان- لم يصل إلى أن يعترف ليلة أمس، وأبقيناه إلى أن آتي اليوم في الساعة الأولى لكي يعترف، وربما يتناول القربان. لقد جئت بعد فوات الأوان، وهي خسارة كبيرة. قال ذلك وهو يتلفت بوجهه إلى الأركان والمناضد المنهبة، على أمل- بلا شك في أن يرى الساعة فوق واحدة منها.

والخادمة العجوز التي كانت تعتني بدون داميان، لأكثر من أربعين عاماً، رفعت رأسها فظهرت عيناها محمرَّتين من البكاء:

- بعد كل شيء، فسيِّدي لم يخطئ- أكّدت- وليسامحني الرب، فلم يكن بحاجة إلى الاعتراف لأن له روحًا حلوة. له روح حلوة للغاية دون داميان.

يا للعجب! إن هذا بالفعل شيء يثير الاهتمام! فلم تفكّر أبداً روح دون داميان بأنها كانت حلوة؛ فصاحبها قام بأشياء معيَّنة نادرة، كما كان أنموذجاً جميلاً للرجل الثري، ويرتدي ثيابه على أكمل وجه، واتّسمت إدارته بنظرة ثاقبة للغاية في معاملاته في البنك، ولم تكن روحه تجد وقتاً للتفكير فيما إذا كانت حلوة أم قبيحة. ومثالاً على ذلك، فقد تذكّرت للحظة كيف أن صاحبها أَمَرها أن تشعر بالراحة عندما حدث- بعد مقابلات مجهدة مع المحامي- أن وجد دون داميان طريقة لأن يحتال على أحد المَدينين، ويستولي على بيته- فضلاً عن أن هذا المدين لم يكن له مكان ليعيش فيه بعد ذلك، أو عندما رضيت شابةٌ جميلة من أحياء العمال أن تزوره في شقّته الفاخرة التي يحتفظ بها لنفسه، بسلطان الإغراء بالأحجار الكريمة وبمساعدة النقود

لأخذ الدروس، أو لعلاج صحّة الأم المريضة. فهل كانت روحًا حلوة أم روحًا قبيحة؟
وما إن نجحت في تحرير نفسها من شرايين صاحبها حتى صارت موضوعاً يُذكر من جانب الخادمة. كان قد مرّ - حسبما قدّرت الروح - وقت قصير جداً، ومن المحتمل أن يكون الوقت الذي مرّ أقلّ مما تخيّلته، لأن كلّ شيء قد حدث بأقصى سرعة، وفي فوضى هائلة: لقد أحسّت بأنها تُطبَخ داخل الجسد من المرض، وأدركت أن درجات الحمّى مستمرّة في تصاعدها. وقبل أن ينصرف - بعد أن تجاوز الوقت منتصف الليل بكثير - خرج الطبيب إليهم بقوله:
- يمكن أن ترتفع حرارته عند طلوع النهار. وفي هذه الحالة عليكم أن تراقبوه بعناية، واطلبوني إذا طرأ أمر مقلق.
هل كان على الروح أن تترك نفسها تحترق؟ كانت هذه هي مشكلتها الأساسية، وإن كانت تلك هي النهاية المحتمَلة التي كانت قد اقتربت من أمعاء دون داميان، التي كانت تنبعث منها حرارة كالنار. وإذا ما ظلّت الروح باقية في جسده فسينتهي بها الأمر إلى أن تهلك مثل حيوان مشوي. ولكن كم مضى - بالفعل - من الوقت منذ غادرت جسده؟ لقد مَرّ وقت قصير؛ إذ إنه لم يحسّ بعد بأنه تخلّص من السخونة، بالرغم من البرودة الخفيفة المنعشة التي انتشرت مع طلوع النهار. قفزت ملقيةً بنفسها فوق الأواني الزجاجية للمصباح المصنوعة في بوهيميا، التي وجدتها في مكانها. فكّرت بأن الاختلاف في المناخ لم يكن كبيراً بين أحشاء صاحبها السابق ووعاء المصباح الزجاجي، ولأنه مثله فلم تُصَب بالزكام. لكن، مع اختلاف كبير أو بدونه، فما الذي كان من الكلمات مما قالته الخادمة؟ «حلوة» قالتها الخادمة العجوز.
كانت الخادمة العجوز امرأة صادقة، وهي التي تحبّ سيّدها لأنها تحبّه، لا من أجل صورته المميّزة، ولا لأنه يعطيها هدايا. ولم يبدُ للروح أي إخلاص فيما سمعته؛ إذ أكّد القسّيس:
- واضح أنه كانت له روح حلوة.
وأكّدت الحماة:
- كلمة حلوة قليلة بالنسبة له، يا سيدي.
وتلفّتت الروح لتنظر وترى كيف أنها - خلال كلامها - كانت تغمز بعينها لابنتها. في مثل هاتين العينين - وفي آن واحد - أمر ولعنة. بدتا أنهما تقولان: «انهاري باكيةً في هذا الوقت نفسه، يا عبيطة، لا تتصرّفي هكذا حتى لا تكوني عرضةً لأن يقول عنك القسّيس إنك سعيدة بموت هذا البائس». وفهمت الابنة - في الحال - اللغة الصامتة والحادّة، ثم انخرطت في البكاء، وهي تنتحب بشكل مؤلم:
- أبداً، أبداً ما وجدت روحًا حلوة أكثر من روحك! آي يا داميان يا رجلي، يا داميان يا رجلي، يا نور حياتي!
لم تتحمّل الروح أكثر من ذلك. كانت ترتجف من الفضول والاشمئزاز، أرادت أن تتأكّد - دون أن تُضيّع ثانيةً واحدةً - ما إذا كانت حلوة، وأرادت أن تبتعد عن مكان يحاول كلّ مَن فيه أن يخدع الآخرين. فضولية ومشمئزة. وإذاً، فقد قفزت من المصباح مباشرةً إلى الحمّام الذي كانت حوائطه مغطاةً بمرايا كبيرة. لقد حسبت جيداً المسافة لكي تقع فوق السجادة بحيث لا تُحدث صوتاً، فضلاً عن أنها تجهل أن الناس لا يمكنهم أن يروها، فالروح تجهل أنها بلا وزن. وأحسّت بارتياح بالغ عندما لاحظت أنها عبرت من دون أن يلاحظها أحد، وجرت حزينة، ولملمت نفسها أمام المرايا.
ولكن، ويا لعظمة الرب! ما الذي حدث؟ أوّل ما تبادر إلى ذهن الروح أنها كانت قد اعتادت، طوال أكثر من ستين عاماً، على أن ترى الأشياء حولها من خلال عيني دون داميان، تلكما العينين اللتين كانتا بارتفاع يزيد على المتر والستين سنتيمترًا. أيضاً اعتادت على أن تتطلّع إلى وجهه المفعَم بالمرح، وإلى عينيه الصافيتين وشعره اللامع بدرجات اللون الرمادي، والزهوّ الذي ينتفخ به صدره، والملابس الفخمة الغالية التي يرتديها دائماً. لكن ما تشاهده الروح الآن، ليس فيه - إطلاقاً - شيء مما كان، بل ثمة شيء غريب يصل طوله - تقريباً - بالكاد إلى قدم واحدة، باهت، أقرب إلى سحابة رمادية، بلا شكل محدّد. وبدلاً من أن يكون لها بالضرورة ساقان وقدمان مثلما كان لجسم دون داميان، كان الموجود عنقودًا شنيعًا من الأطراف الحساسة كتلك التي لأخطبوط، إلا أنها غير متناسقة، بعضها أقصر من الأخرى، وبعضها أرفع، وكلّ منها يبدو مخلوقاً من دخان داكن مُتّسخ، من وحل مائع لا يمكن الإمساك به، يبدو شيئاً، لكنه ليس كذلك، وتبدو الأطراف رخوة تتدلّى فاقدة القدرة وهائلة القبح.
لقد أحسّت روح دون داميان بالضياع، ومع ذلك فقد واتتها الشجاعة لأن تتطلّع إلى أعلى فلم تجد لها، في الحقيقة، خصراً، ولا جسماً، ولا عنقاً، ولا شيء بالمرّة. وحيث كانت تلملم نفسها، ظهرت لها من جديد أذن ملتصقة بأحد جانبيها، أذن تبدو في بروزها مثل قشرة تفاحة معطوبة، فيما ظهرت كومة من الشعر الخشن على الجانب الآخر، بعضها أكرت وبعضها واقف. إلا أن ذلك لم يكن أسوأ ما في الأمر، ولا حتى كان الأسوأ ذلك الضوء الغريب الأصفر المائل إلى الرمادي الذي ينبعث منها، لكن الأسوأ في الحقيقة كان شكل فمها، الذي لم يكن سوى تجويف عديم الشكل أقرب إلى أن يكون نُقرة، ممتلئ بالبثور كفاكهة أصابها العطب، شيء مقزّز مثير للفزع. وفي عمق تلك النُقرة عين تلتمع، عينها الوحيدة التي تتطلّع من جوف الظلال إلى الخارج بتعبير يجمع بين الخوف الشديد والمكر.
كانت المرأة لا تزال كما هي والقسّيس في الغرفة المجاورة، حول السرير الذي يتمدّد فيه المتوفى، والذي قالت عنه إن روحه حلوة!
«كيف يمكنني أن أسير في الطريق وأنا بهذا الشكل؟»،
سألت الروح نفسها وهي تلملم نفسها في نفق مظلم من الفوضى: ما الذي كان عليها أن تفعله؟ رنّ جرس الباب، وعندها صاحت الممرّضة «إنه الطبيب يا سيدتي. سأذهب لأفتح له». وعلى الفور، انخرطت زوجة دون داميان في الانتحاب والعويل مرة أخرى، مناديةً روح زوجها الميت، وهي تنتحب بقسوة الوحدة التي تركها فيها.
صمتت الروح أمام صورتها الحقيقية مدركة أنها قد ضاعت، فقد اعتادت أن تستتر في مأواها بطول جسم دون داميان، واعتادت على كلّ شيء بما في ذلك رائحة الأمعاء الكريهة، وسخونة أحشاء البطن، وانزعاجها من نوبات البرودة والحمّى. وفيما هي غارقة في ذلك؛ سمعت الدكتور وهو يحييهنّ، وصوت

الحماة يعلو بالصراخ:
- آه يا دكتور، أيّة مصيبة هذه التي حلّت بنا!
- اهدئي يا سيدتي، اهدئي- ردّ عليها الطبيب.
أطلّت الروح على غرفة المتوفّى. هناك، وحول السرير، تكوّمت النساء. والقسّيس يتلو صلواته عند قدميه. قاست الروح المسافة وقفزت بسهولة لم تكن تعرف أنها تمتلكها. وهبطت على الوسادة مثل نفخة هواء، أو حيوان غريب قادر على أن يتحرّك من دون أن يصدر صوتاً، ولا أن يتمكّن أحد من رؤيته. وكان فم دون داميان لا يزال مفتوحاً فتحة صغيرة، وكان بارداً ببرودة الجليد، لكن ذلك لا أهمية له؛ فقد تسلّلت الروح إلى داخل الفم، ثم بدأت تدفع أطرافها بقوة لتستعيد مكانها. وكانت لا تزال تمكّن لنفسها من الاستقرار كي تحلّ في الجسد عندما سمعت الدكتور يتحدّث إلى الحماة:
- لحظة واحدة، يا سيدتي، من فضلك.
استطاعت الروح أن ترى الدكتور بالرغم من عدم وضوح الرؤية بدقّة. اقترب الطبيب من جسد دون داميان، وأمسك بمعصمه، بدا عليه القلق والارتباك، انحنى بوجهه على صدره وأسنده عليه لبرهة، وعندئذ فتح حقيبته وأخرج سمّاعته. وبتأنٍ بالغ ثَبَّتَ طرفي السماعة في أذنيه، ووضع قرص السماعة فوق الصدر، فوق المكان الذي يوجد فيه قلب دون داميان. وتزايد اهتمامه أكثر، فرفع السماعة، ورَكَنَها جانباً. وأخرج حقنةً وأَمَرَ الممرّضة أن تملأها، فيما كان يربط قطعة خرطوم رفيع من المطاط حول ذراع دون داميان فوق الكوع. كان يتصرّف بمزاج ساحرٍ على وشك أن يؤدّي خدعة مثيرة، وعلى ما يبدو إن هذه التحضيرات تسبّبت في إزعاج الخادمة العجوز، فتساءلت:
- لكن، لِمَ تفعل هذا كلّه إذا كان هذا المسكين قد مات؟
نظر إليها الطبيب بتعالٍ، وقال موجّهاً الكلام إليها، من دون أن تكون هي وحدها المقصودة بأن تسمعه، بل كل من يسمع، وفوق كلّ شيء زوجة وحماة دون داميان:
- يا سيدتي، الطبّ هو الطبّ. وواجبي هو أن أعمل أقصى ما يمكنني حتى أعيد الحياة إلى دون داميان. فأرواح حلوة مثل روحه لا تأتي كلّ يوم، ولا يمكن أن يُترَك ليموت حتى نبذل أقصى ما في وسعنا.
هذا الكلام المختصر الذي قيل في هدوء شديد، وبعظمة، قَلَبَ حال الزوجة، ولم يكن من الصعب أن يلاحَظ لمعانٌ باردٌ في عينيها، ورعشة شديدة في صوتها، وهي تسأل:
- لكن أليس هو بميّت؟
كانت الروح قد حلّت بالفعل بالكامل في الجسد، وفقط كانت هناك أطراف ثلاثة تتلمّس مكانها إلى أوردة شاخت، ولم تكن تسكنها من سنوات. والانتباه الذي أولته هذه الأطراف لتوجُّهها إلى أماكنها الصحيحة لم يمنعها في الحقيقة من سماع ذلك السؤال المزعج، حيث لم يكن من الواجب أن يُسأل، ومع ذلك فقد لاحظت الفضول من اللهجة التي طرحت بها الزوجة السؤال.
لم يجب الطبيب على السؤال. أمسك بذراع دون داميان وبدأ يدلّكه براحة يده. في ذلك الوقت أخذت الروح تحس بأن حرارة الحياة أتت لتحتويها وتتخلّلها لتملأ الشرايين التي شاخت، وكانت قد غادرتها هرباً من الحرق. وعندئذ، وفي وقت واحد مع بدء انبعاث هذه الحرارة، كان الطبيب يغرس إبرة الحقنة في أحد الأوردة بالذراع، ويفكّ قطعة الخرطوم المطّاطي من فوق الكوع، ويبدأ في رفع سنّ إبرة الحقنة شيئاً فشيئاً. وبدأت موجات خفيفة من حرارة الحياة تصعد إلى جلد دون داميان. وهمهم القسّيس:
- معجزة، يا سيدي، معجزة!
ثم فجأة، وأمام هذه القيامة من الموت، شحب وجه القسّيس، وأطلق لخياله العنان؛ إذ أصبح التبرُّع لبناء الكنيسة، ولا بدّ، شيئاً مؤكداً. وإذاً، كيف يمكن لدون داميان أن ينكر مساعدته التي قدّمها له، وفي فترة أيام النقاهة؟ كيف رأى عودته إلى الحياة مرةً أخرى، بعدما صلّى من أجل هذه المعجزة؟ «إن الرب التفت إلى توسُّلاتي، وأخرجك من القبر يا دون داميان». هذا ما قاله.
وفجأة أيضاً أحسّت الزوجة بأن عقلها قد انمحى منه كلّ شيء، فنظرت بضيقٍ إلى وجه الزوج، واستدارت راجعة إلى أمها. كانت كلتاهما مصعوقتين، ومصابتين بالخرس، ومفزوعتين وممتلئتين رهبةً.
لكن الطبيب ظلّ مبتسماً، راضياً تماماً عن نفسه، على الرغم من أنه يحاول ألا يبدي ذلك.
- أي، نعم لقد أُنقذ، الشكر للربّ ولحضرتك!- هلّلت الخادمة العجوز في الحال، وعيناها ممتلئتان بالدموع من شدّة الانفعال، ممسكةً بيد الطبيب، وهي تؤكّد له:
- لقد أُنقذ، ورُدّت له الحياة! آي. إن دون داميان لن يجد ما يكافئك به يا سيدي!
بالضبط، ذلك ما كان يفكّر فيه الطبيب؛ فيما لدى دون داميان مما هو أكثر من اللازم ليكافئه به، لكنه قال شيئاً آخر، قال:
- حتّى لو كان لا يملك ما يكافئني به، كنتُ سأقوم بما قمتُ به. لأن هذا واجبي نحو المجتمع، أن أُنقذ روحاً حلوة مثل روحه.
كان يوجّه حديثه إلى الخادمة العجوز، لكنه، وللمرة الثانية، كان يقصد بكلامه الآخرين، على أمل أنهم سوف يردّدونها أمام الرجل المريض حالما يتحسّن، فيعمل بنصيحتهم.
لقد أرهقت روح دون داميان من كثرة الأكاذيب التى لا نهاية لها، فقرَّرت أن تنام. وبعدها، ندت عنه تنهيدة واهنة ورأسه تتحرَّك فوق الوسادة، وقال الدكتور:
- والآن، فإنه سيستغرق في النوم لعدّة ساعات، ولابد له أن يرتاح تماماً.
وحتّى يضرب لهم مثلاً طيّباً يقتدون به، إذ يتعلّمون منه كيف يوفّرون الراحة لدون داميان تسلّل خارجاً من الغرفة، وهو يمشي على أطراف أصابع قدميه.

* خوان بوش (الدومينيكان؛ لابيجا، 30 يونيو/حزيران- 1909 سان دومينجو 1 نوفمبر 2001)، زاوج بين الإبداع الأدبي واهتماماته السياسية والتي غالباً ما تنعكس رؤاها في أعمال كتاب أميركا اللاتينية. وعلى الرغم من أسفاره إلى بلدان عديدة، فإن أعماله تعكس اهتمامه الأساسي بهموم وطنه «الدومينيكان». أول رئيس لجمهورية الدومينيكان، بعد موت الديكتاتور (تروخيو)، إلا أنه لم تكد تمرّ ستة أشهر على رئاسة خوان بوش حتى سقط حكمه بانقلاب عسكري وقفت وراءه أميركا، وتمّ نفيه إلى بويرتوريكو ثم أوروبا، وبعدها عاد إلى بلاده.من أعماله القصصية: «الطريق القويم، شجرة الخروب، قصص مكتوبة قبل المنفى، قصص مكتوبة في المنفى». وهو من كتّاب القصة القصيرة بشكل أساسي، وتمتلك قصصه حسّاً بالغ الرهافة بالشخصية الإنسانية، ومعرفة عميقة بالطبيعة البشرية، وبالطينة التي جُبلت منها، وبمصائرها المتنوعة.

المرايا المروَّضة

ألبيرتو إسكُوديرو
ترجمة: كاميران حاج محمود

(ولأنّ كلّ المرايا تعكس ما في الخلف
كان نرسيس يتأمّل نفسه مُحاطاً بما يوجد خلفه.
لا يريد أن يرى، لا يريد أن يعرف ما يوجد في الأمام،
ولذلك يضع في الوسط مرآةً تُواريه.
المرآة تُخفيه عنه، كما يفعل الخَدم طاعةً، لكنْ ليس دائماً)

- «ماذا يمكن أن نُهديَ ماريان يا تُرى؟».
- «في ذلك اليوم، عندما أرتْني أعمالَ الترميم التي قامتْ بها في شقّتها في الطابق المُلحق، رأيتُ زاويةً في أحد الممرّات، أظنّ أنّ مرآةً هناك ستُناسبُها جداً. لماذا لا تنهبُ إلى حانوت ذاك السيّد الذي كان صديقاً للعَمَّـةِ إلبيرا؟ أعتقد أنّ اسمه كان: السيّد توريبيو. لديهم هناك ما تُريد من مرايا».
بالفعل كان لديهم مرايا من كلّ الأنواع، أكثرُ من اللازم. لم أعرف أيّاً منها أختار. أشرتُ إلى واحدة، لم تكن مُزيّنةً بإفراطٍ، وكانت حاشيتُها أنيقةً ذات طرازٍ يعود إلى زمن الإمبراطوريّة الثانيّة(2).
- «آآ..أرى أنّ حضرتَك يُقدّر أنهّا قطعةٌ نفيسة. فضلاً عن ذلك، فسعرُها جيّد جدّاً، سنحسبُها لك بأقلّ من أربعمئة ألف».
- «أظنّ أنّي لم أسمعْ جيداً».
- «كلّا، حضرتُك سمعتَ جيداً. قد تبدو لك باهظةَ الثمن بعض الشيء، لكن أرجو أن تأخذ بعين الاعتبار أنّ جميع مرايانا تُباعُ مُرَوَّضةً مُسبقاً؛ وبصورةٍ طبيعية إنّ هنا يعني الكثير من النفقات، حيث يجب انتقاؤها، ولا بدّ أنّ يكون الموظّفون من المختصّين، وهناك التأميناتُ الاجتماعية، و...»
- «مُرَوّضة؟».
المسألةُ أنّ ذلك الرجل لم يكن يبدو على وجهه أنّه يمزح أو أنّه كان مجنوناً.

- «نعم، بالطّبع. المرايا ذات الجودة كسولةٌ جداً؛ إنْ كان الأمر لها فهي لن تعكسَ غير ما تُمليه عليها بالضّبطِ قوانينُ عِلم البصريات. لذلك فإنّنا نجدُ أنفسنا مضطرّين لـ «تحفيزها قليلاً» أظنّ أنّك تفهمني. تكرّمْ بمرافقتي من فضلك، ضروريٌّ أن نُريَ حضرتَك تجهيزاتنا».
دخلنا عبر بابٍ مخفيّ، كان في نهاية الحانوت، إلى غرفةٍ خلفيّةٍ رحْبَة. كان هناك عِدّة مُستخدَمين، يرتدون صُدَراً لوقاية الملابس من الاتّساخ. كان كلّ واحد منهم يتبخترُ أمام مرآةٍ، ويُكلّمُها بلغةٍ غريبة. أدرتُ رأسي في قلقٍ ناظراً إلى الوراء نحو الباب، تحسّباً فيما لو كان عليّ الهروب بعَجلةٍ من ذلك المكان.
- «هذه المرايا التي ترى هنا، هي عيّناتٌ، وما تزال في طور الاكتمال، لقد اجتازتْ تقريباً جميع المراحل الأخرى للعمليّة. سنقوم الآن بعرضٍ صغيرٍ أمام حضرتك».
نادى على أحد مُستخدَميه.
- «رامون، تعالَ من فضلك، قفْ أمام هذه، هُنا، كيما يتسنَّى لزبوننا تقديرُها».
كان مظهرُ رامون ذاك يُثيرُ الشفقة، إلا أنّ المرآة عكستْ له صورةً مقبولةً بقدرٍ كافٍ. راحَ ارتباكي يتحوّلُ إلى مخاوفَ مُظلمة.
- «سأُريكَ الآن المرايا التي في الأسفل. أُنبّهُكَ، هناك قليلٌ من البرد».
تبعتُ السيّد توريبيو. رمَقَني المُستخدَمون حينها بنظرةٍ ساخرة؛ سأعرف لماذا فيما بعد. قطعنا عدّة قاعات، كانت جميعها مكتظّةً بمرايا جميلة. كان الباب الأفقيُّ الصغير في الأرضيّة يُفتحُ نحو الأعلى بواسطة بَكَرةٍ ومحرّك. وكلّما نزلنا أسفل، انغمستِ السلالمُ أكثرَ في الظلام. في إحدى بسطاتِ هذه السلالم، كان هناك رفٌّ عليه بعض القَلانِس.
- «خذْ، سوف نضعُ هذه».



- «...؟».
- «مـع هـذه التي في الأسـفل، كلُّ احتياطٍ مُتّخـذٍ قليلٌ. فإن حفظتَ وجهكَ، مـن الممكن يومـاً أنْ تأتـيَ لـكَ بمتاعب؛ وإضافـةً لذلـك، فهـي تتناقـلُ الصُّور فيمـا بينهـا، تُمرّرها الواحدةُ إلى أُخرى».
كان القبـوُ محفوراً على شـكل سـراديبَ، بممـرّاتٍ ورُدهاتٍ جانبيّة. وهناك مصباحٌ وحيدٌ صغير كان ملفوفاً بخِرقَة.
- «لِنذهـبْ إلـى زنزانات العقاب. هاتِ يـدَك، فالأرضيةُ غير آمنةٍ في بعض المناطق».
توقّفنـا أمـام بـابٍ حديـديّ. كانت أصـواتُ نشـيجٍ ضعيفةٌ وغريبـةٌ جـداً تصـدرُ من خلفـه. وعندما أدركـتُ أيَّ نوعٍ من النشيج كان، أحسستُ بشَعرِ جسمي يقفُ بالكامل.
- «اِسمعْ، سيد توريبيو- خيطٌ وحيدٌ من الصوت كان يخرجُ مـن حُنجرتي- زوجتي تعلـمُ بمجيئي إلى هنا، ويعلم بذلك شريكي وسكرتيرته أيضاً...».
- «لـن يُصيبَـكَ أيّ مكروه، هدِّئْ من نفسـك. ليسـتْ سـوى مرايـا. نحتجزُهـا فـي الظـلام لعدّة أشـهر، كي تعمـلَ على «تطريَة» ما نقولُه هنا».
- «لكن هذا فظيعٌ...».
- «ليـس بالقدْرِ الـذي تظنّ. الكثير منها يتصنّـعُ البكاء، كي نصدّق أنّها أوشكت على أن تَجْهَزَ».
- «وفي هذه الحال...؟».
- «عندما نكتشـفُ أمرها، نُعيدها إلى الداخل من جديد. ومع بعضها لا نجدُ سبيلاً آخرَ إلّا بإعدامها».
- «إعدامها؟».
- «نعـم، فقط التي تُكـرر ارتكابَ الإثم مرّةً تِلوَ أُخرى. أتريدُ أن ترى زنزانة المرايا المحكومةِ بالإعدام؟ دائماً هناك بعضٌ منها، فنحـن نُباعد بين الإعدامات لتنفيذها أمام تلك التي ما زال بوسعِها أنِ تنصَلِحَ، عسى أن ينفع ذلك كدرسٍ لها».
لقـد بدا لـي كلُّ ذلك أكثرَ من طاقتي؛ فأطلقتُ قهقهةً شـعرتُ بعدها بارتياحٍ كبير.
- «فلنذهـبْ إذَن، لرؤيـة تلك المرايا التعيسـة» - قلتُ، وأنا أضحك من جديد.
مشينا في رُدهةٍ طويلةٍ، في نهايتها ظهرتْ حُجرةٌ مُضاءة.
- «لا يهـمُّ الآن أن ترى هذه المرايا النورَ. أمسِـكْ: كُنْ حذراً، فهي أسـوأُ من الوحـوش»- قالَ، وناوَلَنـي مِطْرقة.- «أمعنِ النظرَ في هذه».
وقفتُ أمام المرآة التي أشـار إليها أتأمّلُها مـن كلّ الجهات. بدأتُ أسمع صوتاً يشبه الطّنين، تلاهُ آخرُ كالخرخَرة. فجأةً رأيتُ نفسـي. يـا إلهي: كيـفَ رأيتُ نفسـي! تداخلتْ صرخةُ المـرآة مع صرختـي؛ رفعتُ المطرقة، وحينئذٍ، عكسـتْ لي المرآة صورةً أشدَّ رُعباً من الأولى. لا أعرفُ كم من السنوات سأحيا بعد، لكنْ أعرفُ أنّي لن أستطيع نسيانَ تلك الرؤية أبداً. وقعتُ أرضاً مُغمى عليّ.
اسـتعدتُ الوعيَ على أريكةٍ كانت في مكتب السـيّد توريبيو. وضعَ الغطاءَ على قارورةِ الأملاح، قائلاً:
- «لم يكن ما حصل شيئاً خطيراً؛ لقد كان الفزَعُ فحسب. من الضـروريّ أن يعيش زبائننا هـذه التجربة. أظنّك الآن على اسـتعدادٍ لتفهّمِ السـبب في أنّ أسـعارنا، لنَقُلْ، غير مألوفةٍ كثيراً».
بعـد بضعة أيام عندمـا ذهبتُ إلى بيت ماريـان، هرَعْتُ إلى المـرآة لأُلقـيَ نَظرةً عليها. في ذلك المسـاء نفسـه اتصلتُ بالسيّد توريبيو:
- «...سيبدو لحضرتك أنّه ضربٌ من الجنون، لكنّني لاحظتُ في المرآة شيئاً بدا وكأنّهُ... ».
- «ابتسامةٌ ساخرة؟».
- «نعم، بالضّبط».
- «آه، لا تقلـقْ. هـذه علامـةٌ على أنّها مُروّضةٌ بشكلٍ جيّد. ذلك ما يُوفر الاطمئنانَ إلى أنّها سـتعكسُ لأصحابها، أفضلَ صورةٍ دائماً».

هامش:

(1) ألبيرتو إسكوديرو (باداخوث، إسبانيا- 1943).

(2) الإمبراطورية الفرنسية الثانية في القرن التاسع عشر 1852 - 1870.

قصص انفصال الشَّبَكِيّة

منير عتيبة

لوحتي

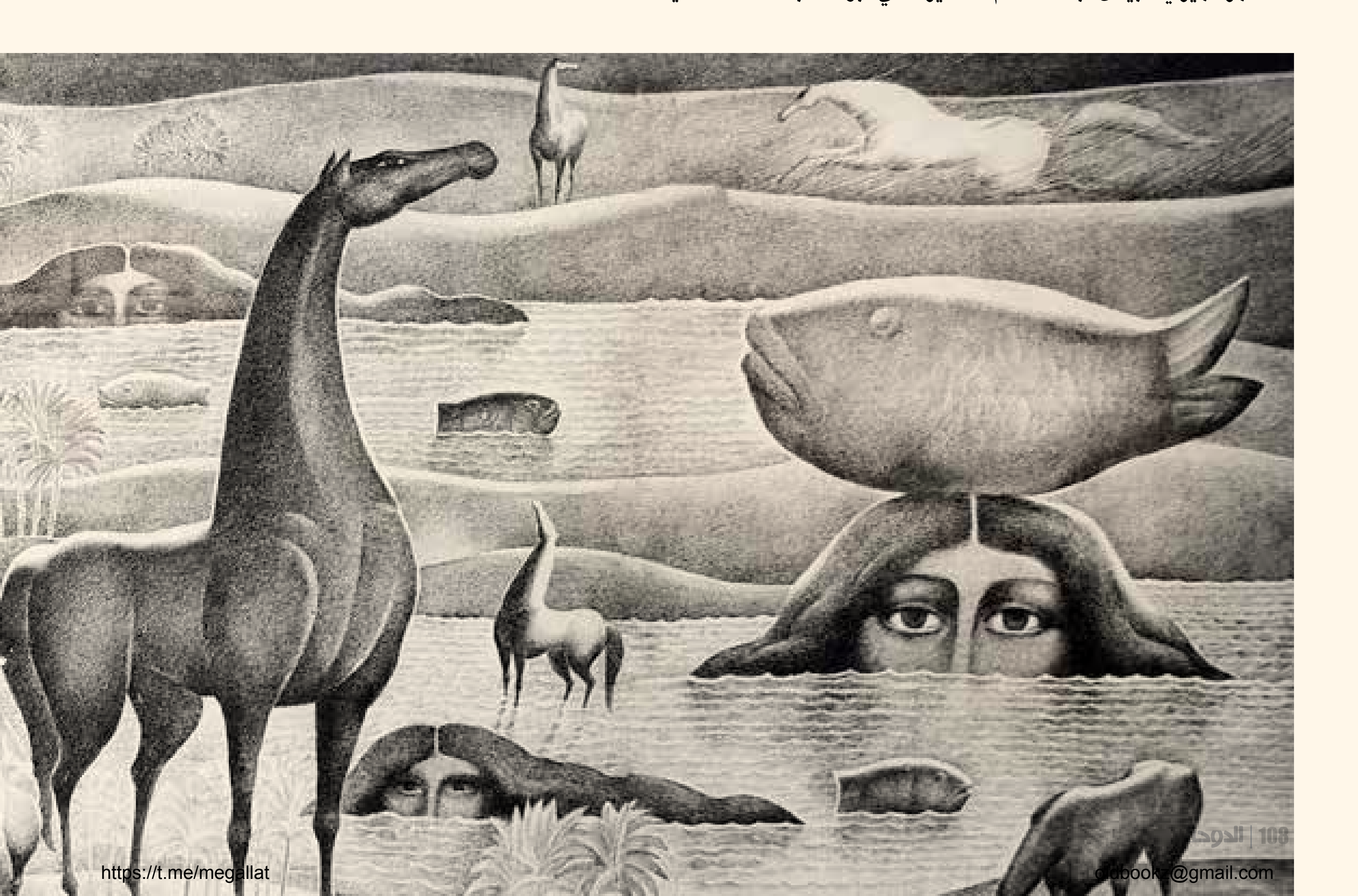
أنا في الربيع. لكن عاصفة شتائية باردة اقتلعت كل أوراق أشجار الغابة الكثيفة، وألقت بها في حجرتي حتى كادت تخنقني. زعقت منادياً أولادي. لا استجابة. هل سمعوا؟.

قمت بصعوبة شديدة محاولاً وقف نزيف الأشجار، لكن الأغصان السميكة تساقطت من اللوحة فوق رأسي وأنا أمدّ قدمي خارج الغرفة.

صور

حجر جيريّ أبيض باهت. قدم صغيرة في بوت «باتا» كحلي مُجَرَّب كرة في جورب بني ممزّق. ظفر يطير ودم قانٍ يتدفق. نخلة خضراء متربة. حصى وقطع من الطوب الصغير الأحمر. بلح طويل شديد الاحمرار، بلح شديد الأصفرار، بلح بني متغضن. عيون القطة الخضراء منعكسة في طبق اللبن شاهق البياض. الجدة الزرقاء اللامعة وضحكة سنّتها الفضية. عيون متدفِّقة من مياه ترعة تعلوها رغوة بيضاء بحواف من ذهب. شمس الظهيرة ضفائر شقراء. مريلة كحلي. خطوة وئيدة بحذاء أسود وجورب أبيض. دفء عناق الأصابع البيضاء الصغيرة والأصابع السمراء الصغيرة...

ما المتعة التي يشعر بها المرء وهو يلوك طعم الألوان القديمة؟.



1

ذاكرة الألوان

دموعك المالحة ثقبت شبكتك التي كنت تصطاد بها صور البهجة الملوَّنة. وأخذ الضوء يسقط في هوّة العتمة بلا عودة. فتمسك بذاكرة الألوان المراوغة في داخلك، ولا تفرِّط في صورك القديمة وإن تكن باهتة وغائمة الملامح.

ألوان الصوت

صوت التوك توك المزعج تحت شباك حجرة نومي أسود جربان. صوت منادي موقف السرفيس بنّي محروق. صوت «ملك» الصغيرة أخضر زرعي. صوت الجارة التي تسب أوزّاتها فوق السطوح المجاور أصفر فاقع. صوت «نجوى» و«خلود» برتقالي هادئ وأحمر مشاكس. أصوات أصدقائي وإخوتي عصير كوكتيل الفواكه. صوت «عبد الرحمن» ابن أختي المنغولي الجميل وهو يشخر أبيض وردي. صوت الجار المعاند كحلي قاتم. صوت زوجتي هيام أزرق دافئ مُبَلَّل بالدموع. أما صوت أمي فهو كصوت الحب البعيد قوس قزح.

أصابع وألوان

الأشواك في غصن الوردة بيد الجميلة لم تكن تجرح لأنها مدبَّبة، بل لأن لونها باهت الاخضرار وتريد أن تلفت خلايا أصابعي إليها. قفزت الأصابع إلى أعلى فشعرت بلسعة مثيرة، وعلمت أنها فوق الخد الشديد الاحمرار. تحرَّكت الخلايا ببطء حتى استكانت في زرقة العين، فنبتت لها أجنحة طارت بها إلى أعلى حيث احتواها صفاء روحاني بفعل ألوان السماء الحليبية. هبطت بهدوء يدغدغها غموض ما، فعلمت أنها تتحرَّك فوق الشعر الأسود. واستثيرت فجأة بلذّة لا متناهية فهي ترقد الآن فوق بياض الصدر العاري. يسحبها اللون الأبيض إلى أسفل ببطء لذيذ. تطلب مني زوجتي أن أتزحزح قليلاً لتغِّير بطانية السرير قبل أن تضع القطرة في عيني.

2

أحلام حول الأب

أبوك الذي لم يزرك في حلم واحد منذ رحيله يحوطك الآن وأنت مستيقظ. مستيقظ كالنائم. نائم في لجّة العتمة الزرقاء. ينزل من سيارة فخمة ذات ألوان سبعة مرتدياً حلّة زاهية الاخضرار، يحتضنك يقبل خديك، يركب السيارة ويغادر كما حكت لك أختك عن حلمها. أما جارة أمك فقد اشترى منها في حلمها ساعة يد ذات حوافّ منهبة وعقارب ملونة راقصة، وأخبرها أنه سيهديك إياها. وفي حلم ابنتك فتح صندوقاً أبيض فخرجت منه ألوان وألوان ، أخبرها أنها جوهر الألوان الأرضية، وأنها هديّته لك أيضاً.

سألت صديقتك خبيرة تفسير الأحلام عن جدوى كل هذه الألوان لمن هو مثلك، ولماذا لا يأتيك بها في حلم يخصّك، فصمتت.

بعث

كرجل أماته الله مئة عام، ثم بعثه تفتح عينيك. زوجتك ترتدي «البروج» القطيفة النبيتي كما تركتها. بناتك كما هن لم يكبرن. ساعة الحائط في مكانها المعتاد. الساعة بستين دقيقة. حائط حجرة نومك ملطَّخ بإبداعات السريالية. لم يتغيَّر شيء، فقط الرجل الذي تنظر إليه في المرآة أصبح عجوزاً جداً.

في مديح المرض

كطفل في الخامسة والأربعين تطعمك أمك بيدها. تحمِّمك زوجتك بحرص حتى لا يطال الماء الشاشة التي تغطّي عينك. تغنّي لك ابنتك ما تحفظه من أغنيات سيد درويش وعبد المطلب. بينما تنام ممدَّداً على بطنك دافناً رأسك في الوسادة. كتعليمات الطبيب يعبق جو الحجرة بدفء نميمة نسائية لذيذة. يغادرنك. عيناك المغلقتان تجاه الخارج تنفتحان على اتساعهما إلى داخلك، ترى كنوزاً ومغارات قريبة لم تكن تلتفت إليها، تضع عليها علامات فسفورية ملوَّنة لتعرفها وقت الحاجة. امتداد الكون المجهول الغامض في داخلك لا نهائي.



الأعمال الفنية: جميل شفيق - مصر



سلسبيل

علي الدكروري

إذاً؟
أغنياء المدينة لا يحملون الجرائد
عند الثمانين
إلا لأني وحيدٌ
وأني أعيذك بالشدو
من كل فرحٍ طويلٍ
طويلٍ
كأهداب من بايعتني
وأني بدونكِ لا أتقن الحزن
حتى أصدّق أني أحبّ
وكل الذين يصابون بالورد
لا يفتحون سوى مرّةٍ
والنوافذُ لا تكتفي مرة
بالحنين
غداً
- ما غدا -
سوف أصرخ بين التلاميذ
كيف تكونون ملح البلادِ

ولا خبز في دارنا
أو تموت القصائد واقفة
-لم أقل مثل قلبي-
ويدوي النهار الذي باع ظلّاً وفجرين
حتى يجيء أنيقاً
أنيقاً قليلاً
لماذا تغيبين بعد الغياب
ولا عطر يسكت
حتى ألوذ بضعفي الذي يكتفي
بالقتال
وسيفي الذي باع كل القلاع
لجند العبير
أضيئي قليلا من العيش والملحِ
أو ساعديكِ
فبعض الذين يخونون - مثلي -
يشدّون ليلاً
وما كان بيني
وبين الذين يموتون ثأرُ

سوى أنهم يرحلون فرادى
ولا يغلقون المصابيح
أو يطفئون اللقاء الأخير

(2)

لماذا فقط
تمسك الروح هذا الصباح
إذا القلب أفتى
وبانت طيوفك مائدةً
باركَتْها السماوات
والنبض جيشان لا يتقنان النزال
وللصبح موتى
ولليل موتى
أنا رافع العمر فوق الرماح
لتخرج كل الرموش احتجاجاً
فكيف وقد كنت من بايعتني
تزيدين بيت الخوارج بيتاً
أنا أول الخلفاء الذين رعيّتهم
كالوريد
وأعداؤهم كالوريد
وسيف القصائد أعلى وأعتى
هنا يكتب الطيبون الدعاء
العصافير واحدة، دائماً
والأناشيد يا هند شتّى
لها ما تريدْ
ولي
أن أقاتل حضن البعيد بسيف البعيدْ
وأترك نافذةً
كي تمرّ البنات كثيراً
لماذا تمرّ البنات كثيراً
إذا التوت قام يؤمّ النخيلْ
وأكتب للنيل هذا السعير
السعير،
وأنت التي نارها
سلسبيلْ



نمرٌ واثب

أحمد ثامر جهاد

كانت تحلق روبداً روبداً مثل طائر صغير يتعلّم الطيران للتوّ. أعلم أنها الآن جانحة بفعل قوة ارتطام المعدن الأنيق. خارج مداركي، كانت تطير بسرعة مهولة وتتطاير معها صور الطفولة الآسرة وكل مزاعمي وعنادي.

****

في لحظة تفكير خاطفة، بدا لي غريباً، عدم اقتنائي سيارة طيلة السنوات التي مضت. جاوزت الأربعين الآن وكان لي بها حاجة على ما أظن. ربما أكثر من ذلك، على الأقل إرضاء لإلحاح العائلة والتساوي مع الآخرين، معارفي وأصدقائي.

لماذا عليّ أن أبرهن الآن على صحة خاطر مفاجئ تملّكني وأنا في الطريق إلى المنزل. كنت لسنوات مضت، أتجنب التفكير بصواب هذه الرغبة وأحاجج كل من يدّعي ضرورتها. البعض يعتقد أنه ردّ فعل طبيعي لطفل صُدم بوفاة والده بحادث سيارة. بالنسبة لي لا أرى في ذلك سبباً مقنعاً، خاصة أن الأب المسكين لم يكن هو من يقود السيارة.

حسناً، لو أنني فعلت ما ألحَّ الآخرون به واقتنيت سيارة، بغض النظر عن نوعها وشكلها، ما الذي كان سيتغيّر في حياتي؟، إنجاز بعض الأمور الشخصية والعائلية بسبل أسهل، ربما. التخلّص من تصدّق البعض عليك بتوصيلة مجانية يلزمها الإدلاء بتعابير الشكر والامتنان، إلى حد ما. لكن، أيعني ذلك تذليل الكثير من الصعوبات؟

لو أنني تشجعت وجلست خلف المقود الذي يتحنّط خلفه يومياً ملايين الحمقى في كل بقاع العالم، لكانت قدمي بحال أفضل الآن. ذكر لي الأطباء أن آلام الكاحل ناجمة عن المسافات التي أقطعها كل يوم للوصول إلى مكان عملي. من يدري ما الذي سيكون عليه الحال مع عائلتي التي طالما ضغطت علي بفكرة شراء سيارة. ربما سيسعد الأطفال أيمّا سعادة لو أنني فعلت ذلك. إنها بهجة من نوع ما، قال أحد الأقارب.

ربما كانت العائلة على صواب، لكنني لم أستوعب بعد واقع أن أقحم نفسي بشاغل جديد بوسعي الاستغناء عنه. كم فرداً مات من دون أن يمتلك سيارة؟ ليست تلك هي المشكلة على ما أظن. لكن هل كنت بالفعل قادراً على استجداء مساعدة الغرباء لإصلاح خلل ما في محرّك سيارتي أو أن أقف في خلوة الطرقات ومخاطرها بانتظار تبديل عجلة معطوبة. يا لها من مشقة.

****

أنا كائن ملول. لا أدري إن كان لهذا الأمر علاقة مباشرة بانزعاجي من موضوع اقتناء السيارة. بكل الأحوال ليس إصراري على عدم الرضوخ لمطلب شرائها عناداً فارغاً حسب، إنه أمر غريب، بل غير مفهوم أحياناً. ذلك أنني أتذكر جيداً ما الذي كانت تعنيه السيارات الجميلة بالنسبة لي، وكيف استهوتني مجسّماتها الصغيرة في سنوات طفولتي.

سيارات بأحجام وأشكال مختلفة، لعب من البلاستيك الصيني مُصَمَّمة بدقة، كانت تشكِّل مسراتي الأولى. طفل شغوف بقيادة تلك المركبات الصغيرة الملونة من خلال سحبها بحبل صغير يُربَط بمقدمتها، والتجوال بها في فناء المنزل، لن يفوّت عند بلوغه فرصة قيادة سيارة أبداً، مثل من يتشبَّث بفرصة العبث مع فتاة. شعور من الرضا يتملّكني دوماً وأنا انحرف بمهارة بسيارتي الزرقاء الصغيرة، من زاوية إلى أخرى لأجنِّبها الاصطدام بهذا الجدار أو ذلك، في رحلة الدوران المتواصل في أرجاء المنزل.

لم يتوقّف هوس الطفولة عند ذاك الحدّ، فخزانتي تضمّ مئات من صور السيارات التي كنت أحتفظ بها، وأغلبها من هدايا علكة داندي، بدت لي عالماً ساحراً. أقلّبها كل يوم، أفرشها على أرض الغرفة، وأمعن النظر فيها. أرتبها مراراً، وأعيد تصنيفها وفقاً لماركاتها أو سرعتها التي كانت تستهويني أكثر من أي شيء آخر. أتذكّر جيداً أني حفظت أسماء السيارات عن ظهر قلب وأماكن صناعتها، ورسِمت علامات ماركاتها الشهيرة في سجلّ خاص. لكنني أحببت -بشكل خاص- النمر الواثب في الجاكوار، مع أني فضلت سيارات الـ jeep ذات الأغراض العملية.

دفاتري المدرسية هي الأخرى لم تنجُ من هوسي بالسيارات، مرسيدس بيضاء تقف في منتصف شارع خال محاط بأشجار باسقة، ألفاروميو صغيرة الحجم مركونة على رصيف حجري. فيراري حمراء تستقرّ مثل أنثى مغرورة على ناصية شارع فرعي وخلفها منزل كبير بواجهة زجاجية.لم تفارقني أشكال تلك السيارات ولا مواصفاتها، بل إن فضولي تعدّى ذلك إلى طرح السؤال عشرات المرات على من هم أكبر سناً مني. أيّهما الأسرع في العالم، السيارة الرولزرويس أم ألفاروميو؟ لماذا تبدو الفولفو السويدية متينة، بينما السيتروين الفرنسية رقيقة؟ ولم يتوقّف الشغف عند هذا الحَدّ، بل راح يتابع تاريخ صناعة السيارة. من يجادل حول ذلك، ألفاروميو أعرق لأنها تعود لعام 1910، بينما صنعت السيتروين عام 1919. أتذكّر أن أحدهم همس لي مرة بمعلومة تقول إن لسرعة جي آل محاذير، وإن الجاكوار السوداء أغلى سيارة في العالم وأكثرها ندرة.

***

عنادي ذاك لم يصمد أمام تساؤلات البعض عن عدم اقتنائي

سيارة. زملائي في العمل ما انفكوا يرددون النغمة ذاتها التي أسمعها من بعض معارفي. أصبحت الأسعار معقولة الآن. بإمكان من هم أدنى دخلاً منك اقتناء واحدة. أليس مرتبك جيداً؟

حينما أتنرع أحياناً بجهلي بقيادة ذلك التابوت المعدني، أسمع قهقهات البعض من اعترافي هذا الذي يشبه الاعتراف بعدم إجادة السباحة. لكني في المقابل أبذل جهداً لفهم هوس الطفولة الذي أفتقده حالياً. وحينما لا أجد آذاناً صاغية، أحاول تغيير مسار الموضوع نحو هموم أخرى.

ومن حين إلى آخر أستعيد مشاهد من ذلك الفيلم الغريب الذي دعاني أحد الأصدقاء قبل سنوات إلى مشاهدته في صالة السينما، كنا في العشرينات من العمر، ونسيت عنوان الفيلم الآن، كنت مغيباً في غرابة الفكرة. شباب مهووسون بقيادة السيارات على الطرق السريعة. يضغطون على دواسة البنزين إلى أقصى حدّ، ويستسلمون لاصطدام السيارة بحاجز كونكريتي متلذذين بتهشم عظامهم وتناثر دمائهم على المقاعد الأمامية وعلى الزجاج اللمّاع، في نوع من المبارزة العصرية لأبطال عدميين يستعيدون خلالها شريط حيواتهم الغريبة بومضة خاطفة.

وصلت المشكلة إلى أبنائي الثلاثة الذين لا يستطيعون استيعاب رفضي وهم يعاينون كل يوم اهتمامي الملحوظ بالحفاظ على مقتنيات الطفولة، مجسّمات صغيرة لماركات شهيرة أرتّبها على المكتبة، وأتحسّسها من حين إلى آخر بأطراف أصابعي متيقّناً أن نمر الجاكوار الرشيق ما زال واثباً في مقدّمتها.

بمرور الوقت تناسيت الموضوع، وحتى أكون صادقاً، اعتدت عليه. إلى أن بادرتني زوجتي ذات يوم قائلة: قررت أن أهديك شيئاً ثميناً في عيد زواجنا بعد أيام. ضحكت بصوت عال. لم أتصور أنها ستفعل ذلك.

ألم أقل لها يوماً ما إن العديد ممن نعرفهم قضوا نحبهم بالصناديق المعدنية المكيَّفة التي أحبوها. حوادث طرق عادية لن يعتبرها البعض في نهاية الأمر طريقة لائقة للموت. ما لم أبح به لأحد أن شعوراً ما سكنني منذ زمن بعيد يحذّرني من مخاطر الانقياد وراء نزوة عابرة. غالباً أتخطّى ذاك الشعور، فليس بيننا من هو مستعدّ لتصديق المخاوف القديمة، والجميع مصرّون على إتمام الصفقة ودفعي لتجربة الولوج إلى جنة المعادن الأنيقة.

****

طبعت زوجتي قبلة ناعمة على خدّي وسلمتني مفاتيح السيارة وسط هياج المدعوّين وضحكاتهم العالية، فيما صدح صوت الأطفال من الأهل والأقارب بأغنية عيد ميلادي الخامس والأربعين. قبلتُ الهدية بامتنان، وشكرت الجميع على هذه المفاجأة رغم أنها لم تكن السيارة التي سكنت مخيّلتي مذ كنت صغيراً.

لقد حانت ساعة المواجهة التي أجّلتها لسنوات. لا مجال للمخاوف بعد الآن وقد تجاوزت فترة التدريب على قواعد السواقة. عليك أن لا تخذل الآخرين. إنها اللحظة التي طال انتظارها. قُد حياتك إلى الأمام على جادة سليمة، واستمتع بذلك. حكايتي التي ستمرّ مثل شريط خاطف، أعرفها جيداً وتفاصيلها راسخة في ذهني. سننطلق على شارع مستقيم ليس ثمة لمسافته المنبسطة نهاية معلومة. تشقّ السيارة الجديدة عباب الطريق بسرعة خيالية، يصدم القلب بلحظة انفصال العجلات عن الإسفلت بفعل الارتطام بشيء قوي، تصوّرته لوهلة نمر الجاكوار الواثب.

ما هي إلا ثوان معدودة، حتى يعاود شريط الصور حركته ثانية، وقد أحسست أن السيارات الورقية قد رَصفت أبدانها الزاهية على مسافة مضبوطة. من زجاج إلى آخر تختلف أناقتها، وتتبدل أشكالها، ويزداد بهاؤها، فيما يحلّق المعدن النفيس الذي يلفّني بنعومة مقاعده، بطيئاً مثل طائر جريح.

شعرت بقوة الارتجاج أعلى رأسي بعد أن تدلّى نصف جسدي خارج زجاج النافذة. أما الغمامة الرمادية المدوّخة التي أعمت بصري فهي من أعادني إلى صورة أولئك المهووسين بارتطام مركباتهم على ساحل الموت. كل شيء كان خارج سيطرتي وحفنة من غبار ودماء أتحسّسها في فمي. لم أكن متيقناً من شكله القريب إلى وجهي لكن نظرة عينيه جعلتني أتصوَّر أن نمراً مهيباً يشعر، مثلي، بالخسارة الآن.



قصائدُ الخريف

سالم أبو شبانه

البحرُ في الصّباحِ، السّيارةُ في الوادي

اليومُ ليسَ البارحةَ.

خرجتُ من عشرين عاماً. حاذيتُ البحرَ في الصّباح؛ فطارتْ العقاربُ من صدري، وسقطتْ من شبّاكِ السّيارةِ. أخافُ؛ نعمْ. أمضي بلا يدٍ، ولا نصيرٍ.

الخريفُ في كوبِ العصيرِ، شهوةٌ تضربُ ترائبي منذُ استفقتُ على الحرائقِ والنّدم والعاصفةِ. لستُ ابنَ أحدٍ؛ لكنّني ابنُ أمّي، حملتْ في قناعِها الأسودِ، تحفةَ الحبِّ والمرأةَ.

أحبَّتْ صمتي وغرائبيّةَ عيوني في النّداءِ. لا أثرَ لي على أجسادِهنّ والبحرِ، أصيرُ ما أصيرُ؛ غيمةً من الدّمِ الأسودِ.

الشّاعرُ ينمو في الحديقةِ؛ كالفطرِ.

الشّجرةُ تهمي طمعاً.

أبصرتْه يدُ اللهِ في الحديقةِ. يغنّي فوقَ الحشائشِ فارغاً، يفتّشُ جسده عن تاريخٍ قديمٍ أو هواجسَ. لم تكنْ الكلماتُ تمرُّ به، يحسُّ ولا يتكلّمُ، يشيرُ هادئاً؛ فينالُ. تفجّرَ ضلعُه ذاتَ يومٍ؛ وقفزتْ منه الكلماتُ سمكاً ملوّناً.

هبطَ وادياً غيرِ ذي زرعٍ، الصخورُ تلطمُ عقبيه والنّدمُ، كلّما غنّى، ابتعدتْ الجبالُ، وفرّتْ الأوابدُ. صرخَ: إلهي، إلهي لِمَ قتلتني؟

الكلماتُ تزهرُ على فمِهِ كالسّمكِ الميّتِ يقذفُهُ البحرُ، وأنشوطتُهُ التي يلفُّها حولَ كلِّ حواءَ تمرّ به، وهو يجلسُ تحتَ الصّخرةِ في وادٍ غيرِ ذي زرعٍ ولا ماءٍ.

سمْعنا الموسيقى؛ فطرْنا عن السّياجِ.

تَلَونا بلاطاتِ الشّارعِ بإيقاعٍ مرتَجلٍ.

ضاجّين بالحياةِ كنّا، الموسيقى تسفُّ أرواحنا وأتتْ علينا مرّةً واحدةً. قالَ أصغرُنا: قلبي طارَ في غيمةِ القميصِ الأزرقِ. ضحكنا. سحبْنا البحرَ من فوقِ الكرسيّ؛ أعطيناه قليلاً من القهوةِ، وجلسْنا تحتَ الشّجرةِ.

عالمٌ صالحٌ من: أيدٍ، هراواتٍ، أجسادٍ ناعمةٍ، وغناء. حدائقُ الأفيونِ والكيمياءِ في قمصانٍ رماديّةٍ مالحةٍ. رمانا اللهُ في الحديقةِ الهائلةِ، أعطانا قليلاً من الكلماتِ، وأصابعَ قرأْنا بها بعضَنا.

حزنّا طويلاً، وخرجنا من الحديقةِ منكسرينَ وفرحينَ. كنّا ضاجّينَ بالحياةِ قبالةَ البحرِ، والغناءِ الشّاهقِ.

عادتُنا: الحرمانُ، والغضبُ الأسودُ تحتَ الحافّةِ.

ارتبكْنا؛ اليدُ تسقطُ في حيّزِ الإسفلتِ.

صورةٌ قديمةٌ لامرأةٍ بالأبيضِ والأسودِ تضعُ ساقاً على ساقٍ، وتبتسمُ في حزنٍ خافتٍ. ظللْنا على المقهى من فوقِ التّلّةِ، نهدرُ بحسِّ الرجولةِ والكلماتِ، وضعنا وردةً في كوبِ الماءِ؛ فطارتْ النّساءُ حولنا كأيقوناتٍ تنضحُ بالزيتِ.

تهاوينا بلا ندمٍ ولا جريرةٍ، البحرُ قربَ الفجرِ، أو الأرضُ تحتَ سيفِ الفوضى والمللِ. نسفُ الطّرقاتِ بملاعقَ من ليلٍ حالكٍ. قلقْنا قربَ التّلّةِ، أصابعُنا الملقاةُ بلا عنايةٍ، طنينُ



الذبابِ، النّساءُ في التّنّوراتِ الستينيّة.

أربكتنا الصّورُ؛ حين جلسْنا كلُّنا أوجهُ الرجل الذي سكنني قديماً.

على أيِّ كتفٍ تتراكمُ المسافاتُ؟!

فسائلُ الرّعبِ تنمو قربَ المكتبةِ.

كتلٌ من الأورام تزهرُ في الورقِ الرّابضِ فوقَ الطّاولةِ. هنا عن صداقاتِ الرّيحِ والأغاني والأحلام. عن رجالٍ ولدوا في الزّوبعةِ، وأيدينا طالَها الحبرُ ونقصُ الفيتامينات.

أفمَنْ غنّى أغنيةً تحتَ المطرِ، ومَنْ حملَ ناراً يستويان؟! نام الموسيقيُّ على الشّاطئ، والرّيحُ كانتْ تفرغُ حمولتَها على ظهرِ الصّخورِ والسّفنِ. الحبُّ على جلدِهِ يُعشِبُ كالنّدمِ أو أسرابِ النّوارسِ.

لم نتلُ من درسِ القُبَّرةِ سوى شهقةِ الخريفِ، سوى أسرابِ السّمكِ في الآبارِ. أيامُنا صرخةٌ طويلةٌ، وأذرعُنا مفتوحةٌ على العَراءِ.

Shat!!

خارجون عن السّيطرةِ.

تتقاذفُهم سهوبٌ من الحَيرةِ والمجاعةِ والغضبِ. يلمّعون أحنيتَهم الباليةِ أملاً في النّظرياتِ. حين نقفُ طويلاً تحتَ استراحةِ الطّريقِ؛ نجدُ الجنودُ قدْ التهموا شطائرَ الجبنِ وعلبَ البازلاءِ، واستراحوا من هوسِ القادةِ والضّجيجِ.

فمن ذا الذي يعطينا هوياتِنا، أصواتَنا، شهوةَ الجنسِ أمامَ صخبِ البحرِ، عرائشَنا الفقيرةَ. كنّا نهبطُ سلالمَ التّاريخِ مجهدين، كديناصوراتٍ تعبتْ من البحثِ في الغابةِ عن جيناتِها الوراثيّةِ.

أخلاقهم وأخلاقنا

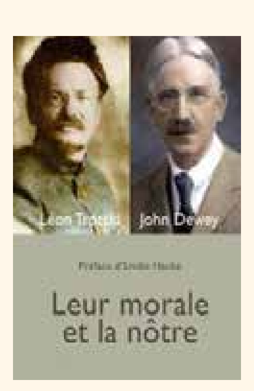
حول الترابط بين الغاية والوسيلة

بدرالدين عرودكي

سيُدهَش القارئ حينما يرى هذا الكتاب: «أخلاقهم وأخلاقنا»، (منشورات لا ديكوفيرت باريس)، لمؤلِّفَيْه: ليون تروتسكي (1879 - 1940)، وجون ديوي (1859 - 1952)، منشوراً بعد ستة وسبعين عاماً على تحريره كمقال كتبه الأول تحت العنوان نفسه ونشرته صحيفة (The New International) في فبراير / شباط 1938 والتعليق الذي كتبه الثاني عليه، ونُشر في الصحيفة نفسها في شهر أغسطس / آب من العام نفسه تحت عنوان «بمناسبة أخلاقهم وأخلاقنا». إنها المرة الأولى التي يُترْجَمُ فيها النصّان إلى الفرنسية مع مقدمة كتبتها إميلي آش، أستاذة الفلسفة في جامعة باريس. لكن الدهشة ستتلاشى ما إن يتعرّف ثيمة الكتاب: هل تبرِّر الغاية الوسيلة، أياً كانت الوسيلة؟ ما طبيعة العلاقة بين الغاية والوسيلة؟

ككل سؤال فلسفي، يبقى هذا السؤال راهناً وتبقى الإجابة عنه ضرورية كلما استدعت الضرورة أو الظروف أو الأفعال طرحه. لكن استعادته من خلال هذا الكتاب بالذات تفرض نفسها اليوم في ظروف العالم العربي لاسيما بعد عام 2011، عام الانتفاضة العربية ضدّ الاستبداد ومن أجل الكرامة، وخصوصاً في سورية. وهي ظروف يمكن مقارنتها بما كان يحدث في الاتحاد السوفياتي عامَيْ 1937 / 1938 على أصعدة الإرهاب والتزييف والنفاق السياسي والأيديولوجي.

ذلك أن تروتسكي، رفيق لينين وخصم ستالين اللدود، لم يقم بمناقشة هذا السؤال من جديد خلال تلك السنوات إلا بمناسبة ما أدّت إليه دعاوى موسكو التي نظّمها ستالين بين 1937 و1938 ضدّ خصومه،



ومنها -خصوصاً- دعواه ضدّ تروتسكي بالذات، بحجّة الاتفاق مع هتلر على تفكيك الاتحاد السوفياتي، وتبين فيما بعد أنها كانت تخفي وراءها نظاماً إرهابياً فاق الخيال: أكثر من 1600 شخص كانوا يُقتَلون كل يوم وعلى مدار أكثر من سنة، وهو ما أطلق عليه الإرهاب العظيم. إذ كي يدفع عنه التهمة الستالينية، دعا إلى تأليف لجنة دولية مستقلّة تحقّق في الأمر ويتمكّن أمامها من الدفاع عن نفسه مادام ذلك مستحيلاً في موسكو. قامت لجان الدفاع عن تروتسكي الأميركية والبريطانية والتشيكوسلوفاكية بتكوين لجنة، رفض العديد من الشخصيات الفكرية عضويتها بسبب الجبهات الشعبية التي قامت في أوروبا ضدّ الفاشية، لكن جون ديوي لم يقبل عضويتها فحسب، بل قَبِلَ رئاستها مما أتاح لقاء استثنائياً أدّى إلى حوارات شديدة الخصوبة بين القائد البلشفي والفيلسوف البراغماتي الأميركي، وقال عنها هذا الأخير بعد عشر سنوات من حصولها إنها تمثّل أهمّ تجربة فكرية في حياته. كانت نتيجة لجنة التحقيق أنْ برّأت تروتسكي الذي ما لبث أن كتب

هذه المقالة الطويلة بعد أن قام عديد من النقاد بالتأكيد خلال هذه السنوات على تطابق الستالينية والتروتسكية، وهي فكرة لاقت رواجاً واسعاً في صفوف الليبراليين والديموقراطيين والكاثوليك والمثاليين والبراغماتيين والفوضويين والفاشيين. وسبب هذا الرواج في نظر تروتسكي كان الجهل الكامل بالقواعد المادية لمختلف الاتجاهات، أي طبيعتها الاجتماعية ودورها التاريخي الموضوعي.

المعيار الذي اتّخذ لهذا التطابق هو ما أطلق عليه اللا أخلاقية البولشفية التي تعتمد المبدأ الجزويتي: الغاية تبرِّر الوسيلة. ومن ثمّ، فالتروتسكية، بما هي بولشفية كالستالينية، لا تقبل مبدأ الأخلاق، ومن ثَمَّ تتساوى الستالينية والتروتسكية. إذ طالما برَّرَ المدافعون عن السياسة الستالينية الاعتقالات والسجون بوصفها ضرورية للمحافظة على النظام الاشتراكي، في الوقت الذي كان مناهضوها يتّخذون منها حجّة لإدانة الماركسية أساساً، باعتبارها تدعم تبرير الوسيلة بالغاية. ولأن تروتسكي ماركسي فإنه لو بقي في السلطة لما توانى عن استخدام كافة الوسائل لتحقيق الغاية التي تتطلبها ديكتاتورية البروليتاريا.

سوف يحاول تروتسكي، عبر مختلف فصول مقالته الطويلة، دحض هذه المماهاة حين لا ينكر تبنّي الماركسية هذه المقولة: «الغاية تبرر الوسيلة»، وذلك بوصفها واحدة من قراءاتها! إذ المهم في هذه القراءة طبيعة الغايات التي ستبرر وسائل تحقيقها. وهو ما سيعالجه في الفصل الأخير الذي سيدور تعليق جون ديوي عليه، لأهمّيته في بيان

تباين الموقف الفلسفي والسياسي بينه وبين تروتسكي، ولارتباط النقاش فيه كذلك بمشكلات اليوم، على الرغم من أن العصر الحالي تجاوز الصيغ والمفاهيم التي كانت تستخدم لتفسير التاريخ ولفهم مجرياته. يسري ذلك على أوروبا مثلما يسري كذلك بل- وبوجه خاص أيضاً- على عالمنا العربي.

لا يعدّ تروتسكي الغايات كلها مشروعة، لأن الغايات نفسها بحاجة إلى تبرير. والتبرير الوحيد المقبول من وجهة نظر الماركسية- كما يقول- أن تؤدي هذه الغايات إلى زيادة سلطة الإنسان على الطبيعة من جهة، وإلى إلغاء سلطة الإنسان على الإنسان من جهة أخرى. لا يعني هنا أن الوسائل لتحقيق هذه الغاية مشروعة كلها، أو أن هذه الغاية يمكن أن تبرّر أية وسيلة. المسموح هو «ما يؤدي إلى تحرر الإنسان»، وتلك غاية لا تتحقّق إلا بالوسائل الثورية باعتبار أن الأخلاق المحرّرة للطبقة العاملة هي بالضرورة ذات طابع ثوري. يعني ذلك أن قواعد السلوك تُستَنبَطُ من قوانين التطوُّر الاجتماعي التي تتجسَّد من خلال النظرة الماركسية في صراع الطبقات الذي يسمّيه تروتسكي «قانون القوانين».

ولأن ما يمكن قبوله، إنما هي الوسائل التي تزيد من تماسك الطبقة العاملة والتي تنفث فيها روح كراهية القمع واحتقار الأخلاق الرسمية، أي أخلاق الطبقة المهيمنة، فإن الأخلاق الثورية تختلط مع مسألة الاستراتيجية وطرق العمل الثورية. هنا لا تنفصل الغاية عن الوسائل، مادامت الغاية تُستَتنبط من الصيرورة التاريخية، وما دامت الغاية المباشرة ستصير وسيلة لغاية لاحقة. يقول فرديناند لاسال في مسرحيته: «لا تُبيّن الغاية فقط، بل بَيِّن الدرب أيضاً؛ لأنَ الغاية والدرب مُتّحِدان إلى درجة / يتغيَّر معها أحدهما مع الآخر ويتحرّضك معه / ويكشف الدرب الجديد عن غاية أخرى».

استخدم البلشفيون مختلف الوسائل في صراعهم من أجل الوصول إلى السلطة. وكان لينين قد أعلن ضرورة «قبول كل شيء، كل التضحيات وحتى عند الضرورة استخدام الحيَل المختلفة، والدهاء، والطرق غير المشروعة، والصمت، وإخفاء الحقائق، من أجل الدخول في النقابات والبقاء فيها ومتابعة العمل الشيوعي فيها بأي ثمن». ذلك ضرب من الوسائل التي شرعنها لينين مثلما شرعن تروتسكي الإرهابَ في مراحل مختلفة من أجل الغاية المذكورة نفسها. الإرهاب الفردي هو المقصود هنا. مع فارق دقيق يتجلّى في النظر إلى ما يسمّيه «الفائدة الموضوعية» التي لا تكون في عمل الإرهابي الفردي إلا ضمن حركة جماهيرية تمنح الفعل معناه وفائدته. يقبل تروتسكي الفكرة القائلة إن اغتيال من يقومون بالقمع ضمن شروط حرب أهلية ليس عملاً إرهابياً: كالقيام باغتيال فرانكو وأركان حربه في أثناء الحرب الأهلية الإسبانية.

على هذا النحو تبدو العلاقة بين الوسيلة والغاية والترابط فيما بينهما مسألة جوهرية في الأخلاق مثلما هي كذلك موضوع خطير بالنسبة إلى نظرية الممارسة السياسية. وهذا ما حمل جون ديوي على التعليق على مقالة تروتسكي مناقشاً بوجه خاص الفصل الأخير منها.

يقرّر ديوي أن قول تروتسكي «كلُّ ما يؤدي إلى تحرُّر الإنسان الفعلي مسموح» قولٌ متماسكٌ ومبدأ أساس في الترابط بين الوسيلة والغاية. لكن اتّباعه يعني فحص الوسائل بدقّة لمعرفة النتائج العيانية والموضوعية التي أدَّت إليها. إذ لا بدّ من التمييز بين معنيين للغاية: الغاية المبتغاة التي تستخدم مبرّراً، وغايات هي في الحقيقة وسائل نحو هذه الغاية. وما أعطى السمعة السيئة لمقولة الغاية تبرّر الوسيلة، هو أن الغاية المبتغاة والغاية المصرَّح بها والمبتغاة تبرّر استخدام بعض الوسائل، مثلما تبرّر عدم ضرورة فحص النتائج العيانية للوسائل المستخدمة! هكذا يرى ديوي -بحقّ- أنّ «من الممكن التفكير أن تحرير الإنسانية كغاية سيؤدّي إلى فحص كل الوسائل التي تسمح بتحقيق هذا الهدف. لكن ذلك ليس الموقف الذي يتّخذه تروتسكي حين يصرّح: الأخلاق المحرّرة للطبقة العاملة لها طابع ثوري.. وهي تستنبط قواعد السلوك من قوانين التطوُّر الاجتماعي أي قبل كل شيء صراع الطبقات الذي هو قانون القوانين».

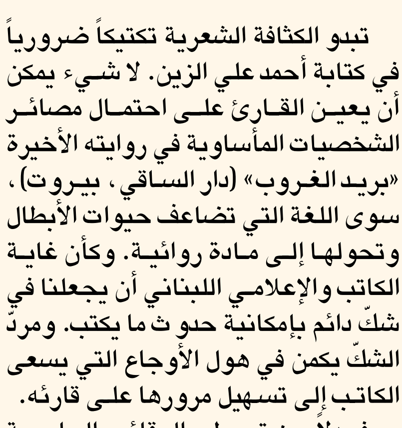
ذلك يعني -كما نرى- غياب الترابط بين الوسائل والغايات الذي تحدَّثَ تروتسكي عنه على وجه الدقة. ولئن كان ديوي يوافق على هذا الترابط، ولا يستبعد صراع الطبقات كوسيلة لتحرير الإنسانية، إلا أنه يستبعد كلّياً المنهج الاستقرائي، الذي يحول دون فحص ما إذا كان صراع الطبقات هو الوسيلة الوحيدة التي تؤدّي إلى تحرير الإنسانية. لا بدّ في نظره من تبريرها في ضوء مبدأ الترابط بين الغاية والوسيلة عن طريق فحص النتائج العيانية لا عن طريق النتائج المستنبطة. شيءٌ أن نقول إن صراع الطبقات يؤلف جزءاً من الوسائل لتحقيق غاية تحرير الإنسانية، وشيءٌ آخر تماماً أن نقول بوجود قانون مطلق لصراع الطبقات يملي الوسائل الواجب استخدامها. لأنه إن كان يملي الوسائل فهو أيضاً يملي الغايات!

يبدو هذا الحوار الصريح بين أحد ممثّلي الفلسفة الماركسية وممثّل الفلسفة البراغماتية حواراً غير مسبوق، لا سيما أنه يدور حول تمفصل الغايات والوسائل المؤدِّية لها. أما الاختلاف فهو بين موقفين: أحدهما يقول باستنباط الوسائل من الغاية المبتغاة، وهو موقف تروتسكي، وثانيهما يقول بفحص الوسائل ومنها -بالطبع- صراع الطبقات كي نقيس نتائجها قبل أن نقرر مشروعيتها بالنسبة إلى الغاية التي تزعم السعي إلى تحقيقها.

تغيَّر العالم كلّيّاً بعد مضيّ ستة وسبعين عاماً على هذا الحوار. كان صراع الطبقات أُفق هذيْن النصّيْن وشاغلهما كما تقول إميلي آش، وحلّت مَحَلّه اليوم صيرورة الرأسمالية المنتصرة التي هي في أساس أزمة بيئية غير مسبوقة. يبقى أن استعادة مشكلات هذين النصيْن، مهما بدت فضيحة في نظر من يرفض الماركسية أو من لا يرى في البراغماتية إلا فلسفة رجال الأعمال الأميركيين، ضرورة تفرض نفسها بوصفهما فرضِيَّتَيْ عملٍ صالحَتَيْن.

اللغة التي تُنْجينا من المأساة وتوقِعُنا بها

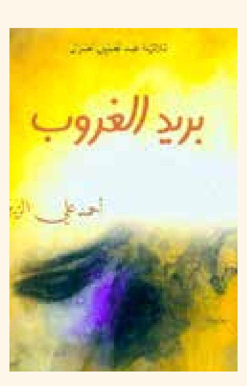
إيلي عبدو



تبدو الكثافة الشعرية تكتيكاً ضرورياً في كتابة أحمد علي الزين. لا شيء يمكن أن يعين القارئ على احتمال مصائر الشخصيات المأساوية في روايته الأخيرة «بريد الغروب» (دار الساقي، بيروت)، سوى اللغة التي تضاعف حيوات الأبطال وتحولها إلى مادة روائية. وكأن غاية الكاتب والإعلامي اللبناني أن يجعلنا في شكّ دائم بإمكانية حدوث ما يكتب. ومردّ الشكّ يكمن في هول الأوجاع التي يسعى الكاتب إلى تسهيل مرورها على قارئه.

فبدلاً من تسطير الوقائع الجارحة وفرزها تفصيلياً، تتصاعد الصور والمجازات لتضع حدّاً لفجائعية الحدث، وتدخله في سياق أقرب إلى الفعل الأدبي منه إلى الحقيقة. قد يتّخذ الأدب أحياناً هذه الوظيفة الجدلية فيتلاعب بالحقائق، ويتحايل عليها، ليتمكّن من إقناع القارئ بها من دون أن يؤذيه نفسياً. تلعب اللغة هنا دوراً أساسياً عبر إدخال السير والأحداث إلى عوالم شعرية وتراجيدية تنزع عنها واقعيتها القاسية وتشدّها إلى منطقة تتأرجح عن قصد بين الواقع بوصفه لحماً ودماً وبين القاموس بوصفه مفردات وجملاً.

العلاقة بين المأساة ولغتها تبدو غريبة بعض الشيء، فما نظنه انفكاكاً أو فصلاً يتبدّى في مطارح أخرى التصاقاً وتماهياً. ربما، يرتبط ذلك بأزمنة السرد التي تتوزّع بين محطات شتّى. فتارة ترتفع جرعة الألم في اللغة، وطوراً تنخفض تبعاً للحدث الذي يفرزها. وكأن الألم، بما يخلّفه من ندوب وجروح في بنية السرد، مقياس لصعود اللغة وهبوطها، بوصفها لغة مأساة تنشغل بتتبُّع مصائر أشخاص باتوا حطاماً وبقايا بشر. ذاكرة عبد الجليل الغزال السجين السياسي الذي سبق للكاتب أن عالج سيرة ضياعه العبثي في روايتيه «حافة النسيان» و«صحبة الطير»، تتوازى مع ذاكرة هدى التي تفقد بصرها إثر ضربة عصا تتلقّاها من والدها الذي علم بقصة الحب التي تجمعها بأستاذها شوقي.



وبرغم أن الرواية تُعدّ استكمالاً لثلاثية عبد الجليل الغزال الذي بدأت سيرته في الروايتين السابقتين، فإن عوالم جديدة تنفتح في هذا العمل لترصد أحوال بيروت البائسة خلال الحرب الأهلية من خلال حي وادي أبو جميل الذي تنتقل هدى للعيش فيه بعد موت أهلها.

فكرة الاغتصاب تطغى على وعي هدى بعد حادثة كشف البكارة التي تعرَّضت إليها من قبل والدتها بشكل قسري، ما يشكِّل معادلاً لفكرة التعذيب التي تطغى على وعي عبد الجليل الجار الغائب الذي يسكن في الشقة المجاورة لها. السلطة الاجتماعية المتمثّلة بالعائلة، تمعن في هتك جسد هدى، في حين تتولّى السلطة السياسية - الاستبدادية مهمّة الاقتصاص من جسد عبد الجليل عبر تعذيبه في زنازينها.

يبدو لقاء الجسدين أمراً بديهياً بعد التقاطع الذي حصل في سير أصحابهما. هدى المبتلية بعماها تحتمي بجسد عبد الجليل إثر القصف العنيف الذي يطال الحي. لم تكن تعرف من هو، لكنها شعرت بقربته على شفائها، بمجرّد أن توغّلت في أضلعه، وتنفّست أنفاسه، باتت تبصر. لم يكن ذلك معجزة أو قدراً شفائياً. إنه أقرب إلى الانفتاح على المأساة العامة. العماء الذي أصاب هدى من جراء ضربة والدها كان تمهيداً لعماء واسع ستدركه بعد تفتُّح بصرها على الضوء.

بين العماءين كان لا بدّ لعبد الجليل أن يكون وسيطاً يفتح عينيّ هدى على الخراب العام، وفي الوقت نفسه يكون جزءاً من هذا الخراب. فبعد سفره إلى تونس تتحوّل شقة عبد الجليل إلى مركز للتعذيب تابع للمخابرات السورية التي باتت تسيطر على الحي، وربما على البلد بأكمله. ما يحوّل حياة هدى إلى جحيم عبر سماعها صراخ المعذَّبين وأنينهم بشكل يومي. رحلة التيه العربي التي انشغل أحمد علي الزين برصد مفاصلها في كتاباته السابقة، تحطّ رحالها هذه المرة في بيروت لتكشف الندوب التي أصابت تلك المدينة بفعل الحروب الأهلية المدمِّرة واجتياحات الغرباء المتتالية.

كأننا حيال حلقة جديدة من سلسلة المأساة التي يحرص الكاتب على كشفها من خلال دواخل شخصياته المحطَّمة، ماحياً الحدود بين العام والخاص، بين الجسد والمدينة، وبين الاغتصاب والتعذيب. ثمة خلطة واحدة تتداخل فيها كل هذه العناصر لتروي بعض ما حصل. ولا يبدو غريباً نجاح الكاتب في صناعة هذه الخلطة قياساً بالتقنيات الفنية المتعدِّدة التي استخدمها في نصه. فتمظهرات المونولوجات والرسائل والمشهدية والدراما في قوالب سردية تتوخّى الشعر وسيلة للتخفيف من قسوتها.

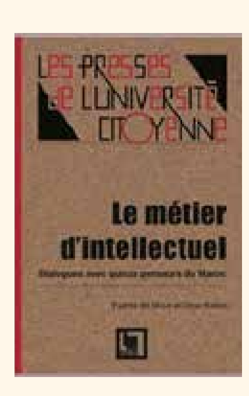
المغرب بمُثَقّفيه

صدوق نور الدين

شغل المثقّف منذ القديم دائرة الاهتمام، من منطلق كونه منتج أفكار وآراء غايتها التنوير، ومن ثم تعرية الحقيقة والكشف عنها. إلا أن ما يؤخذ عليه عن وعي أو لا، صمته حيال قضايا شائكة، وبالأخص إن كانت ذات طابع سياسي. بيد أن ما يتمّ إغفاله، هو كون الضرورة تحتّم، قبل الإفصاح عن الموقف والرأي، اتخاذ مسافة بين الحدث والتعليق عليه بالفهم والتفسير والتأويل. ذلك لأن السياسي يعرف تحوُّلات مجهولة المصائر، تقتضي تريّث المثقّف الذي لا يُفهم كلحظة تأمُّل وتفكير، بل كصمت.

من هذا المنطلق جاء كتاب «مهنة المثقف؛ حوارات مع 15 مفكراً مغربياً» (منشورات آن توت ليتر) لمجموعة من المؤلّفين، ليضمّ حصيلة حوارات ساهم فيها 15 مفكراً مغربياً، روعيت في اختيارهم مقاييس تتعلّق بالتراكم المعرفي، وفاعلية الحضور والاستقلال السياسي. وأشرف على إعداد مواد الكتاب الباحثة فاطمة أيت موس، والإعلامي إدريس كسيكس. وكانت الأسماء التي اختيرت لتمثيل الفكر المغربي على النحو الآتي: محمّد شفيق، وعبد الله العروي، وفاطمة المرنيسي، وعبد الفتاح كيليطو، وعبد السلام بنعبد العالي، وعلي بنمخلوف، وعبد الأحد السبتي، وحليمة بركات، ومحمّد الناجي، ومحمّد الطوزي، ورحمة بورقية، وحسن رشيق، وعبد الحي المودن، وعبد الله ساعف إدريس خروز.

بيد أن ما يمكن ملاحظته عن هذا الاختيار التمثيلي يكمن في أمور عدّة: الأوّل منها، غياب التكافؤ، إذ إن العديد من الأسماء الواردة لا تمثّل بحقّ لحظة التفكير المغربي الموضوعي والنبيه، خاصةً أنها تفتقد التراكم الأدبي والمعرفي الذي يخوّلها الصفة الحق لـ«المثقّف». إذ ليس بالإمكان مقارنة منجز المفكّر الدكتور عبد الله العروي، بما أصدرته رحمة بورقية مثلاً، أو إدريس خروز. أمّا الأمر الثاني فيتعلّق بغياب أسماء اعتبارية: إذ كان يمكن قبل التفكير في الإنجاز، مادام الأمر يتعلّق برسم صورة عن الفكر والثقافة المغربيين، وضع لائحة لمن يمتلك جدارة التسمية بـ«المثقّف». تحضر هنا أسماء من قبيل الدكتور علي أومليل، والدكتور طه عبدالرحمن، والدكتور عبد الله حمودي، والدكتور محمد سبيلا، والناقد والروائي محمّد برادة. والأصل أن هذه الأسماء طبعت بصورة فاعلة، ليس الثقافة المغربية وحسب، بل الثقافة العربية كلها.



ويتعلّق الأمر الثالث بمسألة الترتيب،إذ تجدر الإشارة منهجياً إلى أنه كان على المنسِّقيْن: آيت موس، وكسيكس، مراعاة القيمة والكفاءة المرتبطة بالاختيار، فكان من الأولى البدء بحوار الدكتور عبد الله العروي نظراً إلى أهمّيّته وقيمته الفكرية والمعرفية.

ويرتبط الأمر الرابع بموضوع «مهنة المثقف»، فالمؤلّف يدور حوله، إلا أن اللافت كون العديد من الحوارات المنجَزة لا علاقة لها بالموضوع، بل هي تطول قضايا متعدّدة كالهوية والدولة والموروث الفلسفي، حتّى أنها حوارات غير خاصة بالكتاب، ويبدو أنها ضُمّت إليه من باب التجميع والإضافة فقط، الأمر الذي أوقع التصوُّر المنهجي في خلل وإرباك.

وثمة أمرٌ خامس يرتبط بـ«التقديم»، إذ يمكن القول إن التقديم اتسمّ ببعده التاريخي، وذلك عبر استعراض الدور الفكري والتاريخي للمثقف، قديماً وحديثاً، سواء أكان في مرحلة النضال الوطني من أجل الاستقلال، أم كان في ما بعدها، حيث تعثّر مشروع البناء النهضوي للمجتمعات العربية. وإن كانت المقدّمة أوفت الغاية والقصد، فإنها انبنت منهجياً على أقوال مفكِّرين ومثقّفين من العرب والغرب، وكان حرياً مراعاة السياقات التي أنتجت تلك الأقوال المختلفة بين الشرق والغرب.

تمّ تقسيم الكتاب إلى قسمين: أ - قسم مفهوم الهوية وما يرتبط بالموروث الإنساني والفلسفي. ب - قسم مفهوم الدولة وتحولاته، والحداثات في تنوُّعها. حيث تمّ في الأوّل التطرّق لقضايا وإشكالات عامة: الهوية، التقليد، التحديث، وحضور الدين في الواقع. ومن خلال ملامسة هذه القضايا، تحقق معنى الوجود الإنساني في الحياة، وذلك بالاستناد إلى مرجعيات عربية وعالمية.

أمّا القسم الثاني فطال مفهوم الدولة ومدى ارتباطه بالمجتمع في تحوُّلاته بتمثّل الوعي النقدي، والتركيز الدقيق على الفرق بين ما يُعَدّ حداثة وما يُعَدّ تحديثاً.

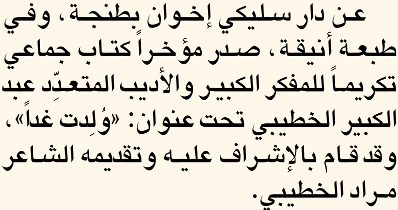
حاول الكتاب في شقّ منه مقاربة واقع المثقّف المغربي، بالإجابة عن انشغالاته، وعن لحظات صمته التي حالت دون تدخّله المباشر في الاهتزازات التي حرّكت الشارع المغربي عام 2011 أو ما سمّي وقتها «الربيع الناعم».

هذا الكتاب، وإن كان يقارب واقع المثقف في المغرب، فإنه يطال حال المثقّف العربي أيضاً.

تحية إلى عبد الكبير الخطيبي

مراد الخطيبي

عن دار سليكي إخوان بطنجة، وفي طبعة أنيقة، صدر مؤخراً كتاب جماعي تكريماً للمفكر الكبير والأديب المتعدِّد عبد الكبير الخطيبي تحت عنوان: «وُلِدت غداً»، وقد قام بالإشراف عليه وتقديمه الشاعر مراد الخطيبي.



يتضمَّن الكتاب دراسات علمية وشهادات باللغات العربية، الفرنسية، والإنجليزية، ساهم فيها باحثون ومفكِّرون مرموقون وأدباء متميِّزون. من بينهم الفيلسوف الأميركي صموئيل ويبر، الباحثة الأميركية أليسون رايس، الشاعر المتميز محمد بنيس، الأديب والناقد نور الدين محقق، الكاتب العراقي علي القاسمي، الباحث ألفونسو دي تورو، الكاتب والباحث عبد المجيد بنجلون، الكاتب والصحافي سعيد عاهد، الباحث الأميركي كين هاروو، الباحثة السويدية منى مارتنسن، الباحث جان زكاناريس، الشاعر والباحث كاتب هذه السطور مراد الخطيبي.

الشعر حاضر أيضاً في الكتاب -خاصة أن عبد الكبير الخطيبي بدأ مساره الإبداعي شاعراً- وذلك من خلال مساهمة الشاعر رضوان الطويل والشاعرة مارية زكي بقصيدتين باللغة الفرنسية أهدياهما إلى الراحل. وحيث إن الكتاب كان يستهدف أيضاً الجانب الإنساني لعبد الكبير الخطيبي فقد آثر المشرف على الكتاب أن ينقل ويوثِّق شهادات مؤثِّرة لبعض أفراد عائلة الراحل.

بالإضافة إلى الدراسات، الشهادات والشعر فقد ضمّ الكتاب حوارين واحداً باللغة العربية سبق أن أجراه الصحافي سعيد عاهد والباحث مصطفى النحال في شهر أكتوبر من سنة 2008 مع الراحل، أي قبل شهور قليلة من وفاته، وحواراً آخر باللغة الفرنسية سبق أن أجراه الكاتب التونسي ناصر بنشيخ مع الراحل سنة 1984.

كما يحمل الكتاب جرداً لمؤلَّفات عبد الكبير الخطيبي، التي تجاوزت ثلاثين



مؤلفاً ما بين دراسات سوسيولوجية، سيميائية، فنية، أدبية... إلخ، وأعمال إبداعية مختلفة شعراً ورواية ومسرحاً، ويعرض الكتاب أيضاً لائحة مفصَّلة لترجمات بعض مؤلفاته إلى اللغة العربية.

وقد جاء في تقديم الشاعر مراد الخطيبي للكتاب:

«ولدت غداً»، عنوان هذا الكتاب الجماعي الذي توخيت أن يكون ذا بعد توثيقي أو تكريمي أو علمي أو هذه الأبعاد جميعها، انبثقت فكرة اختياره من عبارة رَدَّدها المرحوم عبد الكبير الخطيبي في العديد من محاضراته ومداخلاته الفكرية، وكانت مدينة الجديدة - مسقط رأسه - على وجه التحديد من آخر الفضاءات التي ردد فيها المقولة نفسها، وكانت المناسبة الندوة العلمية الدولية التي أقامتها جامعة شعيب الدكالي يومي 26 و27 مارس 2008، تكريماً له على عطائه الفكري والإبداعي المتميِّز.

هذه العبارة تختزل في عمقها مشروع الخطيبي الفكري المرتكز على مفهوم الذاكرة المتعدِّدة المنفتحة على الزمن المتعدِّد والمختلف بحاضره، ماضيه ومستقبله، أو كما يعرِّف الخطيبي الذاكرة في أحد حواراته بأنها «تأسيس الذات ولكنها في الوقت نفسه مستقبلية، لأنها تساؤل حول الزمن والحياة والموت، وأيضاً المستقبل العالمي التقني، العلمي.....إلخ». ويضيف أن «الذاكرة ليست كالهوية شيئاً جامداً او ميتاً، ولكنها كالحاضر في المستقبل. فالماضي متغيِّر، ليس هناك ماض مطلق ولا مُنتهٍ، هو كالهوية مجموعة من الآثار والبصمات تكوّن الذات، وتكوِّن الموجود كخريطة من آثار هي مرة أخرى مستقبلية».

«وُلدت غداً» عبارة تؤجّل بصورة مجازية فعل الولادة إلى المستقبل لأنها ترفض الجمود أو المكوث في النقطة نفسها حسب تعبير الخطيبي، ولأنها- من ثمّ- دعوة مباشرة للذاكرة لكي تستنبط دلالات جديدة من خلال عوالم متعدِّدة ومختلفة، ومن خلال قراءات متجدِّدة جوهرها التساؤل الدائم، هي ذاكرة مستقبلية تلتزم بالحوار، وترفض كل أشكال الاستهلاك المعرفي، وتعشق السفر إلى أبعد المسافات والحدود لاكتشاف معارف جديدة وعلامات أخرى من الفكر الإنساني. يقول الأستاذ عبد الكبير الخطيبي: «أنا رجل تساؤل، أنا شخصياً أتحوَّل إلى موضوع للتحليل، عندما نحلل نغيِّر المنظورات، أنا كباحث أعتبر كل تحليلٍ تغييراً للمنظور، لكن الأسئلة نفسها لا تزال مطروحة منذ الذاكرة الموشومة».

يندرج الكتاب في إطار مفهوم الولادة تلك وهو بالأساس ثمرة نقاش مستفيض بين بعض أفراد عائلة الخطيبي، وكانت الغاية منه المساهمة في الاحتفاء بشخص عزيز علينا يمثّل لأفراد عائلته: «أذننا الثالثة وأجنبينا المحترف الذي كان يرصد عن بعد وبصدق نادر ولا متناهٍ تفاصيل وإيقاعات حياتنا، ويدوّن ملاحظاته بلطف وابتسامة تختزل مزيجاً من الحكمة والجرح والسخرية المقبولة والمودّة العميقة والتفاؤل النقدي. لذا لم نجد فكرة أبلغ وأحسن من إنجاز كتاب حول الأستاذ عبد الكبير الخطيبي الذي رحل، ولكن تراثه الفكري والإبداعي ما زال ينبض بالحياة والتجدُّد».

إرث القتلى والقاتلين

سعيد بوكرامي

ذاكرة العالم مريضة بفقدان الذاكرة. لو أدركنا عميقاً هذه الفكرة، لما أعدنا تكرار المآسي والإبادات تلو الإبادات والحروب تلو الحروب. كأن لا شيء يتغيّر في الروح البشرية التي يغشاها الدمار، فكلّما مالت نحو رفاه وسعادة وسلام، مالت سريعاً نحو جوع وشقاء وصراع أكثر. هذا السيف المسلط يجعل لحظات السلام نادرة وعزيزة المنال. بهذه الخلفية انطلق الروائي الفرنسي ماتياس إينار والفنان بيير ماركيز، لتشييد نصبهما التنكاري عن حرب البلقان.

السارد في رواية «كلّ شيء قابل للنسيان»، فنانٌ عالمي يدعى رمزياً «فلاش باك»، طلب إليه أن يعدّ نصباً تنكارياً عن الحرب في يوغوسلافيا السابقة، لكن المشكلة أنه لا ينبغي أن يكون صربياً ولا كرواتياً ولا بوسنياً. ستستضيفه مارينا المهندسة التي تعمل في المجال الاجتماعي والإنساني. وسيحاول أن يفهم ما قبل الحرب، أي ما هي الأشياء التي جعلت المنطقة تنفجر وتصرّ على الدمار بشكلٍ عدائي ووحشي؟ وأن يفهم وقائع الحرب وكواليسها، وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحرب. يتنكّر الألعاب الأولمبية الشتوية سنة 1984 في سراييفو. أين اختفت العربات الهوائية المؤدية إلى أمكنة الألعاب؟ ماذا حلّ بمنحدرات التزحلق على الجليد؟ مازالت موستار مقسّمة إلى قسمين بواسطة خطّ لامرئي. موستار التي أعيد بناؤها بدعم من اليونسكو، شاهدةً بجسرها العثماني الشهير على كرنفال الاغتيالات والقبح الإنساني. ومع ذلك، فمن أجل تشييد نصب تنكاري، لا بدّ من استرجاع رعب الماضي كلّه، ولكن ما الفائدة من ذلك؟ يتساءل السارد، الذي يعبّر في أكثر من مرة عن خيبة أمله وإحباطه من هذا العار الذي تسبّبه لعبة النار بين الإنسان والإنسان.

يحكي الكتاب عن جبال مملوءة بالذئاب والغربان وعن مدن قذرة مملوءة بأوغاد حقيقيين، بلا قلبٍ ولا رحمة، ملطّخون بدماء الأبرياء. وقد عايش إينار وماركيز معاناة أشخاص يغلقون بأرقام سرية على ذاكرةٍ لا وجود لها في الواقع الحالي، لكنها موجودة في عقولهم، تنهش الحياة المتبقية في وجدانهم. لهذا لا يحاولون نقلها إلى الأجيال القادمة، هي عار. العار الذي يتنكّر له الجميع. ولعل هذا ما دفع إينار إلى البحث عن هذه الذاكرة لاستعادتها، لأن من حق الأحياء أن يعرفوا إرث الأجداد القتلى والقاتلين.



جاءت الرواية مصحوبة برسومات وتخطيطات وتنصيبات عن حرب البلقان، وعن نصب تنكاري لحرب صار لازماً إعادة إنشائها وتأمّلها وتخيّلها وخلق مكان لها، لنكرى القتلى والصراع الطائفي. هذه هي مهمة «بطل» الرواية. قد تبدو للوهلة الأولى مهمة تقنية وفنية يمكن أن ينفّنها أيّ كان، لكن الأمر ليس بهذه السهولة. تصميم النصب في المخيّلة، وبناء على معطيات عن حرب البلقان المعروفة والمؤرشفة بالصورة والكلمة والدماء، متوافرة في أية مكتبة أوروبية. لكن إلقاء نظرة حقيقية مشبعة بالأحاسيس صوب أطلال الحرب وأشباح القتلى، يضع السارد أمام حقيقة الحرب السوريالية: بهذه الحرب الفجائعية والمرعبة سيزداد السارد دنوّاً من جوهر الصراع المثخن بالجراح حينما سيلتقي مارينا، وهي امرأة شابة كانت في العاشرة، عندما اندلعت الحرب في عام 1991.

الروائي ماتياس إينار يعرف جيداً هذه الفضاءات القاتمة بالاضطهاد، وكتب عنها في أكثر من مناسبة، شخصيته مرّت في أوروبا الشرقية، ومعسكرات الاعتقال والنظام السوفياتي، وموستار وسراييفو قبل أن تعود إلى بلغراد.

يجب الانتظار حتّى عام 2006، أي بعد النهاية الرسمية للحرب بوقت طويل كي يقوم إينار برحلة إلى يوغوسلافيا السابقة، رفقة صديقه بيير ماركيز. فماذا رأى الشاهدان؟ أدركا أن الحرب لم تترك وراءها غير الأنقاض والصمت والأحقاد. هذا ما لاحظاه وهو ما سيدفعهما إلى الكتابة والرسم. يجمعهما شغف استرجاع الذاكرة ومقاومة النسيان ولن يحدث ذلك بالسياسة ولا بالصناعة ولا بالسلاح ولا بالتعمير أو الترميم، بل بالكلمة الحالمة المهووسة، بالإنسان والفن التشكيلي المتمرّد المهجن والمجنحّ، بالموتيفات والكولاج والفيديو: «أردنا أن ننجز كتاباً هجيناً، وأن يكون الأثر موضوعه الأساس». يوضح ماتياس. هل تحقق الرهان؟ فعلاً فقد نجحا معاً في تعقُّب آثار الحرب نفسها وقبل اندلاع الفتنة الكبرى. ووضعاها في رواية تمزج الكلمة بالصورة والأمل بالمأساة والحلم بالنكبات.

لا بدّ من التنكير أن عنوان الكتاب مقتبس من مقطع شعري للروائي والفنان الفرنسي كميل دو توليدو: «كلّ شيء قابل للنسيان، كل شيء»، الذي يشترك مع إينار وماركيز في القلق الدائم من الوجود في هذا العالم، الأمر الذي يدفعهم إلى الإيمان بضرورة البحث عن أدب حقيقي وجوهر إنساني في أمكنة أخرى غير أوروبا التي أخذت تتخلّى تدريجياً عن قيمها الإنسانية.

تشريح النسيان بمبضع جرّاح

أنيس الرافعي

الكاتب الفرنسي برنار نويل أنموذج ساطع للمثقف الموسوعي والمبدع المتعدد، وقد تكفّل - منذ سنوات قليلة - بمهمة إيصاله إلى القارئ العربي الشاعر والباحث المغربي محمد بنيس، وذلك عندما ترجم له منتخبات شعريّة بعنوان «هسيس الهواء» (1998)، وكذا عملاً شعرياً – فنياً مشتركاً بينه وبين الفنان التشكيلي فرانسوا رووان، موسوماً بـ«طريق المداد» (2013). وها هو صاحب «هبة الفراغ» يعود مرة ثالثة، ليقدّم واحداً من أكثر أعمال نويل التباساً وإثارة للجدل، لاسيما في ما يتعلّق بموضوع الكتابة وحدود النوع الأدبي؛ إنّه «كتاب النسيان» (دار توبقال، الدار البيضاء)، الذي صدر ممهوراً بتوطئة قيّمة للمترجم.

تتأسّس في هذا الكتاب، الذي يمكن وصفه بـ«التخومي»، معمارية المتن على «التضفير والترميق». تضفير التأمّل العالم بالنثيرة الشعرية، وترميق الأمثولة الفلسفية بالمقتبسة التاريخية، مع إيلاء أهمية قصوى لكل من «التكثيف» و«التنغيم». ولعلّ هذا المعطى الأسلوبي، هو ما دفع صائغ النص إلى استدعاء معطى بصري مدعّم، باعتماد تقطيع كاليغرافي خاص للمدوّن يراعي فضاء الصفحة وطريقة ترتيب المقاطع، كما لو كان توزيعاً لتأليف موسيقي».

يقرأ برنار نويل في الكتاب موضوع النسيان في علائقه وتقاطعاته، الكبيرة أو المجهرية، مع شركاء النسيان أو خصومه. كما يعمل على «تشريحه» بمبضع «جرّاح الكتابة»، وهو ينظر إليه أحياناً بوصفه «كتلة، أي مادة»، أو باعتباره أحياناً أخرى «عضواً حيّاً»، نستشعر عند فعل القراءة «أنفاسه التي تخترق جلدنا وتتسرّب إلى صمتنا».

«نسيان» برنار نويل هو في الحقيقة جماع نسيانات لها خريطة جينية واحدة، نسيان له امتدادات جنمورية تجاه كل ما يقاوم الذاكرة، ذلك الوجه الآخر للنسيان الذي لا يظهر على صفحات المرايا وفي أغوار اللاوعي إذا ما اعتبرناه «نصاً غائباً» له استراتيجيته الخاصة في التجلّي أو الخفاء. نلفيه في «نظرة المحتضرين ومحاجر رأس الميت»، في «اللّغة التي علينا نسيانها كي نمتلكها»، في «الجسد الذي هو نسيان الجسد»، في «الموت الذي هو نسيان النسيان»، في «الإبداع الذي هو إبداع بالنسيان وليس بالذاكرة»، في الضحك «باعتباره نسياناً للشبيه»، في الأشياء والصور التي سرعان ما «تتحوّل إلى كلام تمّ نسيانه»، في الفرق بين الرؤية والنظرة الذي «يتضمّن على الدوام لحظة نسيان خاطفة»، في الصيرورة التي تصيرنا «مثل الورقة لما تنفصل عن الشجرة وتنساها»، في المكان عندما «يصبح نسياناً للذات ضمن نسيان المكان»، وفي حركة اليد التي «تطبع وتنسى».

وفي شتّى تلك الامتدادات الجنمورية المشار إليها، وفي كلّ التنويعات التي يجترحها برنار نويل وهو يشتغل مع النسيان وبه، لا يفصله عن «أثر الكتابة» ولا يحيد به عن ظلالها الوارفة، التي يشكّل -في اعتقاده- أي نأي عنها ابتعاداً قسريّاً عن «مسقط الرأس»، وسقوطاً انتحارياً في «الثقب الأسود» الكوسمولوجي، وتوجُّهاً جنونياً صوب «اللامرئي».

النسيان ذاته، الذي أضحى في عالمنا المعاصر عرضة لسهام «سوء فهم» كبير، كما جوبِهَ بحملة منظّمة ومغرضة لـ «تشويه سمعته». ومن هنا، دعوة برنار نويل إلى مقاومة تلك الآليات التي تجعل «من النسيان وسيلة للحرمان من المعنى».

وبما أنّ النسيان لا يتبدّد، ولا يستنفِد ممكناته وحدوسه، فإنّ «كتاب النسيان» سيظل مفتوحاً باستمرار، وفي حالة اتّساع وتمدُّد باتجاه النسبي واللانهائي. تلك هي خلاصة «أنطولوجيا النسيان» بالمعنى الفلسفي كما خطّها يراع برنار نويل، وقطّرتها حفرياته في هذا الكائن الهلامي منزوع الوجه، الذي لا ينِي يجرفنا كما تجرف ألسنة الموج حبات الرمل، ثم يذرونا في خاتمة المطاف إلى قيعان العدم.

صِدام الشرق والغرب

هيثم حسين

اعتمد الإيرانيّ صادق هدايت (1903 – 1951) في روايته «البعثة الإسلاميّة إلى البلاد الإفرنجيّة وأسطورة الخلق» (دار الجمل، بيروت) بترجمة غسّان حمدان، إجراء نوع من المقارنة بين الشرق والغرب، من خلال إبراز الصدمة التي يتعرّض لها بعض أبناء الشرق الذين يزورون الغرب لغرض ما، سواء أكان علمياً أم كان تجاريّاً، فيفقدون شخصيّاتهم ويضيعون في بحر الحياة الغربيّة، ينساقون وراء المغريات ويحاولون تعويض ما فاتهم، وينقلبون على أفكارهم ورؤاهم وأهدافهم، لدرجة ينسون السبب الذي كان وراء انتقالهم إلى هناك.

يصوّر هدايت في روايته شخصيّات مقهورة تتداعى بحجّة إرسال مبعوثين لنشر الدعوة الإسلاميّة في الغرب، في بلاد الفرنجة، وتكون تلك الشخصيّات مسمّاة بأسماء تبدو تهريجيّة، للإشارة إلى أنّ «لكلّ امرئ من اسمه نصيباً». ويأتي الزعم بوجوب إرشاد الفرنجة إلى الطريق القويم من خلال التنويع في الأساليب، واعتماد الترغيب والترهيب، وتأمين مصادر التمويل بحجّة خدمة الدين، في الوقت الذي يكون الدين ستارة وقناعاً لا غير.

من شخصيّات الرواية: «تاج المتكلّمين، عندليب الإسلام، سكّان الشريعة، الشيخ أبو المندرس، أبو عبيد عصعص، عمود الإسلام، توبانانا، بالإضافة إلى الراوي وناقل الأحداث الجرجيس يافث بن إسحق اليسوعيّ مراسل صحيفة المجلاب». وهي تدور في فلك الهزء والسخرية بجدّيّة تبدو مثيرة للشفقة أكثر منها للضحك، وتسعى إلى تجريم الآخر من دون أدلّة.

يستهلّ الراوي؛ الجرجيس، بتحديد سنة 1346 هجرية منطلقاً لأحداث الرواية، ثمّ ينقل بعدها صوراً لضياع المرء بين ما يزعمه وما يمارسه، بين النظرية



والتطبيق، وتراه من خلال الفصول الثلاثة في القسم الأوّل «البعثة الإسلاميّة إلى بلاد الإفرنجيّة»، بالإضافة إلى القسم الثاني «أسطورة الخلق»، يسلّط الضوء على واقع الحال في مرحلة التخطيط للسفر وبثّ الأفكار ونشرها، والشعارات العريضة التي كان أعضاء البعثة المفترضة يرفعونها، والقول بوجوب التغيير الحتميّ، ثمّ مرحلة الصدمة التالية حين الانتقال إلى الغرب، وتكون برلين وجهتم، حيث يعيدها بعضهم إلى جذر عربيّ بقوله إنّها تعني «البرّ اللّين»، وتم تخفيفها لسهولة الاستعمال إلى برلين.

لا تكون الصدمة محصورة بجانب ما، بل تكون متعدّدة الأوجه تطال مختلف الأشخاص، وتتجاوزهم إلى الآخر الذي يبدو مصدوماً بهم وهو يتعرّف إلى تناقضاتهم وتصرّفاتهم الغريبة.

تحمل مرحلة المواجهة كثيراً من المفارقات المضحكة التي تصل إلى حدّ المبالغة، إذ يتفرّق أعضاء البعثة بين أماكن اللهو والمتعة، يبتعدون رويداً رويداً عن القضايا التي يفترض بهم أن يناضلوا من أجلها، فيتحوّل جهادهم إلى زوايا معتمة، تنصبّ كلّها في كيفيّة إرواء الغرائز بعيداً عن جوهر ما تذرّعوا به للذهاب إلى هناك. وبمشاهد مسرحيّة

يصف الراوي حركيّة الشخصيّات التي تتخفّف من أكاذيبها، حيث يتحلّق حولها الناس ليشهدوا سقوط الأقنعة تباعاً.

يصف هدايت على لسان راويه الصحافيّ كيفية تماهي أعضاء البعثة مع أوهامهم عن الغربيّين الذين يصفونهم بأشنع الأوصاف، ويحلّ بعضهم أموالهم ونساءهم بحجج واهية، ويصل التماهي إلى درجة تقمّص أدوار الشنود، وتجاوز السلوكيات والممارسات التي كانوا ينتقدونها سابقاً، ينغمسون في مستنقعها ولا يلتفتون إلى أيّ شيء آخر، ويحاولون تضليل أولئك الذين ينتظرون منهم أخباراً عن نضالهم وجهادهم في نشر الدعوة.

يلتقط الكاتب مفارقات الضياع والتحوّل في الفصل الذي ينوب فيه أعضاء البعثة بين الناس، يغيّرون هيئاتهم، يغرقون في المنكرات التي كانوا يصفون بها الفرنجة، يعملون في أماكن كانوا يصفونها بالقذرة، يأكلون ما كانوا يصفونه بالمحرّمات، ينقلبون على كلّ ما كانوا ينادون به، ولا ينفون تحايلهم على أنفسهم وعلى الآخرين في سبيل تحقيق مآربهم وإشباع شهواتهم وغرائزهم. ويختتم الراوي بتحديد سنة 1903م نهاية لمشاهداته وأحداث روايته.

لا يخلو سرد هدايت وخطابه الروائيّ من تقريع للذات، وللشخصيّة الشرقيّة عموماً، وجلدٍ لها، كما لا يخفى توجّهه القوميّ الذي يبرز على حساب الدينيّ، وانطلاقه من فكرة مسبقة تشيطن الآخر، وتبرزه بالصورة المتخيّلة التي يرسمها له وعنه، بحيث إنّ الاشتغال يأتي ضمن دائرة ضيّقة محكومة بأحكام مسبقة وصيغ اتّهامية معمّمة، وتغليف ذلك برصد ممارسات واقعيّة وأخطاء تعدّ خطايا في حقيقتها، تسيء لرسالة الدين الإنسانيّة حين توظيفها ووضعها في غير موضعها وسياقها.

شاعريّة المدن المحْتَضَرة

عبد الله غنيم

يخبرك موروث شعر العاميّة المصرية أن الشعر لغةٌ تصلح لكل الأغراض، إذ يلائم الحكاية والفلسفة والموسيقى والرصد والمكان. منذ حكاية ابن عروس لسيرة ابن هلال ورصده المجتمع في ترحاله في المربعات، وحتّى أبناء العاميّة الجدد كمصطفى إبراهيم ويحيى قدري، مروراً بجيل هزائم الستينيات والسبعينيات؛ صلاح جاهين وفؤاد حداد وفؤاد قاعود، وسبقهم بالطبع التونسي الشهير، بيرم التونسي. وقد حازت القاهرة النصيب الأكبر للمدينة في الشعر، فالقاهرة مدينة شعرية، لها الروح التي تصطبغ على حال زوارها أو قاطنيها من الشعراء، ومثل كلّ المدن الشعرية وغيرها، فإن لها حالات صعود وحالات هبوط. ها قد سقطت بغداد، وسقطت دمشق. والقاهرة فاتنة قيمة، فتنت آباء العامية فؤاد حداد وصلاح جاهين، ونادت مبدعي الجنوب. ومثل فاتنة قيمة، تحتضر بخفّة، خفة الفاترينات المغسولة بالبنات، والبنات المغسولة بأحمر الشفاه. القاهرة المحتضرة، كانت آسرةً هادرة ساخرة إلى آخر ما قاله سيد حجاب. كانت تحتضر، قبل الربيع العربي، بعنف وثقل. كان العجائز يملكونها بثقلهم ووطأتهم، حتّى صارت أقلّ وطأة وأكثر خفّة.

وها هي تحضر في ديوان ممدوح زيكا «صفّ واحد موازي للوجع» (دار الربيع العربي للنشر والتوزيع، القاهرة)، فالقاهرة حاضرة آسرة، لاعتبارات المركزية وللفرصة، يأكلها الزحام ويأكل الحزن الزحام، تلك التركيبة المنطقية لمدينة قديمة النشأة في الزمن المتسارع الذي نحياه. هنا يتجلّى الشعر كتأريخ للمكان الذي يسعى للتساقط عن عمد، عن القاهرة: «عاصمة كل الحزانى المجروحين/أكتر مدينة نني عين الشمس فيها بيصحى ويشاور على وشوشهم/ فتبان عليهم حرقته/ أكتر مكان بتحس فيه وجع البشر من كل لون/ وأي حد تقدر تحدد قد إيه الحزن فيه من مشيته/أكتر مدينة/ما بيلعبوش فيها الولاد ع البحر/ غير لما انتفاض البحر يعلن غربته/ممنوع كمان على كل بنت سمارها بيهز الولاد/ تنزل تعوم/مش بس لأن عينيها بتسقي العالم كل معاصي السحر/لكن برضه لأن بلدنا مفيهاش بحر».



ثمة نقاش دائم بين أهل الإسكندرية وأهل القاهرة، يدور حول موضوع وحيد: إلى أي حدّ الإسكندرية أعظم من القاهرة؟، وكيف هي مدينة الربّ أمّا القاهرة فمدينة الزحام والغبار؟ تستأهل الإسكندرية انتماء الإسكندريين لها، الذي ينطوي على شوفينية، إذ للإسكندرية الخصوصية الشعرية ذاتها التي تملكها القاهرة، فهي مدينة موغلة في القدم، وهي الكوزموبليتانية القيمة، وحامية التعددية، إسكندرية الماريّا، قبل أن تصير معقلاً لمدرسة سلفية كبيرة في التسعينيات وتشيخ بعدما تهدّلت ملامحها الثقافية والجمالية لألسنتها وأعراقها القديمة، إلا أنها ومع تساقطها تظلّ محتفظة بجمال قديم: تقر مدينة الإسكندر الأكبر/ بإن الشاعر الأسمر/ ما عادش بيوحش الكورنيش/على المنكور وأيّ قاهري زعلان/يقول للنيل/ وقال يعني خلاص النيل بيستحمل دموع الناس/على المنكور.. يبطل يشتكي للبحر/ عشان البحر مش ناقص/كفاية دموع ناس تانية/ بتسقي البحر في الثانية.. بستين جرح».

للمتأملين حظّ الشعر. المراقبة والتسجيل مجالان رائجان للإيقاع بالشعر؛ ترى فتكتب، وكلّما اتّسعت رؤيتك، ضاقت عبارتك، فصارت شعرية، ترى فتحكي، مثلاً، حكايات عن وسط المدينة وحاناتها، عن قططها:

«ربنا/ خلقت ليه القطط من غير غطا؟/ شايف عينيهم ترتعش/أكتر من الرعش المزيف للبشر من غير شتا. / ربنا/ فَهّمني ليه الخلق مش بيصلوا غير للبوح والمسألة/فهمني/ومش مجبر أكيد/أنا اللي مجبر ومبتلى/ بامتلاك الشعر والأسئلة».

للقاهري الذي يكتب الشعر تفاصيله الخاصة، وأفكاره الذاتية عن الخلاص وعن تبسيطه وتكثيفه لأزمات الوجود، حيث تبدو ذاتية التفاصيل لدى زيكا، جلية في غالبية قصائد مجموعته الشعرية الأولى: «بحبّك/لأنك آخر ميكروباص.. بآخر جنيه معايا/لأنك بؤ الميّة الوحيد/لأنك فرصة الشمس الوحيدة.. في التخفي/شوف/ بحبّك/ رغم إن كفّك في السلام مش قد كفي».

وللقدر أو التزامن أو الحتمية -أيّاً كان الاعتقاد- دور في تفاصيل أي حدوتة، حتى لو كانت حدوتة بالشِّعر، وللدور ما له وما عليه؛ عليه يسقط الغضب والسخط، له ابتسامة راضية إن أحسن الفعل، ولأن الفعل السيئ له الغلبة في كلّ القصص، يتحمّل القدر النصيب الأكبر من سخط أبطال الحدوتة ورواتها أيضاً، أو انتصارهم لمخيّلة تصنع سيناريوهات مغايرة لما حدث: «يا بنت كل البدايات المفترضة/أنا.. ابن النهايات الغلط/ لو كان خرج م النار وهي بتحرقه/ جايز.. كان عاد بقوة للصنم الكبير/ صالحه/ وطيّب دمعته/ وساب قلبه بدل الفاس على كتافه».

في شعريّة العبور ومآلاتها

عبد اللطيف الوراري

المكان في الإبداع الأدبي، وفي الشّعر تحديداً، أهمّ من أن يكون الحيّز والحجم والخلاء، وهوأعظم فاعليّةً؛ فهو متجذّرٌ في أعماقه ومهووس بمآلاته، يتأثّر به، ويؤثّر فيه، وينظّمه، ويعيد بناءه وفق لعبة التخييل، وإذّاك يصير المكان أكثر عمقاً من لدن فاعل الخطاب، وإدراكاً لمعطياته ودلالاته وتشكُّلاته الجديدة والمختلفة التي لا يمكن فصلها عن مفهومه للزمن واللغة والكتابة، متفاعلاً معه عبر عملية التجادل / التجاذب بينه وبين الذات نفسها.

في «معابر أمجد ناصر» (دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان)، يقترح علينا الناقد المغربي رشيد يحياوي بحث تجلّيات في شعر الشاعر الأردني أمجد ناصر داخل ما يُسمّيه «شعريّة العبور والسفر»، التي تكشف عن قلق المكان لدى هذا الشاعر أو قلق الشاعر بالمكان نفسه، فمن يتصفّح أعمال الشاعر ينجذب منذ القراءة الأولى لإغواء أماكنه النصّيّة، إذ هي متشظّية بتقلّبات الذات الشاعرة.

ومن خلال استقرائه لرؤية أمجد ناصر للأماكن، رأى الناقد أنّها رؤية ذاتيّة متورّطة في طرح السؤال، وأن المكان عنده لا يمثّل حيّزاً فارغاً، بل فضاءً للشخوص والأصوات والسياقات الحاملة للمعاني والأسئلة. وقد استدلّ على ذلك ابتداءً من الباكورة الشعرية لهذا الشاعر، الموسومة بـ«مديح لمقهى آخر»، إذ يجد فيها أنموذجاً شعريّاً يغصّ بالمكان ويستقطر منه، فهو من أكثر دواوينه ذكراً لأسماء الأماكن. فمن جهة أولى، هناك تشاكل أماكن البداوة والمدينة، من عمان إلى بيروت، في ذاتٍ قلقةٍ بسبب هاجسٍ مسيطر هو كونها موجودة قَسْراً في المكان: «مكان غير أليف بدل أن تملكه يملكها بكلّ غربته



عنها، فلا يبقى لها سوى التحرّر من سطوته باللغة».

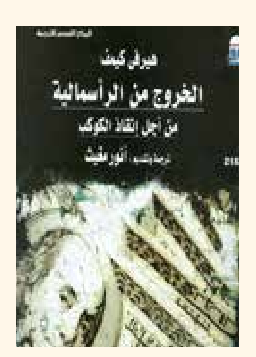
ومن جهة أخرى، وترتيباً على ذلك، يظهر أن مصير ذات الشاعر هو الرحيل بوصفه أداةً لاختراق المكان، ثُمّ سرعان ما تجد الذات أنّ رحلتها هي رحلة فُقْدانٍ لا بُدّ منها؛ وإنّ ذلك لمن التقاسيم المتلاحمة التي تُشكّل هُويّة هذه الذات التي نكتشفها في ديوان أمجد ناصر الأوّل وتستعيدها، بعلائم وتلويناتٍ متنوِّعة، دواوينه التالية.

في حين تنبني مفردات المكان الآخر بين «الهُنا» و«الهُناك»، وهو مكان المدن البعيدة التي لا تصلها الذات حتى بالحلم، لأنّها منذورة للمستحيل. من هنا، تنكشف الرؤية التراجيدية للمكان، التي تتصع بـ«القلق واستحالة البديل»، وليس أهمّ ما يعكس هذه الرؤية مثل الرؤية العبورية بوصفها ضرورة وجودية في اختراقها الأمكنة والتعبير عن تشظّياتها ونتوءاتها الفاقعة. وفي هذا الصدد، ليس من الغريب أن تطفح لغة أمجد ناصر الشعرية أو الواصفة بالمفردات الدالّة على «التأمكن» ضمن سياق تشكيل الرؤية العبورية القلقة لدى الشاعر.

ويستخلص الناقد رشيد يحياوي من قراءته لمجموع أعمال الشاعر، عدّةَ تقلُّباتٍ وحالاتٍ لأفعال العبور، ويحصرها في مثل مجموعة دالّة ومائزة، تكشف عن تجربةٍ كتابيّةٍ تتطوّر باستمرار: العبور الجماعي؛ حيث تتأمّل الذات الفردية في مصيرها ومصير غيرها بصيغة الجمع. والعبور نحو الشتات؛ وفيه تنتهي الجماعة إلى تلاشٍ. العبور التطهيري؛ يُمثّل فيه فعل العبور مطهراً وخلاصاً وولادةً جديدة. والعبور بالخفّة؛ وهو عبور يستحوذ على شعريّة الشاعر آخذاً بمداركه لذاته وللكون والمكان. والعبور إلى الجسد وفيه يتّخذ الجسد المكان هُويّةً له فتنغرس فيه قيم الكائن ورؤيته للوجود. والعبور في الأشكال؛ ويخصّ المكان البصري لشكل وجود الكتابة على الصفحة.

وإذا كانت العبورات الخمسة الأولى تُعنى بوصف الموضوعات والرموز والأحوال والتجارب التي يمتزج فيها اليومي بالمتخيَّل، والفردي بالجمعي، عبر لغةٍ تواجه التصدّعات وجهاً لوجه غير معنيّةٍ بالتجريد والأساطير الكبرى، فإنّ العبور إلى الأشكال يعني به الناقد قلقاً مكانياً من نوع آخر يشهد على عودة أمجد ناصر إلى مسألة الكتابة بوصفها مكاناً لعبور الأشكال من جهة، وبوصف الأشكال نفسها مكاناً لعبور الكتابة نحو تحقيق مغامرتها أو رغبتها القصوى في الإبداعية من جهة أخرى. لقد وجد الناقد في كتاب «حياة كسرد متقطع» تحقّقاً لهذا النوع من القلق المكاني، فأمجد ناصر ينشر لأوّل مرة كتاباً شعريّاً خارج قصيدة النثر المشطورة غير واثق تمام الثقة في أنّ ما يكتبه يأتي على شكل قصائد متواطئاً على قصديّتها ومعمارها الشعري، وذلك ما خلخل أفق انتظار متلقّي الديوان وانتظاراتهم.

إنقاذ الأرض من الرأسمالية



أصبح بوسع قراء اللغة العربية الاطـلاع علـى كـتـاب الـبـاحـث الـفـرنـسـي هـيـرفـي كيمف (من أجل إنقاذ الأرض، اخرجوا من الـرأسـمـالـيـة)، بعد أن أصـدره الـمـركـز الـقـومـي للترجمة في القاهرة، تحت عنوان «الخروج من الرأسمالية» بترجمة أنـور مغيث.

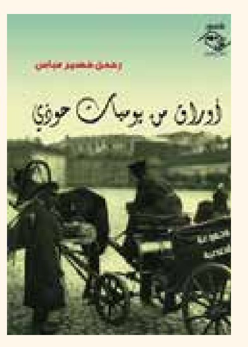
يـتـحـدث الـكـتـاب عـن دخـول الرأسمالية فـي مرحلة مميتة، نجمت عنها أزمة اقتصادية كبرى، وفي الوقت نفسه أزمة بيئية ذات أهمية تـاريـخـيـة. وفـق تـصـور الـمـؤلـف، فـإن الـخـيـار الوحيد المتبقي من أجل إنقاذ الكوكب هـو الـخـروج مـن الـرأسـمـالـيـة، وذلك عبر إعادة بناء مجتمع لا يكون فيه الاقتصاد حاكماً بل أداة، ويتفوق فيه التعاون على المنافسة، ويكون للصالح العام الأولوية على الربح.

يشرح المؤلف في قصة مبتكرة، كيف غيرت الرأسمالية نظامها منذ العام 0891، ونجحت في فـرض أنموذجها الـفـردي على السلوك، بالإضافة إلى تهميش المنطق الـجـمـعـي، ولـلـخـروج من ذلك يجب أولاً التخلص من هـذا الظرف السيكولوجي الذي وضعتنا الرأسمالية تحت وطأته. ويبين هـذا الكتاب المؤلَف من ثـلاثـة فـصـول، (الـرأسـمـالـيـة: كـشـف حـسـاب قـبـل الـرحـيـل، عصاب الأسواق، سراب التنمية الـخـضـراء)، خـطـر اسـتـمـرار النظام الرأسمالي على البشرية بأسرها من خلال ثلاثة أنواع من المخاطر: بيئية واجتماعية ناتجة عن الاستهلاك المفرط للطاقة، ومخاطر اجتماعية ناتجة عن الاستهلاك الترفي، وسياسية تتهدد الديموقراطية.

أوراق من يوميات حوذي

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة؛ صدر للقاص العراقي المقيم في كندا، رحمن خضير عباس، مجموعته القصصية «أوراق من يوميات حوذي».

تتضمن المجموعة ثماني قصص قصيرة، وتمثل عصارة لتجربة الهجرة عن الوطن، تلك الهجرة بهمومها ومكاسبها؛ بأشجانها ومسراتها، والـتـي تتحول الى قدر ومصير، فلم تكن المجموعة مجرد أوراق من يوميات عابرة، بل هي تجارب حياتية تعرَّض لـهـا مَـن وجـدوا أنفسهم فجأة على قارعة الانتظار في أرصفة الـعـالـم.. لحظات يمتزج فيها الحقيقي والمتخيل لتؤسّس



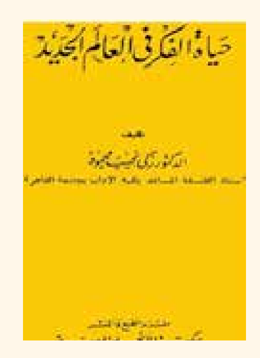
مـسـرحـاً لأحـداث صـغـيـرة في محتواها؛ كبيرة في تأثيراتها، حيث تزخر المجموعة بأناس محبطين يبحثون عن الخلاص، كما تزخر بالمُدن، وكـأن قطار العمر يجري بـدون توقف بين هذه المُدن والمحطات، للبحث عن سقف يحمي إنسانيتهم... وحيث تتساقط الأوراق واحـدة إثر أخرى، لتسجل جملة من المواقف والاحتمالات، وحسابات الربح والخسارة.

أحداث تنأى عن الوطن؛ ولكنها تبقى معلقة في حبل مشيمته.. يقدمها الـقـاص «رحـمـن خضير عباس» إلى القارئ؛ وكأنه يقترح عليه أسئلة لم تزل معلقة وتبحث عن أجوبة.

من قصص المجموعة: المقامة الكاريكاتيرية / مُدن ومتاهات / أسوار / شقة في المنعطف/ جذور ملّت من الوقوف / اللوحة / أوراق من يوميات حوذي / النهر.

«حياة الفكر في العالم الجديد»

صـدرت عـن سلسلة إنسانيات بمكتبة الأسرة في القاهرة طبعة جديدة من كتاب «حياة الفكر في العالم الجديد» للدكتور زكي نجيب مـحـمـود. يـضـم الـكـتـاب ثمانية فصول، يتناول الفصل الأول إنشاء دستور الولايات المتحدة ومساهمة جـون لـوك فـي وضـع الأسـاس لذلك، كما يعرض لموقف تومس



جيفرسون من حقوق الإنسان. أما الفصل الثاني فيعرض فيه لموقف رالـف والـدو أمـرسـن مـن قضية استقلال الفكر؛ إذ ألقى خطاباً عام 7381 أمام الشباب المتخرج في جامعة هارفارد بعنوان «العالم الأمـيـركـي» وعُـدَّ بمنزلة إعـلان للاستقلال العقلي.

ويـعـرض الفصل الثالث لفلسفة جوزيا رويس والمثالية المطلقة، فـي حـين تـنـاول الـفـصـل الـرابـع مـوضـوع منطق العلم والعمل، وفلسفة تشارلز سـانـدرز بيرس واصطناع المنهج العلمي.

أمـا فـي الـفـصـل الـخـامـس، فإن الـمـؤلـف يـعـرض لفلسفة وليم جيمس التي وصفها بأنها طريقة قديمة فـي التفكير إشـارة إلـى مصادرها اليونانية، ووليم جيمس أنـمـوذج للفيلسوف الأمـيـركـي، وعنوان الفلسفة الأميركية، وعرف باشتغاله بعلم النفس.

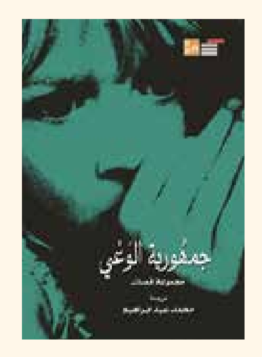
يتناول الفصل السادس الفلاسفة الذين يتشبهون بالعلماء وأرادوا أن يجعلوا الفلسفة علماً كالعلوم، ومنهم رالـف بارتن بري وأقطاب الواقعية الجديدة والواقعية النقدية.

أما الفصل السابع فيعرض فيه لفلسفة جـورج سانتيانا ونـورث وايتهد، وأخيراً يعرض في الفصل الثامن للوضعية المنطقية ويتحدث عن جماعة فيينا ودورها في قيام هذه المدرسة الفلسفية المهمة.

جمهورية الوعي

في كتاب «جمهورية الوعي» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة) يقدّم الشاعر والمترجم محمد عيد إبراهيم تجربة فريـدة فـي ترجمة قصائد شعراء من جميع القارات، كما لو أنه أراد عولمة الشعر وقضاياه عبر اختيارات منتقاة بعناية لهؤلاء الشعراء الذين وقع الاختيار عليهم لترجمة قصائدهم إلى اللغة العربية.

ويركز في كتابه على ثيمة محددة، وهي الثورة، بما يتسق مع أجواء الثورات في عالمنا اليوم. ويقدمها في تجلياتها المختلفة الإنسانية والفنية، سـواء أكانت ثـورة على الذات أم كانت ثورة على الآخر أم انقلاباً على الذات والآخر معاً. من شعراء أوروبا نجد قصائد لكل من د. ج. إنرايت، وغونتر غراس، شيموس هيني، فيسوافا شيمبورسكا، غونار أكيلوف، فرنانو بيسوا، ومن أميركا قصائد لكل من اميلي ديكنسون، آن سكستون، تشارلز بوكوفسكي، أدريـان ريتش، أميري بركة، ألن غنسبرغ، ومن قارات أخرى قصائد لكل مـن ألـكـسـنـدر سولغنتسين، رسـول حـمـزاتـوف، جـلال الـديـن

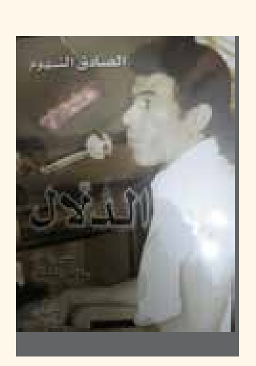


الـرومـي، إضـافـة إلـى شـعـراء من أفغانستان، جنوب إفريقيا، والهند، والكاريبي.

قدّم إبراهيم لمختاراته بتوطئة تحت عنوان «تحولات جمهورية الوعي»، أكد فيها أنه «في ظلّ هذه التحولات الثورية التي تغمر بلادنا ومنطقتنا العربية، حيث تبث الثورة لهيبها في النفوس، ووميضها في العقول، وتتقمّص قميصها في الروح؛ ولأن منطق الحكمة قد تناهى إلى منطق الجنون أحيانـاً، وضـرَبَ العبث بمنزاته في كلّ شيء حتى اختلط الحابل بالنابل، والثوريّ بمناهض الـثـوريّ، والـجـادّ الـصـارم بالحادّ الأهوج، لربما ينبغي أن تكون الآن للشعر كلمة».

الصادق النيهوم في «الدلال»

أصدر المؤرخ سالم الكبتي كتاباً عن المفكر الليبي الصادق النيهوم (7391 - 4991) بعنوان «الدلال» (دار برينتشي - بنغازي)، خصّه بمقدمة دافع فيها عن الراحل،



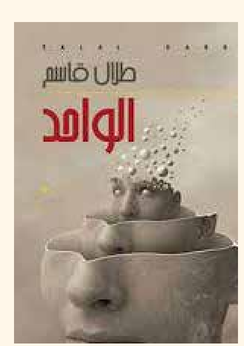
مع دحضٍ للتهم الموجهة إليه، خصوصاً فيما يتعلق بعلاقته بالسلطة.

الكتاب تضمن مقالات للنيهوم كُتبت بين 6691 و4791، ناقش فيها مسائل الحياة في ليبيا وفي الوطن العربي وأوروبا بأسلوب أدبي سلس، يرتكز على السخرية وطرح الأسئلة.

كتب الكبتي في المقدمة: «تلك مشكلة النيهوم بوضوح.. لأن السلطة اقتربت منه.. صُنّف أنه في ركابها.. وأنه أحد عملائها وأبواقها في محاولة لعزله خارج الإطار الذي سيظل- رغماً عنهم- داخله.. وتشويهه بطريقة غير أخلاقية وجعله بين الناس في الجانب الأضعف». ويضيف: «النيهوم مع حدّة القمع لا يستطيع مثل الكثيرين سواه أن يواجه ديكتاتورية بمفرده.. لكنه بمحاولاته، حتى وإن كانت غير ظاهرة للناس، وبدت مهادنة أو ضعيفة، تظل تحسب له». ويختتم: «إن دراسة النيهوم واجبة وضرورية له ولغيره وبتسامح فكري ونقاش نزيه وشجاع دون عاطفة أو مجاملة.. دون محاباة أو تحامل.. فمتى يتحقق ذلك اليوم قبل غد؟»

فانتازيا

يبدو الروائي اليمني الشاب طلال قاسم في روايته الأولى «الواحد» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت)، كما لو أنه يرغب في تقديم شكل سردي مختلف، من خلال اللعب في مبدان الفانتازيا أو التخييل على مداه الأوسع. هو يسعى لممارسة لعبة، ومن خلالها العثور على إجابات أو تفاسير لها، ولو بشكل جزئي. البطل «هو شخص يُدعى جاك، من عائلة بريطانية، تفاجأت عائلته في صباح يوم الاثنين بأنه تحول إلى شخص آخر تماماً، ويدعي أنه شخص عربي من اليمن، ويطلق على نفسه اسم إبراهيم، ويدعي أشياء كثيرة لا تنتمي بشيء إلى عائلته البريطانية أو حتى إلى بريطانيا، وقد عاينته اليوم في الصباح وكان يبدو غريباً فعلاً من الجلسة الأولى». وهو ينهب من هذه



القاعدة في لعبة السرد عبر سياقات زمنية متفاوتة على الرغم من أنها تحكي عن حدث واحد. ويلعب طلال قاسم على هذا الوتر طوال روايته التي سيكون القارئ- بسبب كثافتها- مطالباً بالحضور بذهن مستيقظ كي يكون قادراً على ربط كل ذلك السرد المتقاطع بكثرة حول حدث واحد وفي حكاية كثيرة بتفاصيلها وبحجمها (424 صفحة)، وهو حجم ضخم مغاير لمعظم الروايات اليمنية.

العبث الواعي

«في رواية أخرى» لمحمد علاوة حاجي (pena - الجزائر) سجّلت اختلافها بداية من العنوان وصولاً إلى تقنية وطريقة الكتابة. هي رواية مختزلة في التفاصيل، مفتوحة على تعدّد الاحتمالات المتضادّة وغير المتوقعة أحياناً، كأنها تريد القول إن الحياة مستحيلة بدون احتمالات. في فصولها نجد أنفسنا كأننا نقرأ مجموعة من القصص القصيرة وبسياق متلاحق ومتتال ومتصادم، فما يمكن قوله إن القصة القصيرة متوافرة في الرواية وجلية،

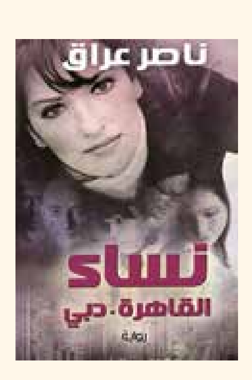


وهنا لأن حاجي قاص في المقام الأول، هنا ما يعني أيضاً أن فن القصة ما زال يسكنه بشكل ما، ولم يتملّص أو يتخلّص منه بعد.

في الرواية نفسها تحضر لعبة تفكيك وإعادة تركيب للزمن، للأماكن وللشخصيات، كأن هناك وظيفة مغرية في متن الرواية تمارس لعبة خلق وإعادة خلق، لعبة بناء وإعادة بناء، لعبة سرد وإعادة سرد بصياغات أخرى. هذه كانت لعبة السارد بامتياز.

من فصل إلى آخر ومن احتمال إلى آخر، نكتشف أنها رواية مفتوحة على العبث الواعي، العبث الحامل لأسئلة الذات والهوية والوجود، وهي منطلقة من الواقع ومنتبهة ومنتهية إليه. العبث هنا يلعب بـ/ ومع الاحتمالات. وهذا ما نلاحظه أيضاً في أبطال وشخصيات حاجي، التي تعبث بـ/ومع الاحتمالات.

ملحمة عائلة مسيحية



تستعرض رواية «نساء القاهرة - دبي» (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة) للروائي ناصر عراق مسيرة أسرة مصرية مسيحية على امتداد نحو 40 سنة، بدءاً من العام 1973 وحتى العام 2011. بلغة سلسة وأحداث متسارعة، تقدّم الرواية رصداً دقيقاً للتحولات التي حدثت لهذه الأسرة ومدى ارتباطها بالتحولات التي شهدتها مصر منذ حرب أكتوبر 1973، مروراً بالتطورات والمستجدات العربية الفارقة، ووصولاً إلى مرحلة «ثورات الربيع العربي».

ربما كانت هذه هي المرة الأولى التي نطالع فيها عملاً إبداعياً مصرياً يظهر الأسرة المسيحية بشكل ملحمي، حيث تتوالى أربعة أجيال بدءاً من الأستاذ جرجس مدرس اللغة العربية المستنير والمحب لطه حسين، ومروراً بابنته إنصاف التي يتوفى زوجها الضابط بالقوات المسلحة خلال حرب أكتوبر/تشرين، ثم ننتقل إلى أبنائها من بعد ذلك سوزان ومينا وأنجيل، وينتهي بنا الأمر عند الجيل التالي الذي يتمثل في مادلين وفيليب، ابنَيْ سوزان.

لغة السرد في الرواية هي العربية الفصحى في معظم الأحيان، وتتسم الحكاية بعناصر التشويق والإثارة، مع وعي تام بجماليات المكان، سواء أكان ذلك في عاصمة المحروسة أم كان في مدينة دبي التي باتت ترمز إلى الحداثة والبناء. ببساطة اللغة وجاذبية السرد يصنع ناصر عراق جمهوره ويميزه عن عموم جمهور الرواية بالتصاقه بالمرأة وقضاياها، واهتمامه بتنوق الفنون، خاصة الغناء والرسم.

المخرج السينمائي التونسي الطيب الوحيشي، عرفناه من خلال عدة أعمال سينمائية متميزة حازت على إعجاب الجمهور والنقاد على حد السواء، على غرار «ظلّ الأرض» و«مجنون ليلى» و«غوراي جزيرة الجد» و«عرس القمر» و«رقصة الريح» و«أهل الشرارة».

في هذا الحوار لـ «الدوحة» نقترب من تجربة الطيب الوحيشي، ونتعرف على رؤاه الفنية انطلاقاً من فيلمه الجديد «طفل الشمس».

حوار: عبد المجيد دقنيش

الطيب الوحيشي :

الركوب على الثورة فنياً مسألة فيها تسرع

«طفل الشمس» عنوان فيلمك الجديد.. أي أبعاد فنية ومضمونية لهذا العنوان في قصة الفيلم؟

- في اعتقادي أن العنوان ينبغي أن يتطابق مع الموضوع ومع فحوى العمل الفني والإبداعي ككل. وقد اكتشفت صدفة أن أغلب عناويني تأتي من دراساتي الفلسفية لآثار غاستون باشلار. والعنوان دوماً يعطينا صورة شاعرية أبحث عنها وأرجو أن تكون موجودة في أعمالي. قصة الفيلم بسيطة ولكنها ليست بريئة، وتحكي قصة ثلاثة شبان يسهرون إلى مطلع الفجر وبعد ليلة صاخبة يقتحمون منزلاً ويجدون أنفسهم أمام شخص نكتشف أنه كاتب أدبي ومن ثمة تبدأ حبكة الفيلم وقصته التي تحمل شيئاً من التلاعب والتشويش من قبل الكاتب، لكن أبعاد هذه القصة تبدو لي عميقة لأن فيها بحثاً عن الهوية وبحثاً عن الأب، والأب هنا، يفهم دون العودة إلى فرويد ومفهوم قتل الأب، وأيضاً بحثاً عن القرية بكل ما تحمله من أبعاد رمزية. كما تشير قصة الفيلم إلى موضوع دور الكاتب والمثقف


الطيب الوحيشي

وأيضاً إشكالية علاقتنا بالآخر والهويات المتعددة للإنسان العربي فهو المسلم والبربري والمتوسطي والإفريقي.

يلاحظ أن قصة الفيلم تحمل الكثير من سيرتك الذاتية، فهل نحن أمام فيلم يؤرخ لحياتك الشخصية؟

- أي عمل فني ليست فيه مراوحة بين الذاتي والموضوعي لا أعتبره عملاً إبداعياً، فكل عمل إبداعي فيه شيء من الذاتية، وأنا مثلاً انطلقت من هذا الحادث الفظيع الذي تعرضت له، وهو قدري، ولكنني لم أقتصر على ذلك، بل إن حبكة الفيلم معقدة وفيها الكثير من الأحداث الخيالية. وبصفة عامة إن السينما تعتمد على المشهد وتحاول أن تقدم للمتفرج شيئاً يليق به ويتلاءم مع ذوقه وتريد أن تؤثر فيه وتحفزه على التفكير، هذا هو تصوري للسينما وعادة في أعمالي أنطلق من واقعة وقعت لي.

ولكن شخصية الكاتب التي يؤدي دورها هشام رستم تشبهك حد التطابق؟

- لا، هذا ليس صحيحاً وليس بالضرورة، فمثلاً في فيلم «رقصة الريح» اخترت المخرج الجزائري محمد شويخ في الدور الرئيسي حتى لا يقول من يشاهد الفيلم إن هذه الشخصية هي شخصية الطيب الوحيشي، ولذلك في اعتقادي أن هذه مسألة مغلوطة رغم إقراري بأن



مشهد من «طفل الشمس»

الفن ذاتي أو لا يكون، وهذا مثلاً ما سار عليه وودي ألان وبارغمان وجون هوستن. غير أن هذه الذاتية ينبغي ألا تطغى على المواضيع الرئيسية التي يتطرق إليها العمل الفني. وللأسف حالة التخلف التي نعيشها في الوطن العربي وفي دول جنوب المتوسط تفرض علينا طرح قضايا وتساؤلات ملحة وآنية ومهمة ونبتعد عن الأسئلة الذاتية، ويجب ألا نغض الطرف باسم الإبداع عن مواضيع آنية خطيرة تستحق التطرق إليها بجدية. إن الإنسان العربي أصبح يتساءل عن دينه وثقافته وحضارته وشخصيته وتاريخه وهويته ولا يجد نفسه بين كل هذه التجاذبات التي أصبحت خطرة على حياتنا ووضعنا الأمني.

شخصية «يانيس» الشاب الذي رجع من فرنسا يبحث عن جذوره وعن أبيه، هي شخصية مكثفة ومحورية في الفيلم وتحمل في داخلها عدة أبعاد ورموز، وبين الشمال والجنوب يضيع «يانيس» ويسافر بحثاً عن هويته وأصله، وقد استحضرت من خلالها شخصية مصطفى سعيد في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. فأي قصدية وأي أبعاد لهذه الشخصية؟ ولماذا هذا التشاؤم المغلف والمرافق لحياتها ومصيرها؟

- شكراً، سؤال في مكانه، شخصية «يانيس» فيها الكثير من الدلالات والرموز، فيانيس أصله أوروبي وإفريقي ومتوسطي، قدم من أوروبا بحثاً عن أبيه الذي هو من شمال إفريقيا وقد فعل ذلك حتى يقرب بيننا. وإن أخذت هذه القصة وقارنتها بواقعنا الراهن ستجد تطابقاً كبيراً وتوازياً. وما تصفه أنت في سؤالك بأنه تشاؤم إنما هو واقعية مني وتساؤل واعٍ.

البحث عن الذات والجذور في شخصية «يانيس» هل هو بحثك عن ذاتك كمبدع وتساؤلك عن وجودك ومعناه؟

- أنا متوازن الذات والحمد لله والوجودية انتهت مع جون بول سارتر، ولكن المسألة في نظري أصبحت مسألة وعي ينكشف بحكم واقعنا المؤلم، لنأخذ مثلاً خريطة العالم العربي أو حتى إفريقيا والمسألة قد وصلت أوكرانيا وفنزويلا، هذا الواقع المؤلم كما أشرت هو نتيجة للعولمة وما بعد هذه المرحلة الخطيرة التي انحدر فيها الوعي الإنساني وخرجت إلى السطح قضايا جديدة، ولذلك كله أنا لا أريد فلسفة وجودية وإنما أبحث عن وعي شعوبنا العربية.

الاشتغال على الذاكرة والبحث عن الجذور والذات، تيمة أساسية في أغلب أعمالك السابقة، هل تسعى إلى مشروع فني متكامل من عمل إلى آخر؟

- في مساري المتواضع أومن بأن الإنسان يجب أن يتساءل والمشاهد ينبغي أن يعي بما يحدث حوله وبعلاقته بنفسه وبالآخر وبالعالم، أن يعي بموقعه في المجتمع. ومن هنا أومن بالوحدة الفنية والتكامل بين كل الأعمال السينمائية التي أنتجها ومن خلال ذلك كله أحاول أن أخلق مساري وأحافظ على أفكاري وأكون مخلصاً لها. بالنهاية أستطيع أن أقول إن مشروعي الفني ينبني على الإنسان في إطلاقيته.

لاحظنا أن الفيلم لم يتطرق بصفة مباشرة إلى أحداث الثورة التونسية؟

- أظن أن الثورة التونسية مازالت في حالة مخاض ولا يمكن الركوب عليها الآن وحبسها في عمل فني متسرع. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لعلمك، فقد أنجزت فيلماً قصيراً في فترة سابقة عن الثورة بعنوان «أهل الشرارة» وأنا راض عنه ومرتاح الضمير. ولا أعتقد بأن الأيديولوجيا تقتل الثورة ولا الإبداع، ولكن في الآن نفسه لا يجب الركوب على الحدث بتسرع. ومثلاً المخرج سيرجي ايزنشتاين حينما كان يعمل لصالح الشيوعية أنجز أفضل أعماله. كما أن الثورة لا يمكنك أن تعطيها حق قدرها إلا بعد أن تكتمل.

«فتاة المصنع»

كبوات وزغاريد

القاهرة: محمد عاطف

لا أنكر حجم القلق الذي شعرت به من كم المقالات النقدية التي نشرت عن أحدث أفلام المخرج الكبير محمد خان «فتاة المصنع» (قبل طرحه). وبالرغم من اطمئناني لآراء كثير من الزملاء والأساتذة الذين أثنوا عليه، وقناعتي -كمشاهد في المقام الأول- أن «سينما خان» لا تخذل عاشقها، لاسيما وإن كان مصرياً ومن أبناء «الجيل» الذي أنتمي إليه، بكل ما تحمله الكلمة من خصوصية ثقافية ساهم في صقلها سينما الشاب الذي ناهز السبعين «خان». فقد آثرت انتظار العرض الجماهيري للفيلم - وإن كنت استمتعت بمشاهدته قبل ذلك بشهرين تقريباً. أردت منح عقلي فرصة التمرد على تلك «الإيفوريا الخانية» المصحوب بها الفيلم بمشاهدتي الثانية له، لكن إذا بي أتماهى معها، فالعمل الجميل يفرض ذاته، بل ويؤكدها مع كل مشاهدة وإن تكررت عشرات المرات.

تطل علينا «فتاة المصنع» أو أصغر «بنات خان» من خلال قصة «هيام/ ياسمين رئيس» التي تدنو بخطوات ثابتة نحو العنوسة كسائر بنات جيلها وطبقتها الفقيرة، وتقع من أول نظرة في حب المهندس «صلاح/هاني عادل» ابن الطبقة الوسطى، بكل الشباب والوسامة التي تجعل منه فارس أحلام أي فتاة في سنها وظروفها. لكن لا تلبث قصة الحب التي نمت داخلها - من طرف واحد- أن تقترب من نهاية مأسوية، لولا حب وانحياز «خان» المعتاد لبناته من جهة، وإلى من هم «تحت» من جهة أخرى. كما لم تأت النهاية على النمط السعيد المعتاد الذي يتوج قصص الحب، فانتصار الأنثى لا يتلخص دائماً في حصولها على فتى أحلامها. فاسترداد الكرامة والاعتداد بالنفس أهم وأبقى.. وهو ما يؤكده «خان» لبناته دائماً.. بداية من الانتقام العنيف الذي قامت به «نوال- موعد على العشاء»، مروراً بصبر ورباطة جأش «دلال- الحريف»، أو الحرص على الحرية الذي تتمتع به «كاميليا- أحلام هند وكاميليا»، وانتهاء بانتصار آخر عنقوده «هيام».

استطاعت قوة الانثى في فيلم «فتاة المصنع» الفصل في عدة أمور مثلت جميعاً عدداً كبيراً من العناصر الجمالية في الفيلم. ولا يقصد بالأنثى هنا «هيام» فحسب؛ بل أمها «عيدة/سلوى خطاب»، وخالتها «سميرة/سلوى محمد علي»، وزميلتها «نصرة/ابتهال الصريطي». فقد عضدت قوة كل من (عيدة وسميرة ونصرة) «هيام» في لحظات ضعفها، حيث كادت «عيدة» تشطر زوجها بالسكين عندما أتى بإخوتها لممارسة ذكورية انتقامية هوجاء على ابنتها، وثأرت لها من ظلم الجدة. أما «سميرة» فاحتضنتها عندما أحست انهزامها الطبقي أمام حبيبها، وعندما لم تستوعبها الأم في بداية الأزمة. كما دافعت عنها «نصرة» مراراً ضد نميمة وتنمر فتيات المصنع. بالضبط، مثلما كانت «هيام» قبل أزمتها صفيتهم الوفية. فقد مثلت «هيام» رجل البيت الثاني لأمها، وحفظت سر خالتها التي أخفته حتى عن ابنتها، وظلت الصديقة الوحيدة الوفية لزميلتها.

أنقذت «قوة الأنثى» الأحداث من الوقوع في فخ ميلودرامي في كثير من المشاهد، وبدلاً من أن تؤول كثير من المشاهد القاسية إلى بكائية زاعقة



مشهد من «فتاة المصنع»

تدل على القهر الذي تعيشه الأنثى في المجتمع المصري، تحولت إلى مشاهد محورية تعبر عن روعة الفيلم؛ سواء على مستوى التأليف، أو الإخراج، أو الأداء.

وأظن أن الرسم المحكم الذي وضعته مؤلفة الفيلم «وسام سليمان» لشخصيات «فتاة المصنع» من خلال علاقاتها الثنائية ببعضها، كل على حدة، سيجعل من الفيلم نموذجاً يُدرس لسنوات. بالإضافة إلى روعة التفاصيل الإنسانية التي لمست الأرض برهافة شديدة، فضلاً عن تأكيد «فتاة المصنع» أن الصعود القوي والمتميز لمخرجات السينما الجديدة أمثال أيتن أمين ونادين خان وماجي مرجان... يسير بالتوازي مع صعود لمؤلفات يعبرن عن نبض السينما الجديدة أمثال، علا الشافعي ومريم نعوم ووسام سليمان وغيرهن.

انحاز «خان» إلى طبقة «هيام» مقابل تذبذب وجبن طبقة «صلاح». فالرضا أهم ما تتغذى عليه «هيام» ومحيطها، بينما الخوف على «التسكين الطبقي» استناداً إلى لقب «الباشمهندس» كان المحرك الأساسي لفظاظة «صلاح» وأمه عند الأزمة. فأقل القليل يكفي طبقة «هيام» ويشعرها بالأمان، ولا أدل على ذلك من المشاهد بديعة التشكيل للأم «عيدة» وهي تحتضن زوجها، أو نوم «هيام» وأختها الصغيرة وخالتها في صندوق سيارة النقل التي يسترزق بها زوج الأم كسائق، وكأن صندوق السيارة يمثل ملاذاً آمناً ومنزلاً بديلاً عند الشدة، لا يجرؤ أحد على إيذائهم فيه. بينما أقل تهديد يمس «الوضع الطبقي» أظهر «صلاح» مرتعداً يقذف «هيام» عن ضعف في مشهد «لقاء جروبي» بوابل من الطعنات في شرفها حتى يزيل عن نفسه شبهة تضطره إلى الزواج منها، وبالتالي النزول الاجتماعي درجة، لترمقه «هيام» بنظرات أسى ثم وعيد بأن ينال جزاء إهانة شرفها إذا ما استمر في حديثه المقيت، مما جعله مذعوراً أمام ثبات جسدها النحيل، وقوة نظرات بنت البلد التي لا تطيق كلمة على سمعتها. وهو أحد أهم المشاهد التي أظهرت براعة «خان» في توظيف وجهين سينمائيين شابين طالما تم التشكيك في موهبتهما، ليلفت - كعادته في إعادة صناعة النجوم - الأنظار لقدرات تمثيلية هائلة لدى هاني عادل وياسمين رئيس، لم تكن أخذت الفرصة المناسبة حتى نطق «خان» أول «أكشن» في «فتاة المصنع».

الحديث عن الأداء في «فتاة المصنع» لا يمكن أن يمر دون الانحناء أمام العبقرية التمثيلية «لسلوتيّ» الدراما المصرية سلوى خطاب وسلوى محمد علي. فبينما كانت سلوى خطاب تستدعي بذكاء وحرص شديدين في آن واحد شبح الأم «سمرة- نيران صديقة» الذي لعبته ببراعة منذ شهور، وأخرجت أعذب ما فيه لينتج «عيدة»، لم تشأ سلوى محمد علي استدعاء شبح العمة «وجيدة- مذكرات مراهقة» أو الخالة «مديحة- ذات» لتثبت وعياً فذاً بعمق الشخصية التي تلعبها في كل عمل، وتجنب تام للتعامل معها من على السطح، وإن تشابهت الشخصيات؛ لتستطيع عملاً تلو الآخر التمرد على قولبة الدور الواحد باقتدار يليق بموهبتها الاستثنائية. أما عن الوجه الصاعد «ابتهال الصريطي» فقد استطاعت لعب دور «نصرة» بحرفية جعلت من الصعب تخيل ممثلة أخرى تمثل الدور.

وأخيراً، فقد توج صوت «السندريلا» الجرعة السينمائية الدسمة لفيلم «فتاة المصنع» بكم ما تحمله من جماليات. حيث لعب دور السكتات الموسيقية بين فصول التصاعد الدرامي في سيمفونية «خان» الجديدة التي اختتمت بمقطوعة راقصة على أنغام الساحر جورج كازازيان، تدق أجراس بشارة عام سينمائي لم نر روعته منذ سنوات طويلة.

«مسقط السينمائي الدولي»

هل تتَّحد المهرجانات العربية؟

مسقط: محمد اشويكة

أسدل الستار على دورة هذه السنة، وهي الثامنة من فعاليات مهرجان مسقط السينمائي الدولي التي نظمتها الجمعية العمانية للسينما بمدينة مسقط خلال الأسبوع الأخير من مارس المنصرم، وقد شهد حفل الافتتاح، الذي تخللته عدة فقراتٍ فنيةٍ وتكريم مجموعة من الفنانين، تأكيد إدارة المهرجان في كلمة افتتاحية بالمناسبة على أن أحلام السينمائيين العمانيين في التأسيس لصناعة سينما عمانية هي أحلام مشروعة، وبالتالي فهي تحتاج، اليوم، إلى تضافر مجهودات جميع المعنيين بذلك من مؤسسات حكومية ورجال أعمال ومجتمع مدني.

وقد تَمَّ على هامش هذه الدورة تشين المبنى الجديد للجمعية العمانية للسينما من خلال عرض أكبر لوحة في العالم للفنان الفلسطيني جمال بدوان التي تعبر عن تاريخ الكفاح الفلسطيني ويبلغ مقاسها (20 × 15 متراً)، إضافة إلى لوحات فوتوغرافية لمؤسس التليفزيون العماني المخرج الألماني مانفريد كلوبش، الذي أبدع في التقاط عدد من الصور النادرة لسلطنة عمان خلال السبعينيات من القرن المنصرم، فضلاً عن معرض متنوع للصناعات التقليدية.

الأفلام المشاركة في المهرجان وصل عددها إلى 23 فيلماً روائياً طويلاً، 10 أفلام تسجيلية طويلة، 28 فيلماً قصيراً، 22 فيلماً تسجيلياً قصيراً، و 47 فيلماً روائياً قصيراً تمثل بلدانا عربية وإسلامية وأوروبية وإفريقية. كما بَرْمَجَ منظمو هذه الدورة عروضاً بانورامية للسينما الهندية والإيرانية استطاعت أن تفتح عيون الجمهور على الغنى السينمائي لهذه البلدان وتعدد تجاربها، وأن تُطْلِعَهُم على فرادة أساليبها، واختلاف مرجعياتها الفنية.

وتحقيقاً لأهداف الجمعية الرامية إلى الرقي بالفعل السينمائي العماني، إبداعاً وتكويناً، فقد عرفت هذه الدورة تنظيم ورشات تكوينية لصالح المهتمين بمختلف المجالات السمعية البصرية، حيث أشرف ثلة من المتخصصين على تأطير محترفات التمثيل، والتصوير السينمائي والتليفزيوني، والإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو، والإنتاج السينمائي والتليفزيوني، والنقد السينمائي والفني.. وذلك ما دعمته بعض اللقاءات المفتوحة مع الفنانين والمخرجين من ضيوف المهرجان، وانعقاد بعض الندوات التي تهدف إلى التعريف بالمؤهلات البشرية والطبيعية والثقافية واللوجيستية لسلطنة عمان في مجال السينما، خاصة أنها تتوافر على فضاءات جغرافية متنوعة الجمال والتضاريس.

ولعل من بين أبرز ما شَهِدَه المهرجان؛ تأسيس الاتحاد العام للمهرجانات والنوادي السينمائية العربية، وذلك من خلال تلاوة إعلان مسقط، الذي صادق عليه ممثلو الدول التالية: المغرب والبحرين والكويت ومصر وعمان. وستتم المصادقة على القانون الأساسي والهياكل التنظيمية، وكذا استكمال الهيكلة خلال الدورة القادمة من مهرجان الإسكندرية، الذي سينعقد في غضون شهر سبتمبر القادم. كما عرف المهرجان توقيع اتفاقيات للتوأمة بين مهرجان مسقط السينمائي الدولي ومهرجان الرباط الدولي لسينما المؤلف، ومهرجان الإسكندرية، ومهرجان سينما المرأة بهولندا، فضلاً عن توأمة الجمعية العمانية للسينما ونظيرتها الموريتانية، والنادي السينمائي بالكويت.

كَرّمَ المهرجان الفنان العماني سالم بهوان، الذي شاهد جمهور هذه الدورة فيلمه «مرة في العمر»، وعدداً من الأسماء في مجالات الإبداع السينمائي، منهم: النجم الهندي ماموتي، والفنان الأردني جميل عواد، والمخرج التونسي رضا الباهي، والمخرج العماني مال الله درويش، ومدير الإنتاج العماني قاسم السليمي، حيث تسلموا خلال حفل الاختتام دروع المهرجان بعد التعريف بمنجزاتهم عبر عرض مقتطفات من أعمالهم الفنية. وبهذا الصدد احتفى اتحاد الفنانين العرب برئيس المهرجان خالد بن عبد الرحيم الزدجالي.

وفي ختام هذه الدورة حصل فيلم



المكرمون والضيوف



حفل الافتتاح

«ميسي بغداد» للمخرج سهيم عمر خليفة ضمن مسابقة الأفلام الروائية القصيرة على جائزة الخنجر الذهبي، وفاز فيلم «فردة شمال» للمخرجة سارة رزيق على جائزة الخنجر الفضي، بينما عادت جائزة الخنجر البرونزي لفيلم «طهور» للمخرج أنور الرزيقي، أما فيما يخص مسابقة الأفلام التسجيلية فقد نال فيلم «العودة إلى مونلوك» للمخرج محمد زاوي جائزة الخنجر الذهبي، ونال فيلم «ناجي العلي» للمخرج فائق جرادة جائزة الخنجر الفضي، في حين ذهبت جائزة الخنجر البرونزي لفيلم «أوني» للمخرجة سالي أبو باشا.

حصل الفيلم التركي «زير» على جائزة الخنجر الذهبي كأفضل فيلم أجنبي، بينما اقتسم جائزة أفضل سيناريو للفيلم الروائي الطويل كل من الكاتب نعيم نور عن فيلم «عيون الليل»، والكاتب «هيثم المسلمي» عن فيلم «أجنحة الجنة»، وحصلت الكاتبة فاطمة بنت محمد المخينية على جائزة أفضل سيناريو قصير عن فيلم «مرام».

وحاز الفيلم المصري «هرج ومرج» للمخرجة نادين خان على جائزة الخنجر الذهبي ضمن مسابقة الأفلام الروائية الطويلة، فيما حصد الفيلم المغربي «المغضوب عليهم» للمخرج محسن البصري ثلاث جوائز وهي: جائزة الخنجر الفضي وجائزة أفضل سيناريو للكاتبة نعيمة ريحان وجائزة أفضل ممثل لعمر لطفي، أما الفيلم السوري «مريم» للمخرج باسل الخطيب فحصل بدوره على ثلاث جوائز، حيث فاز بالخنجر البرونزي، وحاز مدير التصوير فرهاد محمود على جائزة الخنجر الذهبي لأفضل تصوير، ونالت الممثلة السورية صباح جزائري جائزة أفضل ممثلة عن دورها المتميز في نفس الفيلم.

وفي مسابقة سينما المرأة فازت المخرجة سالي أبو باشا بجائزة الخنجر الذهبي عن فيلم «كيف تراني؟»، بينما منحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة للمخرج المغربي محمد عهد بن سودة عن فيلمه «خلف الأبواب المغلقة»، ومن جهة أخرى منح اتحاد الفنانين العرب جائزته للفيلم السوري «سلم إلى دمشق» للمخرج محمد ملص، وآلت الثانية للفيلم التسجيلي «الواحات العمانية» للمخرج خالد الحضري.

مهرجان مسقط السينمائي الدولي حدث سينمائي وثقافي مهم، ويشكل مع باقي مهرجانات الخليج العربي نافذة إضافية من خلالها يرسخ تقاليده السينمائية الخاصة والمنفتحة على الدول العربية والأجنبية ذات التداخلات التثاقفية المتعايشة، الأمر الذي سيكسبه موقعاً متميزاً في خريطة المهرجانات العربية التي تعرف منافسة شديدة من حيث الحضور وتنويع البرمجة ودعم وتسويق السينما المحلية.



مشهد من فيلم «فندق بودابست الكبير»

«فندق بودابست الكبير»

فانتازيا المجد والخسارات

غيدا اليمن

على امتداد 100 دقيقة هي مدة عرض فيلم «فندق بودابست الكبير»، يمارس المخرج ويس أندرسون (1969) لعبة الساحر الذي يستخرج من قبعته كلّ ما هو كفيلٌ بإبقاء أنظار المتفرجين شاخصةً على حافّة الترقّب والدهشة. مخرج فيلم «ذا رويال تاننباومز» (2001) الذي رُشِّح لعدة جوائز من بينها جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين للعام 2002، يبرع هذه المرة أيضاً في إدارة فريق مزدحم بالممثلين النجوم في طليعتهم رالف فاينز في دور السيد غوستاف، مع أدريان برودي وويليام دافو وجود لو وهارفي كايتل وإدوارد نورتون وبيل موراي وأوين ولسون، وهذان الأخيران من القواسم المشتركة في معظم أفلام أندرسون، وكلٌّ من هؤلاء يمكن أن يكون لوحده بطلاً لفيلم. لكن أندرسون ينجح مع ذلك في جمعهم وإقناعهم بالظهور في أدوارٍ ثانوية، إلى جانب توم ويلكنسون

وأف. موراي أبراهام وآخرين.

في بلدٍ أوروبيٍّ متخيّل يحيلنا اسمه (زوبروفكا) إلى الجزء الشرقي من القارة، وعلى خلفية الأعوام المضطربة التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الثانية، تجري أحداث الفيلم، وتُستعادُ أمامنا في موجات «فلاش باك» مركّبة، نرى من خلالها الكاتب (ويلكنسون) يتذكر نفسه في شبابه (يؤدي الشخصية جود لو) مستمعاً إلى السيد مصطفى (أف موراي ابراهام) يروي له حكاية فندق «غراند بودابست» أيّامَ مجده، من خلال حكايةِ موظف الاستقبال السيد غوستاف الذي درج على مرافقة النزيلات المسنات والاهتمام بهن وبتلبية رغباتهن ونزواتهن. وإذ ينضم الشاب، حينها، مصطفى الملقب بـ«زيرو» (طوني ريفولوري في أداءٍ جميل) إلى طاقم الفندق، يأخذه غوستاف تحت جناحه لتنشأ بينهما علاقة ولاءٍ وصداقة لا رغبة لدى أيٍّ منهما بالفكاك منها.

بسهولة بالغة إذن، تقع نزيلات الفندق أسيراتٍ لسحر السيد غوستاف، وحين تفارق مدام دي (تيلدا سوينتون) الحياة في ظروف غامضة، توصي له بلوحة «الولد مع التفاحة» الثمينة، فيتهمه ابنها ديمتري (أدريان برودي) بقتلها، لتتوالى بعدها سلسلة من الجرائم والملاحقات المجنونة التي تدفع بغوستاف، بما يميز شخصيتّه المركّبة من جموح، إلى تجاوز منطق الأشياء واتخاذ قراراتٍ متهورة، مستدرجاً معه صديقه الوفي «زيرو». إنها قصة تتكشف داخل قصة، داخل قصة، كدمية روسية، تتسارع فيها وتيرة الأحداث بين الجرائم الغامضة ومحاولات الهروب من السجن والتواري عن الأنظار والمطاردات على منحدرات ثلجية في ظروف أكثر من حرب أهلية تستعر في الجوار.

بعد اعتذار جوني ديب لانشغاله بعملٍ آخر، ذهب الدور إلى رالف فاينز الذي عرفناه في أفلام درامية مميزة منها «لائحة شندلر» و«المريض الإنجليزي» و«نهاية العلاقة»، وقد تألق فاينز في دور موظف الفندق ذي الشخصية المعقدة والأنانية المشغولة بنفسها في الظاهر



المتكشّفة تدريجياً عن جوانب أكثر إنسانية، والذي يظل محتفظاً برباطة جأشه حتى في أحلك المواقف التي، رغم هزليتها المفرطة أحياناً، إلا أنها تعتمل بسوداويةٍ ما متأتيةٍ من حتمية الحرب الكبرى المتربّصة على الأبواب والخسارات التي لن ينجو منها أحد.

كتب قصة الفيلم، وهو إنتاج بريطاني-ألماني مشترك، ويس أندرسون بمشاركة هيوغو غينس، ووضع له السيناريو أندرسون نفسه. وقد فاز بجائزة لجنة التحكيم عن هذا الفيلم الذي عُرض ليلةَ افتتاح مهرجان برلين السينمائي الدولي في دورته الرابعة والستين.

ارتاد أندرسون جامعة تكساس في مدينة أوستن متخصّصاً في الفلسفة، وهناك تعرّف على صديقه الممثل والكاتب أوين ولسون وبدأ معاً بكتابة أفلام قصيرة، وقد عرض أحدها (زجاجة الصواريخ، 1994) في مهرجان صاندانس، حيث استقبل بحفاوة كبيرة، وحصل صنّاعه على تمويلٍ لتحويله إلى فيلم طويل أبصر النور تحت الاسم نفسه في العام 1996. ومع أنه لم يحقق نجاحاً جماهيرياً، إلا أن أندرسون اكتسب بفضله جمهوراً خاصّاً من المعجبين، من بينهم المخرج مارتن سكورسيزي. وما لبث النجاح أن حالف أندرسون لاحقاً في أفلام مثل «راشمور» (1998)، ليترشح بعدها لجائزة الأوسكار ثلاث مرات عن أفلام «ذا رويال تننباومز» (2001) و«الرائع مستر فوكس» (2009)، و«مملكة بزوغ القمر» (2013).

لأفلام ويس أندرسون نكهةٌ خاصّة تتركها منذ لحظات المشاهدة الأولى، و«فندق بودابست الكبير» ليس استثناءً. يتفنّن ويلسون في التلاعب بأدواته ليحافظ بحرفيةِ لاعبِ سيرك على ذلك الخيط الرفيع بين العبقرية والجنون، وينجح في خلق أجواءٍ يختلط فيها العبث السوريالي بالسخرية السوداء النابعة من مبالغات ومفارقات يكاد لا يخلو منها مشهد من المشاهد، ويعزّز أجواء الإثارة تلك بحوارات سريعة لا تخلو من الذكاء أو الطرافة، مولياً عناية كبيرة بالتفاصيل حتى أدقّها، ومتكئاً على سحر حقبةٍ غنية بالتناقضات.

ومع أن الفيلم يزدحم بالحكايات المتداخلة، إلا أن هويته لا تختصَر بحبكة أو بأحداثٍ، فالقصة في حدّ ذاتها هي حجّةٌ لاختراع عالمٍ من الشخصيّات التي تبدو وكأنها مستمتعة إلى أقصى حد بمجرد ظهورها على مسرح الأحداث، ومنقادة في الوقت نفسه إلى مصائرها المحتومة.

تتنقّل الكاميرا بأناقة رشيقة على خلفية ديكورٍ مبهر في تنويعات بصرية آسرة بين الفندق الفخم والقصر المهيب والسجن والقطارات. تنجح الألوان، الجريئة أحياناً كثيرة، والداكنة أو الرمادية أحياناً أخرى في تصوير أجواء تلك الحقبة التي يعرّفها الأوروبيون بـ«الأيام الجميلة التي مضت»، وتأتي موسيقى ألكسندر ديسبالت لتتلاعب بذلك الحنين.

لا يدّعي فيلم «فندق بودابست الكبير» طرحَ قضيةٍ كبرى؛ حتى ثيمتا الحب والموت تبدوان أقلَّ وطأةً في إطار عبثية الأحداث. إنها ببساطة فانتازيا عن الصداقة والوفاء والجريمة والطمع والانتقام والخطط القاتمة، وحكاياتٌ مسلّية تشعل فينا نوستالجيا إلى زمنٍ ولّى إلى غير رجعة.



من فيلم كل شيء ضاع

«كل شيء ضاع»

شخصية واحدة في مكان واحد

سليمان الحقيوي

ما مدى نجاح قصة سينمائية تدور حول شخصية واحدة، ومكان واحد، بدون حوار، وبقليل من مصادر الصوت؟ عملياً، فهذه العناصر هي أبرز مكونات الأفلام السينمائية، لكن فيلم (كل شيء ضاع / All Is Lost) خالف هذه المعايير جميعها، وخلق دون تلك المستويات نصيبه من الجودة.

يعود إلينا الممثل روبيرت ريدفورد / Robert Redford بعد غياب، في دور رجل تائه وسط البحر بعد أن اصطدم يخته بحاوية تخزين كبيرة خرقت جانب مركبه، وتوالت بعد ذلك الصعوبات في وجه البطل فلم يستغرق الوقت كثيراً حتى بدأت العواصف تشتد والتيار يقوى، ولم يعد مركبه يتحمّل، ليس هنا كل شيء، إذ مع تفاقم الأحداث ستتعطل أجهزة الراديو وسينقلب المركب، فيضطر البطل للانتقال إلى قارب مطاطي احتياطي، وستتوالى المتاعب بنفاد الماء والمؤونة، وعدم انتباه سفن الشحن المارة أمامه لندائه، وعندما اقتربت النهاية وبدا الموت وشيكاً تحضر الإغاثة وينتهي الفيلم دون أن ندرك هل عاش البطل أم لا؟! وحتى تكتمل الصورة نتابع هذه الصعوبات وسط محاولات النجاة التي قام بها البطل، فهو لم يبد جزعاً مبالغاً فيه عندما تحطم زورقه، بل سارع إلى إصلاحه، ولم تفقده الأهوال تركيزه على النجاة، بل واصل محاولاته إلى آخر لحظة، وقد فعل كل شيء يمكن أن يفعله، مستثمراً خبرته بالملاحة.

يبدو واضحاً أن مخرج الفيلم (جي سي شاندور / J.C. Chandor) وضع كل صعوبة محتملة في وجه البطل، حتى تبوح القصة بالتشويق اللازم، وحتى تكون جديرة بالشاشة الكبيرة، وإذا حصرنا القصة في إطار الضياع في البحر ومحاولة النجاة فقد نجانب الصواب، لأن

البحر هنا يمثل الحياة، وصعوباته هي صعوباتها، فالدعوة هنا بيّنة وصريحة؛ واجه الحياة وواجه الصعوبات، وهو الشعار الذي يؤمن به الكثير من الناس (قاتل من أجل الحياة/Fight For life).

الفيلم يتميز بايقاع بطيء، لكنه ملائم للأحداث والقصة، ولحركة الشخصية الرئيسية (77 سنة)، وللأحداث التي امتدت لأسبوع. وهنا المخرج الشاب يأتي إلى هذا العمل بعد أربعة أعمال كتبها وأخرجها بنفسه، وأظهر دراية كبيرة بخصائص الفيلم الطويل، ورغم قصر تجربته فقد استثمر جيداً قدرات بطله روبيرت ريدفورد، واستثمر عناصر القوة رغم قلتها في القصة التي جاءت متميزة ومختلفة عن أفلام الضياع والنجاة؛ كفيلم الجاذبية أو فيلم الكابتن فيليبس، فالضياع في هذا الفيلم كان له طعم خاص مختلف ومتفرد.

يقدم الفيلم مزجاً جيداً بين استعمال الكاميرا الثابتة التي نقلت بعض لحظات الهدوء القليلة، وبين الكاميرا المتحركة التي نجحت في نقل الاضطراب الطاغي على الأحداث؛ اضطراب البحر، اضطراب القارب في عرض المحيط، اضطراب البطل وقلقه وخوفه من المجهول رغم عدم إفصاح ملامحه عن ذلك، كما نوّع من التقاطاته بزوايا مختلفة، قريبة بالنسبة للشخصية في لحظات الصراع والقلق وفي نقل كل تعبير يقربنا من عمق الشخصية، خصوصاً الوجه، والتركيز على مناطق مختلفة من المركب، والجميل هنا الحفاظ على هذا الخيار حتى في ضيق المساحة وانغلاقها خصوصاً داخل المركب لترك الشخصية تعبر بملامحها بعد أن حرمها من أبسط وسائل التعبير السينمائي كالحوار. أما الزوايا البعيدة فقد جاءت من اتجاهات مختلفة، خصوصاً التقاط المركب من بعيد لإظهار التيه وقوة الطبيعة وجبروتها. وهكذا استطاع المخرج نقل كل شيء عن الشخصية، إصرارها، هدوءها، وذلك بجعلها محور تحرك الكاميرا، وتقديم لوحات مختلفة ومتنوعة عن البحر باعتباره الفضاء الأوحد للفيلم، وعلينا هنا أن نشير إلى

رشح النقاد روبرت ريدفورد لكي يكون ضمن الخمسة المرشحين لجائزة الأوسكار عن هذا العمل لكن القائمة استبعدته

أن تصوير الفيلم تم في استوديوهات (باجا) في المكسيك في حوض كبير من الماء، وهو نفس المكان الذي شهد تصوير فيلم (تايتانيك) لجيمس كامرون. وقد خرج البحر في هذا الفيلم عن كونه مكاناً موحشاً ومعادياً للشخصية فقط، لكنه أصبح فاعلاً بشكل كبير في القصة، بل ويقتسم البطولة معها. هذا الخليط الفني جعل جي سي شاندور يعبر عن عمق الضياع بفضل التقاطاته البعيدة المتنوعة الزوايا والاتجاهات. وما يثير الإعجاب أيضاً هو انسيابية المونتاج، وعدم إبراز لحظات القطع فنياً، وكأن العمل تم دون مونتاج! وهو الأمر الذي تناسب مع الخصائص الفيلمية؛ وحدة المكان والزمان والشخصية.

قد لا تسعفنا الذاكرة في استحضار فيلم صامت منذ أن نطقت السينما، وحتى فيلم الفنان أو الأفلام التي تشاكله فهي تجسد عصر السينما الصامتة نفسها، أما هذا العمل فهو فيلم غريب حقاً فيلم صامت دون حوار، فليس هناك أي كلام باستثناء بضع كلمات استغاثة، ورغم أن الحوار يتطلب وجود شخصيات يدور على لسانها، فقد كان بالإمكان إيجاد صيغ أخرى للكلام كالصراخ.. خصوصاً في قصة تدور حول محاولة النجاة، وهنا قد يتساءل المشاهد عن السبب في هذا الشح الصوتي، رغم وجود قدر كبير من الصعوبات التي تستدعي وجوده بقوة. ولكي نفهم هذا الأمر علينا أن نعود إلى أداء ريدفورد؛ فقد ظل هادئاً رغم كل شيء، وهذا أمر نفّذ فيه إرادة النص التي هي إرادة للمخرج الذي أراد أن يظهر قدرة تحمل شخصية كبيرة في السن، فالصراخ والمبالغة في الحركة كانت مسألة ستتعارض مع الفكرة التي أرادها، إضافة إلى أنه فكر في القصة على هذه الشاكلة انطلاقاً من شخصية معزولة كلياً عن العالم، كما عمد أيضاً إلى عدم مدنا بأي مؤشر سياقي نفهم من خلاله الأسباب والدوافع التي تجعل رجلاً كهلاً في عمق المحيط لوحده، وهنا ما يحفز عند المتلقي آليات التأويل الخاصة به، فنحن لا نعرف عن هذه الشخصية سوى ما نراه أمامنا، وما يمكننا استنتاجه فقط، فالبطل يبدو غنياً ويقوم بجولة حول العالم، له عائلة بدليل الرسالة التي تركها لها، بخلاف هذا، فلا نعرف شيئاً آخر حتى اسم البطل، فالمخرج كان قاسياً في إبعاد كل أنسنة محتملة، لم ينكر تفاصيل تزيد معرفتنا بالفيلم لكي لا ينال من فكرة الوحدة والتيه في المحيط الهندي، لتكون في النهاية دراما نجاة غامضة تُمَكِّن من إسقاطها على قسوة الحياة.

ومن جهة الأداء فقد كان البعض يرشح روبرت ريدفورد لكي يكون ضمن الخمسة المرشحين لجائزة الأوسكار عن هذا العمل، لكن القائمة استبعدته. فمن ناحية فنية فكل المرشحين قدموا أداءات أقوى مما قدمه ريدفورد، بالإضافة إلى أن القصة لم توفر مساحات ملائمة للبروز بالشكل الذي قد يجعل البطل يفوز بالجائزة، وبخلاف هذا فالرجل استطاع النهاب بالأحداث بعيداً، رغم حرمانه من كل شيء، وكان مقنعاً بالطريقة الهادئة التي ينظر بها إلى الأمور رغم صعوبة ما مر به. ورغم أن العمل لم يقدم غنى حركياً وصوتياً، فقد تميز فيما اختاره من صمت وهدوء وهو اختيار له جمهوره في عالم السينما.

لحوم البشر

الراهن في وجبات استعارية

مروة رزق

يوحي اسم الفيلم «cannibal» للمشاهد بأنه سيرى كمّاً هائلاً من الدماء، إلا أن مخرج الفيلم الإسباني المخضرم (مانويل مارتين كوينكا) يأبى أن يضع فيلمه في هذه الخانة المعروفة لمثل هذه النوعية من الأفلام عند معالجة أحد «التابوهات» التي يهوى المخرج أن يعرضها في أفلامه، وهي في هذه المرة يسّاءل: ما الذي يغوي الإنسان لأكل لحم نوعه نفسه؟ ما الذي يجعل الخياط «كارلوس» يستمتع كل ليلة بعشاء من اللحم البشري بإيقاع روتيني يستخرجه من ثلاجته المكتظّة باللحم البشري الطازج، دون أي شعور بالندم أو الإحساس بالذنب.

برّر مخرج الفيلم (مانويل مارتين كوينكا)، أحد أهمّ مخرجي إسبانيا في الوقت الحالي، طرحه لهذا التساؤل في فيلمه، وقال عن سبب اختياره لهذا الموضوع تحديداً: «إن كون ظاهرة أكل لحوم البشر تُعَدّ (تابوهاً) كبيراً دفعني للتفكير أن هناك شيئاً ما في طبيعتها يجعلها قريبة منا، وهو ما دفعنا إلى منعها وكبتها ... المنع يحمل داخله دوماً شيئاً مخفيّاً. وعلينا أن نطرح أسئلة بشأنه. وفي النهاية أرى هذه الظاهرة هي أفضل صورة للتعبير عن زمننا الحالي وطرح التساؤلات عما يجري في مجتمعنا».



نشاهد الفيلم ونستمتع به دون أن نعرف إجابة عن هذا التساؤل: ما الذي دفع (كارلوس) لأن يصبح مختلفاً عن غيره، ويبدأ في القتل ليتنوَّق لحم البشر؟ هل هي وحدته المطلقة؟ أم صعوباته التي شعرنا بها في التعامل مع الجنس الآخر؟ أم هو مُجَرَّد روتين عادي ناتج عن دافع احتفظ به صانع الفيلم لنفسه حين خلق شخصيته؟.

بطل الفيلم الذي يؤدّي دوره الممثّل الإسباني الشهير (أنطونيو دي لا توري) بنظراته المرعبة، ووجهه الصلب، وأدائه المقنع سواء في أثناء عمله الصباحي أو الليلي يذكّرنا بشخصية هانيبال ليكتر الشهيرة التي بدأت مع فيلم «صمت الحملان»، واستمرّت في عدّة أفلام تالية، هو - في هذه المرّة - ليس طبيباً نفسياً



مشهد من فيلم «آكل لحوم البشر»

يهوى الحديث بأسلوب مثقّف وجُمَل أدبية طويلة، بل هو «خياط» ماهر في منتصف العمر في بلدة غرناطة، لا متعة له في الحياة سوى التهام السيدات اللواتي يلفتن نظره.

تقدّم المَشاهد الليلية الأولى من الفيلم، المأخوذ عن رواية للكوبي «أومبرتو - برينال»، تحمل الاسم نفسه، الوجه المرعب والمخيف لهذه الشخصية في أثناء تعقّبه للإناث وصيده لهن، ثم نراه - في مشاهد كثيرة - رجلاً عادياً، مهذّباً، متفانياً في عمله وجاراً محترماً لكل من حوله، مما يحملنا بعيداً عن مشاهد القتل المعتادة في أفلام مثل «دراكولا»، و«فرانكشتاين»، وغيرها.

أظهر كوينكا في هذا الفيلم مدينة غرناطة الجميلة ذات تلال باردة وموحشة ليبرز الداخل المتأجّج والحارق لشخصياته وهو السمت المميّز دوماً لأفلام «كوينكا» العاشق للصمت مقابل الضوضاء، وعزمه على أن يستبدل الموتى في فيلمه بما قد نسمّيه الوقت «الميت» المغلّف بالتوتّر والإحساس بالضيق والسواد الذي أبرزه التصوير الرائع والمميَّز للمصوِّر «باو ستيف بيربا» الذي حصل على جائزة الصَّدَفة الفضّيّة لأفضل تصوير في مهرجان سان سيباستيان الدولي الأخير.

كما يتخلّى المخرج - بالكامل - عن الحبكة البوليسية و«البهارات» المميِّزة لمثل هذه النوعية من الأفلام، وينتشل بطله من رتابة وملل شخصية العليل النفسي التي استُهلكت في أفلام عدّة مستبدلاً إيّاها برتابة الحياة الإجرائية الروتينية والتي تذكّرنا بفيلمين رائدين لهتشكوك «Phsyco» و«Vertigo»، وخاصّة من حيث التغيير الذي يمرّ به البطل من خلال البنت (الشخصية المزدوجة) التي أدتّها الممثّلة الرومانية الشابة والجميلة (أوليمبيا ميلينتي) التي تلعب دور شقيقتين توأم: (نينا) و(أليكسندرا) اللتين تسكنان بجوار كارلوس، فتمنح حياته مجرًى مغايراً تماماً عمّا عَهِدَه. وقد رشّحت لجائزة «جويا» أفضل ممثّلة عن دورها في هذا الفيلم.

يكمن الدور الذي تلعبه (أليكسندرا) في حياة (كارلوس) أنها البراءة التي هزمت الشيطان، وكشفت له فجأة أن الشرّ يسكن داخله، وأنه لا يستطيع التخلّي عنه. وهي الفكرة التي حاول المخرج أن يوضّحها للنقّاد ويعرضها؛ وهي كون أوروبا كلّها تحاول أن تحارب الشرّ من بعيد كأنه جزء بعيد عنها لا ينتمي إليها، ولكنها تنكر أنه جزء أصيل منها. وحين تعرف ذلك قد تكون هذه البداية الصحيحة لمحاربته.

الفيلم من الأفلام الجيّدة التي تعيد للسينما الإسبانية احترامها بعد أن اعتاد الجمهور الأوروبي أن ينظر إلى غالبية أفلامها على أنها للاستهلاك السهل والسريع.


مشهد من فيلم«الناجي الوحيد»

الناجي الوحيد..

أميركا لا تعترف بالهزيمة

لنا عبد الرحمن

ثمّة رسائل سياسية في فيلم بيتر بيرغ الجديد «الناجي الوحيد- Lone Survivor» تُعبِّر عن رؤية أميركا للحرب. الفيلم حاز على جائزة جمعية لاس فيغاس لنقّاد السينما كأفضل فيلم أكشن، وأفضل 10 أفلام لسنة 2013. مثل دور البطولة فيه كل من: مارك والبيرغ، تايلور كيتش، إميل هيرش، بن فوستر، وإريك بانا.

قصة الفيلم مستوحاة من حدث واقعي عن عملية «ريد وينغز» التي قام بها فريق من قوات البحرية الأميركية في أفغانستان عام 2005 للقبض على «أحمد شاه» أحد زعماء طالبان. وكما يَتَّضح من العنوان لا ينجو من هذه العملية إلا شخص واحد كان على شفير الموت، لكنه نجا ليحكي عما شاهده في أفغانستان. الناجي هو (ماركوس ويتلر)- وهو اسمه الحقيقي- الذي كتب ما حدث في عمل روائي اعتُبِر ضمن قائمة أفضل الكتب مبيعاً في «النيويورك تايمز».

منذ بداية الفيلم تتّضح الرسالة الأولى التي أراد المخرج إيصالها: في الحرب الانحياز للمواقف الإنسانية سوف يكلّفك حياتك لأن عدوّك المتربّص بك لن يكون إنسانياً ولن يرحمك. انطلاقاً من هذه الفكرة تتتالى أحداث الفيلم. يبدأ الحدث الرئيسي مع أربعة ضباط يتمّ إنزالهم على أحد الجبال في أفغانستان، لينفّذوا العملية التي وضعها لهم قائدهم وهي (القبض على أحمد شاه)، ويَتَّضح- منذ البداية- صعوبة قيام أربعة محاربين فقط بمثل هذه المهمّة، خاصةً وأنهم يتوغّلون في جبال وعرة يجهلون مساراتها، كما أن



LIVE TO TELL THE STORY
MARK WAHLBERG
LONE SURVIVOR
BASED ON TRUE ACTS OF COURAGE

عددهم القليل لا يبدو متناسباً مع حجم المهمّة ولا مع عدد رجال طالبان الكُثر. وتكون اللحظة المحورية في الفيلم عند انكشاف أمرهم من طرف راعي أغنام عجوز برفقته غلام وطفل. يقبض المحاربون على الرجل العجوز وعلى من معه، ويدور حوار طويل بين العسكريين الأربعة حول ضرورة قتلهم أو تركهم أحياء، لكن قائد المجموعة يقرّر إطلاق سراحهم لأنهم مدنيون. يسارع الغلام الذي تبدو في عينيه الكراهية للأميركان بإيصال الخبر لجماعة «طالبان» الذين يندفعون نحو الجبال لمهاجمة الأعداء، منذ هذا الحدث تبدأ معركة شرسة وطويلة تأخذ جزءاً كبيراً من أحداث الفيلم، وتكشف عن براعة التصوير ودقّته في حركة الكاميرا التي تركّز على التفاصيل الدقيقة وعلى طبيعة الجغرافيا وأثرها على المحاربين الذين يقومون بهذه المهمّة الخاصّة بسبب جهلهم بالطرقات الجبلية، والأماكن التي تساعدهم على الاختباء، بل إن الفيلم يكشف أن للطبيعة دوراً أساسياً في الحرب، خاصة عندما تكون هناك مواجهة على الأرض بين فريق يعرف أين يضع قدمه في مسالك الجبال الوعرة، وآخر يتحرّك وفق خرائط فقط.

الأفغان ليسوا كلّهم طالبان، بل هناك من يحبّ أميركا، ويقف معها ضدّ طالبان. يمكن القول أن هذه هي الرسالة الثانية التي تضمَّنها الفيلم. هذه الرسالة يمكن استنتاجها بعد أن ينجو المقاتل الأميركي الوحيد «ماركوس» من حرب الجبال، ويصل إلى أحد الأنهار، ويلقي بنفسه في النهر ليشرب وينظّف جلده المثخن بالجراح، في هذه اللحظة يظهر له رجل أفغاني مع طفل صغير، يمدّ الرجل يده ليساعد المقاتل على الوقوف، ثم يأخذه معه إلى قريته، ويقدّم له الطعام، ثم يستبدل ثيابه العسكرية الملوّثة بالدم بالزيّ الأفغاني، وحين يصل الخبر إلى طالبان ويهاجمون القرية للبحث عن المقاتل الأميركي، يتصدّى لهم- بالأسلحة- كل رجال القرية دفاعاً عن ضيفهم.

يظلّ الرجل الذي أنقذ المقاتل -على أهمّيّة دوره- من دون اسم، وكأن لا حاجة لتحديد اسمه لأن دلالة دوره تشكّل رمزية العلاقة مع المجتمع الأفغاني من خارج طالبان، فالأفغان الذين لا ينتمون لهذه الجماعة يكرهونها، ويتحاربون معها.

يتعمَّد المخرج كشف صورة الأفغان المسلَّحين، فالقرية التي لجأ إليها (ماركوس- مارك ويلبيرغ) يستخدم رجالها البنادق للدفاع عنه وإنقاذه من موت حتميّ لحظة وقوعه تحت قبضة رجال طالبان. لكن، يحقّ لنا السؤال عن مدى صحّة هذا الافتراض؛ في كون كل قرية أفغانية تمتلك سلاحاً للدفاع عن نفسها ضدّ رجال طالبان؟ وفي الصورة المقابلة؛ إذا كان الشعب الأفغاني ضد طالبان عليه امتلاك السلاح- أيضاً- لمحاربة طالبان، وإن كان مع طالبان فمن البديهي أن يكون مسلّحاً ليحارب أميركا!. تبدو هذه المعادلة قاتمة جداً على المستوى الإنساني حيث لا يوجد من يرفض الحرب، أو ينبذها، الرافض للقتال هنا، سيتمّ سحقه من أحد الفريقين. ويظلّ السؤال الذي يلقيه (ماركوس) على منقذه الأفغاني «لماذا تساعدني؟» بلا أي إجابة، رغم تكراره عدّة مرّات؛ هذا السؤال يتركه المخرج مُعَلَّقاً دون إجابة واضحة.

ينتهي الفيلم مع جملة يقولها الناجي الوحيد (ماركوس) وهو على متن الطائرة الأميركية عائداً إلى بلاده، يقول: «أميركا لا تعترف أبداً بالهزيمة». وهنا من الممكن التوقُّف عند فكرة الاعتراف، مقارنة بالواقع، لأن عملية «ريد جينز» تفشل تماماً، حيث لم تتمكَّن الفرقة المكوَّنة من أربعة مقاتلين أن تقتل «أحمد شاه» رغم الاستماتة في القتال حتى آخر رمق، كما أن ثلاثة مقاتلين أميركيين أشدّاء يلاقون حتفهم على أرض الجبال الأفغانية، وينجو واحد منهم بالصدفة، إلا أن تفسير ماركوس للحرب ولكل ما حدث يخلو من فكرة الهزيمة.

افتقد الفيلم للحوار الإنساني العميق عن دلالات الحرب ونتائجها، ليس بسبب تسارُع الأحداث التي تركّز على القتال فقط، بل لأن الفيلم يتبنّى وجهة نظر واحدة تتبنّى فكرة الحرب من دون التنويه إلى أن الحروب كلها في النتيجة لا منتصر فيها ولا مهزوم، لأن الجميع خاسرون.

الجدير بالذكر أن الفيلم خلا تماماً من أيّة بطولة نسائية، ويركّز على مشاهد الحروب في جبال أفغانستان. المرأة في الفيلم تحضر مثل ذكرى جميلة تعكس واقع رغبة المقاتلين في العودة إلى وطنهم والزواج من حبيباتهم. ومن الواضح أن المخرج وكاتب السيناريو (بيتر بيرغ) ركّز في معالجته السينمائية على فكرة الحرب، وعلى أن يكون عمله من أفلام «الأكشن»، وليس تجسيداً للدراما كما هي في القصة الحقيقية التي استوحى منها فيلمه.

من «ذروة المخاوف» إلى «عميل الظل»

توجه جديد في أفلام الجاسوسية

د. رياض عصمت

علامات فارقة في تاريخ السينما مهدت للوصول إلى فيلم الجاسوسية الجديد «جاك ريان: عميل الظل» (2014)، الذي تصدى لإخراجه المخرج والنجم البريطاني كينيث براناه، عن سيناريو مقتبس لشخصيات أبدعها الروائي توم كلانسي. أقدم تلك الأفلام فيلم «المرشح المنشوري» (1962) من إخراج جون فرانكهايمر وبطولة فرانك سيناترا ولورنس هارفي وجانيت لي. وقد أعيد إنتاج الفيلم بإطار وتعديلات جديدة تحت عنوان «المرشح المنشوري» (2004) من إخراج جوناثان ديمي وبطولة دينزل واشنطن وليف شرايبر وميريل ستريب. ولعل أقرب الأفلام إلى طراز «جاك ريان: عميل الظل» هو فيلم «ثلاثة أيام الكوندور» (1975) من إخراج سيدني بولاك وبطولة روبرت ردفورد وفاي دونواي، وهو فيلم يدور حول مؤامرة داخل المخابرات المركزية الأميركية لتصفية كل من يعلم بصفقة نفطية سرية مشبوهة. كذلك، يعرف عشاق السينما جيداً سلسلة الأفلام التي بدأت بفيلم «هوية بورن» (2002)، وهي تتصدى للموضوع ذاته، وقد لعب بطولة ثلاثة منها النجم مات دامون، الأول من إخراج دوغ ليمان، والآخران من إخراج بول غرينغراس، قبل أن يحل على السلسلة النجم جيرمي رينر في فيلم رابع هو «ميراث بورن» (2012) أخرجه توني غيلروي. وهناك سلسلة مشابهة أيضاً هي «مهمة مستحيلة» من بطولة النجم توم كروز، تيمناً بمسلسل تليفزيوني قديم ناجح. ومن بين الأفلام الجادة كذلك، فيلم «سيريانا» (2005) من إخراج



ستيفن كاغان وبطولة جورج كلوني ومات دامون، وفيلم «جسد من الأكاذيب» (2008) من إخراج ريدلي سكوت وبطولة ليوناردو ديكابريو وراسل كرو، وفيلم آخر هو «المملكة» (2007) من إخراج بيتر بيرج وبطولة جيمي فوكس جينيفر غاردنر.

لكن الأهم هو الإشارة إلى أصل فيلم «جاك ريان: عميل الظل»، وهو فيلم «ذروة المخاوف» (2002) الذي أخرجه فيل ألدن روبنز عن رواية لكاتب روايات الجاسوسية والتشويق الشهير توم كلانسي، حيث مثل النجم بن أفليك شخصية (جاك ريان)، عميل المخابرات المركزية الأميركية الذي يكتشف خطة لتفجير إرهابي نووي في قلب الولايات المتحدة الأميركية، يساعده رئيسه الأسود الذي لعب دوره مورغان فريمان. والأمر في هذا الفيلم يختلف عن جميع الأفلام المعروفة - وبالأخص التجاري منها - إذ إن بطل الفيلم لا يتمكن من الحيلولة دون نجاح العملية الإرهابية وحدوث التفجير النووي الرهيب، كما أن قصة الفيلم تشير إلى أن أصل القنبلة إسرائيلي اشتراها إرهابي أوروبي أبيض، وليس أفغانياً أو باكستانياً أو كورياً أو عربياً. لكن النسخة الجديدة «جاك ريان: عميل الظل» (2014) لا تفضح اختراقاً في جهاز المخابرات المركزية الأميركية، أو توجه أسهم الانتقاد له، كما فعلت بعض أفلام الجاسوسية والتشويق النادرة في جديتها وفنيتها، بل إن الفيلم يعود إلى الأطر التقليدية للأبطال الأخيار في مواجهة الأشرار، وهو عنصر تجاري بلا ريب كان الأحرى بالفيلم أن يتجنب الاستسلام الكلي له.

تدور قصة فيلم «جاك ريان: عميل الظل» (2014) حول تجنيد ملازم شاب خاض الحرب في أفغانستان وأصيب فيها إصابة بالغة. بعد حصوله على الدكتوراه في الاقتصاد أصبح عميلاً باحثاً لصالح المخابرات المركزية الأميركية، مهمته دراسة الشؤون الاقتصادية وتحليل كل ما من شأنه أن يهدد الأمن الاقتصادي الأميركي. يلعب دوره هذه المرة بدل بن أفليك نجم شاب صاعد هو كريس باين، بينما يلعب دور رئيسه ومشرفه المباشر النجم الكبير كيفن كوستنر. يكتشف الدكتور جاك ريان من خلال عمله في إحدى المؤسسات المصرفية الكبرى وجود حسابات روسية مشبوهة

يشك في أنها رصدت لتمول عملاً إرهابياً هدفه تدمير الاقتصاد الأميركي وانهيار الدولار عالمياً. يترك جاك ريان خطيبته (التي تلعب دورها النجمة البريطانية كيرا نايتلي)، ويسافر إلى موسكو للقاء أحد أبرز أقطاب المافيا الروسية الثرية، الذي يملك مؤسسة اقتصادية كبرى هي أشبه بحصن منيع، يساعده في الظل رئيسه في المخابرات (كيفن كوستنر) مع فريق متكامل ومحترف على طريقة سلسلة أفلام «مهمة مستحيلة». منذ أول وصوله، يتعرض جاك ريان لمحاولة اغتيال من مرافقه الإفريقي الضخم، ينجو منها بمعجزة، ويتمكن من قتله. لكن القلق يتصاعد مع لقائه برئيس تلك المؤسسة الاقتصادية الروسية (لعب الدور المخرج كينيث براناه نفسه)، ثم يتضاعف مع وصول خطيبته المفاجئ إلى موسكو، خاصة وأن رئيسه لا يجد بداً من تسلله إلى داخل المؤسسة وسرقة الملفات الكاشفة لما يجري التخطيط له في الظلام بتوجيه سري من الكرملين، وهو ما يتكشف سيناريو الفيلم تدريجياً عن كونه عملية إرهابية سيقوم ابن ذلك الثري الروسي المتجنس بالجنسية الأميركية بعد أن أشيع أنه متوفى، وذلك لنسف شارع المال «وول ستريت» بتفجير ضخم، وبالتالي تحطيم الدولار وانهيار الاقتصاد الأميركي. لا شك أن أكثر فقرات الفيلم إثارة كانت في مشهد تظاهر جاك ريان بالثمالة خلال عشاء يدعوه إليه الروسي الثري الخطير، الذي نعرف أنه يعاني من مرض عضال سيؤدي إلى موته بعد ثلاثة أشهر، بحيث يتركه مع خطيبته في المطعم المتاخم لمؤسسته ليتسلل بهوية نشلت من جيبه إلى داخل حصنه المنيع لسرقة ملفات الكمبيوتر واكتشاف ضلوعه في المؤامرة الخطيرة. تنجح العملية، ولكن الأمر لا ينتهي هنا، إذ تبدأ مطاردة محمومة لإنقاذ خطيبة جاك ريان التي تصبح رهينة بين أيدي «الإرهابيين». تُنقذ الفتاة ويسافر الخطيبان، ثم يتصاعد التشويق أكثر بعد عودتهما إلى الولايات المتحدة في لهاث السبق لمعرفة أين وكيف ستتم العملية الإرهابية، وكيف سيوقفون منفذها القاتل المحترف المجهول، الذي



كيفن كوستنر وكريس باين في مشهد من «جاك ريان .. عميل الظل»

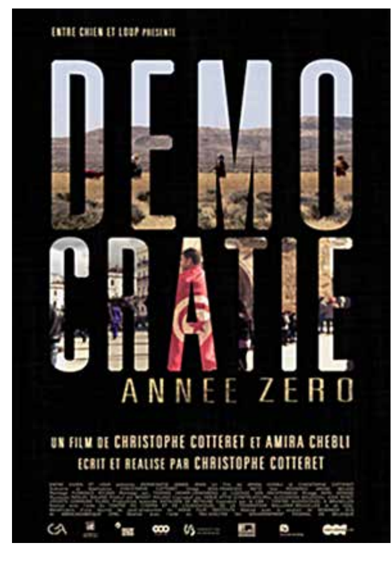
يكتشفون أنه ليس سوى ابن زعيم المافيا المصرفية الروسية المشاع موته.

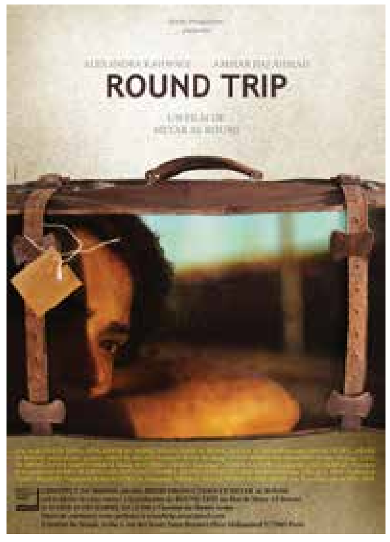
هكذا، يخوض جاك ريان مطاردة حامية ومعارك شرسة كي يدرك الإرهابي، ويقود العربة المحملة بالمتفجرات من تحت أنفاق شارع «وول ستريت» ليرمي بها في الماء، بحيث لا يؤدي الانفجار إلى أية أضرار مادية أو بشرية أو اقتصادية، بل لمصرع الإرهابي المجرم وحده. بالتالي، تصبح النهاية المحتمة لزعيم المافيا الروسي هي التصفية وسط غابة نائية بطلقة من مسدس كاتم للصوت. أما جاك ريان فيصطحبه رئيسه لمقابلة الرئيس الأميركي في البيت الأبيض ليتلقى الشكر والتقدير.

يعزى قدر كبير من نجاح فيلم «عميل الظل» إلى الأداء التمثيلي الممتاز لطاقم أبطاله: النجم المخضرم كيفن كوستنر، صاحب الأدوار المميزة في «الرقص مع الذئاب» و«الأنقياء» و«روبن هود: أمير اللصوص»، والنجم الشاب الصاعد كريس باين، الذي انطلق عبر أفلام تجارية مثل «طريق النجوم» و«هذا معناه الحرب»، والنجمة البريطانية كيرا نايتلي، المعروفة عبر أفلام «قراصنة الكاريبي» و«آنا كارنينا»، وبشكل خاص، المخرج والممثل الشكسبيري الكبير كينيث براناه، الذي بدأ بأفلام مثل «هاملت» و«جعجعة بلا طحن» و«هنري الخامس»، ثم تحول مؤخراً إلى مخرج محترف لفيلم ضخم مثل «ثور». ورغم إسهاماته كمخرج في 17 فيلماً، لم يتخل كينيث براناه عن مهنته الأساس، وهي التمثيل، حتى في بعض الأفلام التي يخرجها بنفسه، على نهج سلفه الشهير لورنس أوليفييه. ونجده في فيلمه «عميل الظل» يتقمص شخصية زعيم روسي لمؤسسة اقتصادية مافياوية بصورة مقنعة للغاية ندر أن رأيناها في السينما العالمية منذ عهد ممثلين من طراز ومستوى إلك غينيس وبيتر أوستينوف.

أسهم السيناريو والحوار للكاتبين آدم كوزاد وديفيد كويب في نجاح الفيلم، إذ أرسيا أساساً متيناً للإثارة والتشويق، وقدما الشخصية المحورية بكثير من التأني والبعد عن المباشرة، وصولاً إلى أول مشهد «أكشن»، حين يتعرض الدكتور جاك ريان عند وصوله إلى جناحه في الفندق الفخم في موسكو إلى محاولة اغتيال من مرافقه الزنجي الضخم. وبدءاً من هذا المشهد يفلح الكاتبان في إعطاء المخرج كينيث براناه ما يساعد على توجيه بارع للتصوير في مشاهد حركة ومطاردة وقتال تحبس الأنفاس. بالتالي، فإن الحصيلة الناجمة عن تعاون طاقم محترف ومقتدر كهذا في فيلم «جاك ريان: عميل الظل» ستؤدي – كما نعتقد – لانطلاقة توجه جديد في أفلام الجاسوسية والتشويق والإثارة، من الممكن أن تصبح أكثر جدية لتفضح اختراقات تآمرية في صلب الجهاز الذي ينتمي إليه. وربما لن تلعب المخابرات الأميركية دائماً الطرف الخير فيها، كي تبتعد السلسلة عن سلاسل مشابهة لأفلام جيمس بوند ومهمة مستحيلة.









أبواب «يوتوبيا»

سينما الثورات العربية

خاص بالدوحة

احتفت مؤخراً صالات سينما «يوتوبيا» في تولوز جنوبي فرنسا بالثورات العربية في مهرجان سينمائي حاول مقاربة هذه الثورات من خلال أفلام تنقل للمشاهد الفرنسي آلام الثورات وآمالها، وتحديداً في كل من سورية ومصر وتونس، بعرض أفلام قادمة من هذه الدول الثلاث.

السينما قد تكون الوسيلة الأفضل لنقل حقيقة الثورات، ومن هنا أتت فكرة المهرجان، حسب تصريح الفلسطينية أسمى العطاونة عن إدارة المهرجان لـ «الدوحة»، مضيفة بأن الفرنسيين بالمجمل يُساقون بالإعلام السائد، وتحديداً التليفزيون، وأنها كعربية لا ترى في ذلك ما يمكن أن يوصل الصورة الحقيقية لثورات اندلعت لمطالب محقّة هي الحرية والعدالة والكرامة ولقمة العيش، وهي مطالب تجمع بين كافة الشعوب العربية التي أشعلت ثوراتها ضد أنظمة قمعية وفاسدة.

الفيلم الافتتاحي كان «العودة إلى حمص» للمخرج السوري طلال ديركي، والذي يحكي عن مدينة حمص التي يسميها السوريون عاصمة الثورة، كان الفيلم قد نال العديد من الجوائز أهمها جائزة أفضل فيلم وثائقي أجنبي في مهرجان ساندانس السينمائي.

الفيلم الثاني للمهرجان خُصّص للثورة المصرية، وذلك بفيلم «في قلب الثورة» للمخرج المصري سمير عبدالله. تمّ عرض الفيلم بنسخته الأولية، وصوّر فيه عبدالله لقطات مباشرة من ميدان التحرير، منذ الساعات الأولى لثورة 25 يناير، إلى ما بعد انتخاب محمد مرسي للرئاسة في مصر.

الفيلم الذي اختير ليحكي عن الثورة التونسية كان «ديمقراطية سنة صفر» للمخرجة أميرة شبلي وكريستوف كوتيري. ينقل الفيلم بوادر الثورة التونسية التي سبقت إشعال البوعزيزي نفسه في بلدة سيدي بوزيد، ليبدأ بتصوير أحداث قفصة قبل ذلك بثلاث سنوات، حتى إسقاط الرئيس التونسي زين العابدين بن علي.

اختتم المهرجان بفيلم «مشوار» للمخرج السوري ميار الرومي والذي يحكي قصّة حب بين شاب وفتاة يحول المجتمع دون إكمال قصّتهما العاطفية وقد تخللت عروض الأفلام نقاشات نقدية بالإضافة إلى وصلات موسيقية من أداء فرقة «حنين» الفلسطينية.

لقي المهرجان قبولاً عند جمهور سينما «يوتوبيا»، وهو جمهور نوعي لما تتميّز به «يوتوبيا» من عروض لأفلام مستقلة وبديلة ومتنوعة ثقافياً، وحسب تصريح لـ «الدوحة»، أعربت منظمة المهرجان عن نيّتها تنظيم المهرجان ذاته في صالات «يوتوبيا» الكائنة في مدن فرنسية أخرى كبوردو وأفينيون.



أمير تاج السر

أفضل مئة رواية عربية

منذ فترة، قرأت في إحدى الصحف، قائمة تضم أفضل مئة رواية عربية، صدرت منذ تعلم العرب، كتابة الروايات، وقد امتدت خيارات تلك القائمة حتى وصلت للجيل الحالي الذي يكتب، وينال الجوائز. ومن الذين شملتهم بالطبع: نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف والطيب صالح، وبهاء طاهر، وواسيني الأعرج والمسي قنديل، ومن جيلنا ضمتني، وخالد خليفة وعلي بدر، وهكذا أخذت اسماً من جيل تسعينيات القرن الماضي وعدة أسماء من جيل ما بعد الألفية.

حقيقة، الروايات التي ذكرت في تلك القائمة، كلها تقريباً روايات شهيرة، وحظيت بقراءات عالية ومراجعات متأنية، سواء أن كانت بالسلب أم الإيجاب. بمعنى أنها من الروايات التي تم تداولها على حساب أعمال أخرى لنفس الكتاب، ربما تكون أفضل منها، وأكثر صلابة في مواجهة النقد، لكن كان نصيبها أن لا تحظى بشهرة كبيرة، ودائماً ما أضرب مثلاً برواية «بندر شاه» للطيب صالح، التي تجلى فيها أسلوبه، وتوظيفه للأسطوري والخارق بجدارة، لكن «موسم الهجرة»، غطت عليها. كذلك روايات للعملاق نجيب محفوظ، أعتبرها أقوى من الثلاثية المعروفة لكل قارئ ودارس، وهكذا روايات أخرى لكتاب آخرين، تجد متعة فيها أكثر من التي ترشح للجوائز، أو توضع في قوائم الأفضل دائما.

لن أسأل عن المسؤول عن وضع تلك القوائم، وعلى أي معيار بنى اختياراته، لأنني وضحت أن شهرة العمل، لها دور كبير، كذلك ما يكتبه القراء في مواقع منتديات القراءة على الإنترنت، المنتشرة بشدة، أصبح مرجعاً لبعض الناس، حين يريدون أن يتعرفوا على كاتب أو يعرفوا ماذا يقول الناس عن أعماله، وهذه مسألة خطرة جداً، لأن الآراء ليست واحدة بالطبع، ولا تخضع لتقييم علمي أو فني للأعمال المطروحة في تلك المنتديات، إنما للتذوق الشخصي، ولذلك تجد نفس العمل قد حكم عليه أحدهم بالإعدام، وجاء آخر، تحته مباشرة ليعيده للحياة مرة أخرى.

كذلك تأتي مسألة أخرى، وهي أن هناك كتاباً معروفين في بلادهم، وقدموا إسهامات جليلة، في حقل الكتابة، وأصبحوا معلمين لها، لكنهم لم ينشروا في دور عربية واسعة النطاق، وبالتالي لم يصلوا لمعظم القراء المتاحين في الوطن العربي، وبالتالي لم يعرف كتابتهم أحد خارج محيط بلادهم. هؤلاء يظلمون كثيراً حين يأتي الترشيح للجوائز، وحين توضع قوائم الأفضل، ولو رشحوا لأي جائزة، لربما نالوها عن جدارة.

عموماً يوجد اختلاف كبير حول مفهوم الأفضل، والأوسع انتشاراً، والأعلى مبيعاً، وكلها مفاهيم دعائية في رأيي، أكثر منها مفاهيم نقدية أو علمية، إن أردنا أن نضع قائمة لأفضل مئة رواية عربية، علينا اختيار الروايات بناء على قيمتها الفنية، وليس على شهرتها، وعلينا أيضاً أن نبحث في كل البلاد العربية عن ما هو مدفون أو مخبأ، لنخرج بقائمة نزيهة، وإلا فلا داع أصلاً لمثل هذه القوائم التي ربما تمجد نصوصاً وتدفن نصوصاً أخرى.

صفاء ذياب

على الرغم من اشتغاله لأكثر من خمسة وستين عاماً في الحرف واللون، إلا أن من أهم ما أطلقه الخطاط والرسام والشاعر والمصمم العراقي محمد سعيد الصكَار (1934-2014) جملته الشهيرة: «إن حبري أسود فلا تطلبوا مني أن أرسم قوس قزح».

محمد سعيد الصكَار

استراحة الحرف والقصبة

لم تأت هذه المقولة من حياة مرفهة وآمنة، بل جاءت بعد أن طورد وهجّر على أيدي الأنظمة التي تعاقبت على حكم العراق، فالصكَار المولود في العام 1934 في مدينة المقدادية التابعة لقضاء الخالص شمال بغداد، اضطر لترك العراق في العام 1978 بعد أن حوصر باتهامات عدَّة أولها، أنه يحاول هدم التراث العربي بعد ابتكاره أربعة أنواع من الخطوط وهي: العراقي والبصري والكوفي الخالص والنباتي. وعلى الرغم من أن هذه الخطوط تعدّ الآن من أجمل ما يمكن رسمه أو طباعته على الكمبيوتر، إلا أنه لم ينجُ من الاتهامات بعد محاولاته تقديم خطوط تتناسب مع روح العصر والمناهج الفنية الحديثة.

انطلق الصكَار في عالم الفن منذ ستينيات القرن الماضي، على الرغم من بداياته الفعلية قبل ذلك بأكثر من عقد من الزمن، فالمراحل التي مر بها متنوعة ومختلفة، بدءاً من ولادته في المقدادية، وانتقاله للخالص من أجل دخوله المدرسة الابتدائية، وحتى رحيله في باريس عن عمر يناهز الـ 80 عاماً. لكن، من أهم المراحل التي عاشها الصكَار كانت مع انتقاله إلى مدينة البصرة وهو بعمر الثلاثة عشر عاماً. ومن هناك يكتب لأحد أصدقائه: إن أول ما يتعلمه القادم إلى البصرة: الحب والخط. و«هذا كان عام 1947، وكانت لعبة الأطفال (الخط على الحيطان) تستمر معي وتتطور حتى صارت هواية ومن ثم قضية ومسؤولية. في البصرة تعلمت الخط، وكتبت أولى قصائدي وأولى قصصي، كذلك أول مسرحية أمثلها وأخرجها. وفيها شاركت في الحركة الوطنية والاعتصامات ومظاهرات الطلبة، لاسيما في انتفاضة 1952 والقصائد المهربة والمحاكمة والحكم السياسي». كل هذا حدث في البصرة، لذلك كان الصكَار مديناً لها بشكل لا يوصف، وكتب عنها قصائد كثيرة، و«لما كانت تقصف وتُهدم في الحرب العراقية الإيرانية أقمت لها معرضاً في مرسمي بباريس. كنت أكتب بعض القصائد القصيرة الملتهبة والمتوهجة وأحيلها فوراً إلى لوحة، واستمر العمل هكذا لستة أشهر أنتجت فيها 23 لوحة وأقمتها معرضاً تكريمياً للبصرة، واشترطت ألا تباع هذه اللوحات، وإنما يُحتفظ بها إلى حين (تحرير) البصرة من النظام السابق. وكتبت في وصيتي لأولادي أن لا تباع هذه اللوحات، بل تهدى بلا ثمن إلى هذه المدينة».

ارتبط الصكَار بهذه المدينة التي خرج منها أهم شعراء الحداثة العربية، السياب وسعدي يوسف، لكنه مع هذا لم يكن ميالاً لشعر السياب ولم يتأثر به، بل ارتبط ارتباطاً روحياً بالشاعر محمود البريكان وبجملته القصيرة والمكثفة، ومثلما كتب البريكان القصيدة العمودية والتفعيلة وقصيدة النثر، حذا الصكَار حذوه فأصدر أكثر من إحدى عشرة مجموعة بين هذه الأنواع الشعرية. هذا التنوع كان له تأثيره عليه كفنان، وبدا أشد وضوحاً وتألقا حين أكد وجوده الفني في ستينيات القرن الماضي في الصحافة، فكان أهم الخطاطين الذين رسموا مانشيتات وعناوين المجلات والصحف العراقية، فصمم العدد الأول من مجلة (ألف باء) في العام 1968، والعدد الأول لمجله (الأقلام) بعد أن بدأت الطباعة على الأوفسيت وبالحجم الكبير، فضلاً عن مجلة المثقف العربي، والثقافة الجديدة بعد أن عاودت الصدور في العام 1970، ليخرج بعد ذلك بتجربته الجديدة في تصنيع الحرف، واستخدامه في الطباعة، وهو الذي عرف بأبجدية الصكَار، حسب ما يذكر الدكتور جمال

العتابي.

يعد محمد سعيد الصكَار أنموذجاً للفنان المبتكر والمتعدد المواهب واهتمامه بالرسم والنحت والموسيقى والشعر والكتابة السردية وفي مجالات النقد الفني والقصة وكذلك اشتغالاته على فنون التصميم والبوك آرت، وكان ذلك نتاجاً طبيعياً للتحولات التي طرأت على الحياة والثقافة العربية، فبدأ بحالة الانفصام الكامل عن الأشكال التقليدية السائدة في التصميم الصحافي وتصميم المطبوع. والبحث عن مسارات جديدة في خضم تيارات الفن الحديث، لتشكل أعماله انعطافة جديدة في تصميم المطبوع، بابتكاره أساليب لم تكن مألوفة في هذا الميدان.

ويمكن القول إن أبرز منجزاته أنه وضع رسماً جديداً للأحرف العربية التي كرستها الشركات العالمية المتخصصة ببرامج الحاسوب، ولم يكن من الغريب أن يكون من بين الخطوط العربية نمط إضافي عُرف فيما بعد بالخط (الصكَاري) نسبة إليه- حسب ما يذكره الفنان صلاح عباس- وهو مزيج من مجموعة من خطوط القيرواني والكوفي، ويتسم بالتضخيم والترخيم ويحتمل التشاكل والتغاير، لأنه منح الخطاط حرية إضافية، بعد أن قوض الكثير من الأسس والثوابت في بنى الخط العربي، فضلاً عن أن هذا الاشتغال الجديد أمّن للحرف العربي مرونة إضافية وقوة تعبيرية مفعمة بالطابع الفني والإنساني بدلالة العبارات الشعرية والجمل الانتقائية التي اتسمت بالرهافة والمبنية على أسس الإتقان والمهارات الحرفية المميزة.

انطلق الصكَار في ابتكاره لرشاقة الحرف لاعتقاده أن أجمل الحركات هو ما قام على أساس طبيعي، كحركة البشر والحيوانات والأشجار وغيرها. مبيناً أن الجميل من بين هذه هو حركة الجسد الإنساني، لأنها يمكن أن تشتمل على أكثر من اتجاه في وقت واحد، كالماشي الذي تتجه إحدى رجليه وإحدى يديه إلى جهة ويده ورجله الأخريان إلى جهة أخرى. ويقدم الصكَار مثالاً على هذا حركة الجسم الراقص، وخاصة في التزحلق على الجليد، والباليه؛ حيث تتفجر طاقة الجسد الإنساني في هذين الفنين بأبرع أشكالها، حين يندفع أعلى الجسم إلى الأمام، وينسحب أسفله إلى الخلف، وكأن بعضه يجاذب بعضاً.

حديث الصكَار عن آفاق الحروف العربية أوصله إلى الإشارة للحركة الفضلى للحرف، التي هي من وجهة نظره تكون في الاتجاه الطبيعي لحركة العين أثناء القراءة، أي أن الميلان يكون من اليمين إلى اليسار لأنه لا يتعب العين، أما العكس فهو متعب للعين، ومربك لعملية الاستيعاب وخصوصا إذا كان النص طويلاً، أو متعدد الفقرات. ويشير الدكتور حسن ناظم في مقالة له عن رحيل الصكَار إلى أن ابتكاره «الأبجدية العربية المركزة» ترشيق لأبجديتنا المترهّلة بكمّ من أشكال الكتابة، وما قام به الصكَار هو إغناؤها باختصارها ليدخلها زمن المعلومات وانتشارها غير المقيد. تعلُم الصكّار الرسم على جدران البصرة بالطباشير أوصله ليفكر بتطوير الحرف العربي وقراءته قراءة فكرية، ليطلق في سبعينيات القرن الماضي مشروع الأبجدية العربية المثير للجدل، وهو أول محاولة لإدخال الحروف العربية في الكتابة الإلكترونية وكسر قيود الحرف العربي وتطويره بما يتلاءم مع معطيات التحديث في الطباعة القائمة على أسس علمية متطورة، أبجدية الصكّار هذه اختصرت وكثّفت عدد الحروف العربية الطباعية معتمدة على جذورها المشتركة.

يقول الصكَار، في أحد حواراته الأخيرة، إن منطقته الثقافية لم تنحصر بجنس أو فن دون آخر فمنطقته تضم «الشعر والخط والرسم والقصة القصيرة والرواية والمسرح والسيناريو والذكريات والمنوّعات والصحافة، إضافة إلى الهوايات الأخرى، كجمع الطوابع ورسائل الأدباء وتجليد الكتب. وأنا أتحرك في هذه الحقول بحيوية ومسؤولية»، أصدر الصكار في الشعر إحدى عشرة مجموعة، وفي الخط: «أبجدية الصكَار.. المشروع والمحنة»، و«حديث القصبة»، وفي الرسم أقام ثمانية وثلاثين معرضاً شخصياً، عُرضت في بلدان مختلفة، وفي القصة القصيرة «لواعج الأصفر»، و«سهرة كاس عراقية». وفي الرواية «فصول محنوفة من رواية بتول»، والمسرح «محنة محمود الشاهد»، والسيناريو «الرجل وقطته»، وفي الذكريات «إخوانيات الصكَار»، و«من رسائل الأدباء» و«المحبة والأمل.. من أوراق الرفيق رامي»، وفي المنوعات «حكاية أبو جاسم الكرادي»، و«القلم وما كتب»، وغيرها من الكتب.

القاهرة: ياسر سلطان

يمارس جورج فكري عادة التأمل فيختزن ما يشاء من التفاصيل والمفردات من بين المشاهد اليومية، ثم ما يلبث أن يبتعد محلقاً، ليعيد صياغتها من جديد، راصداً المشهد من منظور عين الطائر، وهي الرؤية المحببة إليه، والتي صارت مع الوقت ملازمة لإبداعاته، وميزت الكثير من تجاربه السابقة.

جورج فكري

تلوين بالمزاج الشعبي

استضافت قاعة الزمالك للفنون بالقاهرة مؤخراً معرضاً لأعمال الفنان المصري جورج فكري. عرضت الأعمال تحت عنوان «ضحك ولعب وجد وحب». من هذا العنوان الذي استعاره الفنان من كلمات الأغنية الشهيرة للمطرب الراحل عبد الحليم حافظ في فيلم «يوم من عمري»، يتشكل السياق العام للأعمال المعروضة؛ فهي مزيج من المرح والبهجة والذكريات.

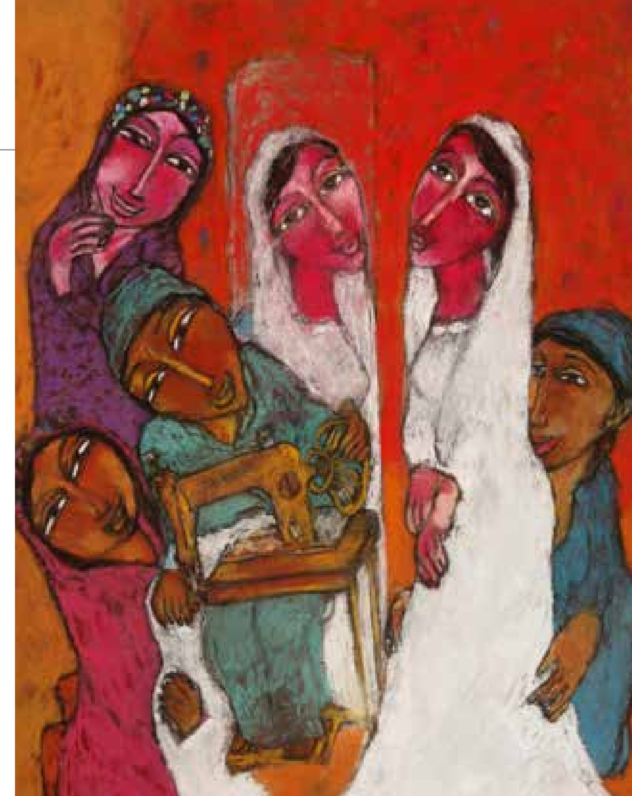
تنسجم هذه الأجواء المبهجة التي خيمت على الأعمال المعروضة مع الحالة العامة التي فرضتها المعالجة البصرية للأعمال، والتي تراوح ما بين الرصد والوجد.. هو رصد لمظاهر البهجة الشعبية المتمثلة في العادات والطقوس والسلوكيات العامة، ووجد بكل التفاصيل المرتبطة بهذه العادات والطقوس الشعبية وصورها المستقرة في حنايا الذاكرة. أو هو نوع من الحنين إلى الماضي، سيطر على المشهد وبث في أجوائه شيئاً من الرومانسية والألفة.

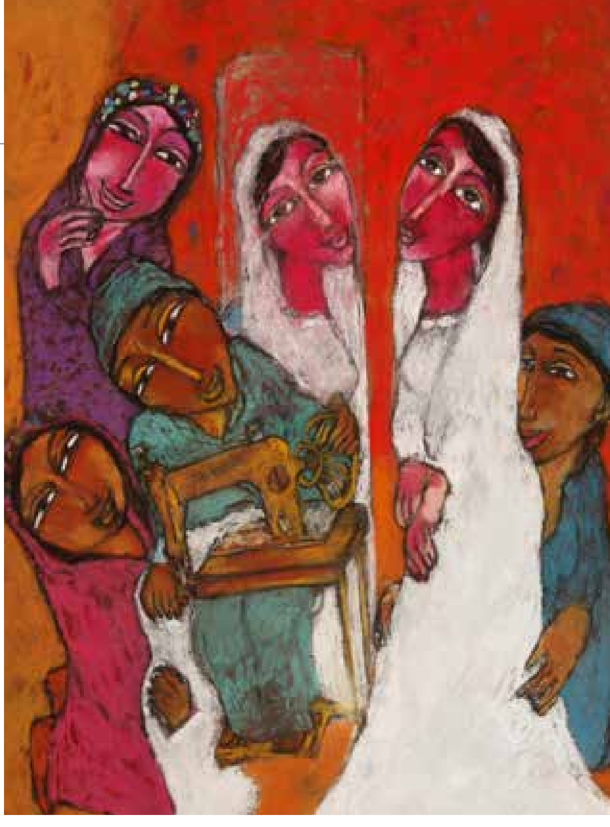
تتجسد هذه الرومانسية الحالمة في صياغة مباشرة لمشهد العاشقين، هذا المشهد الذي تكرر في أكثر من عمل من الأعمال المعروضة. يتحرك العاشقون في لوحات جورج فكري وسط أجواء قريبة من المشهد السينمائي؛ تحت ضوء القمر، وعلى ضفاف النيل، أو تحت ظلال الأشجار الوارفة، وهي صور رومانسية مكررة لمشاهد العشق النمطية في كلاسيكيات السينما المصرية ،التي شكلت على مدار ما يزيد على القرن وعي أجيال من المصريين والعرب. تلك الصورة النمطية للعاشقين، يعالجها جورج فكري بأدواته، ووفقاً لمعاييره وبنائه التصويري المختزل للواقع والعناصر والمفردات. مشهد العاشقين في لوحات جورج فكري يختلس مساحة من الزمان والمكان، وينبش في الذاكرة عن لحظات العشق والرومانسية التي ربما نفتقدها حالياً في زماننا. هذه المشاعر الدافئة تمثل أحد جوانب المشهد العام لتلك التجربة التي عرضها جورج فكري، والتي رصد خلالها جانباً من تجليات المشهد الشعبي المصري، وهي تجربة مُتخمة بالعشرات من الصور والمشاهد. صور كثيرة يستحضرها الفنان على مساحة الرسم، يغزلها بولعه الخاص بتأمل حال الناس، هذا التأمل والرصد البصري الذي يعيد صياغته؛ فيما بعد مغلفاً باللون والأسطورة. فالفنان كما يصفه الفيلسوف الفرنسي روجيه جارودي في كتابه المترجم إلى العربية «واقعية بلا ضفاف» ما هو إلا إنسان يلتهم الدنيا بعينيه ثم يفرزها بيده، وبين العينين واليد، يوجد رأس وقلب تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول.

في أعمال جورج فكري ثمة حالة من البهجة تسيطر على أجواء المشهد.. حالة من البهجة الشعبية، يعبر عنها الفنان في عدد من المشاهد والصور والإحالات البصرية. وهو يفتح المجال لتلك الرؤية البصرية المُبهجة بادئاً باللون، حين اختار ألواناً دافئة تشبه المزاج الشعبي الصارخ، المتعدد الأمزجة؛ ذلك المزاج الشعبي الذي تشكل على مر العصور بفعل تراكم العديد من الثقافات والعادات الاجتماعية والمعتقدات الدينية.

يشكل جورج فكري معالم اللوحة على خلفية من المساحات الملونة، والمعالجة بأسلوب التهشير أو الكشط، وهو فعل يعكس تلك الحالة المتواصلة من الحذف والإضافة أثناء عملية الخلق والبناء الفعلي للعمل.. مساحة واحدة مسيطرة، أو مساحتين متباينتين، أو ربما ثلاث مساحات على الأكثر، ثم تتوزع العناصر، أو تخرج من رحمها كل تلك المفردات كي تستقر أخيراً على سطح العمل. تشتبك العناصر مع محيطها الذي تمثله تلك المساحات وتتبادل نقاط الوصل، تقذف شظايا من اللون بين الخلفية والعناصر المرسومة لتترك أثراً غائراً هنا أو هناك، ثم تعاود التحليق من جديد لتخلق مجالاً من الحركة الدائمة.

يعتمد بناء اللوحة في أعمال جورج فكري على حركة دائرية لا تتوقف، تقترب بفعلها العناصر من بعضها البعض. تتجاور المفردات وتتزاحم في محيط الدائرة لتصنع حالة من الألفة فيما بينها، ولتخيم على المشهد تلك الروح الفوتوغرافية أو السينمائية المسيطرة على إيماءات وحركات الشخوص داخل







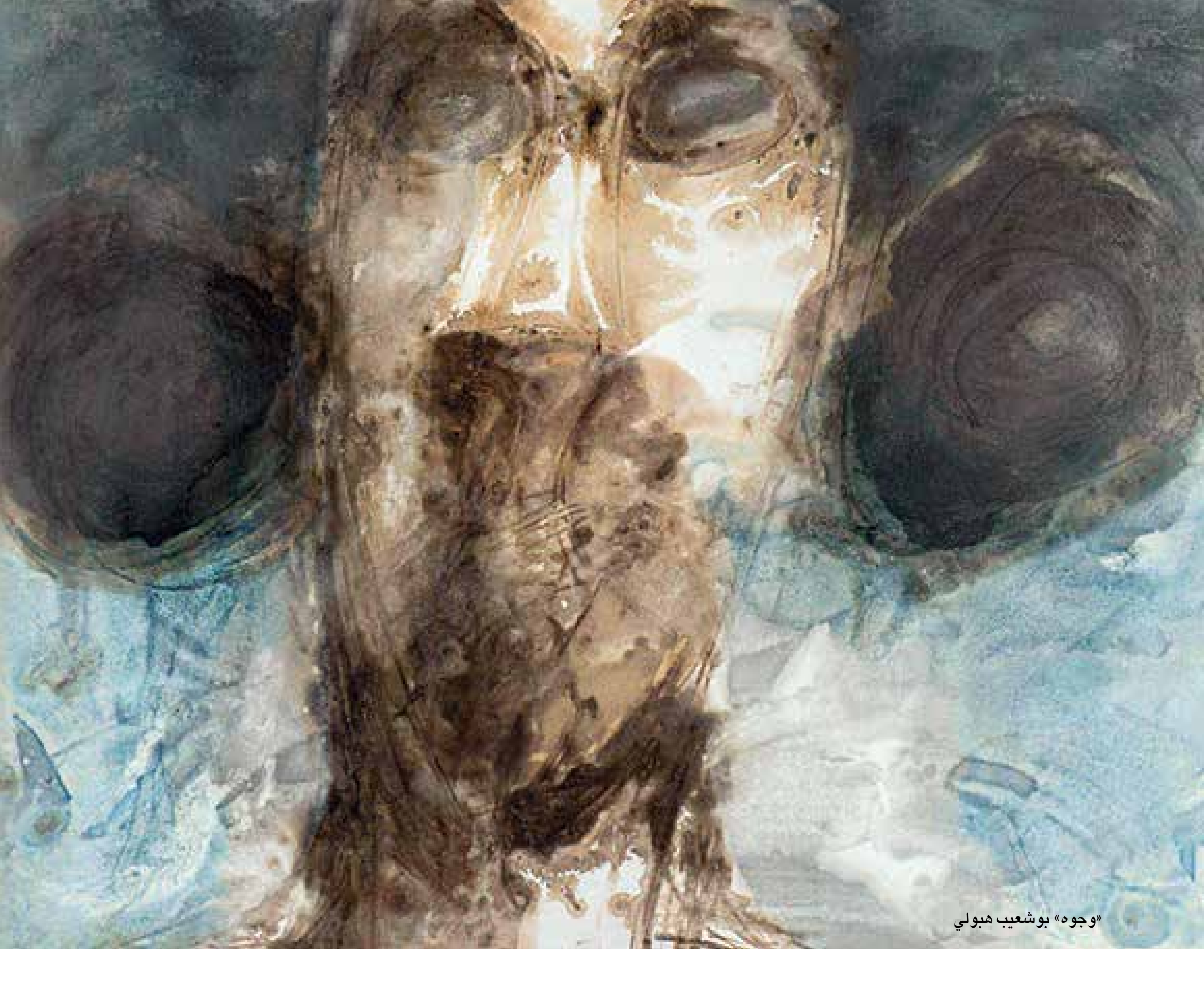
اللوحات، والتي لا تسمح بخروج أي منهم خارج الكادر أو الإطار المرسوم. تفرض هذه الروح السينمائية المسيطرة على العناصر مسارات محددة، وتوجه أنظارهم جميعاً نحو بؤرة اهتمام واحدة. لذا فأول ما يلفت انتباه المتأمل لأعمال جورج فكري هو تلك العيون الواسعة والمحدقة، والتي تدعوك لمشاركتها المشاعر والذكريات الدافئة.

مشهد حالم من الذكريات والحكايات والصور البصرية المستقرة في الذاكرة، يشكله الفنان جورج فكري من بين شتات الذاكرة البصرية المصرية. مشاهد غائمة لأطفال يلعبون، ونساء ينتظرن بولع ما سوف تنبئهن به قارئة الفنجان، مصباح الكيروسين، عمال النظافة بهيئتهم القديمة، بائع الكشري، صانعو البهجة المنسيون، مدرب القرود وصاحب البيانولا والأراجوز، مشهد العشاق تحت ضوء القمر، وبين أمواج النهر.

جيلاتي السعادة.. عبارة مكتوبة على عربة المثلجات الخشبية، تتكرر هذه الكتابات العفوية على مراكب الصيد الصغيرة المتخمة بالعشق لتعكس ولعاً شعبياً بالتعبير عن طريق الكتابة والرسم على الأسطح والجدران. تتوزع العناصر والكلمات والشخوص في دوائر متكررة، من حركة الأشخاص على مساحة الرسم، إلى هيئة القمر الفضي وانعكاسه على صفحة النهر، إلى مصابيح الإضاءة الليلية وفناجين القهوة. تتبادل الدوائر المرسومة أماكنها وأدوارها، فتبدو كنقاط ارتكاز يستمدّ منها المشهد حركته وصيرورته اللانهائية.

يقول الفنان: يأتي هذا المعرض في إطار استدعاء الذاكرة البصرية، والرؤية الوصفية لمكونات المجتمع التفصيلية، وهو يرتكز على دلالات وعلامات وإشارات ورموز العناصر المادية والمعنوية لأشكال الثقافة المصرية المكونة للمشاهد اليومية والحياتية للمجتمع. تتعدد هذه المشاهد من خلال طريقة الحياة والأنماط السلوكية في المجتمع الواحد، لما تتميز به الثقافة المصرية من تراكم وانتقال واستمرارية لأشكال الفنون المصرية من التراث الفرعوني والقبطي والإسلامي والشعبي والحديث، لتصبح في النهاية من سمات المكون الفكري في البناء الاجتماعي المصري.

تخرَّج جورج فكري في كلية التربية الفنية جامعة حلوان عام 1986، وهو يعيش ويعمل في القاهرة. حصل على درجة الماجستير والدكتوراه من نفس الكلية، وأقام لأعماله عدداً من المعارض الخاصة، كما شارك في العديد من المعارض والفعاليات الدولية، من بينها بينالي القاهرة، وبينالي الإسكندرية، وبينالي فينيسيا. وعرضت أعماله في دول عدة، من بينها فيينا وباكستان والأردن والإمارات وتونس وإيطاليا وفرنسا.



«وجوه» بوشعيب هبولي

بوشعيب هبولي..

وجوهٌ بلا جدوى

الرباط: إبراهيم الحَيْسن

بعد سفر إبداعي طويل في جسد المادة، وبخاصة مسحوق الجوز والحبر الصيني الأسود، وتجربة السواد والبياض، أو سلسلة الأعمال المسمّاة «بصمات» المنجزة خلال الفترة الممتدة ما بين 1995 و1998، إلى جانب الخدوشات الرمادية وتجربة الاشتغال على الطبيعة والجبال والأعالي التي عقبت ذلك، يعرض الفنان التشكيلي المغربي بوشعيب هبولي - المولود بأزمور عام 1945 - تجربة تصويرية تميّز فيها بإنجاز سلسلة من البورتريهات الآدمية أطلق عليها عنوان «وجوه - Figures»، وذلك بفيلا الفنون بالرباط، من 27 مارس/آذار إلى 30 مايو/أيار الجاري.

في بداية انخراطه في هذه

الجماليـة التصويريـة، والتصويريـة الجماليـة، انمحت ملامـح الوجـوه المرسومة لتلبس هوية أخرى، وكأن بوشعيب هبولـي يمـارس نوعـاً مـن السيمولاكر مـن خـلال اشـتغاله علـى صـور فوتوغرافيـة كبيـرة (بوسـتير) كان يختارهـا وفقـاً لمعاييـر لا يعرفهـا ولا يـدرك سرائرها إلا هـو، الأمر الـذي يشـعل فينـا نـار الفضـول: معرفـة مـن يكـون هـؤلاء الذيـن يختارهـم الفنـان ليعيـد تركيـب وجوههـم وفقـاً لمزاجـه؛ ساسـة؟ فنانـون؟ نجـوم فـي الرياضـة، هـو؟ لا يهـم! مـا يهـم هـو المحصلـة الفنيـة، فهـو يتقـن لعبـة الإمحـاء والإخفـاء بالخـدش والحـكّ وكل أسـاليب إنتـاج البصمـة والأثـر الفنـي، وذلـك مـن أجـل إنتـاج صـور أخـرى انسـجاماً مـع رؤاه وتصوّراتـه كمبـدع، تمامـاً كمـا يفعـل المقنعـون فـي المسـرح الذيـن يظهـرون فـوق الركـح بأجسـاد غيـر أجسـادهم.

يجود هذا المعرض بورقيات تظهر فيهـا الوجـوه بملامـح غيـر مقـروءة بفعـل أسـاليب الإمحـاء والتشـطيب اللونـي التـي ينهجهـا الفنـان اعتمـاداً علـى وسـائط ومـواد كيميائيـة ذات مفعـول مرئـي كشـكل تعبيـري آخـر يكشـف مـرة ثانيـة عـن افتتانـه بجماليـة البصمـة والأثـر الناتجيـن عن تصـادم المـواد وتحولاتهـا البصريـة فـوق السـند.

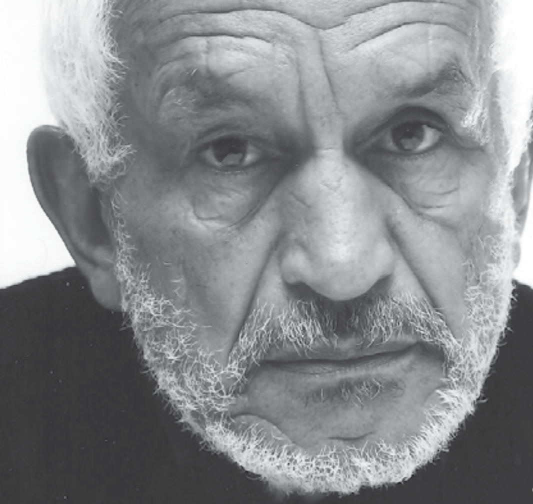
كمـا يقـدّم الفنـان هبولـي فـي هـذه التجربـة- التـي ضمّـت لوحـات ذات مقاسـات متوسـطة- أعمـالاً مصـورة بحيويـة عابثـة بـرزت فـي شـكل وجوه مبجّعة،قلقة،مسلوخة وممزقة تثيـر التقـزز والاشـمئزاز، وكأنـه بهـا يشـاطر رأي فرانسـيس بيكـون: «عندمـا أراك الآن لا أرى خطـوط وجهـك فقـط، بـل أشـاهد إشـعاعات وإيحـاءات وانبعاثـات، وهـذا مـا أحـاول أن أضعـه فـي لوحاتـي. إنـي أريـد أن أصـل الغمـوض المظهـر، أمـا طبيعـة المظهـر، فهـذا دور الكاميـرا».

الوجـه، هـو مركز العمل الفني لـدى الفنـان، وهـو مظهـر القـدرة الإلهيـة فـي خلـق وتشكل الإنسـان، وعنـوان الحسـن والجمـال والفتنـة والغوايـة. مـن ثـم صـار للوجـه مكانـة رئيسـة داخـل تضاريـس الجسـد الآدمـي، وهـو بوابـة النفـس وأسـرار القلـب والوجدان. وهـو أيضـاً منـوار يعكس الأعـراض وحـالات الفـرح والحـزن والكآبـة واليـأس والقلـق والانقبـاض والحلـم والدهشـة والرضـا والسـخط.. الوجـه علامـة الجسـد الأولـى، ونافـذة النفـس وبـاب مسـكنها الهـش. إنـه المنفـذ الـذي يسـمح بتأملهـا كمـا عبـر كـوة مفتوحـة والتـي يمكـن أن تنبثـق عبـره الأهـواء وتجـد بابـاً لهـا، كمـا تذكـر منـى فيـاض فـي «فـخ الجسـد». وفـي مركـز الوجـه تنبـت العينـان، والعيـن هـي بؤبـؤة الجسـد بتوصيـف شـعب اليوروبـا فـي بنيـن ونيجيريـا. فالـذي لا يدخـل مـن العيـون لا يصلـح للـروح، كمـا يقـول الإسـبان.

ورغـم أن الوجـه هـو «صـورة الكائـن وموطـن هويـة الفرديـة وتميـزه الفيزيقـي»، فإنـه فـي لوحـات الفنـان هبولـي يتخـذ منحـى غروتيسكيا يتجسـد فـي «التشـوّهات» وملامـح القبـح التـي ترتسـم علـى الوجـوه المصـورة. لكنـه قبـح جمالـي (مقبـول) يتخـذه الفنـان مـادة للإبـداع الصباغـي، رغـم إدراكـه المسـبق بـأن «الوجـه كالمـرآة، يفشـي ماهيـة الشـخص، أكثـر مـن أي جـزء آخـر مـن الجسـد. عندمـا يختفـي كائـن إنسـاني فـي المـوت يفقـد وجهـه فـي الوقـت نفسـه الـذي يفقـد فيـه الحيـاة»، كمـا يقـول الناقـد طـلال معـلا.

يرسـم الفنـان هبولـي، إذن، وجوهـاً أسـيرة برؤيـة ذاتيـة مصاغـة بخطـوط ثخينـة وألـوان اصطلاحيـة حـرة، منتشرة وعائمـة لا إطـار لهـا، وجوهـاً فزعـة ذات عيـون جاحظـة مليئـة بشـرر داخلـي ومثقلـة بأعبـاء الزمـن القاسـي، غارقـة فـي اليـأس والقنـوط. وفـي أغلـب الحـالات تعلن بشاعتهـا دون حيـاء وتمـوت فـي كنـف الصمـت.

تُـرى، مـا سـرّ هـذه الوجـوه الحزينـة والمتمـرّدة؟ ولمـاذا كل هـذا القلـق المنبعـث مـن داخلهـا؟ وجـوه ليسـت كباقـي الوجـوه، وجـوه شـاردة ومندهشـة، تكتـوي بنـار العزلـة والمأسـاة وتدعونـا إلـى تأمل وتأويـل قسـماتها باسـتمرار. الفنـان هـو بالتأكيـد صانـع هـذه الوجـوه ومرمِّمُهـا، رسـمها ولوّنهـا بقلـق الإبـداع وزهـوه فـي آن. هـو بذلـك يصـرّح بوجوهـه الإنسـانية، ويعمـل علـى محوهـا وإلغائهـا بتنويـع تقنيـة الرسـم والدعـك وتعديـد أسـلوب التصويـر والمعالجـة الطيفيـة علـى الـورق. إنـه يدهشـنا ويخيفنـا بهـذه الوجـوه الملونـة التـي تحجبهـا الظـلال والخطوطيـات السـريعة التنفيـذ (الإسـكيزات) لتغـدو تصاويـر متناسـلة، مطعمـة بمسـحة غرافيكيـة مستندة إلـى هندسـة خفيـة موسـومة بالتبصيـم والخـدش والحفـر علـى الـورق الـذي لازم الفنـان هبولـي طويـلاً، وأمسـى يعكـس مرانـه ودربتـه المتقدمـة وبحثـه التشـكيلي المتجـدّد فـي جسـد المـادة والسـند.


بوشعيب هبولي

وجيه يسي..

في كل دورة نغمة

القاهرة: رشيد غمري

وسط حالة من النشاط الذي تشهده الساحة التشكيلية في القاهرة، جاء معرض «العزف بالألوان» للفنان وجيه يسي، (2 - 24 إبريل/ نيسان المنصرم بقاعة دروب بمنطقة جاردن سيتي)، كعزف خاص هادئ دون ادعاء، ليقدم رؤية عميقة وحساسية لا تخطئ العين أصالتها. وقد جذب المهتمين وأكد تميزاً لافتاً.

ضم المعرض ما يقرب من ثلاثين لوحة بخامات مختلفة وموضوعات متنوعة، تعكس أسلوباً خاصاً يقوم على استخدام الفرشاة بحساسية جديدة وبثقة لا بهرجة فيها. بعض اللوحات، ربما تنكرنا بعالم الفنان الروسي ليونيد أفميروف لأول وهلة، لكن سرعان ما نكتشف أن ألوان وجيه يسي أقل صخباً، وضربات فرشاته أكثر تعقلاً واتزاناً وبساطة، وهي بصدد خلق حالة الحميمية مع اللوحة وموضوعها، دون إبهار.

تتنوع موضوعات وجيه يسي بين النساك المولوية في دورانهم السرمدي المحاكي لدوران الكون، وبين وجوه ومناظر طبيعية. ويفسح لبياض اللوحة أن يعزف بالتناوب مع الأزرق والأحمر والبرتقالي فيظهر على استحياء في انعكاس شراع على مياه نيل أسوان من بين زرقة السماء والماء، أو يتوسع فيشمل معظم اللوحة في جلباب الناسك المولوي. يعرف وجيه كيف يمنح نفسه لمساحة اللوحة، وكيف يجعل الخامة تشكل نفسها مستقلة بذاتها عازفة نغمتها ومصممة رقصتها الخاصة. يدور الناسك في التكايا والساحات متماهياً مع الحركة الدائمة الدائرية التي يمارسها الكون من الذرة إلى المجرة؛ فالدوران الذي تلتقط لوحات وجيه يسي حركته بطرق ومعالجات مختلفة ينتج في كل دورة معنى من معانيه. يلتقط مرة خفة الجسد الذي شف حتى التصق بالروح وصار نافذة على الوجود، وتارة يتوحد مع كل مفردات العالم، ومرة مع حالة الغياب والصعود، إلى أن يمسك في كل الحالات بطرف النشوة ولذة العرفان.

هكذا يلتقط وجيه يسي الناسك المولوي في لوحات عديدة ومتجددة تكشف باستمرار عن روح هائمة اختارت التماهي مع القانون الأسمى للعالم والاستسلام أمام دوامات تحاكي السرمدية وتتطلع للأبدية؛ فهو يُظهر المولوية على خلفية سوداء وهم مضيئون أو محتلون معظم المساحة ما بين الأبيض والأصفر، فتبدو الإضاءة حقيقية والظلال واقعية، أو يظهر اثنان منهما غارقين دون ملامح في سواد ليل لا تحجب ظلمته صور النور التي يراها القلب. ويمثل المولوي ذلك النور في كتلة هائمة قد تفتقد إلى الشفافية لكن حركتها بادية للعيان. ومرة يظهر المولوي وحيداً على مسرح بلا جمهور، خفيفاً مشعاً وسط ظلمة أيضا،لكنها ظلمة تعكس على ملابسه ضوءاً احتفالياً يعكس إيقاعات وسط الزرقة. وهنا يسيطر الطقس فيحيلنا على حلقات الذكر المنتشرة في الموالد المقامة في القرى والنجوع كل عام. وفي إحدى اللوحات يظهر «المولوية» كتلة هائمة وهم في دورانهم المستمر؛ هائمين كأرواح، ومحلقين كالطيور فوق مساحة لوحة أعدت للهائمين، تبزغ من أعلاها أغطية الرأس العالية قرمزية أو برتقالية تخترق خلفية شفافة. وفي أسفلها أقدام كأنها تغادر عالمنا، ثم يظهر المولوي وحيداً من جديد كأن روحه ترف على وجه الماء، تعكس دورانه، ويستمر في التنقل من حالة إلى حالة وسط رهافة الكشف والإضافة التي تمثلها كل لوحة.

ومن الناسك إلى مشاهد الطبيعة المتباينة الألوان، يبدع وجيه يسي في اختيار لقطاته التي تجمع الجبال بالماء والأشرعة؛ كما في لوحة تذكرنا بنيل أسوان بزرقة تستعير السماء وتعيد نشرها مبرقشة بظلال كل شيء. زرقة ينعكس عليها بياض أشرعة، إلى اصفرار يجد صداه في جبال أشبه بمناجم اللون تتخللها أشجار وزهور. والشراعان يظهران في لحظة التحام مؤقتة يفترقان بعدها، لكنها تشكل سحرها الخاص. وينتقل إلى تصوير الزهور ويقف عند مجموعة من زهور عباد الشمس، تشع ضوءاً على خلفية معتمة. وينحو إلى التجريد بجرأة تقوّض مشاهد معروفة، فالماء في شلال هادئ، أبيض دسم بالضوء، يكوِّن بحيرة من النور تطفو فوقها أشرعة وترسو على شاطئها قوارب بلون البهجة، حيث الضوء يحتل معظم المساحة من السماء إلى الأرض، وتنحسر





«العزف بالألوان» لوجيه يسي

الظلال في الجانب الآخر كأنها تتلوذ ببعضها مستحية من وهج الألوان. كل هنا بضربات عفوية تعرف مقصدها وشطحات تعرف ما ستؤول إليه.

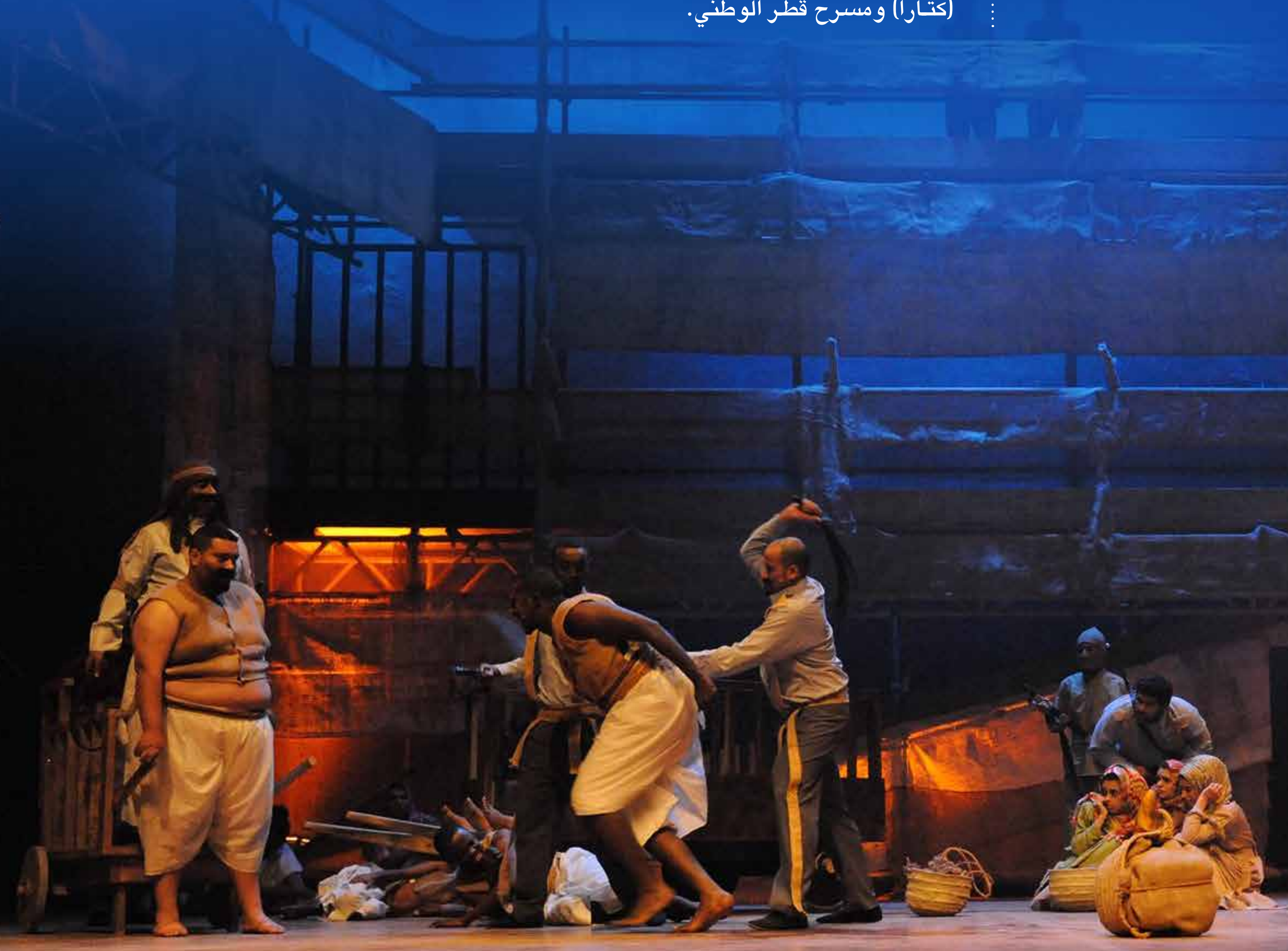
ومن الطبيعة إلى وجوه تلتقط الجوهر الإنساني باهتمام بالغ وإن كانت تدّعي العفوية؛ فهي تكتمل تارة مع سيلان اللون، أو تتشكل بضربات عشوائية وغير مكتملة. وهنا ينم عن براعة خاصة للفنان، يظهرها في تعامله مع الألوان المائية وهي بطبيعتها حالة تفاعل بين اللحظة ولمسات يتلاقى عندها الفن والموهبة بقوانين الفيزياء حيث يروض الفنان نقاط اللون الممتزج بالماء على طرف فرشاته، وفي نفس الوقت يطلق لها العنان على البياض لتبدأ تفاعلها الخاص وفق كثافة اللون ونقط التماس بين الفرشاة والبقعة اللونية المتشكلة، وقد برع وجيه يسي في العزف بفرشاته مع ألوانه المائية، واستطاع أن يجعل من شفافية اللون نافذة على أعماق أبعد من المرئي، وهو ما أتى بثماره في الحالة الصوفية التي تغلف الكثير من اللوحات، وحتى في اللوحات التي يصور فيها بعض الوجوه، كانت الشفافية عنواناً يدل على عالم البشر، وإطلالة محبة وتعاطف واستيعاب، حيث تتنحى الأفكار والأحكام ويبزغ الوجود الإنساني المطلق من خلال الوجه بكل خصوصيته وتفرده. وهنا سحر اللقطة وبراعة الالتقاط وطواعية الخامة المروضة.

يشكل وجيه يسي حالة فنية وإنسانية خاصة، حيث يعتبر مرسمه ملتقى لمحبيه وأصدقائه من فنانين وهواة الفن، يرسم معهم ولا يبخل عليهم بأسرار فنه. يقضي حياته بين القاهرة وكندا، لكن أعماله مشبعة بروح مصرية وشرقية أصيلة. أقام وشارك في العديد من المعارض داخل وخارج مصر وله مقتنيات في العديد من دول ومتاحف العالم. حاصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الإنجليزية، انضم إلى رسامي روز اليوسف وصباح الخير. قدم مجموعة من الأعمال في التليفزيون الكندي. اشتهر برسم بورتريهات لشخصيات كندية، وهو عضو بالجمعية الكندية للبورتريه وبالجمعية الكندية للألوان المائية. وفي عام 2008 حصل على استحقاق أنجح فناني البورتريه عالمياً.

مهرجان الدوحة المسرحي

جيل جديد من المخرجين

الدوحة :شهدت العاصمة الدوحة من 21 إلى 27 مارس/ آذار المنصرم فعاليات مهرجان الدوحة المسرحي 2014، الذي تنظمه وزارة الثقافة والفنون والتراث. دورة هذه السنة، وهي الرابعة من عمر المهرجان، عرفت منافسة بين ثماني مسرحيات وزع جدول عرضها بين مسرح الدراما بالحي الثقافي (كتارا) ومسرح قطر الوطني.





وزيرالثقافة واللجنة التنظيمية للمهرجان وأعضاء لجنة التحكيم

العروض المتنافسة هي على التوالي: مسرحية «الجنرال» لفرقة الأبجر، وهي من تأليف الكاتب الإماراتي الراحل سالم الحتاوي، وإخراج ناصر المؤمن في أول تجربة إخراجية له. «رحلة حنظلة» لفرقة سديم، تأليف عبد المنعم عيسى وحسن إبراهيم، وإخراج حسن إبراهيم. «اللوحة» لفرقة مشيرب، تأليف طالب الدوس، وإخراج علي الشرشني. «قصة حب بحرية» لفرقة آرت أند آرت، تأليف وإخراج حمد الرميحي. «اللظى» لفرقة السعيد، تأليف طالب الدوس، وإخراج فالح فايز. «أم السالفة» لفرقة الدوحة المسرحية، تأليف وإخراج عبد الرحمن المناعي. «الخلخال» لفرقة قطر المسرحية، نص سالم الحتاوي، إخراج فيصل الرشيد. و«العرس الدموي» لفرقة الماسة، نص فريديريكوغارثيا لوركا، وإخراج فهد الباكر.

وقد اختارت لجنة التحكيم التي ترأسها الفنان غانم السليطي منح مسرحية «العرس الدموي» جائزة أفضل عرض مسرحي، وأيضاً جائزة أفضل إخراج مسرحي وفاز بها المخرج الشاب فهد الباكر، كما توجت نفس المسرحية بجائزة أفضل ممثل واعد والتي منحت لعيسى مطر، بالإضافة إلى جائزة أفضل دور ثان نسائي وفازت بها مريم فهد.

مسرحية «اللظى» إخراج فالح فايز، بدورها توجت بأربع جوائز؛ وهي: جائزة أفضل نص مسرحي لمؤلفها طالب الدوس، وجائزة أفضل إضاءة وأزياء للفنان فالح فايز، وجائزة أفضل ممثلة واعدة وكانت من نصيب أسرار محمد. فيما حصلت مسرحية «الخلخال» على جائزة أفضل ممثل دور أول ونالها فيصل رشيد. وذهبت جائزة أفضل ممثل دور ثان إلى محمد الصايغ عن دوره في مسرحية «اللوحة» التي نالت كذلك أحسن ماكياج وكانت من نصيب خلود الأنصاري. أما جائزة أفضل مؤثرات صوتية ومرئية فذهبت إلى مسرحية «الجنرال» وحصل عليها عبدالله العسم، فيما فازت مسرحية «أم السالفة» بجائزة أفضل ديكور»، في حين كانت أفضل مساهمة عربية، وهي جائزة مستحدثة في هذه الدورة، من نصيب الفنان السوداني محمد السني عن دوره في مسرحية «رحلة حنظلة».

بالعودة إلى أجواء المهرجان، شكلت الندوة التطبيقية اليومية مباشرة بعد انتهاء العروض، فرصة للنقاش وإبداء الآراء والانطباعات حول التجارب المسرحية المتنافسة؛ المخرج، الممثل، النص، وباقي مقومات العرض المسرحي، كلها مستويات تطرق لها المتدخلون بعد تقديم ورقات الندوة التطبيقية بحضور المخرج وكاتب النص. وعلى هامش العروض نظمت إدارة المهرجان في الفترة الصباحية ندوتين فكريتين: الندوة الأولى تحت عنوان «تحولات المسرح العربي في مواجهة

مستجدات العصر»، تضمنت ثلاث مداخلات: الأولى، بعنوان «كتابة النص المسرحي ومستجدات الشارع العربي» قدمها عز الدين المدني من تونس، والمداخلة الثانية قدمها أزل إدريس بعنوان «الرؤية الإخراجية الجديدة». فيما حملت المداخلة الثالثة عنوان «المسرح وتحديات وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة» قدمها كريم رشيد. وفي كلمتها لخصت الدكتورة هدى النعيمي، مشرفة الندوات، القضايا الجوهرية التي تناولتها مجمل المداخلات، حيث قالت النعيمي إن مهرجان الدوحة المسرحي يحاول أن يؤسس نظرياً لمستجدات المسرح وتحولاته وتحدياته محلياً وعربياً وإقليمياً، وطرحت النعيمي مجموعة من الأسئلة التي شكلت أرضية توسعت فيها مداخلات الندوة، وهي أسئلة ترتبط بمسألة الوعي ومدى النضج الثقافي والتربوي وجهوزية المجتمع للتفاعل مع النصوص والعروض المسرحية الراهنة. وتناولت الندوة الثانية «قضايا المسرح القطري»، بالإضافة إلى لقاءات أخرى موازية، منها لقاء تطرق فيه ضيوف المهرجان من الإعلاميين والنقاد إلى «تراجع اهتمام الإعلام بالمسرح العربي».

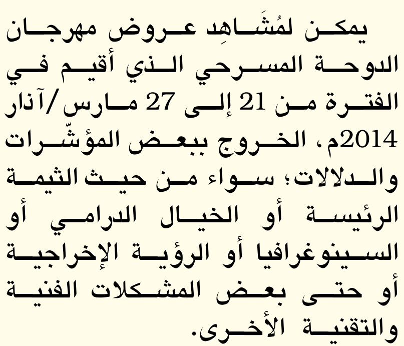
منذ عام 1978م، كما أشار الفنان سعد بورشيد مدير المهرجان، تم الإعلان عن تنظيم مهرجان الدوحة المسرحي كأول مهرجان للمسرح في منطقة الخليج العربي. وفي عام 1980م بدأت الاستعدادات للاحتفال باليوم العالمي للمسرح في قطر، ومنها انطلقت الحركة المسرحية القطرية، وأخذت مساراً آخر نحو التأصيل والتجريب والإبداع. وصولاً إلى الحالة المسرحية الراهنة، يسعى مهرجان الدوحة المسرحي، دورة بعد أخرى، إلى تقوية حضور المسرح وتغذيته بنفس متواصل يحميه من الطابع الاحتفالي، ويكرس حيويته داخل المشهد الثقافي في الدوحة عبر فعاليات موازية ومؤسسة ومتفاعلة.


مشهد من مسرحية "العرس الدموي" المتوجة بالجائزة الأولى

دورة بعد أخرى يسعى المهرجان إلى تقوية حضور المسرح وتغذيته بفعاليات متواصلة تحميه من الطابع الاحتفالي

وفي هذا السياق عبر رائد الحركة المسرحية في قطر الدكتور موسى زينل نائب رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان هذا العام، عن أمله في ألا تقتصر العروض المسرحية على المهرجانات وأن يكون هناك موسم مسرحي مستمر طوال العام، يقوم على التخطيط والجهد بدءاً من البنية التحتية لأماكن العروض، وإيجاد مسارح متطورة، بالإضافة إلى النظم والقوانين المشجعة والمحفزة على الإبداع المسرحي. وفي دورة هذه السنة، فقد شهدت أجواء المهرجان، الذي تزامن اختتامه مع الاحتفال باليوم العالمي للمسرح، امتداداً هادفاً، يصل الحدث بالغاية التي هي خلق مناخ مسرحي تتنافس فيه الفرق المسرحية، وفي الوقت نفسه جعله مناخاً للتكوين وتطوير المهارات المسرحية من خلال فعاليات لاحقة تبقي على طراوة المهرجان مباشرة بعد انتهاء دورته. وفي هذا السياق يأتي تنظيم وزارة الثقافة والفنون والتراث لورشة «مسرح ما بعد الحداثة» وورشة الكتابة المسرحية، وكذلك الإعلان عن مسابقة مفتوحة في التأليف المسرحي، بالإضافة إلى انعقاد ملتقى المسرحيين في قطر في الأسبوع الأخير من شهر إبريل/ نيسان من كل عام.

في كلمته الافتتاحية بمناسبة افتتاح هذه الدورة أكد سعادة الدكتور حمد بن عبدالعزيز الكواري وزير الثقافة والفنون والتراث،



على وعي الوزارة بالأهمية البالغة لدور المسرح في حياة الناس، وفي هذا الصدد أشار سعادته إلى الخطط والبرامج التي تضمنتها الاستراتيجية الوطنية (2011 - 2016) للنهوض بالحركة المسرحية في دولة قطر، على رأسها؛ تأسيس مسرح الشباب، ومسرح الطفل، وفتح مكتب في الدوحة للهيئة العالمية للمسرح التي تعمل تحت مظلة اليونسكو بهدف مد جسور التواصل بين المسرحيين القطريين ونظرائهم في العالم.. كما أكد سعادته أن العمل جار على إنشاء مكتبة إلكترونية للتوثيق المسرحي، بالإضافة إلى فتح باب التسجيل في الدراسات المسرحية بالتعاون مع كلية المجتمع بالدوحة. وختم سعادته بالإعلان عن الخطة المستقبلية للوزارة التي تتضمن إقامة مهرجان لمسرح الطفل تزامناً مع اليوم العالمي للطفل، وإقامة مهرجان قطر الدولي للمسرح كل سنتين، وكذلك إصدار مجلة فصلية تعنى بالفن المسرحي.

من الكرنفال إلى الفعل الثقافي

د. محمد الشحات

يمكن لمُشَاهِد عروض مهرجان الدوحة المسرحي الذي أقيم في الفترة من 21 إلى 27 مارس/آذار 2014م، الخروج ببعض المؤشّرات والدلالات؛ سواء من حيث الثيمة الرئيسة أو الخيال الدرامي أو السينوغرافيا أو الرؤية الإخراجية أو حتى بعض المشكلات الفنية والتقنية الأخرى.

تنوّعت الثيمات التي اشتغلت عليها النصوص المسرحية، وعالجتها العروض بمنطلقات ورؤى متباينة؛ إما على سبيل المحاكاة الإخراجية الحرفية للنص، أو السعي إلى المغايرة، أو محاولة تقديم معالجة إبداعية تتخذ من النص منطلقاً لآفاق بصرية وتشكيلية وسيميولوجية ترتقي بفنّ المسرح من حالة الكرنفالية، الاحتفالية، الصاخبة، إلى حالة الفعل الثقافي الخلّاق الذي يعيد صياغة المفاهيم والسرديّات الكبرى. ففي الإطار الرمزي، يأتي عرض (الجنرال) الذي يجسّد كيفية صناعة «الديكتاتور» في زماننا، مع إيماءة رهيفة إلى كيفية الخلاص منه. وعلى الرغم من أن الفكرة ذاتها مطروحة في الأدب العربي والغربي (قصةً ورواية ومسرحاً) بأشكال عدّة، فإن الكاتب سالم الحتّاوي، ومن بعد المخرج ناصر المؤمن، قد استطاعا تحفيزها درامياً بشكل جيد، من خلال صنع حبكة درامية افتقرت إلى بعض الإقناع.

وفي الإطار الواقعي المشوب ببعض جماليات الرمزية، نهضت بعض العروض على تناول عدد من الثيمات التي تعالج بعض قضايا المجتمع الخليجي، وهي أربعة (قصة حب بحرية) و(أم السالفة) و(اللظى) و(الخلخال). فعرض (قصة حب بحريّة)، للكاتب والمخرج حمد الرميحي هو كوميديا اجتماعية، باللهجة الخليجية، بين شيخ الشمال وشيخ الجنوب، في زمن قديم نسبياً، تنتهي بقصة حب بين «الجوهرة» ابنة أحد الشيخين و«ناصر» ابن الشيخ الآخر، لكنّ القيود القبلية والقدر يفرّقان بينهما، بعدما غذّت الشخصية الأسطورية (أم حمار) مكامن الفتنة والخوف بينهما. وفي إطار معالجة القضايا الخليجية، يندرج عرض (أم السالفة) للكاتب والمخرج عبد الرحمن المنّاعي، الذي يستخدم العامية لغةً للحوار بين شخصياته، في محاولة منه لرصد



مشهد من مسرحية «الخلخال»

التحوّلات السوسيولوجية (القطرية خصوصاً، والعربية عموماً) التي قد تدفع الإنسان إلى التخلّي في سهولة عن قيمة «البيت»، رغبةً في التحول نحو مجتمعات الحداثة الإسمنتية. وفي (اللّظَى)، للكاتب طالب الدوس والمخرج فالح فايز، يقدّم العرض معالجة درامية، بالعامية الخليجية، لأزمنة الظلم وزمن الاستعباد في قلعة من القلاع التي كانت أنموذجاً دالاً على تجارة العبيد، وتجسيد كل ما كان يتصل بهذا العالم السرّي من قيم وموضوعات بائدة، كما ينطوي النص على أبعاد رمزية منفتحة التأويل على كل العصور دون تعيين. أما (الخلخال)، للكاتب سالم الحتّاوي والمخرج فيصل رشيد، فهو عرض يجمع بين الرمزية والواقعية والتعبيرية في بنية واحدة، وذلك من خلال تجسيد لوعي سهيل بن عليّ، الشاعر المعروف بين أبناء الحيّ والمجتمع، الذي كان يحب في صغره فتاةً تُدعى «مريوم» كانت تسكن في الحي ذاته الذي يقيم فيه. وبعد أن انتقلت مريوم إلى حي آخر ظل صوت الخلخال يرنّ في أذنيه، حتى كبر ووقع في حب الراقصة «غاية» التي أحيت في قلبه مكامن الحب الأول بكل ما ينطوي عليه من وهج والتياع. وأحداث المسرحية كلها يتم استقبالها عبر وعي سهيل الذي تنهض دراما العرض على حوارٍ متخيّل، استرجاعي، بينه وبينَ الراقصة غاية، في بنية دائرية أشبه بتيار الوعي. وهو عرض واعد ينمّ عن اشتغال مسرحي جادّ ورؤية طموح.

تبقى ثلاثة عروض مثّلت، في تصوّري، مثلثاً درامياً يستحق الإشادة والتنويه، حتى وإن صادف بعضها سوء حظ في تقديرات الجوائز؛ أقصد إلى عروض (العرس الدموي) و(رحلة حنظلة) و(اللوحة)، بغضّ النظر عن ترتيبها. فأولها (العرس الدموي) -أو (عرس الدمّ)، حسب النص الأصلي لفريديريكو جارثيا لوركا- عرض ينحو منحى رمزياً وتعبيرياً في آن، رغم أنّ متكئاته عند لوركا واقعية، تعالج ثيمة الثأر بصفة رئيسة. ينهض العرض على فكرة بسيطة ومركّبة في آن: عروس يتم تزويجها عنوةً ممّن لا تحبّه، بينما يقرّر حبيبها الذي تزوّج من غيرها أن يهربا معاً في ليلة زفافها، ثم يطاردهما العريسُ العاشق وزوجة الحبيب الهارب وأفراد العائلتين، إلى أن يلتقي الجميع ويقتل كل من الحبيب والعاشق الآخر في ليلة مقمرة. ، بينما الأمّ فوق الدماء على ضوء القمر، بعد أن تحول العرس إلى منبحة دموية بشعة. هكذا أراد مخرج العرض فهد الباكر أن يتنقّل بين الواقعية والتعبيرية والرمزية التي انعكست ملامحها جميعاً حتى على مفردات الديكور وتوظيف السينوغرافيا. وثانيها (رحلة حنظلة) الذي قام بإعداده -على سبيل التناص الدرامي مع ناجي العلي وسعد الله ونوس- كل من حسن إبراهيم وعبد المنعم عيسى، وقام بإخراجه حسن إبراهيم والفنّان جواد الشكرجي، فهو عرض سعى حثيثاً إلى خلق صياغة درامية جديدة لمسرحية سعد الله ونوس (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة). تدور أحداث المسرحية كلها عبر وعي «حنظلة» في 7 مشاهد متتالية، متصاعدة، حتى الختام، حيث اللحظة التي يقرّر فيها حنظلة أن ينتقل من فضاء الصمت العربي إلى فضاء البوح والصراخ والرفض ضد كل تمثيلات السلطة التي تسلب الإنسان حق ممارسة الحرية. يبقى العرض الثالث الذي يغلق رأس المثلث؛ أقصد إلى عرض (اللوحة)، من تأليف طالب الدوس وإخراج علي الشرشني. ينهض العرض على استلهام الطاقة الدرامية التي أودعها كل من توفيق الحكيم في (بجماليون) وجوته في (فاوست)، وبول زوسكيند في (العطر)... وغيرها. تنهض (اللوحة) على فنان تشكيلي (رسّام) يبحث عن الخلود، فتتجسّد له فتاة إحدى لوحاته امرأةً تكون عوناً له على نوال الخلود الذي يعثر عليه عبر قرية فقيرة من البؤساء سيختار واحداً منهم يشتريه أو يستأجره كعبدٍ خاضع له حتى يستلهم طاقته في رسم لوحةٍ تبلغ به مرتبة الخلود. وعبر هذ الصراع تصطدم رغبة امرأة اللوحة برغبات الخادمة زوجة الرسام ومحبوبته القديمة (كأنها «جالاتيا» الحكيم بعد معاشرة بني الإنسان)، حتى تكتمل الذروة ببحث الفنّان عن ضحية أخرى قد تكون هي هو، حسب قراءة المخرج في مشهد الختام.

على الرغم من الجهود الملموسة التي بذلتها العروض الثمانية -ومن ورائها: شركات الإنتاج، والمخرجون، والممثّلون، والديكور، والسينوغرافيا، والملابس، والماكياج... وغيرها-


«اللوحة»


«رحلة حنظلة»


«أم السالفة»


«اللظى»

من أجل تقديم عروض مسرحية ذات قيمة جمالية ومعرفية تؤكّد على أنّ المسرح فعل ثقافي خلّاق، قبل أن يكون فعلاً كرنفالياً؛ فإن ثمّة عدداً من الملاحظات التي لا بدّ من طرحها دون مواربة. أولاها: الخلط البيّن، في عدد غير قليل من العروض، بين مفهومي «الديكور» و«السينوغرافيا». فالديكور هو القدرة على توظيف القطع الثابتة أو المتحركة التي تخلق فضاء مكانياً وزمانياً للعرض، أو تعطي الخشبة بعدها الثالث أو حتى الرابع (إمكان تخيّل ما يحدث خلف الكواليس)، بينما السينوغرافيا هي القدرة على التوظيف الجمالي (البصري) والثقافي (المعرفي) لمساحات الضوء والظل، الصوت والصمت، الحركة والسكون، في علاقتها بأبعاد المكان والزمان وحركة الشخوص والإيقاع. والمفهومان متباينان تماماً. ثانيتها: ضرورة تعميق الرؤية الإخراجية التي تتجاوز بالضرورة مجرد تحريك المخرج لعدد من الممثلين على الخشبة، بما يشبه تحريك حفنة من الدُّمَى على قطعة شطرنج. ثالثتها: التحكّم في ضبط إيقاع العرض؛ الأمر الذي من شأنه ضبط إيقاع الصراع الدرامي نفسه، صعوداً أو هبوطاً؛ ومن ثمّ التخلّص من حشو الكثير من الفواصل الغنائية أو المشاهد التعبيرية التي لم تكن سوى نتوء غير جمالي في جسد هذا العرض أو ذاك.

ومع ذلك، ينبغي التنويه إلى قيمة هذه المهرجانات التي تسهم، بالفعل، في ترسيخ الثقافة المسرحية في مجتمعنا العربي.

ويؤكّد ذلك بوضوح اكتشاف مهرجان الدوحة المسرحي لهذا العام 2014م عدداً من المخرجين الشبّان مثل: (علي الشرشني، فهد الباكر، فيصل رشيد، .. وغيرهم)، الذين تنوّعت مشاربهم وتعدّدت مدارسهم ورؤاهم الإخراجية؛ وهو الأمر الذي يمكن من خلاله -في بضع سنوات معدودات، لا أكثر- أن يصبح مهرجان الدوحة المسرحي فضاء إبداعياً حاضناً لمسرح خليجي وعربي خلّاق. إنّ الجمهور العربي الذي رأينا قطاعاً متنوّعاً منه في مهرجان الدوحة يستأهل الاستجابة السريعة لرغبته في تكثيف وتتابع أمثال هذه الفعاليات النوعيّة التي من شأنها النهوض بالمسرح العربي بوصفه فعلاً سوسيولوجياً وثقافياً خلّاقاً.

الثقة بالنفس

الشيخ إبراهيم أبو اليقظان

بين الغرور والإعجاب بالنفس وبين استصغارها وعدم الاعتداد بها، توجد الثقة بالنفس، والشعور بذاتيتها واستعدادها للكمال الإنساني، وعلى حسب هذه الثقة بالنفس قوة وضعفاً، يكون عزم الإنسان في العمل أو كسله عنه، فإذا كان ذا ثقة تامة بنفسه شاعراً بكرامتها، فإنه لا يزال يزداد بها طموحاً إلى المعالي وعزوفاً عن الرذائل والنقائص، وإذا ضعفت ثقته بنفسه ولم يقدر قيمتها حق قدرها هان عليه أمرها ورضي لها بكل صغار واحتقار.

إن الثقة بالنفس كما تكون في الفرد تكون في الأمة، فإن الأمة إذا كانت واثقة بنفسها شاعرة، بوضعيتها. ومنزلتها في الوجود، تكون دائماً خواضة في العظائم وجلائل الأعمال، طماحة إلى المعالي تواقة إلى إحراز مكانتها في قمم المجد والسؤدد، غير هيابة ولا راهبة ولا قانعة، ولا تقدر بحال أن تقيم على هضيمة أو تنام عن ضيم، ولأن تبذل ما لديها من نفس ونفيس، وتضحي كل مرتخص وغال، خير لها من أن تصبر على القذى، وكل فرد من أبنائها يرى نفسه أنه الأمة وحده لما تنطوي عليه ضلوعه من الشعور بذاته والثقة بنفسه.

وإذا لم تكن لها ثقة بنفسها ولا شاعرة بما لها من القوة والنبوغ والاستعداد الكامنة فيها، فإنها تتضاءل وتتصاغر وتتكمش وتنزوي، فتحيا وهنة وكلّة قانعة، وهي إلى العدم أقرب منها إلى الوجود، لا أمل لها ولا رجاء ولا غاية، فتنتزع الثقة بالنفس من كل فرد من أبنائها، فيعيش كذلك غير شاعر من نفسه بذرة من الكمال، ظاناً أنه كالخرقة الملقاة لا يصلح لشيء، وإن بقية إخوانه مثله لا يليقون لشيء، سالباً عنهم كل فضيلة، ملصقاً بهم كل رذيلة، قياساً على ما يشعر في نفسه من النقص والحطة.

ومن هنا فشا سوء الظن بالأفراد والجماعات، وساد التشاؤم بينهم، وسارت كلمة (دع عنك المسلم) مسرى الأمثال. فإذا هب أحدهم لمشروع خيري وأراد مشاركة إخوانه فيه والتعاون معهم عليه، قيل له (دع عنك المسلم ولا تأمنه ولا تثق به وفر منه فرار الشاة من الذئب) وأنشد لسان حاله قول الشاعر:

عوى الذئب فاستأنست للذئب

إذ عوى وصوَّت إنسان فكدت أطير

وإذا حدثت بالأمة بلية واستدعاه إخوانه لمشاطرتهم في أمرها، فرّ هارباً وانزوى في قعر بيته، لا جبناً ولا شحاً، ولكن لسوء ظنه بهم وعدم وثوقه بأعمالهم واتهامه لهم بأنهم سيخونونه ويوقعونه في ورطة لا مخلص له منها، ويا ليته لو اقتصر على هذا، ولكنه ينفث سمومه في كل من يثق في كلامه ويختلق له وسائط التأبيط والانفصال عن بقية الجماعة لإضعافها، وإحباط مساعيها وإظهار أنه هو المدبر الحكيم، فإذا أصغى هذا المسكين إلى كلامه، وأثر في نفسه، اتهم الجماعة فانعزل عنها وعاش فريداً مستوحشاً، في عزلة تامة مسجوناً عن بقية العائلة الملية مدى حياته، وهو لا خيراً جلب له أو لأمته ولا ضيراً دفع، وإذ لم يصغ إلى كلامه، بل سار في سبيله واستعان بإخوانه فظهرت من أحدهم خيانة أو ضعف أو سوء تصرف -و تلك طبيعة البشر- أو اعترضه عائق في طريقه فكابد



المشاق وقارع الخطوب، فعوض أن يسليه ويدله إلى مكامن الضعف حتى يتدارك ما فات يجابهه قائلاً: ألم أقل لك دع عنك المسلم؟ فذق جزاءك واعتبر بمغبة عنادك وإصرارك.

نعم لئن كان الشائع في كثير من الأوساط الإسلامية الجهل والخيانة والفساد والانحطاط حتى صارت وبالاً عليها وعلى بقية المسلمين، وحجة لأخصام الإسلام عليه، فهل من المروءة فصل المسلم عن أخيه وإبعاده عنه وتحذيره منه وإضعاف ثقته به وإيئاسه من معالجته؟

وهل من الغيرة والوطنية تنقيص المسلم بما ينقصه به ضده وإفساد سمعته وتشويهها وإعانة خصمه عليه؟

أو ليس من الواجب السعي الحثيث في إزاحة تلك الأوصاف الذميمة، والسهر على إصلاح تلك الحالة الأسيفة؟

أو ليس من المفروض تنزيه اللسان عن تنقيص المسلم وتلويثه بما يلوثه به خصمه، والذود عن عرضه والدفاع عن كرامته؟

أو ليس من الفضيلة نصحه بكل وسيلة وإرشاده لإتقان عمله وضبط عمله، وضبط أموره وتنسيق شؤونه قدر المستطاع؟

هنالك أمور تربي في الإنسان الثقة بنفسه يجب عليه مراعاتها إن أراد لنفسه خيراً وسعادة في الدنيا والآخرة.

منها الثقة بالله تعالى، وإفعام القلب إيماناً به سبحانه فإن يقينه بالله وإيمانه بأنه لا يخلف الميعاد، يملأ قلبه راحة وطمأنينة، وأنه لا محالة فائز بمطلوبه.

ومنها الشعور التام بأنه إنما خلقه الله، وكرمه وفضله على كثير من خلقه وسخر له ما في السماوات وما في الأرض جميعاً منه، لا ليعيش ذليلاً مهاناً ولكن ليعيش حراً كريماً وسيداً شريفاً وقوياً عزيزاً إذا استقام على الطريقة.

ومنها أن يعلم أن الفوز والنجاح ثمرة السعي والكد، وأن الخيبة والإخفاق نتيجة الكسل وعاقبة التفريط وتضييع الفرص، وأن العامل لا محالة ظافر بأحد الربحين إما العاجل أو الآجل فلا يذهب جده وجهاده سدى.

ومنها مخالطة العاملين المخلصين ذوي العزائم الصادقة الواثقين بنفوسهم، ومجانبة الوكلين الوهنين المتشائمين، ودراسة حوادث وتراجم العظماء المفعمة بالجلال والعظائم، المتكونة من الثقة بالنفس.

ومنها تمزيق أغشية الجهل بالتعليم الصحيح، فإن الجاهل بطرق الحياة كالمتخبط في الظلام، لا يكون واثقاً بنفسه ولا بأعماله مادام غير عالم بموارد الأمور ومصادرها، بخلاف المتعلم تعلماً صحيحاً فإنه يكون دائماً على بينة من أمره لا تذبذب يعوقه ولا تزلزل يعرقله.

(بتصرف)



عبد القادر عبد اللي

الرواية التاريخية التركية

يشهد سوق الرواية التركية انتعاشاً من خلال الروايات التي تُصنف تاريخية. ويصطلح النقاد على اعتبار رواية «الإنكشاريون»(1871) لأحمد مدحت أول نماذج الرواية التاريخية التركية.

التاريخ العثماني أكثر ما يشد الروائيين الأتراك، فهو تاريخهم الأكثر ازدهاراً من جهة، وفيه كمّ هائل من الوثائق يمكن الاستناد إليها. كما أنه مرّ بفترات متقلبة، حيث شهدت الأسرة المالكة كثيراً من المؤامرات، والاغتيالات، وهذه كلها موضوعات جذابة للروائي. إضافة إلى الحرم، ذلك العالم الأنثوي السحري، الذي يحلّق فيه الخيال الروائي عالياً جداً. التاريخ السلجوقي أيضاً موضوع جذاب للرواية.

هناك كثير من النماذج التركية أيضاً تتناول الحرم، وبخاصة الفترة العثمانية الذهبية، في عصري السلطان سليم الأول وسليمان القانوني، وموضوع القانوني هو الأكثر جذباً إذ لعبت الجارية الموسكوفية حُرّم دوراً مهماً في الحياة السياسية العثمانية، وهناك عدد كبير من الروايات تناولت موضوع حُرّم، ولكثرة الاهتمام بهذا الموضوع تم تحويله إلى مسلسل تليفزيوني لاقى جدلاً كبيراً.

تناولت الكاتبة التركية دمت آلطن يلكلي أوغلو موضوع الحرم من خلال روايتها «حُرّم - الجارية الموسكوفية»، ولعلها الوحيدة التي غاصت في أعماق تاريخ حُرّم في عهد طفولتها، لتجد ما يبرر تصرفاتها في الكبر، وحرصها على السلطة والقوة ليكون ذلك الجزء من الرواية خيالياً تماماً إذ لا توجد أي وثيقة حول نشأة تلك المرأة الغريبة التي كانت نقطة انعطاف في تاريخ الدولة العثمانية بعد اعتناقها الإسلام، وزواجها من السلطان سليمان القانوني، وجلوس ابنها سليم الثاني على العرش، وهي التي حضّرت لوصوله قبيل موتها مسمومة.

والروايات التي تتناول حُرّم كثيرة، فإضافة إلى رواية دمت آلطن يلكلي أوغلو هناك رواية السلطانة حُرّم للكاتب م. طورهان طان، ورواية أخرى بالاسم نفسه لناظم تكطاش، ورواية أخرى بعنوان السلطانة حرم لمحمد سميح فتحي.

يرى كثير من المثقفين الأتراك أيضاً أن موضوع الحرم موضوع استشراقي يهدف إلى تشويه التاريخ العثماني. فهم يتناولون التاريخ ولكن من باب آخر. يحلو لبعض النقاد غير الأتراك تسمية هؤلاء المثقفين بتيار العثمانية الجديدة، فهو يمثل إعادة اكتشاف للتاريخ العثماني. بالطبع هناك روائيون يكتبون رواياتهم ضمن هذا النهج. كتب الروائي أوقاي ترياكي أوغلو (1972) الذي يمكن تصنيفه ضمن هذا التيار عدداً كبيراً من الروايات التي تتناول مختلف المراحل التاريخية العثمانية، منها ثلاثية القانوني، مراد الرابع، الحصار 1453، الجبار، عبد الحميد - آخر الحكام. أوقاي ترياكي أوغلو عثماني العقيدة ومنسجم في كتاباته مع ما يعتقد. فقد تناول التاريخ العثماني بمدائحيات روائية عديدة، منها القانوني وفترة حكمه التي تعتبر الفترة الذهبية للدولة العثمانية، ويذهب البعض لاعتبار أن مرحلة ما بعد القانوني هي بداية الانحدار، وتناولها كثير من الأدباء منهم فريدون فاضل تولبنتشي، أورهان أفيونجو، ياووظ بهادر أوغلو وآخرون.

عاد ترياكي أوغلو إلى التاريخ أيضاً لتصوير بطولات الشاب محمد الأول الذي دخل التاريخ باسم السلطان محمد الفاتح من خلال روايته الحصار 1453، التي يتحدث فيها عن فتح اسطنبول، وقد دمج الأسطورة والخيال في روايته تلك، ومنها تسيير السفن على البر، ويعتبر محمد الفاتح من الشخصيات الروائية الجذابة أيضاً، ومن الذين تناولوا هذه الشخصية بيازيد آقمان في روايته «اليوم الأول للعالم»، وحكمت تمل أقارصو في روايته «على أبواب القسطنطينية».

هناك موضوع آخر ضمن الرواية التاريخية طرقه الكاتب أحمد أوميت الذي تسجل كتبه أرقاماً قياسية في المبيعات. الموضوع هو الرواية التاريخية البوليسية، فهو يذهب إلى بعض الأحداث التاريخية ويحاول الدخول في تفاصيلها، ويلعب دور المحقق من أجل الوصول إلى بعض النتائج. على سبيل المثال تتناول آخر رواياته «قتل السلطان» موت محمد الفاتح، ويغوص في حياته في محاولة لفك عقدة ذلك الموت. يتلاعب أوميت بالوقائع وبناء الرواية من أجل تحقيق الغرض. ولا يخفى على المطلع أن رواية «اسمي أحمر» للكتاب أورهان باموق أيضاً تصنف ضمن هذا الإطار.

ما تشهده الرواية التركية التاريخية من ازدهار اليوم يضعها تحت المجهر، وهناك كثير من المقالات التي تتناول هذا النوع من الرواية، وتتضارب الآراء حولها، فهناك من يعتبرها تياراً فنياً خاصاً بتركيا من ناحية الأسلوب والبناء. فكثيراً ما يعتمد كتاب هذا النوع من الرواية على مفردات عثمانية شبه ميتة لا يفهمها القارئ التركي إلا من خلال السياق، ويدافع أنصار هذا التيار عن هذا الأسلوب اللغوي بأنه جزء من تراثهم، وعلى الأجيال الجديدة أن تعرفه. وهناك من يعتبرها عملاً يعتمد على فنيات مصطنعة، وأن هذه اللغة المركبة بين الجديد والقديم لا تصنع أسلوباً.



العمل الفني: **ثريا البقصمي - الكويت**

أديبة وفنانة تشكيلية، بدأت تجربتها مع الفن التشكيلي عام 1966، حصلت على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام 1993 عن كتاب «شموع السراديب»،ساهمت ثريا بشكل فعال في تطوير الحركة الفنية في الكويت ،وأقامت العديد من المعارض الشخصية في مختلف دول العالم.

سوريا
مكعَّب برمودا

سراييفو
مئة عام بعد الحرب

مهرجان كان
حيوات عاديّة

الشـيـخ إمــــام
ســـارق النـــار

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 80 - يونيو 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:
الإصبع الصغيرة
ميشال سـار

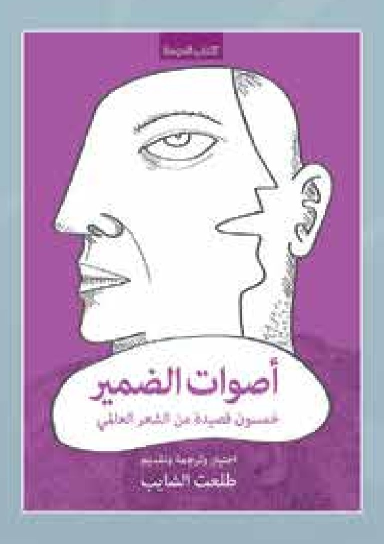


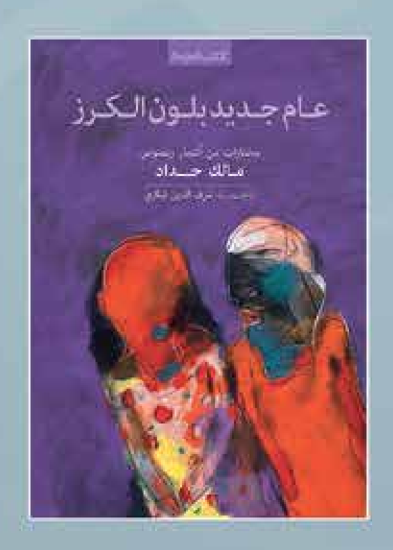
سَحَرة الكرة وعشّاقها..

شمس و ظِلّ

صدر في سلسلة كتاب الدوحة

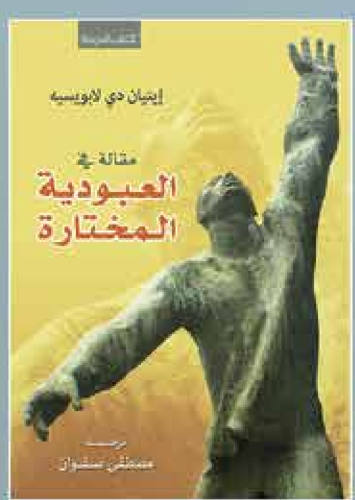












تطوير تعليم اللغة العربية

عُقِد في أوائل الشهر الماضي مؤتمر علمي في جامعة قطر تناول موضوع " اللسانيات وتطوير تعليم اللغة العربية " من أجل بحث المشكلات التي تواجه تعليم اللغة العربية في ضوء النتائج التي أسفرت عنها الدراسات اللسانية الحديثة ، واقتراح الحلول المناسبة لها ، ورصد التحدّيات المستقبلية التي يواجهها تعليم اللغة العربية في كل مراحله .

لقد أصبح الضّعْف اللغوي ظاهرة بالغة الخطورة حتى غدا التفكير في تطوير تعليم اللغة العربية قضيّة مُلِحّة تشغل بال كل المهتمّين بها ، وارتفعت الأصوات التي تنذر بتدهور تعليم اللغة العربية إلى الدرجة التي يعجز فيها الطالب العربي عن التحدُّث أو الكتابة بلغته، فيلجأ إلى استعمال لغة أخرى بدلاً منها ، وفي هذا كله خطر كبير على لغتنا وهويَّتنا ووجودنا ويجب علينا استشعارُ الخطر وبذلُ كل الجهود واتخاذ كل الوسائل التي تحول دون الوصول إلى هذه الحالة غير المَرضِيّة .

تكمن المشكلة الكبرى في مراحل التعليم العام، وربما قبلها في الأسرة ورياض الأطفال حيث لا يُعتنى بتعليم اللغة العربية، ولا تتوفر الوسائل التي ترغّب فيها، وتغرس في نفوس الأطفال حب تعلمها .

إن للأسرة دوراً كبيراً في إقبال الطفل على اللغة العربية أو نفوره منها ، بوصفها المكان الأول الذي يسمع فيه اللغة العربية، ويحاول تعلُّمها ، ويزداد هذا الدور عِظماً ومسؤولية إذا أخذنا في الحسبان مزاحمة اللهجات العامية واللغات الأجنبية للغة العربية ، وأن تفضيل الأسرة إحداهما أو كلتيهما على اللغة العربية يُعَدّ تفريطاً في تنشئة هذا الطفل وتربيته .

أما معلِّم اللغة العربية فهو حجر الزاوية في عملية التعليم. وإذا لم يكن متمكّناً من لغته خبيراً بأساليب تدريسها وبكيفية اكتسابها وتيسير تعلُّمها وتعزيز دافعية متعلِّميها فإنه يهدم ولا يبني ويخرّج طلاباً ضعافاً يحملون ضعفهم معهم طيلة حياتهم .

ومما لا شك فيه أن مناهج اللغة العربية بحاجة إلى إعادة نظر في ظلّ تطوُّرات العصر الحديث وتغيُّر حاجات المتعلِّمين؛ فلا بد من تجديد الأهداف التعليمية، ومحتوى الكتاب التعليمي، وطرق التدريس، وأنشطة التعلُّم، ومعايير التقييم بما يسهم في رفع كفاءتهم اللغوية وتحسين مستوى أدائهم اللغوي .

لن ينجح تطوير تعليم اللغة العربية إلا إذا ضاعفنا عنايتنا بالفترات الأولى التي يتعلَّم فيها الطفل العربي لغته قبل المدرسة ، فهَيَّأنا له البيئة الصالحة التي تحفِّزه على اكتسابها بما يؤهِّله لتعلُّمها على نحو أفضل في مراحل التعليم اللاحقة .

ولن يحقِّق تعليم المدرسة أهدافه إلا إذا مارس الطالب لغته العربية، وعَوَّدَ نفسه على استعمالها بما يمكّنه من إتقان مهاراتها استماعاً وتحدُّثاً وقراءة وكتابة .

إننا في أَمَسّ الحاجة إلى تخطيط لغوي سليم يركّز على هذه الفترات الأولى ليجعل منها البداية الصحيحة لتعليم مثمر رفيع المستوى .

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 80

السنة السابعة - العدد الثمانون
شعبان 1435 - يونيو 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي
تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:
المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني للغلاف:
Os Gêmeos
البرازيل

مجاناً مع العدد:



الإصبع الصغيرة
ميشال سـار



مقالات

أدب 62

ترجمات 72

نصوص 97

عمارة 145

علوم 152

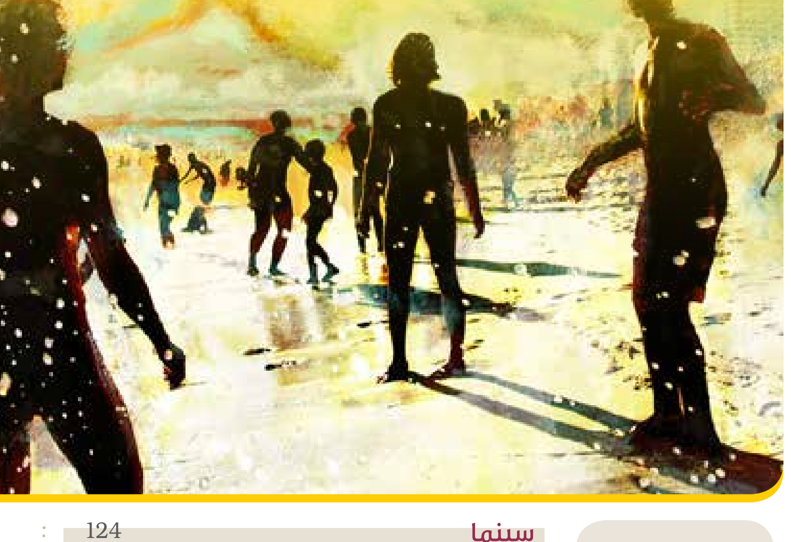
كتب 106

ملف

سحرة الكُرة وَعُشّاقها

شمس وظل





سارق النار حارس الزهرة



148

سينما 124

تشكيل 142

موسيقى 148

مسرح 120

صفحات مطوية 158

غزّة تبحث عن شاشاتها

غزة – عبدالله عمر

غَـزّة مـا تـزال تحتفـظ بذكريـات لسنوات الذروة السينمائية، وبتجـارب ماضيـة مميـزة، وتتطلـع للانتفـاض من سباتها وعودة الفن السابع إليها. الفنانـة هـدى ياسـين تتذكـر سـنوات الـذروة: «كان هنـاك أكثـر مـن خمس عشـرة داراً للعـرض السـينمائي فـي قطاع غـزة، غيـر أنـه وبفعل الإهمال وعـدم الاهتمـام، إضافـة إلـى الحـرب التي تعرضت لها السينما في مرحلة مـن المراحـل، صـارت غـزة تفتقـر إلـى مثـل هـذه الـدور». فقد تحـوّل أغلبها إلـى قاعـات للأفـراح وأخـرى للمناسبات العامة، وتـعـرض الكـثير منـهـا للتدميـر، وأصبحـت مهجـورة وربمـا كان مصيرهـا مكبّـاً للنفايـات، رغـم أن الـكل يـدرك أهميـة السـينما ومكانتها بيـن الفنـون الأخـرى، ومـا تلعبـه مـن دور فـي تغييـر وتعديـل الأفـكار وتعزيـز الـروح الوطنيـة. ويعتقـد المخـرج السـينمائي صابـر أيـوب متشـائماً أنـه لا يوجـد فـي غـزة أي شكل من أشكال العمل السينمائي، وليسـت المشـكلة مقتصـرة علـى دور العـرض، وأن كل مـا يـدور علـى الواقـع من محـاولات لا تليق بمستوى السـينما، وإنمـا هـي بعـض الفرديـات التـي لا تتلقـى أي دعـم مـن أي جهـة، وغالبـاً مـا تتوقـف عند عقبة التمويل. وتشـير الأسـتاذة سـماح يونـس إلـى صعوبـات يواجههـا السـينمائيون، فهـم يعملـون بإمكانيـات تـكاد تكـون معدومـة، مسـتخدمين تقنيـات تعداهـا الزمـن، فنـادراً مـا تتوافـر لديهـم المعـدات الضروريـة لعمليـة تصويـر وإخـراج العمـل، معتمديـن فـي الغالـب علـى الطاقم البشري المكافح لصناعة أفـلام بسـيطة. ولكنهـا تبقـى محاولـة كـي لا تندثـر الفكـرة مـن أساسـها. ويخـالـفـهـا الـرأي المـخرج رشـاد موسـى، الـذي يـرى فـي قِلَّـة الإمكانـات دافعـاً إضافيـاً لتفجيـر طاقـة الإبـداع داخـل السـينمائي، علـى حَـدِّ قولـه. ويوضـح موسـى أن الفن السـابع هـو تعبيـر عـن الإنسـانية بشـكل يوثـق للأجيـال ذاكـرة لا يسـتطيع التاريـخ حملهـا فـي أحيـان كثيـرة، وهـذا هـو الأسـلوب الخـاص للسـينما فـي العمـل، والـذي لا يتوافـر فـي العديـد مـن الفنـون الأخـرى. وتؤكـد المخرجـة إينـاس الطويـل أنـه «رغـم عـدم امتـلاك إمكانيـات سـينما عالميـة لكننـا علـى ثقـة أننـا نمتلـك عقـولاً وإبداعـاً يضاهيهـا، وقصصـاً صادقـة. فهنـاك العديـد مـن القضايـا التـي تسـتحق معالجتهـا فـي السـينما الفلسـطينية، ودورنـا الوطنـي والإنسـاني يُحَتِّـم علينـا العمـل بهـذا السـلاح للدفـاع عـن قضايانـا ووطننـا فـي وجـه آلـة إعلاميـة تحـاول محـو ذاكرتنـا». ورغـم الأجـواء الفنيـة التـي تعـجّ بهـا غـزة علـى حـد تعبيـر المتحدثـة نفسـها فـإن هنـاك غيابـاً للنقـد والنقـاد، وهـذا مـا يجعـل صناعـة الأفـلام حرفـة لا تعـرف التطـور.

وتـرى الفنانـة مـروة حـرب أن المهرجانـات السينمائية هـي مـن يثـري العمـل الفنـي وتعتبرهـا خطـوة جـادة نحـو عالـم الفن السـابع فـي فلسـطين إجمـالاً، تفتـح مجـال التنافـس الحقيقـي بيـن السـينمائيين لتقديـم الأفضـل، فتطـور الأفـكار والثقافـات لا يحـدث إلا بفعـل التشـابك الفكـري بيـن الـدول



وهنا ما توفره المهرجانات، كما أنها تفتح المجال لبروز مبدعين في كل مجالات العمل السينمائي. وتضيف: «العمل السينمائي الناجح ليس تمثيلاً وإخراجاً فقط، وإنما هو توافق كامل بين فنيين وكاتب القصة بالإضافة إلى المخرج والممثل، ليصير العمل وحدة واحدة برسالة واضحة المعالم تصل مباشرة إلى قلوب المشاهدين». وتعود الفنانة مروة إلى التأكيد على أن هذه المهرجانات لا تعد بالكثرة وإنما بالنوعية التي تقدمها، فكثرتها لا تعني إلا تشتيتاً للجهد، ويجب تلخيصها في عدد محدود على أن تكون مميزة وكبيرة تحقق الأهداف التي تمت الإشارة لها سابقاً، وهذا لن يمكن له أن يؤتي ثماراً حقيقية إذا ما بقيت دور العرض مغلقة ومهملة بهذا الشكل. وهذا ما يؤكده المنتج السينمائي خالد طه مبرزاً استعداده للصرف على عمل سينمائي قوي، قبل أن يتساءل: أين سيتم عرضه؟ فهل ننتج لعرض هذه الأفلام في المهرجانات فقط؟ هذا ليس هدفنا، نريد أن يشاهد المواطن البسيط هذا العمل ويتفاعل معه، يقبله أو يرفضه هذه حريته وهذه متعة العمل السينمائي الحقيقية.

وفي ظل عدم وجود فرص متوافرة من الجهات الداعمة لصناعة الأفلام في غزة، يؤدي الأمر لهروب الكثير من رؤوس الأموال من تقديم إنتاج حقيقي، وهذا يعرقل العمل السينمائي بشكل عام، يصل الأمر لأن ينعت المجتمع كل من ينتج فيلماً سينمائياً بالجنون، لأنه لا طائل من هذا الإنتاج سوى الخسارة.

تاريخياً، أول دار عرض سينمائي في غزة تعود إلى أوائل الخمسينيات، تبعها العديد من الدور في كل مدن القطاع المختلفة، لكنها اليوم تفتقر لدار عرض واحدة، فقد تلقت دور العرض ضربة تلو الأخرى وتكبد أصحابها خسائر كبيرة في مواجهة التطورات السياسية المتلاحقة والتي كان لها تأثير على الفعل الثقافي.

لكن وفقاً للدكتور كمال الشاعر فإن إغلاق دور العرض ليس السبب الوحيد، فغياب الإنتاج السينمائي المحلي وعدم اهتمام الحكومات الفلسطينية المتعاقبة بهذا النوع من الفنون، وَقِلَّة الكوادر الفنية المتخصصة، وعزوف تام من قبل منتج مغامر أدت في النهاية إلى افتقادها لبريقها.

ويتابع الشاعر قائلاً: «هنا يأتي دور الفنان الذي لا زال يحاول أن يجد مكاناً لنفسه على الخريطة الفنية، فالسينما لم تعد وسيلة للترفيه، إنما باتت ضرورة ملحة وحاجة مجتمعية كبيرة، فقد نما الوعي المحلي بأهميتها». ويرى الدكتور كمال الشاعر أن السينما عكست الدور الإيجابي للحركة النضالية الوطنية بما فيها الاجتماعية مما صَبَّ في خدمة القضية الفلسطينية. ويعيب الكثيرون ممن استطلعنا رأيهم غياب الدعم الحكومي للعمل السينمائي، ويختتم الدكتور الشاعر: «بقي الدور الحكومي ضعيفاً والدعم الموجه من قبلها خجولاً لا يرقى لصناعة سينما جيدة، لازال دورها يعتبر «قاصراً» بسبب عدم الاهتمام بها وَقِلَّة الوعي بأهميتها».

حِوَارُ الأَدْيَانِ.. بَعد الرَبيعِ العَربيّ

الرباط: عبدالحق ميفراني

أكدت خلاصات الندوة الدولية «لقاء الأديان: من أجل حوار إسلامي- مسيحي متجدد»، التي نظمت في الرباط، الشهر الماضي، على ضرورة ترسيخ قواعد حوار حقيقي بين الأديان باعتباره «الوسيلة الكفيلة لترويض العولمة المتوحشة وإلباسها وجهاً إنسانياً». وتعددت رؤى المداخلات بين مَنْ تناول محور الرسالة القرآنية في العلاقة مع الآخر، وَمَنْ تطرّق إلى وجهة النظر اللاهوت الكاثوليكي. وَخَيّمَ سؤال على مناقشات الندوة: مآلات الربيع العربي وما مدى تأثيره على مستقبل الحوار الديني وجعله متجددا؟

الندوة أشرفت على تنظيمها المكتبة الوطنية للمملكة المغربية وكوليج البيرناردان بباريس ومؤسسة الملك عبدالعزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية بالدار البيضاء، شارك فيها لفيف من الباحثين والأكاديميين من دول عربية وأوروبية، إلى جانب مشاركة مركز عبدالله بن عبدالعزيز للحوار بين أتباع الأديان والثقافات بفيينا وجمعية الصداقة الإسلامية- المسيحية المعروفة اختصاراً بـ GRIC. وقد توقفت الندوة عند حصيلة الحوار بين الأديان من بوابة محاور متعددة مَسّتْ الوضع الراهن للحوار الإسلامي- المسيحي، والأشكال الدينية والفلسفية للحوار الإسلامي- المسيحي وأبعاده التاريخية والأنثروبولوجية، وتأثره بالحداثة والعولمة. وقد انتهى المشاركون إلى أن الحوار بين الأديان يقوم على قيمتي الاعتراف والاختلاف.

سعى هذا اللقاء العلمي إلى البحث عن سمات الحوار بين الأديان بعيداً عن الأحكام المُسبقة والتوظيف الإعلامي. فبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول 2001 تنامت فرضية الصراع وتأججت في ظل وضع عالمي أضحى أكثر تنازعاً وميولاً وقناعة بـ «صِدَام قادم للديانات». في حين اتجه المنتصرون لقيمة الحوار إلى اعتباره وسيلة لتجسير الهوة بين الحضارات وأنسنة للعولمة.

واستناداً إلى مداخلات الباحثين: أحمد الخمليشي، كلود جيفري، كريستوف روكو، أحمد عبادي، محمد الحداد، عبدالمجيد الشرفي، فريد العسري، صامويل أميدرو، أنطوان دو روماني، فانسون غيبر، باسكال كولنش، أمين إلياس والمعطي قبال وآخرين. فقد حاول المشاركون تجديد البحث في الانتقال إلى ظرفية تسمح بتعميق الحوار الإسلامي- المسيحي في ظل وضع دولي أكثر تعقيداً وضبابية وزحف «للعولمة على المجموعات وانتعاش لنزوعات الانكفاء والتقوقع والتي تقف سداً منيعاً ضد أي أسلوب للانفتاح والتعايش». ومنذ ظهور الإسلام والمسيحيون والمسلمون يحاولون التعايش وهما معاً يعلمان عبر تاريخهما كيف يتعارفان ويرسخان لثقافة الاعتراف. وكما أشار باسكال كولنش مدير مؤسسة «عمل الشرق» إلى أن نموذج هذا التعايش رأيناه في منطقة الشرق الأوسط إذ تعلّم الطرفان معاً كيف يتبادلان الاعتراف رغم التدخلات الأجنبية والتي عقدت هذا الحوار، واليوم يعيشون في وطن واحد ويشتركان فيه.

وإذا كانت التجربة اللبنانية نموذجاً حياً في التعايش فقد توقّف المتدخلون عند سؤال: لماذا يعتبر الحوار بين الأديان مطلوباً اليوم؟ ومن هي الجهة المخوّلة لإجرائه؟ ولماذا ضرورة حماية الدين من الجهل والتطرف؟ وهنا جرى التمييز


جانب من الندوة

بين أبعاد هذا الحوار، كما ذهب إلى ذلك جاك هانترينغر مدير الأبحاث في كوليج البيرناردان الباريسي، والذي نَبّهَ إلى ضرورة الجمع بين المقاربة العلمية والبحث الروحي. فيما نَبّهَ أحمد التوفيق إلى ضرورة الانتباه إلى أن «الدين علم» وعلى من يسهرون عليه أن يكونوا علماء لحمايته من الجهل والانتحال والتطرف. كما أن جوهر الحوار ظل حاضراً في النصوص الدينية نفسها، من هنا تبرز فكرة الحوار بين «أهل الديانات». وقال عبدالمجيد الشرفي إن المراهنة على الحوار بين الأديان كانت ضرورة منذ القدم، لكن نتائجه تظل جد محدودة. ونتيجة للعولمة اليوم وتمظهراتها، توسّع التفاوت الطبقي بين البشر.

ونبهت بعض المداخلات إلى الخلط الذي تقع فيه بعض الجهات كلما تعلق الأمر بحوار الأديان، في خلطها بين قيمة الحوار و«التبشير»، إلى الحد الذي يتحول إلى خوف من «خطر» ليس بالضرورة تبشيراً دينيا. وقد زاد الوضع الذي وصل إليه «الربيع العربي» من توسيع هامش هذا التخوف وتأجيل أحلام تجسير أي هوة بين الكيانات المتحاورة. ويظل شرط معرفة الأديان قبل أي حوار – كما شدد أنطوان دو روماني – ضرورياً للحوار الحقيقي إلى جانب الانطلاق من مبدأ الاحترام.

وإذ كان فادي ضو لا ينفي أن العقود الخمسة الأخيرة قد شهدت تطوّراً كبيراً على صعيد الحوار الإسلامي- المسيحي، فإن نايلا طبارة نبهت إلى ضرورة أن يظل الحوار الديني بعيداً عن الاستعمال السياسوي والأيديولوجي، كما توقفت في مداخلتها حول مسألة الآخر في الخطاب القرآني، عند الرسالة التعليمية في القرآن، والتي تدعو إلى قبول التنوّع والتعامل الإيجابي مع الآخر. أما كلود جيفري فركز على الحوار الديني الإسلامي- المسيحي في قدرته على إثارة القيم المشتركة التي توحدهما، بعيداً عن «الإسلاموفوبيا». ويظل الأساس هو استخلاص العبر وإيجاد سبل حقيقية لتعميق هذا الحوار وتأهيله عبر تحديث ديني حقيقي وفعلي يسمو إلى نبذ التطرف وإبعاد الدين عن أي مزايدات سياسوية وأيديولوجية. ولا يمكن لهذا المسعى أن يتحقق دون حس نقدي يبتعد عن الدوغمائية، مادام الحوار في أساسه يقوم على أسس ديموقراطية تحترم الرأي والرأي الآخر. وقد قدمت بعض التجارب الناجحة أثناء الندوة الدولية، مثل «الندوة اللبنانية 1946، 1984» والتي أسسها الأديب ميشال أسمر، والتي رسخت لحوار حقيقي بين الديانتين، ومنظمة التعاون الإسلامي والتي تبنت مبادرة إسطنبول التي تحارب كافة أشكال خطابات الكراهية ضد أي دين، وكوليج البيرناردان الذي اعتمد على احترام عقيدة الآخر والاعتراف بالاختلاف وبلورة حوار حقيقي.

لقد نبه باحثون إلى أن هناك تراجعات في حقوق الأفراد والجماعات وبروز وتنامي ظاهرة التعصب والتطرف والإقصاء، وهناك ضرورة اعتبار الحرية بكل أشكالها الاقتصادية والدينية والسياسية والثقافية حقاً مقدساً لا يمكن المساس به. وكما انتبه إلى ذلك المفكر المغربي محمد سبيلا في أن «العالم العربي لا يزال وبعد ثلاث سنوات من الحراك رهيناً لنفس الصراع القديم/الجديد بين ديناميتين متناقضتين: دينامية التحديث ودينامية التقليد».

المحظرة والمرابط

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

إن مما يحتجب عن الكثيرين من خفايا المرجعية الثقافية الموريتانية وجود نظام فريد لتربية وتعليم وتثقيف الإنسان الصحراوي، في فضاء الخيمة المفتوح، تحت لفح حَرّ الشمس، حيث يعيش البدوي حياة تمتزج فيها الأنشطة الرعوية والزراعية بنظام تعليمي متكامل، يبدأ من القراءة الأبجدية إلى علوم تخصصية في مختلف فروع العلوم الشرعية واللغويّة، فقد اشتهر المجتمع الموريتاني بمؤسسات علمية مرموقة، تضاهي تلك القلاع العتيقة التي اشتهرت في بلدان عربية وإسلامية أخرى، وقد عرفت هذه المؤسسة العلمية في الاصطلاح الموريتاني باسم (المحظرة)، وأصلها (محضرة)، ينطقها الناس وفق لهجتهم التي تُبْدِلُ الضاد في بعض الكلمات ظاء، وتعني الحضور أو المقام حول المياهِ، مرتكزَ الحياة وغايةِ مبتغى إنسان الصحراء الظامئ إلى الري في غياب المكث بمدن عمرانية على ضفاف نهر أو شاطئ بحر، وتلك ميزة لهذا الصرح المعرفي أن استطاع الإنسان البدوي الصحراوي المُترحِّل ابتكار نظام تعليمي تخصصي متميّز خارج دفء حاضنة العمران، حيث الدِعَة والاستقرار.

إن أبرز سمة لهذه المؤسسة هو الترحال، فالشيخ المدرس أو (المرابط) مُرتكزُ هذه المحظرة دائب الرحلة، متنقل مع حيّه بحثاً عن الكلأ والمرعى في بيئة لا تعرف حياة الاستقرار، والطالب كلما استوعب مناهج محظرة ارتحل إلى أخرى، في نَهَمٍ وَشَغَفٍ لمزيد من التحصيل.

وتنتشر هذه المحاضر في ربوع البلد، إذ لا يكاد تجمّعٌ سكاني يخلو من وجودها لشدة ارتباط المجتمع الموريتاني بها، ويشير مسح إحصائي شامل هو الأول من نوعه، يرمي إلى تحديث قاعدة بيانات وزارة الشؤون الإسلامية الموريتانية إلى أعداد ضخمة للمحاضر رغم انتشار ضرّتها (المدارس النظامية)، حيث توجد في موريتانيا بحسب تصريح الوزير أحمد ولد النيني (6718) محظرة و(5082) مدرسة قرآنية، تضم (163912) طالباً.

وتُعَدُ هذه المحاضر مَثابةً لطلاب المعرفة العربية والإسلامية، تستقبل مختلف الوافدين من الدول العربية أو من أوروبا أو أميركا فضلاً عن دول الجوار الإفريقية، ولعل مما يغري هؤلاء بالالتحاق بها طابع البساطة ويسر التسجيل، إذ لا دواوين للقيد، ولا مناهج ملزمة، ولا اعتبار للمستوى العمري أو العلمي للطالب الملتحق بها، ذلك أن البساطة أبرز سمات هذا النظام التعليمي، فلا أُبّهة في مسكن أو ملبس أو مطعم، ولا ألقابَ ولا رتبَ ولا تعقيدَ في الحياة الدراسية المحظرية.

وبالرغم من مناخ المحظرة الحَرِّ تلتزم هذه المؤسسة العلمية بأقصى قواعد الانضباط، إذ تستمر الدراسة بها على مدار زمني قياسي، يتصل ليله بنهاره بوتيرة من المجاهدة للنفس والمغالبة للهوى أشبه بانقطاع المتبتلين في مقاماتهم الروحية لرياضة النفس، فالطالب موزع الميقات في مرتقى سُلَّم تعلمي تربوي مُتّبع في هذه الجامعة بداية من حفظ النص واستظهاره إلى سماع شرحه من الشيخ في حلقة مفتوحة، فمدارسته مع أقرانه، ثم مذاكرته معهم في شكل أسئلة لتثبيته حتى يقرّ في الفهم وينطبع في الذاكرة.

ويمكن القول إن غياب الصبغة الرسمية لهذا النظام يكاد يلقي به في يَمّ مجاهل النسيان لولا تجلّي






آثاره في نخبة من العلماء من خريجي هذه الجامعة الصحراوية الخارجة عن أطر التصنيف وفق المعايير العالمية، والحق أن من لم تختطفه أضواء الشهرة من علماء هذا النظام التعليمي ينهب ضحية هذا النسيان، إذ لا مؤهّل لديه يقدّمه لجهة توظيف، ولا إفادة تشفع له في عالم يتعامل بالشهادات والألقاب العلمية، فلا غرابة إن صُنف كبار العلماء من خريجي هذا النظام وفق المعايير المدنية العلمية كأمّيّين لانعدام أي إجازات تثبت المستوى المعرفي للطالب أو حتى إفادات تشير إلى فترته الدراسية.

وبالرغم من تنوع وثراء مناهج المحظرة الدينية والعربية ونزوعها نحو الطابع الشمولي يميل بعض منها إلى التخصص في مجال محدد، كاللغة وآدابها أو القرآن وعلومه، بل قد يَتَبحّرُ بعضها في مجال محدد كالفقه المالكي أو علم النحو أو الأصول أو المنطق، ولبعض هذه المحاظر شهرة اكتسبتها من عراقتها التاريخية وكثرة تلامذتها، نذكر منها على سبيل المثال: محظرة أهل عبد الودود، ومحظرة أهل محمد ولد محمد سالم، ومحظرة أهل بيه ومحظرة النباغية، ومحظرة أهل محنض بابه الديمانية ومحظرة أهل أجويد اليعقوبية...

لقد حافظت المحظرة الموريتانية في نظامها التقليدي على هويّة البلد الثقافية، وظلت رافد إشعاع علمي في الساحل الإفريقي، وأنجبت علماء كان لهم صيت في أصقاع العالمين العربي والإسلامي، فضلاً عن توليها أدواراً في حفظ قيم سامية لمجتمع موريتاني مسلم، ظل أفراده يتحاكمون إلى شيوخها، وهو ما بوّأها منزلة عظيمة جعلت أحد أعلامها القدماء هو المختار بن بونه الجكني يباهي بمآثرها منشداً في عزة وشموخ قوله:

ونحن ركبٌ من الأشرافِ منتظمٌ
أجلّ ذا العصر قدراً دونَ أدنانا

قلائدُ المجد في أعناقنا نُظِمت
عِقْداً وكنّا لعين الدَّهر إنسانا

قد اتخذنا ظهور العيس
مدرسةً بها نبيّنُ دينَ الله تبيانا

فهل تحتفظ محظرة الحاضر بهذه المكانة بعد نزوعها مؤخراً إلى الحداثة وقد سطعت مصابيح الكهرباء في بيوتها وتمتع طلابها بالاستقرار وأنشأت الحكومة مؤخراً قناة المحظرة الفضائية، وقد كان طلابها قديماً يتخذون من شهب الحطب مصابيح على ضوئها يدرسون، جاعلين من ظهور العيس مُتدارسَهم ومن فضاء الصحراء بساطهم؟

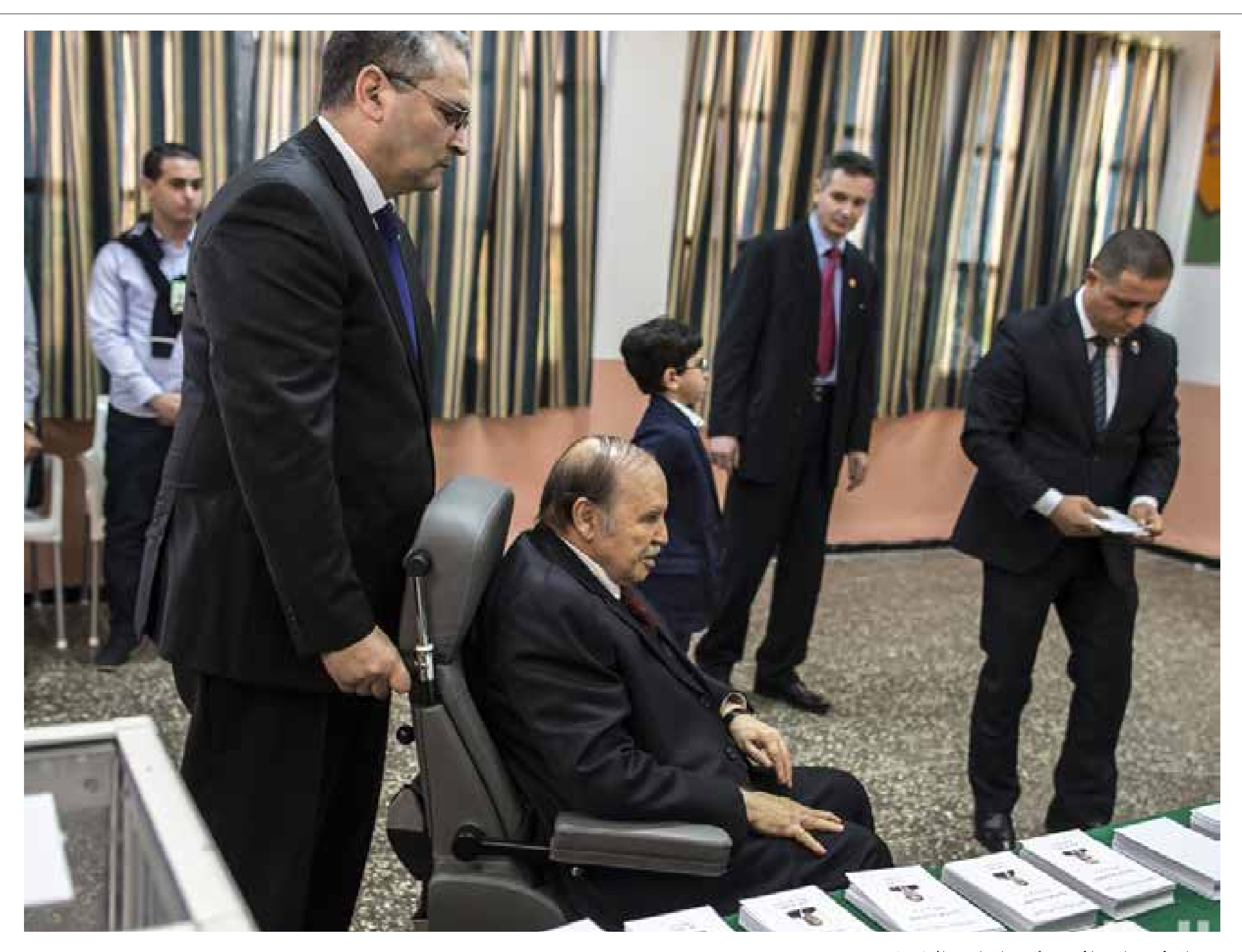
أسطورة الكرسي المتحرك

الجزائر: نوّارة لحرش

صورة واحدة للرئيس الجزائري الحالي عبد العزيز بوتفليقة أثارت لغطاً وجدلاً واسعاً.. صورة الرئيس على كرسي متحرك، وهو يدلي بصوته، ويُنتخب لعهدة رئاسية رابعة أنست معارضيه أخطاءه الماضية، وتعنته في البقاء على رأس هرم الدولة (منذ 1999)، ودفعتهم للتركيز والتعليق فقط على الصورة التي حملت وتحمل أكثر من مدلول. المثقفون أيضاً انخرطوا في النقاش وتحدثوا، كل من وجهة نظره، عن رمزية صورة رئيس مقعد يحكم بلداً شاباً. صورة بوتفليقة على الكرسي المتحرك وهو ينتخب، ثم وهو يؤدي القسم الدستورية شغلت، الأسابيع الماضية، الفضائيات والصحف، وتباينت حولها التعليقات بين السخرية السوداء والتراجيكوميديا والتعاطف معه.

عن هذه الصورة – الحدث، يتحدث الكاتب والأكاديمي سعيد بوطاجين لـ «الدوحة»: «كانت الصورة، بالنسبة إليّ، أمراً طبيعياً بفعل الخطاب الذي تمَ تسويقه وأسهم في تقويته بعض القنوات المضللة، شأنها شأن أجهزة الإعلام التي تؤمن كثيراً بفضلها في تنوير الرأي العام الوطني». صاحب «اللعنة عليكم جميعاً»، أضاف قائلاً: «الصورة مثيرة بطبيعة الحال، بيد أن هناك أطرافاً كثيرة عملت على جعلها مقبولة، إن لم تجعلها مرجعية وضرورة، أو حتمية. ما كنتُ لأندهش لو كانت الحكومة كلها على كراسي متحركة، لأن ذلك يدخل في منطق الأشياء. المشكلة ليست هنا، إنها أعمق من ذلك بكثير. وإذا كان الشارع قد اختار الصورة من أجل الاستقرار فإن له منطقه وخياراته التي لا يمكن القفز عليها، مهما كانت رؤانا وحكمتنا. هناك أشياء لا يمكن للمنطق والرياضيات والفلسفة والعلوم أن تتحكم فيها، لأن السياق التاريخي يريدها كذلك، مقلوبة وسوريالية إلى أبعد حد. وقد شهدت الجزائر مراحل غريبة في تاريخها، لكنها وجدت قابلية في المجتمع وتمَ تبنيها في سياقات معروفة». وبشيء من الاستطراد المشحون بالمرارة يواصل بوطاجين قراءته للصورة: «هناك رؤوس كثيرة مزدحمة بالكراسي المتحركة، بما يشبه الشلل العام، ومع ذلك فإن لها تأثيراً كبيراً، وهذا ما يجب التفكير فيه ملياً. أتصوَر أيضاً أن المشهد الذي ظهر فيه الرئيس كان طبيعياً إن نحن تأملنا الصورة العامة، وليس صورته معزولة عن المحيط. لقد كان محاطاً بشخصيات لها وزنها، كما هللت له عدة فئات وجمعيات، وانُتخب بنسبة مرتفعة جداً مقارنة بمنافسيه، بصرف النظر عمَا إذا كانت الانتخابات شفافة أم لا. فإذا كانت كذلك فمعنى هذا أن الشفافية اختارت الصورة، وإذا كانت مزوَرة فإن المزوَرين يكونون من المعجبين بالصورة لأسباب تعنيهم». واختتم بوطاجين تصريحه: «أما أنا فلا ناقة لي ولا جمل لأني من الأغلبية الصامتة، ولست مهتماً كثيراً بالمشهد. وإذا كان لي رأي ما فسأحتفظ به لنفسي. لست أحسن من الشعب الذي خطط لمصيره وفق رؤيته ومصلحته».

أما الروائي كمال قرور، فيقول في قراءته: «صورة الرئيس على كرسي متحرك وهو ينتخب، لها عدة دلالات وقراءات، في ظل عجز كل التحاليل عن فهم النظام الجزائري كيف يفكر وكيف يخطط، وكيف حافظ على بقائه هذه المدة الطويلة، رغم التناقض، ورغم الوهن الذي أصابه». صاحب رواية «سيد الخراب» يسرد عدة قراءات للصورة: «القراءة الأولى: الصورة تثير الشفقة على رجل طاعن في السن، زائغ العينين، تائه، هو مجرد دمية يعبث بها العابثون المنتفعون من الريوع، والراغبون في استمرارية حكمه، للحفاظ على مصالحهم، وهذه الصورة لا تليق بجمهورية، السيادة فيها للشعب. ودستورها يشترط الصحة البدنية للرئيس المترشح. وسواء كان الرئيس متواطئاً أو بريئاً، فهذه الصورة تؤكد مقولة إن سياستنا



الرئيس الجزائري يؤدي الواجب الانتخابي

خداع وليست علماً.

القراءة الثانية: الصورة تعكس حالة النظام المترهل الذي لا يريد مغادرة الحكم، فهو يؤكد العجز، والإفلاس والتسيب واللامسؤولية. والالتفاف على الإرادة الشعبية.

القراءة الثالثة: الصورة تعكس تعنت وتجبر الرئيس الذي فتح العهدات في الدستور، وغيّب المؤسسات، ليستمر في الحكم، ليموت رئيساً، وها هو يحقق أمنيته، فالجيش الذي كان يصنع الرؤساء وينهي مهامهم، يعجز هذه المرة عن تغيير الرئيس، وهو في أسوأ وضع صحي، وها هو الجيش، الذي ظل قائداً، أصبح يدفع كرسيه المتحرك مكرهاً.

القراءة الرابعة: هذا النظام يحب الاستعراض، وها هو يستعرض أمام الشعب، هذا المشهد، المأساوي العنيف، وهو ليس أقل مأساوية من مشهد قتل الرئيس الأسبق محمد بوضياف (1992) على المباشر، وقتل مدير الأمن في مكتبه».

قرور وبنبرة مستاءة ويائسة، اختتم قائلاً: «في كل الحالات، ومهما كان مخرج هذه الصورة، الأليمة والعنيفة، فإن هذا يدل على انهيار الجمهورية، ويدل أيضاً على مصادرة الإرادة الشعبية».

من جهته الكاتب والناشط الثقافي الدكتور عمار كساب، يرى أن الصورة مأساوية وتحتاج إلى أكثر من تحليل وأكثر من قراءة، إذْ يعلق: «هل هو المُقعد أم نحن؟ هو السؤال الذي طرحه المثقفون الجزائريون وهم يرون بأم أعينهم الرئيس المُعين مسبقاً لعهدة رابعة وهو يصوت من (على) كرسي متحرك، كاد أن لا يعلو به لوضع الورقة داخل الصندوق، تلك الورقة التي تَبيّنَ فيما بعد أنها ربما لم تكن تحمل صورته، بل صورة مترشح آخر. ولا زال المثقفون الجزائريون يطرحون هذا السؤال بعد أن دخلوا في شرود ذهني جفت بعده أقلامهم وشلت ألسنتهم من وقع الصدمة والإهانة». وفي ختام حديثه، يتساءل الدكتور كساب: «فأي نظام هذا الذي له الجرأة والقوة لإهانة شعب بأكمله بتقديم كاميرات وآلات تصوير العالم رجلاً مريضاً لا يقوى على الحركة، وبمباركة من دول الغرب».

صورة الرئيس على كرسي متحرك، حَوّلَتْ الكرسي المتحرك نفسه إلى أسطورة، فقد صار مرادفاً للحكم، بعدما كان مرادفاً فقط للعجز، ويمنع التهكم أو السخرية منه، حيث عُوقِبَ مؤخراً مذيع في الإذاعة الجزائرية بالمنع من تقديم برنامجه اليومي، بتهمة التلميح لكرسي الرئيس.

مخطوطات طرابلس

طرابلس: محمد الأصفر

مطلع الشهر الماضي، نظم المركز الليبي للمحفوظات والدراسات التاريخية بطرابلس، بمشاركة الدار الوطنية للثقافة والتربيّة والعلوم، احتفالية بيوم المخطوط العربي في ليبيا.. أدار الأمسية د. محمد الجراري رئيس مركز المحفوظات، حيث حضر الكثير من مثقفي المدينة، ومن الضيوف العرب المهتمين بنشاط المخطوطات، من حيث ترميمها أو توثيقها أو تحقيقها أو تتبع آثارها في مراكز المخطوطات في العالم العربي والعالم، منهم مؤرخ الطب الليبي محمد عبدالكريم بوشويرب، والشاعر عبدالمولى البغدادي، والباحث عبدالحكيم عامر الطويل، والأديب عبدالحكيم المملوك، وغيرهم.. في بداية الأمسية تَمَّ تكريم الأسر الليبية والعربية العريقة التي تبرعت بمكتباتها الخاصة والمتضمنة على عدة مخطوطات مهمة توارثتها أباً عن جد.

وعن حال المخطوطات وأهم المكتبات التاريخية في طرابلس يقول عبد الحكيم الطويل: «ربما أهم وأشهر هذه المكتبات هي مكتبة الكاتب لصاحبها مصطفى الخوجة، الذي يعتبره موثقنا المعاصر د. عمار جحيدر أبو النشر في ليبيا عن جدارة، حيث تجاوزت بنظره أهميته كمؤلف إلى جامع وناسخ لمئات الكتب المتنوعة في أيامه ونسخها جميعاً ليوفرها لكل طالب علم في مكتبته التي أوقفها مجاناً الريح بطرابلس القديمة».

مكتبة المركز الليبي للمحفوظات التاريخية كانت مسرح زيارة للحضور، وهي مكتبة ضخمة يعتبرها الكثير من المثقفين ذاكرة ليبيا، حيث تضم العديد من المخطوطات المهمة بعدة لغات، بالإضافة إلى العديد من الكتب المترجمة عن ليبيا، خاصة الكتب الإيطالية. كما تضم مكتبة المركز مجموعة قيمة نادرة أخرى هي وثائق دار المحفوظات التاريخية التي كانت تحتل إحدى مباني السراي الحمراء، قلعة طرابلس مقر الحكم الليبي منذ العهد البيزنطي إلى 1930، حيث ضمت بدورها منذ العهد الإيطالي ما بقي من وثائق ومراسلات من العهد العثماني مروراً بسجلات المحاكم الشرعية التي تُعَدُ من أهم مصادر التاريخ الليبي التي مازالت تنتظر الكثير من همم الباحثين لتحقيقها ودراسة غالبية مجلداتها.

الجدير بالذكر أن المركز مازال منشغلاً في إعادة فهرسة وترتيب وتعقيم الكم الهائل من وثائق دار المحفوظات التي ضمت إليه في ظل نقص العمالة الفنية اللازمة وعزوف الشباب الليبي على مثل هذه الأعمال المضنية التي تحتاج إلى وراقين يعشقون المهنة قبل أن يعتبروها سبيلاً إلى لقمة العيش.

ومن الدور المهمة ذات العلاقة بالمخطوط وتنوعاته الكوزمبوليتية تُطِلُ على الباحثين دار أحمد النائب للمعلومات التاريخية والتي توجد في المبنى التاريخي لمبنى مدرسة السروسي اليهودية سابقاً بمدينة طرابلس القديمة، حيث جمعت فيها جميع المخطوطات والوثائق الأسرية بأنواعها والكتب القديمة والأشرطة الممغنطة والأسطوانات والصور والصحف والمجلات التي وجدت بمباني مدينة طرابلس القديمة المهجورة والقيمة التي قام مشروع تنظيم وإدارة المدينة القديمة

بطرابلس بصيانتها، ثم أضيفت إليها لاحقاً بعض هدايا الأهالي، ولعل أندر ما تحتفظ به هذه الدار هو عدد من الوثائق اليهودية ونسخة كاملة أصلية من التوراة وُجِدَتْ مخبأة بأحد معابد هذا الحي (حارة اليهود) بعد هجرة اليهود الجماعية من ليبيا إلى فلسطين.

مكتبات ليبية أخرى كانت حاضرة بدورها الحضاري في تخليد المخطوط والمحافظة عليه منها المكتبة المركزية بجامعة بنغازي، التي لعبت دوراً رائداً في جمع وحفظ كل ما يمكن الحصول عليه من الوثائق الليبية في واحات ومدن الشرق الليبي.

وتطرقت مداخلات الاحتفالية نفسها إلى حال المكتبات في الخارج، حيث اعتبر الباحث عبدالحكيم الطويل أنه مازالت المئات إن لم تكن الآلاف من الوثائق والمخطوطات الليبية الأصيلة موزعة في مكتبات ودور الوثائق الوطنية في الدول التي كانت لها علاقات دبلوماسية عتيقة مع ليبيا وتبادلت فيها المراسلات والسفراء والهدايا، ويؤكد الطويل الأمر بقوله: «وقد ثبت لي من تجربتي النوعية مع التاريخ الليبي وجود كم كبير ونفيس من الوثائق الليبية بالغة الأهمية منذ العهد القرمانلي (1711 - 1835) وحتى ما قبله في دور محفوظات كل من السويد والدنمارك وهولندا، ناهيك طبعاً عن مكتبة الكونجرس الأميركية ودار الكتب الوطنية بباريس والعشرات من المكتبات والكنائس والمتاحف في صقلية ومالطة وسردينيا، وحتى في مكتبات تومبكتو العتيقة في مالي وطبعاً مكتبات اسطنبول التي قد تحوي أهم وأنفس مخطوطات





التاريخ الليبي في أصولها، حيث يجهد المركز الليبي للمحفوظات حالياً لنسخها كلها».

الروائي المصري محمود الغيطاني تَطَرّقَ في الاحتفالية للمخطوط من خلال البعد البصري السمعي، مُؤكِّداً أن المخطوط الأثري من السهل جداً تلفه، أما المخطوط البصري فهو من الوسائط التي يصعب تلفها؛ ولذلك «فأنا أرى أن الأفلام سواء أكانت تسجيلية أم روائية هي الأهم في الحفاظ عليها، بل لابد من الاهتمام من توثيق الوثائق الورقية على أفلام، لأنها هي الأبقى في إمكانية الحفاظ عليها، لاسيما وأن طريقة انتقال هذا الوسيط أكثر سهولة من المخطوط الورقي المُعَرَّض دائماً للتلف» يضيف.

وربما ظهرت أهمية المخطوط الإلكتروني سواء أكان عن طريق الأفلام أم غيرها في الآونة الأخيرة في مصر بعد الإهمال الذي تعرضت له الجمعية الجغرافية المصرية التي تحتوي على الكثير جداً من وثائق تاريخ مصر.

روسيا – أوكرانيا

انقسام المثقفين

موسكو: منذر بدر حلّوم

بعد هزيمة القوى السياسيّة الليبراليّة في روسيا في العقد الأخير، عاد الصوت الليبرالي يَصْدَحُ في الأوساط الثقافية على خلفيّة تطور الأحداث في أوكرانيا، ممثلاً بكتّاب وفنانين بارزين، من أمثال بوريس أكونين ولودميلا أوليتسكايا ويوري شيفتشوك وأندري ماكاريفيتش وغيرهم، مقابل صوت وطني حاضر ومدعوم في جميع المجالات، ولكن في حالة أقرب إلى الشعارات منها إلى الممارسة.

«يا للعجب، هل يكفي أن تفوز في مسابقة رياضية حتى تُشعل الجماهير وتقتطع جزءاً من أرض الجيران» كتب مغني الروك الروسي الشهير أندري ماكاريفيتش، في مدونته على موقع (سنوب. رو)، في إحالة إلى الألعاب الأولمبية واحتلال روسيا المرتبة الأولى الشتوية فيها، وضم القرم الذي أعقب ذلك، ملمّحاً إلى ما جرى في ألمانيا النازية في نهاية ثلاثينيات القرن العشرين. وأضاف: «أنا منزعج من الأحداث في أوكرانيا، لكن الذي يزعجني أكثر هو ما يحصل لدينا في هذا الخصوص. لا يفارقني شعور بأن السلطة تعتقد أن البلد والشعب هو تلك الأشياء التي تديرها. ولكن، إذا لم يصغ الحاكم إلى شعبه، وإذا قام بقهره فإن الشعب يُسقطه».

وفي قراءة مخالفة تماماً لوجهة النظر الروسية الرسمية، قال ماكاريفيتش: «في أوكرانيا، حصلت ثورة نمطية بكل المعاني، وعلى الرغم من عدم حبي للثورات، إلا أنني لا أستطيع أن أقول إنها غير محقة». وأضاف، معترضاً على الحملة الإعلامية الكبيرة التي مهّدت للموقف الروسي من أوكرانيا: «لا أنكر مثل هذه الدعاية الجامحة وهذا الكم من الكذب من أيام بريجنيف. فما الذي تريدونه يا شباب؟ تهيئة الرأي العام للزجّ بقوات في أراضي بلد مستقل؟»، ثم تابع كلامه لقرائه: «لقد نجحوا إلى الآن في قصف (إعلامي) لعدد كبير من الحمقى الأميين المهزوزين نفسياً. وها هم يندفعون بالسلاح لحماية الناطقين بالروسية، كما لو أن الأخيرين يرجون ذلك. يا شباب التليفزيون، ما الذي تبغون مما تفعلون؟ زرع عداوة مديدة بين شعبين يعيشان جنباً إلى جنب؟ يمكنكم تحقيق ذلك، ولكن هل تعلمون المآل؟ هل تريدون حرباً مع أوكرانيا؟»».

وتحت عنوان «كيف تُجدد الأمة»، كتب في مقال آخر: «إنهم ببساطة، ينشرون الحقد. في البداية، يقومون بالاستفزاز. الأشخاص المكتفون الهادئون يصعب جعلهم يحقدون، ولذلك لا بد من شروحات على من يجب أن يحقدوا ولماذا. أما المستثارون مسبقاً فالحال معهم أسهل. ثم يُصنع نموذج عدو خارجي (إمبرياليون، قوميون..)، وعدو داخلي (طابور خامس، أمميون، لا وطنيون..)، لا أهمية للتسمية.. ثم يوجه الغضب الجماهيري باتجاه محدد.. والكذب يجب أن يكون عظيماً، وإلا فإنهم لا يصدقونه». وفي اليوم الموالي كتب، تحت عنوان التفتيش عن قمل»: «السلطة تجري تفتيشاً عن القمل عندنا جميعاً، وتحرز نتائج رائعة، كما لو أننا لم نتمتع بفرصة الشعور بالحرية على مدى ربع قرن. بالسرعة ذاتها، عاد كل شيء إلى العهد السوفياتي «الموافقة بالإجماع»، و«ندين بغضب»، ونرسل الجيش إلى حيث نرى ضرورة، ونواجه العالم كله. لا يفارقني شعور ثقيل بأن حياتي مضت هباء».

وعلى النقيض من ماكاريفيتش، يُعبّر المؤلف المسرحي والمخرج والروائي يفغيني غريشكوفيتس عن



شعوره الشديد بالظلم الذي تتعرض له روسيا جرّاء موقفها في أوكرانيا، وعن لا عدالة النظرة إليها وإلى الشعب الروسي، وقراءة حقائق التاريخ بطريقة غير نزيهة.

كتب غريشكوفيتس في مدونته بـ«جيفوي جورنال» (مجلة حية)، في 7 مايو /أيار الماضي: « يخنقني الشعور بالظلم.. فالبلد الذي ولدت فيه وأحبه ولا أعرف سواه، ينظر إليه العالم أجمع كإمبراطورية شر، وينظر إلينا، نحن مواطنية، ككائنات عمياء قاتمة غبية وشريرة.. واليوم أشعر أيضاً بظلم خانق لا يفيد معه الهواء. فما حدث في أوديسا(جنوبي أوكرانيا، حيث سقط حوالي أربعين متظاهراً وأُحرق مبنى النقابات)، مأساة ليس للأوديسيين فقط. والأوكرانيون عموماً لم يدركوا أبعادها بعد. وقع حدث تاريخي، كُتبت صفحة عار غير قابل للغسيل في التاريخ. وما أكبر رمزية أن ذلك حدث في أوديسا المدينة الأكثر فرحاً والأشد تلوناً وتسامحاً وسخرية. في هذه المدينة انفجر الحقد، والقسوة الرهيبة...لاشيء في الحرب الأهلية غير الحقد والقسوة ولا أحد يستطيع أن يفخر بأي شيء».

وقد أكد غريشكوفيتس في كل ما كتب، في مدونته بخصوص الحدث الأوكراني، على المشتركات بين الأوكرانيين والروس، ليس فقط في التاريخ والثقافة، بل حتى في أشياء منمومة، مثل الكذب والسرقة والحقد. منتهياً إلى أنه لا طلاق بين الروس والأوكرانيين، مهما جرى. ويسخر من غرباء يقررون مصير هذه البلاد، فيقول: «عرف البعض في العالم نتيجة الأحداث أسماء مدن أوكرانية وأين يمتد خط الحدود وأين تقع الدولة الأوكرانية المستقلة مع روسيا، أما نحن فنعرف بعضاً كما نعرف أنفسنا». مؤكداً أن « لا حل إلا بالحوار»، معترفاً بكل ما يثقل على روسيا من مخاطر: «نعم، لدينا بوتين، وليس لدينا أي خطة تطوير اقتصادي أو ثقافي، ولدينا فساد فظيع، وديماغوجية عالمية، وانسداد الأفق المنظور، والناس اليوم يغادرون روسيا أكثر مما غادروها في الثمانينيات والتسعينيات، ومن لا يغادر منهم يرسل أولاده، نعم نحن غارقون في وحل العبودية والخوف».

وعلى الرغم من صورة روسيا التي يعيها ويرسمها، إلا أن روسيا بالنسبة له بريئة مما يجري. فقد علّق، بعد مأساة مبنى النقابات في أوديسا: «ألا تخجلون من العجز الذي تسلّمون به حين تؤكدون أن روسيا وبوتين مذنبان في كل شيء. فأين أنتم أيها الأوكرانيون؟ أنتم تخفون وجوهكم وراء أقنعة». وإذ يؤكد أن الفاشية، بصرف النظر عن أي مصالح سياسية وتعليلات، هي الفاشية ولا شيء يبررها، يفخر على الطريقة الوطنية الروسية، أنْ افعلوا ما تشاؤون، واتهموا روسيا بما يخطر على بالكم، «فسوف نحتفل بالعيد الأغلى على قلوبنا منذ الصغر، عيد النصر» على الفاشية.

على مثل ماكاريفيتش وغريشكوفيتس، يرتسم الخط الفاصل بين الليبراليين والوطنيين الروس في الأوساط الثقافية. ويصعب القول إنه صراع على القيم مقابل المصالح، فكل من المنظومتين (الليبرالية) و(الوطنية) قيمها ومصالحها في روسيا. إنه أشبه بخط تقسيم الماء، حيث ذلك الفصل الشكلي غير القابل للحياة. روسيا تتفاعل في العمق وإن بدا السطح ساكناً، وتعيد إنتاج نفسها في الثقافة وخارجها كل يوم، بصرف النظر عن رغبات قياصرتها وقواها السياسية، المسمى منها «وطني» أو «ليبرالي».

مكعّب برمودا

أحمد عمر

اختار بشار الأسد شعار «سوا»، عنواناً لحملته الانتخابات (لرئاسيات 3 يونيو)، تعبير مستدعى من سوق اللغة المحكيّة، يعني؛ معاً. الأصل كلمة معناها السواء. وهو شعار يبدو سهلاً وغنائياً، خفيفاً ومائعاً. وقد تَحَوّلَ إلى وسم «هاشتاج» مقلوب وشتائم على مواقع التواصل الاجتماعي، كالسخرية بالقول: سوا نقتل.. سوا ندمر.

كان أحد ألقاب الأسد الأب هو «باني سورية الحديثة». لقب الابن سيكون «مدمر سورية القديمة والحديثة». الرئيس في الشعارات الانتخابية هو دائماً المعلّم الأول، القاضي الأول، الطبيب الأول، المهندس الأول والفيلسوف الأول.. صوره في كل مكان، ستفتقدها الأنقاض والخرائب وشواهد القبور!

صغاراً، مراهقين كنا نتبارى في دخول المقبرة ليلاً، لكن عندما كبرنا لم نجرؤ على تحدي الدخول إلى «مقبرة الأحياء» سورية، لم نكن نجرؤ على النطق بالحرفين اللذين لا يتم «التوحيد» السياسي إلا بهما، أمام صندوق الانتخاب في عزّ النهار. في هذا الصندوق اختفت آمالنا وأموالنا كما لو أنه مكعب برمودا المرعب.

يذكر أن الرئيس الأب حافظ الأسد طلب، في ثاني انتخاب له معرفة عدد الذين تجرؤوا على قول «لا» فأخبروه بأنهم ثمانمئة، يعني شخصين من كل مليون، فطلب أسماءهم، لمكافأتهم على شجاعتهم وبسالتهم طبعاً! والحقيقة أنني أيضا أتوق إلى معرفة أسمائهم، وأماكن.. دفنهم. الانتخاب يجري كل سبع سنوات، وهو رقم مقدس، سماوي، لكن الآلة الإعلامية



السورية لم تتوقف يوماً عن الدعاية للرئيس، وكأنّ الشعب يقوم بالتصويت يومياً. كوجيتو ديكارت التسلط السوري هو، من جانب السلطة: أنا أخوّف إذن أنا موجود، ومن جانب الشعب: أنا أخاف إذن أنا موجود. وبالخوف تبنى الأنقاض الشاهقة! لو كان الشك موجوداً لما احتللنا العالم بآلامنا نزوحاً ودموعاً.

شروط الترشح إلى منصب رئيس الجمهورية السورية قاسية، أن يكون متماً الأربعين عاماً من عمره في بداية العام الذي يجري فيه الانتخاب، ومتمتعاً بالجنسية العربية السورية بالولادة من أبوين متمتعين بها أيضاً بالولادة، ومتمتعاً بحقوقه المدنية والسياسية وغير محكوم بجرم شائن، ولو ردّ إليه اعتباره، كما يشترط ألا يكون متزوجاً من غير سورية، وأن يكون مقيماً في سورية مدة لا تقل عن عشر سنوات إقامة دائمة متصلة، عند تقديم طلب الترشح، ولا يحمل أي جنسية أخرى غير جنسية الجمهورية العربية السورية، وألا يكون محروماً من ممارسة حق الانتخاب. يعني نازحاً.. شروط كتبت على مقاس الأسد.

أدوات الانتخابات هي الأرقام والعد و«الحساب» بالمعنيين العددي والقضائي السياسي. بهذه الانتخابات «المأساوية» سورية تقفز قفزة من غير مظلة من قمة الديكتاتورية الصلبة إلى صندوق الانتخاب، وهو ما يجعل الناس يطلقون عليها اسماً هو المهزلة. فثمانية ملايين سوري لا يجدون المأوى، أو لقمة العيش، ويموتون برداً وذلاً.

شخصياً، كنت أعاني من طبول «المأتم» الانتخابي كل سبع سنوات، وكنت أعتبر نفسي بطلاً إذا نجوت من التصويت فهو إجباري، مثل «يوم العمل الطوعي»، الذي لا يغيب عنه موظف، حتى الذين يعانون من كسور وعمليات جراحية. ولكن غالباً ما يقوم الموظف المشرف على الصندوق مشكوراً بإجراء التصويت نيابة عن المصوّت.

ثمة فيلم كاوبوي شهير اسمه «إذا أردت أن تعيش اقتل»، وفي سورية أصبح واقعاً هو «إذا أردت أن تعيش اخرس».! التزوير في الانتخابات يسبب التضخم الرقمي في العملة، وفي الدم، وفي الشرف.. حيث يصبح بلا معنى.

من عزيز عمامي إلى ماهينور المصري

محنة أبناء الثورة

القاهرة : عمر سعيد

في تونس، اُعْتُقِلَ المُدَوِّنُ عزيز عمامي، أحد وجوه الثورة التونسيّة، وفي مصر وَجَدَتْ الناشطة ماهينور المصري نفسها خلف القضبان.. هكذا تتراجع ثورات الربيع العربي إلى الوراء. فقد استدعى قرار القضاء المصري بحبس الناشطة ماهينور المصري الكثير من ردود الأفعال، وحاول البعض فهم الخلفيّات بإعادة التساؤل عن علاقة النظام بالثورة الحقيقية. ليس خفياً عن أحد أجواء الاحتفاء الشعبي في مصر بشخصية عبد الفتاح السيسي. فهو يمثّل حالة قوية معقدة جداً. إن جماعة في قوة الإخوان المسلمين، رغم كل ما خسرته، لَمْ تستطع خلال الشهور الماضية هَزّ صورته بشكل مؤثر. فماذا تستطيع ماهينور، وهي واحدة من طيف الطريق الثالث (يساريين، وليبراليين، وإسلاميين وسطيين غير محسوبين على الإخوان) أن تفعل؟ ما التهديد الذي تشكله للسلطة حتى يتم سجنها، في وقت دقيق للغاية؟. في الواقع، قلب المجتمع الشمولي – السلطة - لا يستطيع إدارة صراع سياسي على أكثر من جبهة. بالأساس كي يستطيع الوصول إلى حلقة بصل خارجة عن مركزه، لابد له أن يَخْتَرِقَ كل الحلقات الحائلة بينهما، ما قد يهدّد البنية الحلقية كلها. ارتكز النظام السياسي، ليستطيع المواصلة بأمان، وللحفاظ على مكتسباته، بل ولإلقاء أي مواجهة محتملة مع تمرد ما إلى سنوات للأمام، على فكرة خلق العدو الواحد والأوحد. «الإرهاب الأسود»، هكذا اختار النظام اسم عدوه المُخْتَلَق، الذي سيحصر فيه كل معارضيه. لكن الدعاية التي يبثها النظام السياسي



ليست كافية وحدها، هناك خصمان حاليان للسلطة، كانا مختصمين في ما سبق. «الطريق الثالث» والإخوان الأول، أصحابه يرون أن مسؤولية ما يحدث تقع بدرجة كبيرة على عاتق الإخوان المسلمين، ورهانهم على رموز النظام الحالي. أما الطرف الثاني فيرى «الطريق الثالث» كان شريكاً في تنحية الإخوان، ولا يوفر فرصة في تعزيز الخلاف إلا ويستخدمها جيداً. هنا، اختار النظام خياراً تقليدياً لدى النظم الشمولية، جمع المعارضة المتصارعة في السجون، ربما يجعل هذا مهمة التصنيف في نفس الخانة أسهل. وإن لم يحدث، فالصورة لدى الرأي العام لن تميز بينهما. هذا أساسي بالنسبة للنظام الحاكم في مصر. هذا واحد من أساسات بنائه، قتل الاختلاف عند الآخر. توحيد الصورة الذهنية لدى الرأي العام، فتطل مقولة مبارك الأثيرة: أنا أو الفوضى. ربما عَدّلُوا المعادلة قليلاً، لتصبح: أنا أو الحرب الأهليّة. أمر واحد لا تعرف السلطة كيف تواجهه، لحظة انفكاك الحلقات الكبيرة، تتبعها الحلقات الأصغر. ببساطة نجح النظام في توفير واحدة من أهم أسس النظم الشمولية، البطل المنقذ، معتمداً على البروباغندا بشكل كبير في ذلك.. لكنه في الحقيقة ليس كعبد الناصر. الرجل الذي أتى بعد عقود من الاحتلال، وفي سنوات معدودة، خَلَقَ خطاباً قومياً لا زال حيّاً حتى الآن، كما كان له برنامج اقتصادي واجتماعي، نجح في تنفيذه. نختلف أو نتفق مع سياسات الرجل، لكنه على الأقل كان صاحب مشروع. أما اليوم فهل هناك مشروع حقيقي سيمكن النظام بواسطته من تمرير كل القمع الحادث اليوم؟!، هذا هو السؤال الذي يطرح نفسه، لأن غياب المشروع يعني تفكك حلقة البصل من جديد، والوصول إلى لحظة الثورة.

لا للعنصرية





أطلق ناشطون لبنانيون على مواقع التواصل الاجتماعي حملة داعمة للاجئين السوريين تحت عنوان (#لا_للعنصرية) «رفضاً لكل محاولات التضييق والعنف التي تطال السوريين، ورفضاً لكل الخطابات السياسيّة العنصريّة وما يرافقها من تحريض إعلامي» كما تصف صفحة «الحملة الداعمة للسوريين بوجه العنصرية».

وانتقد بعض الناشطين تصريحات مسؤولين لبنانيين «شحن» السوريين إلى بلادهم وظهرت الانتقادات في الصور التي أرسلها الناشطون إلى الصفحة.

وانتشر على صفحات شعار للحملة هو «مرة في واحد سوري. رفع راسي وراسك» وكتب ناشط آخر «90 % من بيوتنا عمروها سوريون!! كمّل عنصريتك وفِلّ من بيتك» و«اغفروا لنا ما تصنعه عنصرية بعضنا»، و«مرة واحد حمصي انتفض لكرامته قبلِك وقبلَك».

وقالت ناشطة على صفحة الحملة «أحببت المشاركة في هذه الحملة لإيصال وجهة نظري إلى اللبنانيين والسوريين. فيمكن للوزراء والنواب التعبير عن وجهة نظرهم من خلال عقد مؤتمرات صحافية للتحدث عن اللاجئين السوريين، أما نحن، فليس لدينا منبر. وهذه الحملة هي بمثابة منبرنا». وأضافت: «من الممكن أن ننزل إلى الشارع إذا ما تصاعد الخطاب العنصري، فتصبح هناك حاجة لممارسة ضغط معين، ليصبح هناك نوع من الاحترام للاجئين السوريين».

وكتب آخر «السبب الأساسي في مشاركتي الرد على الهجمة العنصرية التي يتعرض لها اللاجئون السوريون، سواء أكانت من جهات سياسية أم مدنية».

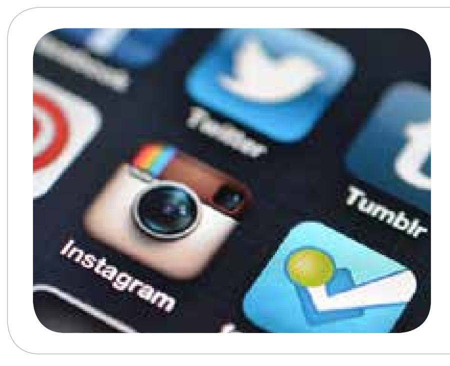
وكتب عدد من المشاركين في الحملة رسائل للسوريين قالوا فيها «إنهم لم يهربوا من الموت ليموتوا من الذل» – و«أهلاً بكل إخواننا السوريين، ولا أهلاً ولا سهلاً بالعنصريين... لا للعنصرية».

بدأ اللبنانيون التفاعل على هاشتاج «لا للعنصرية» للتوعية بالتمييز وما ينطوي عليه من ممارسات. وانتشر هذا الهاشتاج على نطاق واسع الفترة الأخيرة.

وبلغ عدد الصور المنشورة على تويتر بهذا الشأن سبعين صورة لناشطين يحملون شعارات مناهضة للعنصرية تناولت «العنصرية في لبنان» والتي تدعو إلى مناهضة التمييز ضد اللاجئين السوريين وضرورة إظهار التضامن معهم.

ويشارك في الحملة صحافيون ومفكّرون بالإضافة إلى الدعم الإعلامي الذي تتلقاه الحملة.

أنستغرام ينافس تويتر



ذكر جيم سكيرس، مدير تسويق خدمة أنستغرام، في تصريح صحافي مؤخراً، أن موقع الصور الشهير قد بلغ عتبة 200 مليون مستخدم شهرياً، وصار يقترب من رقم موقع تويتر الذي يُقدر بـ 250 مليون مستخدم (بحسب آخر إحصائيات شهر مارس / الماضي)، مضيفاً أن موقع أنستغرام يُعوّل على بلوغ رقم مليار مستخدم في السنتين القادمتين.

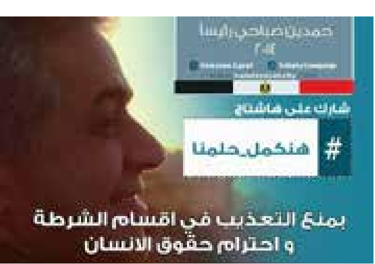
من روزفلت إلى بوتفليقة!

تداول نشطاء على الفيسبوك صورة للرئيس الجزائري المنتخب لفترة رئاسية رابعة عبد العزيز بوتفليقة، وهو يؤدي اليمين الدستورية على كرسي متحرك. ورافقت الصورة الكثير من التعليقات التي عَبَّرَتْ عن يأس وخيبة أمل. عَلّقَ أحدهم: «في كوريا الشمالية.. عمره 29 سنة رئيس دولة.. وقائد جيش هَدَّدَ بضرب أقوى دولة في العالم.. في الجزائر عمره 79 سنة يكتب في الفيسبوك.. لي يحبني يدير جام».

بينما قال أحد مؤيدي نجاح الرئيس الجزائري «نحن في غنى عن ربيع عربي بالجزائر تكفينا عشرية سوداء دموية أيام التسعينيات لهذا نحن لا نود إرجاع تلك الأزمة التي فقدنا فيها الآلاف، نشتري السلام والأمان رئيس مقعد ودولة آمنة مستقرة أحسن من رئيس واقف على رؤوس شعبه دون فائدة». وقال رأي مؤيد لانتخابه أيضاً «الرئيس الأميركي روزفلت أدار الحرب العالمية الثانية ضد هتلر وهو مشلول وعلى كرسي متحرك؟ طالما ما فيش في الجزائر كلها (رجل متفق عليه من الشعب غيره) يبقى ماشي».

الانتخابات على الإنترنت





في الانتخابات المصريّة الأخيرة، راهن مرشحا الرئاسة عبد الفتاح السيسي، وحمدين صباحي على مواقع التواصل الاجتماعي، للترويج لبرنامجيهما وحشد الناخبين لهما. وأطلقت الحملة الرسمية لصباحي «هاشتاج» بعنوان «#هنكمل_حلمنا»، الذي تفاعل معه رواد موقع «تويتر»، ليصل ترتيبه إلى المركز الأول متقدماً على الهاشتاج الخاص بحملة عبد الفتاح السيسي: «#تحيا_مصر»، الذي حَلَّ بالمركز الثالث على مصر في ترتيب الهاشتاج الأكثر تفاعلاً.

أوباما: «أعيدوا لنا بناتنا»

أنشئت على موقع التواصل الاجتماعي صفحة لهشتاج «bring back our girls» لشحذ القوة السياسية والدولية للتفاعل مع قضية اختطاف الفتيات النيجيريات. وكانت حركة (بوكو حرام) النيجيرية قد خطفت 276 تلميذة من مدرستهن في شيبوك في ولاية بورنو منتصف الشهر الماضي. وتمكنت 53 تلميذة من الفرار وما زالت 223 منهن في قبضة الخاطفين، حيث سرت أنباء حول احتمال نقلهن إلى تشاد والكاميرون المجاورتين، حيث سيتم بيعهن مقابل 12 دولاراً لكل واحدة منهن، وأعلنت الحركة أيضاً سبب خطف الطالبات هو أن التعليم الغربي حرام وعلى الفتيات ترك المدرسة والزواج.

ونشرت عقيلة الرئيس الأميركي الحالي صورة لها مُطالِبة بالإفراج عن الفتيات.



صورة ميشيل أوباما وهي تحمل صورة لشعار الهاشتاج «bring back our girls»، حصدت الكثير من التعليقات. وكان الرئيس الأميركي قد أعلن عن تقديم المساعدة للعثور على المختطفات، كما عَلّقَتْ عضوة الكونغرس ميشيل لوجان عن ارتياحها لتفاعل أوباما مع القضية.

ثورات السخريّة



القاهرة: خاص بالدوحة

ما إن نشرت الصورة التي يمسك فيها عبد الفتاح السيسي الرياضييْن المتخاصميْن «مرتضى منصور» و«أحمد شوبير» معلناً المصالحة بينهما، حتى استحالت الصورة على مواقع التواصل الاجتماعي إلى آلاف النسخ المُعَدَّلَة والساخرة، لتحل محل مرتضى وشوبير، شخصيات أخرى، ونجد السيسي ممسكاً مرة بيدي نجمي أفلام الكارتون توم وجيري، أو إسماعيل ياسين والشاويش عطيّة، أو حتى الراحلين عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش.

الأمر لم يبدأ مع تلك الصورة أو حتى سابقاتها من صور الأحداث السياسية التي يتم تعديلها على نفس الغرار الساخر، لكنه بدأ مع الثورة نفسها التي عَجّتْ بالمئات من المظاهر الساخرة، لكن ومع انغلاق المجال العام مؤخراً بدت مواقع التواصل الاجتماعي متنفساً لممارسة السخريّة، وليس أدل من ذاك صفحة «أساحبي» المتخصصة في السخريّة من الأحداث السياسية، والتي جاوز عدد المشتركين فيها حتى كتابة هذه السطور 4.4 مليون مشترك. إنه عدد كبير لا تحظى به صفحات سياسيي الصف الأول، ولا صفحات نجوم الفن أو الرياضة، أو حتى صفحة «كلنا خالد سعيد» صاحبة الدعوة إلى الثورة.

تقوم الصفحة باقتباس مقولات تتردد في عالم السياسة وتثير جدلاً، لتستحيل بعدها إلى عشرات وربما مئات من القصص المُصَوَّرة الساخرة، ولا يتوقف الأمر عند تلك الصفحة، بل يتعدى إلى عشرات الصفحات الأخرى التي تقوم بنفس الأمر باختلاف درجة السخرية ودرجة كسرها للتابوه الأخلاقي الذي يبدو أن السلطة ومن حولها قد بدأوا يتمترسون حوله مؤخراً، متهمين الشباب بالتطاول غير المسموح به، وهي النبرة السائدة حالياً عبر كثير من وسائل الإعلام.

وقد يبدو للبعض بأنها حرب لا ناقة من خلفها ولا جمل تدور بعيداً عن أروقة الشارع ولا تشغل بال السلطة في شيء، لكن التصريحات المنسوبة للسيسي على لسان عماد الدين حسين مدير تحرير «الشروق» المصرية بأنه حال توليه السلطة سيصدر تشريعات صارمة توقف الفوضى الأخلاقية على مواقع التواصل الاجتماعي، تثبت العكس.

لا ينتهي الأمر عند حدود السخرية السياسية، بل يطال المجتمع بكافة تفاصيله، كما في فيديو «هشام الحرامي» على سبيل المثال، وهو شخص قَبَضَ عليه بعض المواطنين وهو مخمور خلال أحداث شغب، يظهر فيه يكيل السباب للمحيطين به ظاناً بأنهم ضباط شرطة، حقق أكثر من مليونين ونصف المليون مشاهدة على موقع اليوتيوب، لتستحيل بعدها ردود أفعال هشام الحرامي إلى عبارات متداولة على مواقع التواصل، وليصبح ضيفاً معتاداً على صفحات السخرية السياسية ونجماً من نجوم (الكوميك)، بل ويشن له البعض صفحة تحت عنوان «هشام الحرامي رئيساً للجمهورية»، وهشام ليس الحالة الوحيدة، فالعشرات من مقاطع الفيديو على نفس الغرار انتشرت، وصار أبطالها ضيوفاً دائمين على صفحات التواصل الاجتماعي، وأماطوا اللثام عن حقيقة تركة مبارك المجتمعية، والتي هي ربما أكثر فداحة من تركته السياسية، وكأن لسان حالهم يقول ها هو المجتمع الذي لم نعرف أنه موجود حين انتشينا برحيل مبارك وجلسنا ننتظر المستقبل الوردي.

وبعد الرئاسيات الأخيرة، سؤال يُطْرَحُ بين الشباب والناشطين: أي مصير ينتظر الثائرين الساخرين الذين يقومون بتفتيت السلطة القديمة عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي؟!.. نأمل أن يكون مصيراً أفضل.



مرزوق بشير بن مرزوق

مطلوب مهرجان للكوميديا

مَنْ يلاحق نشاطات ونتاجات المسرح العربي مثلي، يلاحظ بأن هذا النشاط وهذا الإنتاج في السنوات العشر الأخيرة أو ما يزيد، أصبح مهماً للمهرجانات والحصول على الجوائز وإرضاء رغبات لجان التحكيم، لم يعد للمتلقي المسرحي الذي هو غاية العرض وجزء أساسي من نجاحه وفشله أي اعتبار عند القائمين على الحركة المسرحية العربية، بل أصبح جُلّ همهم هو ملاحقة عناوين المهرجانات وأمكنة إقامتها، لتصميم عرض خاص يشاهده جمهور محدود جداً ولليلة واحدة، ثم انتظار قرار لجنة التحكيم للاحتفال بالجوائز والأوسمة.

أصل المسرح هو الجمهور، فلقد بدأ عند اليونانيين بجمهور الراقصين والمغنين والجوقة، لينظم بعد ذلك بعد ظهور الممثل الأول، لكنه واصل مسيرته كمنتج جماهيري، يتبادل حالات المجتمع الإنسانية ويعرض القضايا المختلفة من خلال إبداعات جمالية متنوعة، لقد كان أصل المسرح في بدايته هو إحداث حالة (التطهر) بين المشاهدين، حيث يخرج الناس من العرض المسرحي وهم في حالة أكثر اتزاناً وارتياحاً، وهي حالة مختلفة قبل مشاهدة العرض.

بغض النظر عن المسميات أو التصنيفات التي تطلق على العروض المسرحية من مسرح تجاري إلى مسرح أهلي أو مسرح جاد أو مسرح سياسي أو مسرح غنائي وغيرها من المسميات، إلا أن المسرح لابد أن ينتهي إلى حضور الجمهور المتعدد والمتنوع الثقافات، والجائزة الكبرى للفنانين هي حالة الرضا التي يحدثها العرض بين الجمهور.

يصف الكاتب العالمي (غابرييل ماركيز)، الذي رَحَلَ عن عالمنا في شهر إبريل/نيسان. كواحد من أعظم الرواة في التاريخ، أن هناك أدباء يؤمنون بأن الأدب موجه لتحسين العالم، وهناك أدباء يرون في الأدب أنه مُكَرَّسٌ لتحسين حساباتهم المصرفية، لذلك يسعى ناشرو الروايات إلى الطريقة التي يمكن أن تفوز بها الرواية في المسابقة الوطنية، ودراسة أعضاء لجان التحكيم من خلال تاريخهم الشخصي، وأعمالهم وذوقهم الأدبي ويختارون الكاتب الذي يرضى أن يقدم أعمالاً بمقاييس تلك المسابقات والقائمين عليها.

لذلك يلاحظ المتابع لمعظم العروض المسرحية التي تقدم خلال أيام المهرجانات والمسابقات أنها يغلب عليها طابع البؤس والغموض، وعدم الفهم وغياب الهدف، والترفع عن فهم الجمهور لتلك الأعمال، وترقيع لنماذج من مدارس مسرحية مختلفة في العرض الواحد، والبكائيات المبالغ فيها، والتراجيديا السوداء، وغيرها من الاستخدامات غير المبررة أو الزائدة عن موضوع المسرحية، ويبدو أنه كلما كانت المسرحية بائسة ومترفعة عن الجمهور كانت فرصتها للنجاح أمام النقاد وأعضاء لجان التحكيم أكبر، وبالتالي تتحول هذه العروض التي تقدم لليلة واحدة ولجمهور محدد إلى عروض نخبوية.

ندعو القائمين على مسؤولية المسارح العربية، إلى أن يلتفتوا بشكل جاد إلى إعادة البهجة والبسمة إلى المشاهد العربي، وأن يقيموا مهرجانات ومسابقات في المسرح الكوميدي المتنوع، وعقد الدراسات والورش حوله، والكوميديا عموماً من الفنون الصعبة في الكتابة والتمثيل والإخراج، وهنا يأتي التحدي الحقيقي لكافة عناصر العرض المسرحي، تحدياً قد لا نجده في عروض مسابقات هذه الأيام.

مليك بن جلول

خيبة رَجُل السُّكَّر

محمود حسن

صباح الثالث عشر من مايو/أيار أعلنت الشرطة السويدية أنها عثرت على المخرج الجزائري الأصل «مليك بن جلول» متوفياً في شقته دون أن تعلن أسباب الوفاة، وبعيد ساعات صرح أخوه بأن مليك قد انتحر بعد اكتئاب طويل، وكانت آخر كلماته التي قالها «الحياة ليست دائماً سهلة». هكذا قَرَّرَ مليك أن ينهي حياته وهو في ذروة تألقه وشهرته، بعدما حَصَلَ العام الماضي على أوسكار أحسن فيلم وثائقي عن فيلمه الوثائقي الطويل الأول «Searching For Sugar Man» أو «البحث عن رجل السكَّر».

الفيلم يعيد رواية حكاية حدثت عام 1998، حيث نلتقي صحافياً في جنوب إفريقيا اسمه «sugar» أو سكَّر، سماه والده هكذا تيمناً بأغنية انتشرت انتشاراً أسطورياً في جنوب إفريقيا في بدايات السبعينيات، لمطرب أميركي مغمور يدعى «سكيستو رودريغوز»، في أغنيته يتوسل «رودريغوز» إلى «رجل السكر» - وهو الاسم الدارج لبائع مخدر الكوكايين في الشارع الأميركي - يطالبه بأن يسرع بالمخدر لأن المرء قد مَلَّ من مشاهد الحياة البائسة، يحتاج الهرب من هذا العالم إلى عالم آخر مليء بالزهور والأحلام الملونة التي يصنعها المخدر، هكذا يبدأ الفيلم بتلك الأغنية، التي تتحدث عن سعادة مفقودة في عالم بائس يحاول المغني الهروب منه إلى عالم آخر من سعادة المخدر الزائفة.

أغاني «رودريغوز» الزاعقة في وجه العالم نالت نجاحاً منهلاً في جنوب إفريقيا في فترة السبعينيات بين أبناء الطبقة المتوسطة من العرق الأبيض، والمتعاطفين مع السود والمناهضين لسياسة الأبرتهايد، ترددت أغاني «رودريغوز» على ألسنة الجميع في جنوب إفريقيا، إلا أن أحداً لم يعرف مَنْ هو بالضبط ذاك الشاب الأميركي ذو الملامح اللاتينية الذي تعلو صورته غلاف ألبومين أنتجهما وانتشرا كالنار في الهشيم في جنوب إفريقيا، بعد انتشار الألبومين ظلَّ الجميع ينتظر ألبوماً جديداً، وحين لم تصدر ألبومات أخرى ساد اعتقاد بأن سر توقفه عن الغناء قد يكون انتحاره على المسرح، فثمة حكاية راجت تفيد بأنه سكب الوقود على نفسه وأشعل النار في جسده حين لم يهتم به الجمهور وهو يغني على المسرح.

عام 1998 يقرر الصحافي «شوجار» أن يبحث عن حكاية الرجل الذي استمد اسمه من أغانيه، هكذا تسير كاميرا مليك بن جلول مع القصة من جنوب إفريقيا لتذهب إلى الولايات المتحدة، وهناك تبحث عن منتجي ألبوم «رودريغوز»، ليجد شوجار أولى المفاجآت بأن الألبومين اللذين حققا شهرة مدوية في جنوب إفريقيا فترة السبعينيات لم يحققا مبيعات تذكر حين صدورهما في الولايات المتحدة، بل إن الألبوم الأخير لم يبع سوى ست نسخ اشتراها أقارب المنتج، بعدها لم ينتج «رودريغوز» أي أغنية أخرى واعتزل الغناء.

الصدفة إذن وحدها قادت نسخاً من ألبومات «رودريغوز» إلى جنوب إفريقيا، ليصادف هناك مجداً واهتماماً لم ينلهما في بلاده، وليعاد نسخ الألبومين إلى مئات الآلاف من المرات، ولتتردد الأغاني على ألسنة الجميع، بل ولتصبح وجبة يومية في الإذاعات المحلية. يسأل «شوجار» منتج الألبوم : «لهذا انتحر رودريغوز إذن؟ لأنه لم يبع سوى ستة ألبومات؟» ، لكن المنتج يرد باستنكار: «من الذي انتحر؟!، رودريغوز؟! إنه لم يزل حياً، ترك الغناء ومازال يعيش كعامل بناء بسيط في مدينته ديترويت».

رودريغوز الشاب الذي تصاحبنا صوره القليلة بالأبيض والأسود خلال الثلاثين دقيقة الأولى من الفيلم، نلقاه أخيراً في «ديترويت» وقد صار عجوزاً بعد نحو 40 عاماً من صدور ألبوماته، يعيش منعزلاً عن العالم في غرفة متواضعة، محاطاً بالفقر من كل الجوانب، محروماً من احتياجات الحياة، حيث لم يزل يستخدم الحطب من أجل التدفئة في الشتاء القارس، هكذا كانت أقدار رودريغوز، شهرة ومجداً وتألقاً ولكن في المكان الخطأ، على بعد آلاف الأميال من حيث يجب أن يكون، وحيث لن يناله من كل ذاك الإعجاب شيء لثلاثة عقود.

يصطحب الصحافي «شوجار» المغني المنسي «رودريغوز» وأسرته إلى جنوب إفريقيا، حيث يقرر أن يقيم له حفلاً هناك، على طول الطريق من مطار جوهانسبيرج إلى حيث الفندق الذي سيقيم فيه رودريغوز وأسرته يصادف «رودريغوز» عشرات الإعلانات تحمل صورته وتدعو إلى



حفله المنتظر، وكلما مَرّ «رودريغوز» أمام لافتة من لافتات إعلانات حفلته رَدّدَ: «هنا أنا !.. هنا أنا!».

في صالة مغطاة في استاد جوهانسبيرج يقام حفل رودريغوز، تشاهد ابنته الكراسي الخاوية في الصالة قبل بدء الحفل، وتتمنى في داخلها أن يأتي عشرة أفراد ليحضروا الحفل، لكن الحفل يحضره عشرات الآلاف قَدِمُوا من كل أنحاء جنوب إفريقيا ليشاهدوا أسطورتهم تبعث من جديد، يهتف الناس بجنون حين يصعد «رودريغوز» إلى خشبة المسرح، خمس دقائق كاملة يصرخون غير مصدقين، إنه أمر شبيه بأن تُبْعَثَ «أم كلثوم» من جديد لتغني وسط جمهورها في بلادنا!.

عاد رودريغوز مرة أخرى إلى أميركا، حرص على اتخاذ بعض الصور ليريها لجيرانه كي يثبت لهم تلك الحكاية العصيّة على التصديق، جيرانه هؤلاء الذين شاهدوا كل لحظات التعثر والإحباط الذي صاحبه طوال حياته، حتى بعيداً عن عالم الغناء والعمل حين قفزت فكرة مجنونة في رأسه أن يرشح نفسه لانتخابات الولاية فنسي القائمون على الانتخابات إدراج اسمه من بين المرشحين، شخص وجد في المكان الخطأ ليصادف النسيان طوال حياته، فيما كانت السعادة والمجد ينتظرانه في مكان آخر.

عاد رودريغوز مرات أخرى إلى جنوب إفريقيا ليحيي مزيداً من الحفلات ملاقياً ذات الحفاوة نفسها التي استقبل بها في المرة الأولى، لكن هل كان ذاك ما يفتش عنه رودريغوز ؟!، شهرة وأموالاً وحفاوة ؟، لا لم يكن هذا.. في آخر الفيلم تذكر ابنة رودريغوز أن أباها قرر أن يوزع عوائد الحفلات على بناته وأن يستكمل المسير في حياته البسيطة كعامل بناء، تستطيع أن تدرك هذا حين تشاهد في خلفية اللقاءات في الفيلم منزل ابنتيّ رودريغوز لتراه منزلاً عصرياً وملائماً لمنازل الطبقة الوسطى في أميركا، فيما تدرك حين ترى منزل «رودريغوز» البسيط بأنه قرر أن يستكمل الحياة كما عرفها دوماً في الغرفة الضيقة بسيطة الإمكانيات، يدس مزيداً من الحطب في المدفأة المعدنية، واضعاً فوقها إبريقاً من الشاي كي يغلي على مهل ليقدمه لضيوفه طاقم التصوير.

هكذا وبإنسانية متناهية، وببساطة حرصت عليها كاميرا مليك بن جلول، وفرضها خجل الشيخ العجوز «رودريغوز» وتواضعه خرج الفيلم الوثائقي والإنساني المنهل «البحث عن رجل السكَّر».

«مليك بن جلول» صادف قصة «رودريغوز» أثناء عمله كمخرج برامج في التليفزيون السويدي، فَكَّرَ في البداية أن يعد تقريراً عنه لبرنامج «كوبرا» الثقافي الذي يعمل مليك لحسابه، لكنه أحس أن ذاك الشيخ الخجول البسيط يستحق أكثر من مجرد تقرير على قناة، حاول مليك جاهداً أن يحصل على تمويل لفيلمه، لكنه صادف الكثير من العثرات، وانسحب الممولون واحداً تلو الآخر، حتى أن مليك لم يمتلك ثمن إيجار كاميرا 8 مم لتصوير مشاهد السبعينيات في فيلمه، فقرر أن يستخدم تطبيقاً على الهاتف الذكي ينتج صورة سينمائية شبيهة بصور الكاميرا الـ 8 مم، اشتراه مليك بدولار ونصف، واجتهد كثيراً حتى أقنع رودريغوز الخائف من الكاميرا بالظهور أمامها والحديث، لكن ما أن خرج فيلمه إلى النور حتى توج بـ 34 جائزة على رأسها الأوسكار.

نال مليك المجد إذن من أوسع أبوابه عن أول أفلامه الطويلة، وفي سن صغيرة، لكنها وفيما يبدو لم تكن سعادته المنتظرة، غرق بعدها في كومة من الإحباط والاكتئاب، وكما كان في حال «رودريغوز» لم تكن السعادة التي فتش عنها طويلاً في مجد وجوائز وشهرة عالمية، ربما هي في شيء آخر بحث عنه مليك ولم يجده، وكما لفظ رودريغوز المجد والمال الذي تحقق له في جنوب إفريقيا، لفظ مليك بن جلول المجد الذي ناله على السجادة الحمراء في هووليود، وقرر أن يتوقف عن رواية الحكايات بكاميرته.

في برج العرب

مسعد أبو فجر

كنت أسمع زملائي، من المساجين المسلمين، يتحدثون عن الوجبات التي يأتي بها القسيس، كل يوم أحد لزملائنا من المساجين المسيحيين. تخيلت أنها وجبات شَهيّة، حسب ما فهمت من الكلام. لَفّتْ الأيام لَفّتها وعرضت عليّ إدارة السجن أن أسكن مع جورج في زنزانة واحدة. دون تردد وافقت. تلك زنزانة يعيش فيها جورج وحده. وهو ما يعني أنني سأتخلص من زحام الزنازين الخانق. لكن لماذا جورج في زنزانة وحده؟. لأنه مسيحي كما هو واضح من اسمه، ولأنه المعتقل الوحيد غير المصري في معتقل برج العرب، أكبر سجون الشرق الأوسط وأشدها قسوة.

حين قعدت مع جورج أكثر وفهمته وهو فهمني، ولقيني متعاطفاً مع قضية جنوب السودان. بدا يستخف قدامي باسم جورج، ويفضل أن أناديه باسمه القبائلي: قلواك.. قلواك من قبائل الدينكا في جنوب السودان.. وأبناء تلك القبيلة يبدون فخورين بأنفسهم ولديهم إحساس عميق بأنهم مناضلون.. وهو إحساس يمنحهم نضارة تبدو واضحة على وجوههم وأجسادهم، كما يمنحهم قوة وعزة في النفس.

قال لي إنه سمّى حاله جورج، حتى لا يبدو اسمه غريباً. تقبلت رواية قلواك عن اسمه، رغم أنه لم يكن من الصعب عليّ أن أدرك أن قلواك مُنح اسمه الجديد، حين خرج من حدود قبيلته الضَيِّقة، إلى براح العالم الواسع. بالضبط كما تم منح مانديلا (مثلاً) الاسم الإنجليزي (نيلسون) حين التحق بالمدرسة. قلواك الاسم الذي يتكون من مقطعين (قل لواك) لواك معناها في لغة قبائل الدينكا مِزْوَد البقر. وقل معناها المولود. ومن ثم فاسم قلواك هو، المولود في مِزْوَد البقر.

تحكي الأسطورة الدينكاوية: في الأزمان القديمة، اشتد ظلام السماء، وامتلأت بالغيوم الكثيفة. أرعدت وأبرقت وصبّت مياهها غزيرة على الغابات. لمعة برق عابرة فجت الظلام. فنزلت من السماء امرأة فيها كل صفات الجمال في بنات الدينكا: ضامرة طويلة مثل أشجار الغابات الإفريقية. بشرتها تلمع بالأسود البانانجاني. شفتاها غليظتان، وجيدها إفريقي طويل يزينه الخرز الملون. اسمها ألوت، وهو ما يعني بلغة الدينكا بنت السحاب.

ألوت، كما السيدة مريم العذراء، عرضت على الخلق وليداً صغيراً، قالت إنها أتت به برفقتها من فوق السحاب. وأن اسمه دينق دين. قالت: إذا أردتم أن يكلمكم الصبي.. اذبحوا ثيراناً شديدة البياض، من أحسن ما تملكون من بقركم. ولما ذبحوا الثيران انهمرت الأمطار، وصعدت ألوت إلى السماء حيث هبطت.

أما دينق دين، الذي اسمه يعني الرب الكبير بلغة الدينكا، فقد تَكَلّمَ في المهد مثل السيد المسيح. فقد طلب منهم أن يجعل كل فرد عدداً من أبقاره وقفاً عليه.. يحمل اسمه (دينق دين) يحرم التصرف فيها بالبيع أو بالشراء. ثم أجاز لهم الاستفادة من ألبانها واستخدامها في


العمل الفني: George segal - أميركا

الحـرث وحتـى ذبحهـا فـي المواسـم والأعيـاد والاسـتفادة مـن جلودهـا(*).

سـألت قلـواك، المقبـوض عليـه بسـبب قيامـه بتهريـب أفارقـة إلـى دولـة الاحتـلال الإسـرائيلي، هـل نلـت أمـوالاً مـن التهريـب تسـتحق السـجن بسـببها يـا قلـواك؟. قـال: نعـم.. سـألته: مـاذا فعلـت بالأمـوال؟. قـال: أرسـلتها للسـودان ليشـتروا بهـا بقـراً. الأبقـار فـي غابـات السـودان مثـل الإبـل فـي الصحـارى العربيـة. هنـاك الحيـاة كلهـا تقريبـاً مرتبطـة بالبقـر. حتـى فهمهـم للصـراع مرتبـط بتكتيكاتهـا فـي الصـراع.

يصـف قلـواك كيـف يتحـرك الرعـاة وراء الأبقـار مـن مرعـى إلـى مرعـى. وشـرح، كيـف تنتخـب الأبقـار مـن بينهـا، انتخابـاً طبيعيـاً، أقـوى 10 ثيـران تتحـرك قـدام القطيـع بمسافة، وظيفتهـا أن تكـون راداراً لالتقـاط الأسـد. وحيـن ظهـوره تشـتبك معـه الثيـران، حتـى تنهكـه تمامـاً، قبـل أن يصـل القطيـع فيقضـي عليـه.

فـي ليلـة مـن ليالـي الزنازيـن الطويلـة سـألته: مـاذا لـو جـاء بـدوي مـن صحـراء العرب وطلـب يـد واحـدة مـن بنـات الدينـكا يـا قلـواك. ضحـك.. ثـم سـألني: كيـف تتوقـع أن يكـون المولـود؟. (لا أعـرف.. ربمـا يكـون خليطـاً مـن عـودة ابـن تايـه وجـون قرنـق). قلـت.. ثـم أخذنـا الحديـث إلـى عـودة ابـن تايـه شـيخ قبيلـة الحويطـات والمقاتـل العنيـد فـي الثـورة العربيـة الكبـرى بقيـادة الأميـر فيصـل ابـن الشـريف حسـين.

يـوم الأحـد حين كان قلـواك في طريقه للصلاة ومقابلـة القسـيس، ناديت عليـه: قلـواك.. قل للقسـيس معـي واحد بـدوي مـن سـيناء، وطلب مني أن أجيب لـه وجبـة معـي.. طبعـاً لـم أكـن أهـدف إلـى تجريـب الموضـوع، بقـدر مـا كنـت أريـد مشـاركته شـيئاً مـن خصوصياتـه الحميميـة. قلـواك الحاصـل علـى دورة في الكونتـري سـيكوريتي مـن هافانـا فـي كوبـا، لـم يكـن متدينـاً بالمـرة.. وكان يذهـب للصـلاة مـن أجـل مقابلـة رجـال قبيلتـه الموزعيـن علـى عنابـر سـجن الغربانيـات بعنابـره الخمسـة وعشـرين. قلـواك يسـتغل مجـيء القسـيس كل أحـد للخـروج مـن جـو الزنزانـة الكئيب، إلـى بـراح السـاحة التـي يمارسـون فيهـا عبـادة الصـلاة..

المهـم قـل جـاب الوجبـة.. ولمـا فتحتهـا وجدتهـا وجبـة متواضعـة.. ولا تسـتحق كل هـذه الضوضـاء اللـي كنـت أسـمعها حولـي مـن زملائـي المساجين المسلمين.. وكانـت غيـر متوافقـة مـع ذائقتـي البدويـة فـي الأكل. تحتـوي علـى كميـة زيـوت عاليـة، وأنـا كبـدوي أحـب الأشـياء الأقـرب إلـى السـلق.. الزيـت يصيبنـي بالتقيـؤ.. طبعـاً قلـواك فهم.. لأنـه فـي الأسـبوع الثانـي، وهـو فـي طريقه لمقابلـة القسـيس ابتسـم.. ثـم قـال: أجيب لـك وجبـة معـي.. وأنـا قلـت لـه: شـكراً يـا قلـواك.

(*) من كتابات للسوداني، باخت محمد حميدان.



الأعمال الفنية للملف : Arshile Gorky - أمريكا

سَحَرة الكُرة و عُشّاقها

شمس و ظِلّ

أنفاس العالم سَتُحْبَسُ على موعدٍ واحدٍ ومهم: كأس العالم. كل الطرق تؤدي إلى بلاد السامبا، ولا حديث للجماهير سوى عن حظوظ فرقهم في الانتصار والاقتراب من الأدوار النهائية.. كُرَةُ القدم لم تَعُدْ مجرَّد لعبة أو رياضة أو هواية، بل هي لُغة الكوكب المشتركة، مصدر فرح شعوب وحزنهم، هي عامل توحيد وتفرقة في آن. منذ انطلاقتها عام 1930 لم تتوقف بطولة كأس العالم عن إثارة الجدل، وكسب المزيد من العشاق والمريدين والطامحين إليها، سنة بعد الأخرى.

في هذا الملف، تتطرق «الدوحة» إلى كرة القدم وكأس العالم من جوانب متعدِّدة: سوسيولوجية، سياسية، اقتصادية وأدبية، فكثير من الكتّاب والأدباء العالميين تورطوا في الكرة، متابعة وكتابة.. البرازيل تفتح الآن قلبها للعالم، تحتفي معه بالكرة، وبعدها سيحل الدور على روسيا، ثم قطر 2022، التي تستعد لتصير أول بلد عربي يحتضن الحدث الرياضي الأكبر.



أنور الجمعاوي

كرة القدم اللّعُبة الأشهر في تاريخ الإنسانيّة، كانت وما فتئت، منذ اختراعها إلى حدّ اللّحظة، فاتنة الشّعوب، والملكة على عرش الألعاب، تهزّ إليها القلوب، وتأسر الوجدان، وتخطف الأبصار، ويحجّ إليها النّاس من كلّ حَدْبٍ وَصَوْبٍ، يبغون متابعتها، فتراهم يتدفّقون على كلّ ملعب تدور فيه أطوار مقابلة كرة قدم. ويتأكّد ذلك خاصّة في دورة التّسابق على الفوز بكأس العالم، إذ يتّخذ المتيّمون باللّعبة البلد المنظّم قِبلتهم، فيقصدونه شوقاً لمتابعة مباريات التّنافس على الظّفر بتاج اللعبة السّاحرة.

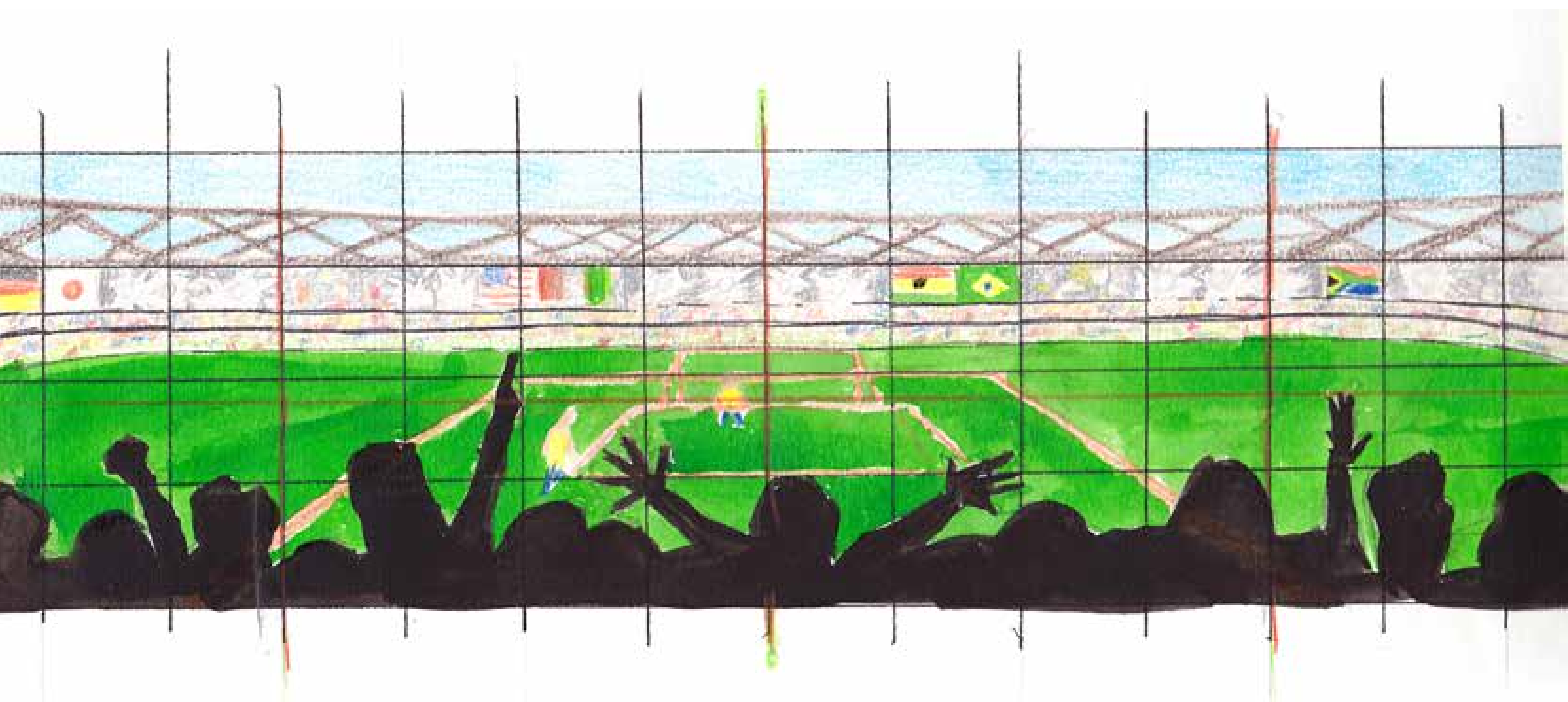
الفُرجة فعل كينونة

والواقع أنّ المتفرّج الجالس على المدارج ليتابع مقابلة في كرة القدم لا يَرومُ التمتّع بمشاهدة اللّعبة فحسب، بل يروم التّعبير عن وجوده على كيف مَا، فهو إذ يتفرّج يريد القول على جهة التّضمين وعلى سبيل التّصريح «أنا أتفرّج، إذن أنا موجود». فالفرجة، من وجهة نظرنا، ليست فعلاً بريئاً، بل هي فعل وجوديّ معبّر، وسلوك فرديّ أو جماعيّ حمّال دلالات شتّى. ويمكن أن نرصد من خلال دراستنا سلوك الجماهير الرّياضيّة، في إطار ما يُسمّى بعلم اجتماع الجموع، ثلاثة مظاهر دالّة على البعد الوجودي لفعل الفرجة أوّلها: الفرجة باعتبارها فعلاً تعبيريّاً، وثانيها الفرجة باعتبارها إعلاناً عن الانتماء إلى هويّة كرويّة مخصوصة، وثالثها الفرجة باعتبارها شكلاً من أشكال التحدّي للذّات والآخر.

ومن المهمّ أن ننبّه إلى أنّنا نقصد بالفرجة هاهنا الحضور المادّي الفيزيولوجي في ملعب كرة القدم بما يرافقه من انفعالات وحركات وأقوال وقسمات وجه تعبّر عن موقف المتفرّج من ردهات المقابلة.

ففي المستوى الأوّل- أعني الفرجة بما هي فعل تعبيريّ- فإنّنا نعتقد أنّ المتفرّج كائن تفاعليّ غير محايد في تعامله مع العرض الكرويّ، فهو يحضر مقابلة كرة القدم وفي نفسه شوق إلى ممارسة لذّة المشاهدة المباشرة للّعبة والمشاركة فيها على نحو مَا من خلال التّعبير عن انفعالاته تجاه الفريقين المتنافسين. فهو يُشجّع هنا، ويسخط على ذاك، ويهتف عالياً، مؤيّداً الفريق الذي يحبّ، متهجماً على الخصم، ساخراً منه، فتراه يراوح بين المتابعة الصّامتة المنتبهة، وبين المتابعة الانفعاليّة المتحرّكة الصّارخة إعجاباً أو إنكاراً أو استهزاء. وفي كلّ ذلك تعبير عن موقف من اللّوحة الفنّية الكرويّة المتحرّكة. فالتّصفيق والرّقص على المدارج، والإيماء بحركة اليد، ورمي الزّهور، والتّلويح بأعلام الفريق، ورمي الشّماريخ أو المقذوفات في بعض الأحيان، والهتاف بشكل فرديّ أو جماعيّ، وإطلاق الأغاني والأهازيج والأناشيد، وغير ذلك من المظاهر الاحتفاليّة، كلّ ذلك دالّ على أنّ الفرجة فعل تعبيريّ، فالمتفرّج، إذ يتفرّج على مقابلة في كرة القدم، يعبّر عمّا يخالجه من مشاعر وعمّا يعتريه من أفكار وانفعالات تُجاه المشهد الكرويّ بمكوّناته المختلفة (اللاّعبين/ الحكم/ الملعب/ الإضاءة/ التّوقيت...). وفي ذلك تعبير عن الذّات، وإثبات للوجود، وتصعيد للمكبوت، فيصبح الملعب فضاء للتّعبير، وتصبح المقابلة فرصة لبوح الرّوح، ومناسبة لانتفاضة الجسد.

وتبلغ الفتنة بكرة القدم مبلغها عندما يتحوّل المتفرّج من عاشق للجلد المدوّر ومتمتّع بفنّ اللّعب إلى منتظم ضمن عصبيّة كرويّة مخصوصة، فيصبح الانتماء إلى أنصار الفريق من عدمه الفيصل في التّمييز بين المواطنين، والمعيار في تحديد القريب من البعيد، وتعيين الحبيب من العدوّ، فَمَنْ نَاصَرَ فريقي فهو صاحبي بالضّرورة، ومن نَافَرَ فريقي فهو ليس بصاحبي في مدارج الملعب على الأقلّ. فترى أنصار هذا الفريق أو ذاك يتّخذون لهم مكاناً من الملعب يتفرّجون فيه على المقابلة، وترى أنصار الفريق المنافس يتّخذون جهة أخرى من



الملعب، وكلّ حضور جماهيريّ معبّر عن هويّة كرويّة مميّزة، تجلّيها الأعلام المتباينة والشّعارات المختلفة والأهازيج المتعارضة بين الطّرفين. ويتنادى أنصار الفريق، ويحتشدون تعبيراً عن وجود كتلة جماهيريّة دافعة للاعبين ومحفّزة لهم، وإخباراً بالانتماء إلى عصبيّة اجتماعيّة جديدة هي غير عصبيّة الانتماء إلى الوطن أو الدّولة، إنّها عصبيّة الانتماء إلى الفريق الرّياضي، فهؤلاء الواقفون على المدارج ينتمون إلى طبقات اجتماعيّة مختلفة وإلى فئات عمريّة متعدّدة، ومنهم الذّكر ومنهم الأنثى، ويأتون من مناطق جغرافيّة شتّى، لكنّ الجامع بينهم هو عصبيّة حبّ الفريق، فنصبح إزاء هويّة عابرة للانتماء الجهوي والجنسي والحزبي والطّبقي، بل إنّنا إزاء هويّة عابرة للأوطان والقارّات، إذا تحدّثنا عن متابعة الجمهور مقابلة من مقابلات التّنافس على الفوز بكأس العالم. وبذلك يصبح الولاء للفريق محدّداً للهويّة الاجتماعيّة والفرديّة، فالمتفرّج يحقّق وجوده ويؤسّس كيانه من خلال الانتماء إلى مجموعة المحبّين، وقد يبلغ به الحماس درجة القول بأنّه مستعدّ لفداء الفريق بروحه «بالرّوح، بالدّم نفديك يا... (اسم الفريق)»، بل يتجاوز المحبّ ذلك ليعتبر جمعيّته هي الدّولة، وليعتبرها نصيره وحبيبه ومأواه، وليعتبر معركة الفريق على أرض المباراة معركته. وبذلك تتلبّس ذات المتفرّج بذات الفريق، فيصبح اللاّعب رقم 12 بامتياز، لأنه يساهم في اللّعب بالتّشجيع، ولأنّه يعتبر نتيجة المباراة تهمّه مباشرة، فراهِن الفريق من راهِنه، ومصير الفريق من مصيره، ووجود الفريق من وجوده، لذلك فعندما تسأل المتفرّج عن النّتيجة التي آل إليها اللّقاء يقول لك «ربحنا أو خسرنا». فالكلام بصيغة الجمع في الخطاب التداولي للمحبّين دالّ على أنّ الأنا الفرديّة تذوب في نسق الهويّة الجماعيّة، وتنطق بحال الفريق عموماً. وبالمقابل فإنّ المتفرّج يلهج بكلّ عبارات التّهجين والاستخفاف والتّحامل على الفريق المنافس وأنصاره، ويعدّهم خصوماً، وذلك تمييزاً للذّات وإعلاء من قيمة الفريق المحبوب، وافتخاراً بالانتماء إلى هويّة فرقيّة مخصوصة. لكنّ الإشكال ماثل في أن يتحوّل الولاء إلى الفريق إلى عصبيّة راديكاليّة مغلقة، فيسود العنف اللّفظي والعنف المادّي بديلاً عن الرّوح الرياضيّة، وتنشأ هويّات كرويّة متنابذة تنسف الوحدة الوطنيّة الجامعة، وتهدّد السّلم الاجتماعي السّائد.

وتتّخذ الجماهير الملعب ركحاً مسرحيّاً تمارس فوقه طقوس التمرّد على السّائد، والعمل على نقض الواقع، ويتحدّى المتفرج ظروفه المادّية والمهنيّة والعائليّة ليخصّص وقتاً يحتفل فيه بمشاهدة كرة القدم. والمراد أن يثبت وجودة ويؤكّد مساندته للجمعيّة، متحدّياً الفريق المنافس.

ويتجلّى تحدّي الآخر أيضاً في مستوى التمرّد على السّلطة السياسيّة والدّينيّة والأخلاقيّة، فالمتفرّج يُبيح لنفسه التلفّظ بعبارات نابية في الملعب، وهو ما لا يُقْدِمُ على التلفّظ به في أماكن عامّة أخرى، فيتجاوز بذلك المعايير الأخلاقيّة السائدة. ويتحدّى الجمهور الرّياضي النّظام الحاكم فيعمد المتفرّجون في بعض الدّول إلى إطلاق أهازيج وشعارات فيها تنديد بممارسات النّظام الاستبدادي، وسياساته القمعيّة، وفساده المالي والإداري، ويكفي أن نشير هنا إلى أنّ أغلب ثورات الرّبيع العربي قد بدأت في الملاعب قبل أن تنتشر في الشّوارع والسّاحات العامّة (خاصّة في تونس ومصر). ويكفي أن نذكر بأنّ شعار «جمعيّتي هي دولتي» فيه تعبير عن ضيق بالدّولة في معناها الأنطولوجي التّقليدي، وإحالة على رغبة في التّأسيس لنظام جديد ولدولة أخرى فيها الكثير من الحرّيات العامّة والخاصّة، وفيها قدرة على التّغيير والتّعبير والانطلاق نحو غدٍ أفضل.

الفرجة من خلال ما أثبتنا سلفاً هي صحوة روح، ونشوة حسّ، وإعلان انتماء إلى هويّة جديدة، وبحث عن وطن جديد، وهي في كلّ ذلك فعل كينونة بامتياز.

محسن العتيقي

يتمتع المتفرج مباشرة من مدرجات الملعب بحرية اختيار اللقطة التي يريدها من المباراة، بينما تنعدم هذه الحرية في حالة متابعته لها عبر التليفزيون؛ وذلك لأن المخرج هو الذي يفرض على المشاهد ما يتوجب عليه أن يراه من أطوار اللعبة، وبدرجة أقل يفرض ما يمكن وصفه على لسان المعلِّق الرياضي.

أمكنة المشاهدة

وهكذا، تبقى الشاشة الصغيرة عاجزة عن نقل الصورة الواقعية للملعب (120م طولاً و90م عرضاً)، وفي نقل هذه المساحة مجزأةً، حيث غالباً ما يكون مسار الكرة هو المحدِّد لزوايا الصورة، تضيع تفاصيل كثيرة تقع في باقي المناطق المغيَّبة من الملعب؛ من قبيل مشاغبات اللاعبين فيما بينهم وتحركاتهم بدون كرة، وبعض الطرائف التي قد ينتبه إليها المخرج فيعيد بثها في الوقت الضائع من اللعب. وهكذا فإننا لا نعيش تجربة فرجة حرة ومكتملة كالتي يعيشها متفرج موجود في مدرجات الملعب يُطل ويُراقب كلَّ صغيرة وكبيرة تحدث على المستطيل الأخضر.

ثمة تفاوتات حتى في مشاهدة مباراة على شاشة التليفزيون؛ ففي البيت يقلُّ الحماس والانفعال مقارنة بالمقهى، ذلك أن وجود عدد من المشاهدين ينشط جدلياً الموالين لهذا الفريق أو ذاك، ومثلما تكون المعركة على أرضية الملعب ملتهبة، كما على مدرجاته، يكون جمهور المقهى كذلك، بينما يتابع الشخص الواحد معركة كروية ضارية في بيته بكل هدوء ورويّة.

غير أن المُشتَرك بين الأمكنة الثلاثة، هو حين يصبح المكان هنا، ليس مكان مشاهدة فحسب، بل في تجاوزه ذلك، سواء في مدرجات الملعب أو في المقهى والبيت، إلى مكان لإنتاج مضمون عالمي مدته على الأقل 90 دقيقة من الانفعالات المتشابهة والمقتسمة بين الشعوب في كل مكان، أي أن مكان المشاهدة يصبح مُولداً لمجتمع زمني ينخرط كلياً في متابعة نفس الشيء، ويكون المضمون هو مجموع التعليقات والتحليلات، والتكهنات... المصاحبة للساحرة المستديرة.

مدرجات الملعب هي المكان الحقيقي لمشاهدة مباراة كرة قدم، وأما التليفزيون فهو المكان المزيف. وعليه تتخذ المدرجات صفة المكان الأصلي، فيما التليفزيون هو النسخة المزيفة أو «السيمولاكر»، الذي ينقل هوس المدرجات إلى المقهى أو البيت انطلاقاً من بث مباشر يحاكي ما يجري على أرضية الملعب. إننا نلاحظ دائماً كيف يسعى جمهور المقهى في اندفاعه وانفعاله إلى تقليد جمهور المدرجات، والواقع أنه يتماهى معه ويتبادل معه نفس الشعور، وإن كان الجمهور في المدرجات ليس باستطاعته الانتباه إلى ذلك.

في كل أمكنة المشاهدة، تجعلنا الساحرة المستديرة نملأ الكون ليخالجنا نفس الشعور، طعم الانتصار والهزيمة، انفعالات على إثر ضياع ضربة جزاء، سخط على قرار غير عادل للحكم، هجمة مرتدة في الوقت الضائع من المباراة تحسم النتيجة... لا شيء آخر كمشاهدة



العمل الفني: Adrian Piper - أميركا

مباراة حاسمة يمتلك قوة تكثيف هذه الأحاسيس الدرامية في لحظة واحدة ويجعلها مشتركاً عالمياً. إن هدفاً بضربة مقصيّة يجعل الجماهير على المدرجات وأمام شاشة التليفزيون يهتفون ويشعرون بالسعادة، وإن ضياع هدف حقيقي يخيّب أمل الملايين.

مثلاً، ما فائدة أن يصرخ أحد لوحده، إذا قلنا سلفاً إن هذا من الجنون وإن فعل الصراخ يقترن بوجود أشخاص بالجوار، ومع ذلك؛ إنه لوحده في البيت يشاهد مباراة على شاشة التليفزيون، ويستطيع الانفعال مع مجرياتها. لكن، هل يتمكن من ملاحظة انفعالات مشابهة لآخرين وهو لوحده؟ إن الطريف في هذه الحالة، أنه عند انفعاله وصراخه بعد تسجيل هدف لصالح فريقه، يفترض أنه ليس لوحده، فيصيح فرحاً. إنها لحظة يشعر فيها بالانتماء والفخر، وما صراخه الجنوني إلا انعكاس ناجم عن افتراضه لآخرين يصيحون في المقهى أو الملعب أو في بيوتهم تعبيراً عن نفس الحالة الوجدانية. لهذا يصح القول، إنه انطلاقاً من تقمص جمهور المقهى جمهور المدرجات فإن مراتبية التقمص تنتهي بنوبان الشخص الواحد الذي يتابع مباراة في بيته في مجموع الجماهير، وتصير مراتبية التقمص على النحو الذي يتشكل فيه الانفعال العابر لأمكنة المشاهدة المتعددة؛ بحيث يتقمص جمهور المقهى جمهور المدرجات، ويتقمص الشخص الواحد في بيته جمهور المقهى، وكل ذلك يتم في لحظة انفعالية مشتركة زمنياً ومختلفة مكانياً يوحدها الشعور بالانتماء. وإن كان لابد من مقارنة طفيفة بين هذه المواقف وأمكنة حدوثها أو التعبير عنها، يمكن القول بأن انفعال جماهير المدرجات يكون أقوى حماساً من جماهير المقاهي، وجمهور البيوت أقل بكثير من حماس الأول والثاني، لذلك فإن تفضيل شخص المقهى عن البيت يكون بداعي البحث عن فضاء أكثر توليداً للانفعالات والحماس الكروي، والذي يتكبد عناء التنقل وتنكرة المباراة حتى في حالة الطقس الماطر، فإنه يُقْدِمُ على ذلك بدافع تحقيق انفعالات عن قرب.

وكون هذه التفاوتات المكانية تشترك في نفس الانفعالات المصاحبة للفرجة، فإنها من جهة الشعور بالراحة تختلف من مكان إلى آخر، فإذا كان رواد المدرجات يتحملون أعباء تنكرة المباراة والسفر، فإن رواد المقهى يدفعون مقابل المشاهدة ثمن استهلاك مشروب معين، في حين قد يستلقي المتفرج في بيته على كنبة أمام جهاز التليفزيون. وليس دائماً من نتائج هذا التفاوت التفاضل في الارتباط والانتماء بقدر ما يحدد

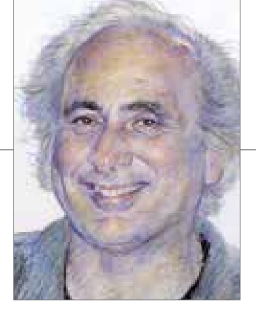


العمل الفني: George Segal - أميركا

الفرق بين اختيار مكان مشاهدة دون آخر مستويات طبقية من الانفعال والرغبة في الانتصار أو الهزيمة، وهذا ما يفسر كون وقع الهزيمة على جمهور المدرجات هو أكثر خيبة من وقعها على جمهور يتابع نفس المباراة في مقهى، وفي مرتبة ثالثة أقل وقعاً على مشاهد المباراة في البيت، وهذا ما يجعل الانفعال في المستوى الأول، سواء على إثر الانتصار أو الهزيمة، يمتد زمنياً خارج الملعب وفي أقصى تمظهراته يؤول إلى مشاجرات وشغب بين أنصار الفريقين، وقد تحدث مشاحنات بين شخصين في مقهى يتابعان مباراة بين فريقين غريمين، في حين يَسْلَمُ المتفرج في بيته من هذا الوضع الانفعالي العنيف.

ولكن، ما هو العنصر الثابت في كل هذه الأمكنة؟ إنه، بديهياً، الرغبة في مشاهدة مباراة كرة قدم، والمتفرج المعتدل بشكل عام يُشبع هذه الرغبة خلال مجريات اللقاء فيتعرف على النتيجة والكيفية التي سجلت بها الأهداف، وإنه يعيش هذه اللحظات دون أن يؤثر مكان المشاهدة على تمتعه بها. أما في حالة التعصب كدرجة قصوى في سُلَّم الهوس الكروي «الشوفيني» فإنَ المتفرج من هذا الصنف، وبسلوك لاشعوري، قد يؤذي نفسه أو أي شيء تصادفه ردة فعله على إثر ضياع ضربة جزاء، وفي هذه الحالة يتحول مكان المشاهدة إلى مسرح لردود الأفعال الفجائية، حيث كلما انتقلنا من المشاهدة المنزلية إلى المقهى ومدرجات الملعب سوف نلاحظ توهج اللاوعي الجماهيري الجماعي الذي يتخذ ليس فقط مظهر التشجيع الرياضي وإنما يتخطاه إلى تفجير طاقة الانتماء والعصبية التي تتخذ من الحشد والهتافات واللافتات والفوفوزيلا والطبول وغيرها من العتاد الذي ينطوي ظاهرياً على التشجيع والمناصرة وباطنياً على تطويق الجمهور المضاد والنيل من عزيمة الفريق الخصم، وهذه الصورة لا تمنعنا من القول بأنه: إذا كانت المباراة الدائرة بين فريقين يحكمها قانون كروي، وهو نسبي وتقديري، فإنه على مدرجات الملعب تكون معركة طاحنة بين أنصار الفريقين.

الروح الرياضية، ثقافة الخسارة، التسامح... شعارات ارتبطت بفلسفة كرة القدم أكثر من غيرها من الرياضات. وإن تمثل هذه القيم النبيلة يقتضي السيطرة على مدرجات الملعب باعتبارها مكاناً يترجم مبدئياً قيم اللعبة الأكثر شعبية وجاذبية. إن المقارنة تقربنا من أنماط متفاوتة من الجماهير يعكس سلوكها طبيعة النظام البنيوي العام؛ فإذا كان جمهور ما يتابع مباراة كرة قدم ويصفق إعجاباً بتمريرة بارعة كما لو كان ينصت لسمفونية في دار أوبرا، فإن جمهوراً آخر بينه وبين الملعب سياج بطول ثلاثة أمتار. لقد وضع الاتحاد الدولي لكرة القدم (FIFA) قوانين صارمة للحد من ظاهرة الشغب في مدرجات الملاعب، وجميع أشكال التمييز، فوفقاً للمادة (67) البند (1) من قانون لجنة الانضباط، فإن الاتحادات المحلية هي المسؤولة عن تصرفات الجماهير غير اللائقة، وكثيراً ما يُعَاقَبُ فريق كروي جراء سلوك عنصري أو أحداث شغب دموي تصدر عن جمهوره... وفي الحالة التي يُعَاقَبُ فيها فريق ما بإجراء مباراة بدون جمهور، فإن شهية جمهور المقهى، والبيت لا تنفتح تماماً على متابعة هذه المواجهة.



ستفانو بيني

كرة القدم القديمة

حدث هنا منذ أعوام بعيدة.

كُنت ألْعَبُ كرة القدم في فريق صغير من فرق الأقاليم. لم تكن كرة القدم تجارية مثل الآن، وخاصة على هذا الصعيد، حيث لم تكن تمثل مهنة تُدِرُّ ثروة وتجعل ممارسيها أغنياء.كان اليوم قبل الأخير من البطولة. خضنا بطولة جيدة، ولكننا لم نفز بها، كان المركز الثاني من نصيبنا، وكان المشجعون سعداء بهذا. ذهبنا إلى «سان بييرو»، في مقاطعة رومانيا الإيطالية، للعب ضد فريق أضعف بكثير منا، وكانت التوقعات تَصُبُّ لصالحنا. كنا نريد الفوز وندفع روبا، مهاجمنا المتقدم، لكي يسجل أهدافاً، لأنه كان ينافس على لقب هداف البطولة بعد أن سجل نحو عشرين هدفاً.

وبعد رحلة طويلة، كان الجزء الأخير منها على طريق مليء بالانحناءات، وصلنا إلى بلد الخصوم. وكان الملعب، كما هو الحال دائماً، قليل العشب وعراً، والمدرجات كانت عبارة عن مقصورة من الأنابيب. ولكن أين غرف الملابس؟ سألت المدرب. هناك في الآخر. هكذا رد لاعبو الفريق المنافس. وعلى بعد، وسط بستان من أشجار الفاكهة، كان هناك بيت صغير من الأسمنت المسلح. لم يكن يوجد زجاج على النوافذ، ولحسن الحظ كان الجو حاراً. وكان هناك دش واحد يعمل برداءة وحمام صغير وخزانة لوضع الملابس.

- يا لها من تعاسة، قلت.

- حسناً، لا نلعب في دوري الدرجة الأولى، قال الظهير فورنارا.

- لا درجة أولى ولا أي درجة، قال روبا، وهو يخرج من الحمام مضيفاً: كان يمكنهم على الأقل تنظيف الحمام.

كنا صغاراً، متحمسين، ولكن خيبة الأمل لم تَدُمْ طويلاً، فلم يعد يتبق على بدء المباراة سوى ساعة. ارتدينا الأقمصة، والأحذية، وبدأنا في التجوُّل في المكان. كانت غرفة خلع الملابس قبيحة، ولكنها كانت تقع وسط بستان رائع. لذا وجدت ثمار كرز وبدأت أتذوق بعضاً منها. فعلت ذلك سراً، فليس من الجيد تناول طعام قبل المباراة، ولكنني لم أكن أكلت سوى ساندويتش. الكرز كانت طيبة المذاق فأكلت منها الكثير. ثم اكتشفت خوخاً جميل الشكل. هل من الممكن أن أرى فاكهة ولا أتذوقها؟ واكتشفت صف أشجار برقوق، لذيذ مخملي وقاومت، ولم أتناول سوى ثمرتين أو ثلاث.

سمعت صوت المدرب يصيح قائلاً: «أين ذهبتم؟ المباراة على وشك البدء!». رأيت زملائي يأتون من بين الأشجار، وأدركت أننا كنا جميعاً خارج غرفة خلع الملابس نتجول في البستان.

وبدأت المباراة. وأدركت أننا لم نكن في أفضل يوم. كان خصومنا يجرون أكثر منا. وكان فريقنا يبدو ثقيل الوزن. لم نستطع اللعب. وبعد فترة من الوقت سجل المضيفون هدفاً، وسيطروا على الشوط الأول بالكامل. كانت معدتي مقفلة، وأتصبب عرقاً مثل نافورة. ورفاقي أيضاً كانوا شاحبين. بل رأيت روبا وهو يتقيأ في أحد أركان الملعب.

في غرفة خلع الملابس، بين الشوطين، نظر المدرب وَحَدَّق في عيوننا وأدرك ما حدث.

-يا أولاد. قولوا الحقيقة. من منكم أكل من تلك الفاكهة؟

رفعنا جميعاً أيدينا.

-هل أنتم مجانين؟ كم أكلتم؟

وقال واحد إنه أكل ست خوخات، وقال آخر إنه ملأ بطنه بالكرز، وقال ثالث إنه عثر على حقل فراولة صغير فنهبه كله. كان جميعنا قد أكل وبالغ في الأكل.

- أنتم بالفعل بلهاء! قال المدرب حزيناً-الآن كيف يمكنكم اللعب بكل هذه الفاكهة وعسر الهضم في أجسامكم؟

- مستر، قال الكابتن روبا، ليتنا كنا لاعبين نكسب الملايين. أنا أعمل ميكانيكياً، فأين أجد الكثير من الفاكهة مجاناً؟

ابتسم المدرب وَتَنَهّدَ:-حسناً، تمركزوا جميعاً في الدفاع، لا نريد أن نظهر بمظهر سيئ.

لعبنا ونحن نتجشأ ونشعر بتقلص معوي شديد، ولكننا صمدنا وتمكنا من تحقيق التعادل بركلة جزاء في نهاية المباراة. قال المدرب المنافس لمدربنا ونحن نخرج من الملعب.

-أنتم في المركز الثاني في الترتيب، وكنا نتوقع أن تكونوا أقوى كثيراً – وقال – لم تقدموا ما يشفع لكم هذا الترتيب.

-كلا، قال مدربنا-ولكننا أكلنا وجبة كبيرة.

عندما أرى اللاعبين الآن، شباباً متخماً بالمال، متباهين بتغيير تسريحة الشعر والسيارة كل شهر، يشكون رغم كل هذه الميزات، ويكثرون من الشكوى والشجار والجدل، لا أستطيع إلا أن أُحسَّ بالحنين لكرة القدم التي لعبتها، وكانت بسيطة مرتجلة، ولكنها كانت نزيهة عفيفة، حيث كان من الممكن أن نخسر مباراة، ليس لأن المراهنات أفسدتنا، ولكن لأن الكرز كان قد نضج في المكان المناسب.

عندما نكتب أو نقرأ تاريخ أمة، نقرأ الكثير عن أبطالها وخاصة المنتصرين، ونادراً ما نقرأ في التاريخ عن الرياضة ونجومها، رغم أنهم، في أمم كثيرة، يحتلون جزءاً كبيراً من الانشغال العام. كم مرة فازت إيطاليا بكأس العالم؟ لا يهم! كيف كانت القاهرة أو الرياض أو الرباط أو الجزائر تسهر حتى الصباح لأن منتخباتها الكرويّة تأهلت لنهائيات كأس العالم؟ ليس هناك كتاب تاريخ واحد يذكر أو يتذكر. وإذا كان التاريخ قد أهمل سيرة الأبطال غير الحربيين، فإن الأدب لم يستطع أن يتجاهلهم.

د. حسين محمود

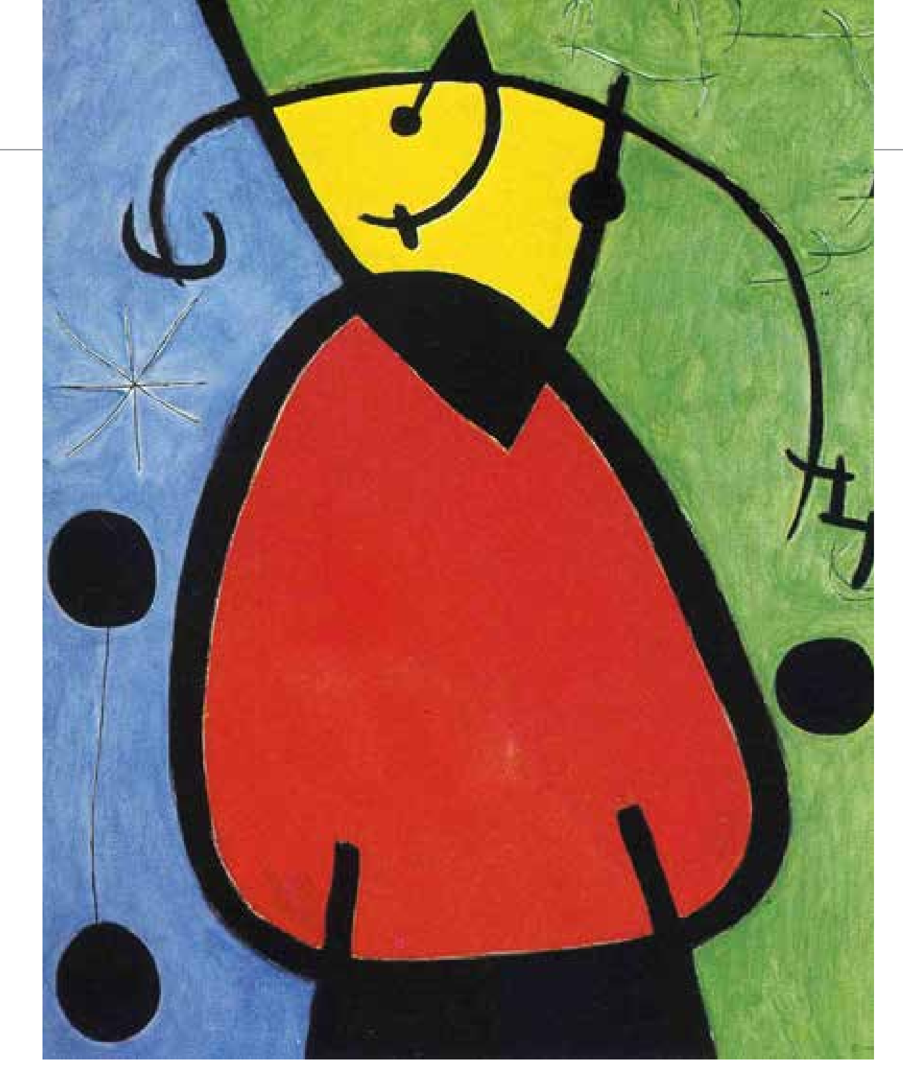
الكرة في كتاب

لُعْبَةُ كرة القدم هي الوحيدة التي تجمع الناس كلها على مشاعر الحماس، تتساوى في ذلك طبقات المجتمع كلها، بلا تمييز بين رجل وامرأة، سواء أكانت من ناحية اللعب أم التشجيع، حيث يمسك المشجعون أنفاسهم طوال تسعين دقيقة هي مدة المباراة. وحتى بعد أن تنتهي المباراة تمتلئ البيوت والشوارع والأماكن العامة بالحديث عن المباريات وما حدث فيها. اللعبة نفسها لا تقتصر على الملاعب الرسمية، وإنما أيضاً في الحواري والشوارع وأفنية البيوت والمدارس، في كل مكان يمكن أن يوجد فيه صبية وتوجد به كرة.

الفيلسوف الفرنسي الشهير جان بول سارتر له مقولة شهيرة قال فيها «كرة القدم هي مجاز يعبر عن الحياة كلها»، وقد رَدَّ عليه في هذا فيلسوف آخر هو جوفيني، والذي عكس المقولة قائلاً «بل الحياة هي مجاز يعبر عن كرة القدم»، أما الأديب الفرنسي / جزائري المولد ألبير كامو، فقد قال بالنص: «كل ما تعلمته في الحياة تعلمته من كرة القدم»، وهو ما يفسر ويؤكد مقولة جوفيني. الشاعر مونتاله كان له اقتراح آخر ينزع من كرة القدم صفة الصراع ويحوّلها إلى متعة خالصة فيقول: «أحلم بيوم فيه كرة قدم بلا أهداف».

الشاعر الإيطالي الشهير ليوباردي كتب قصيدة عام 1821 بعنوان «إلى فائز في لعبة الكرة»، وهي مديح في لاعب بعينه، يصف فيها قدراته البدنية، وقد فسرها النقاد على أنها محاولة من الشاعر المتشائم، والذي اشتهر بأنه لم يكن جميلاً، وكانت بنيته الجسديّة مُشوَّهة، أن يُغْنِي ما يفتقده، وذهب البعض أنه كان يحسد البطل على قدراته.

ولأديب إيطاليا أيضاً وشاعرها ومخرجها بيير باولو بازوليني باع كبير في وصف الشارع الشعبي الإيطالي، وكرة القدم حاضرة في أعمال كثيرة له. ولبازوليني نظريّة في كرة القدم، فهو يرى أن اللعبة كما يمارسها الأوروبيون هي لعبة جماعية، وهي تمثل النثر في الأدب، أما الكرة في أميركا اللاتينية فهي فرديّة، ومن ثم فلها فنانون فرادى، وهي بذلك أقرب إلى الشعر. أما الكرة في إيطاليا فهي أقرب إلى قصيدة النثر. في كتابه «صفحات قرصانة» يقول بازوليني: «أجمل الأمسيات التي قضيتها في حياتي هي تلك التي كنت ألعب فيها الكرة في حدائق كابرارا (كنت ألعب ست وسبع ساعات متواصلة، وكان رفاقي يطلقون عليّ لقب ستوكاس)، وكلما تذكرتها أحسست بِغُصَّة في حلقي». أما الغُصَّةُ التي كان يحس بها فسببها يرجع إلى أن فريقه المفضل «بولونيا» كان في تلك الأيام في أزهى عصوره، ثم تدهور مستواه بعد ذلك. وله أيضا نظريّة أدبيّة تقول إن كرة القدم هي الاستعراض الفني الذي حَلَّ محل المسرح، وأن عناصره التي تبلغ اثنين وعشرين تقارب حروف الهجاء، وتشكل اللعبة لُغَةً خاصة بها، لا تحتاج في رأي بازوليني إلى بروب أو رولان بارت لتحليل عناصرها الفنية،



بل إن اللاعبين أنفسهم هم كتابها وشعراؤها وفنانوها.

شاعر إيطالي آخر له اسم كبير، هو أومبرتو سابا، له خمس قصائد في كرة القدم، وله حكاية معها، فقد كان يكره هذه اللعبة، ولا يفهم كيف يجري اثنان وعشرون لاعباً خلف كرة من الجلد، وكيف يُوْلِي كل هؤلاء البشر اهتمامهم وانتباههم كله لأقدام هؤلاء اللاعبين، ولكن ذات مرة طَلبَتَ منه ابنته أن يرافقها إلى الاستاد حتى ترى فريقها المفضل، وداخل الاستاد ذاب الشاعر الكبير والتحم بحماس الجماهير، وتغيّرت نظرته للكرة وكَتَبَ فيها شعراً.

ت.إس. اليوت كاتب كبير آخر له وجهة نظر في الكرة، فهو الذي وصفها بأنها «عنصر أساسي للحياة المعاصرة».

عناصر اللعبة هي نفسها عناصر الصراع الدرامي. بعض النقاد يُشَكِّكُ في كونها لعبة، وفي أنها رياضة، ويؤكدون على أنها «حرب» بكل معنى الكلمة، فيها منتصر ومهزوم، ولها قائد يصدر أوامره، حتى من خارج الساحة، ولها استراتيجيات وتكتيكات، وتستخدم مفردات «السلاح» و«المدفع» و«الحارس»، مثل سياقات العسكرية كلها. فإذا أضفت إليها عنصر الجمهور فسوف تحصل على عرض مسرحي درامي كامل الأبعاد ملحمي الأسلوب. عرض مسرحي يحضره ما يزيد أحياناً على مئة ألف مشاهد في الاستاد، وملايين المشاهدين في التلفاز. ويتراوح هذا العرض بين الهزل والكوميديا والمأساة، وهذه الأخيرة تلمسها في مآسي الاستادات الرياضية المتكررة والتي لم تمنع مطلقاً من استمرار اللعبة واستمرار تشجيعها.

من أطرف عناوين الدواوين التي كُتِبَتْ في اللعبة ديوان للشاعر فرناند اشتيتللي «وحدة الجناح الأيمن»، وفيها لوحات كثيرة عن لاعبي الكرة، وهو يصف بشاعرية حالة الوحدة والعزلة التي يعيشها جناح أيمن في فريق كرة لا يدري لمن يمرر الكرة.

والكرة ليست فقط كرة القدم، بل هناك كرة السلة والطائرة والماء واليد والتنس وغيرها، فمنذ أن اخترع الإنسان الكرة وهو يحاول اللعب بها بكل الطرق الممكنة، وهذا نجده في إلياذة هوميروس كما نجده في نقوش الفراعنة، وهكذا نجد أن ليوباردي في قصيدته عن لاعب الكرة لم يكن يقصد كرة القدم بشكلها الحالي، بل يقصد لعبة أخرى تشبه التنس أو الكرة الطائرة كانت سائدة في عصره، قبل اختراع لعبة كرة القدم عام 1860 في إنجلترا. ومنذ ذلك الوقت وهي تنتشر في كل أنحاء العالم وسجل منها داريو فولتوليني في مجموعة قصصية بعنوان «10» يحكي فيها عن أشهر من ارتدى القميص رقم 10 في تاريخ لعبة كرة القدم، مثل بلاتيني وباريزي.

وبعيداً عن الكتاب والشعراء الذين كتبوا عن الكرة هناك اللاعبون الذين اشتهروا بالكتب التي نشروها، ولعل أبرزهم أسطورة الملاعب دييجو مارادونا، وله كتاب يميل إلى كتب الاعتراف والسيرة الذاتية، وكان بعنوان «أنا، الدييجو»، وكان هناك لاعب إيطالي شهير، كان السبب في فوز إيطاليا بكأس العالم مرتين، كانت المرة الثانية بعد خروجه من السجن، حيث قضى عقوبة لتلاعبه في النتائج لصالح المراهنات، وهو اللاعب باولو روسي، وجاء كتابه بعنوان «أبكيت البرازيل». أما أسطورة الكرة الهولندية كرويف فله كتاب أكثر ميلاً إلى التحليل الفني للعبة وعنوانه «أحب كرة القدم، ولكن ليس كرة اليوم». وللحكم «كولينا»، والذي كان يُعَدُّ من أفضل حكام العالم كتاب بعنوان «قوانيني الكرويّة».

وهكذا مثلما كانت كرة القدم سبباً في شهرة أدباء، كان الأدب سبباً إضافياً لشهرة بعض لاعبي كرة القدم.

بكـى والد بيليه النجم الأشـهر في عالم كرة القـدم لضياع كأس العالم من البرازيـل(1950)، بكـى بحرقة. يقـول بيليه اليافع وقتهـا إنه اقترب من والده رَبَتَ عليه ووعده أن تنال البرازيل كأس العالم القادمة، وقد كان.

وحيد الطويلة

عسكرة المعنى وبهجة البعيد

صَنَـعَ بيليـه وجارينشـا وريفيلينـو وكارلـوس ألبرتـو الفرحـة لسـنوات كانـت الصحافـة الرياضيـة وقتهـا هـي الصفحـات الأولـى التـي تُقْـرأ وتبـث البهجـة فـي النفـوس.

فـي منتصـف السـتينيات أيضـاً كان ايزيبيـو البرتغالـي يمـلأ السـمع والبصـر، لكـن لدغتـه الكبـرى كانـت حيـن تجـاوز ريـال مدريـد بتشـكيلته المدججـة بكبـار ذلـك الزمـن: بوشـكاش وهيديكوتـي وديسـتيفانو وخنتـو بنتيجـة خمسـة أهـداف لهدفيـن، يقـول ايزيبيـو الملقب بالفهد الأسـمر إن أجمل تعليـق صادفـه صبـاح يـوم المبـاراة مـن إحـدى الصحـف الإسـبانية – لعلهـا البابيـس- كان عنـوان الصفحـة الأولـى: ايزيبيـو.. أنـت وحـش.

أكتـب الآن مـن الذاكـرة، ذاكـرة مكتظـة ببهجـة تلـك الأيـام الخوالـي، بهجـة اسـتعدناها مـع رقصـة روجيـه ميـلا الشـهيرة التي عكسـت روحـه وروح الأفارقـة الذيـن يرقصـون ويغنـون طيلـة المبـاراة حتـى النفـس الأخيـر، ولـو كانـت فرقهـم خاسـرة، وتشـع ألـوان ملابسـهم بالبهجـة، يضحكـون طيلـة المبـاراة حتـى علـى الفرص الضائعـة.

حتـى أسـماء فرقهـم وإن اشـتملت علـى الصقـور والفهـود تماشـياً مـع مفـردات عالمهـم، إلا أنهـا لـم تخـل مـن مفـردات تتماشـى مـع بهجـة اللعـب فـكان لقب بافانـا بافانـا، وهـو الأولاد، لمسـة طفوليـة وسـط أحـراش الفيلـة والأسـود.

لكننـا نحـن العـرب بتاريخنـا المجيـد فـي الحـروب دخلنـا إلـى الموضـوع من أقرب طريـق: الفراعنـة، نسـور قرطـاج، محاربـو الصحـراء، أسـود الأطلسـي، وصحافتنـا الرياضيـة الوطنيّـة تَكَفّلَـتْ بالباقـي واشـتعل العـراك بيـن الهـلال والمريـخ والأهلـي والزمالـك والترجـي والإفريقـي والمولوديـة والاتحـاد والـوداد والرجـاء، المدهـش فـي الأمـر أن جماهيـر الترجـي والمولوديـة والهلال والأهلـي تريـد هزيمـة كل الفرق الأخـرى فـي كل المباريـات وعلـى مَـرّ السـنين، وانتشـرت تعبيـرات مـن عينـة كسـر الخشـوم، ولـن يعـدم الأمـر أن مشـجعي فريـق يقولـون صراحـة إنهـم يقبلـون الهزيمـة فـي مبـاراة مـن فريـق إسـرائيلي علـى الهزيمـة مـن فريـق خصـم لـه فـي الـدوري والـكأس، إلـى الحـد الـذي دفـع أحـد مشـجعي فريـق الهـلال بنعـت فريـق المريـخ بأنـه فريـق بـن لادن وطالبـان.

معـارك حربيـة وليسـت مبـاراة لكـرة القـدم نتتظرهـا لنسـتمتع حتـى مـع أمانينـا لفريقنـا بالفـوز، لكـن الصحافـة الرياضيـة تحديـداً لـم تقصـر للحـق فـي صَـبِّ الزيـت علـى النـار.

حتـى دخلـت السياسـة، المشـهد الأكثـر إثـارة كان فـي تونـس زمـن بـن علـي، قبـض علـى كل شـيء، فلـم يجـد النـاس عـزاءً إلا فـي كـرة القـدم، كل مـن يقابلـك ينكـرك بالنتيجـة التـي فـاز بهـا فريـق تونـس علـى مصـر منـذ أربعيـن عامـاً، والنادلـة فـي المقهـى حزينـة لأن الترجـي انهـزم لمـرة يتيمـة وتقـدم أكـواب الشـاي الأخضـر بدموعهـا وركلـة الجـزاء التـي ضاعـت، والسـلطة تـركل الجميـع مـن حائـط لحائـط وتضحـك.

المشـهد فـي مصـر كان بائسـاً ومثيـراً للسـخرية، المشـير عبـد الحكيـم عامـر لـم ينشـغل بالجيـش ووجـد ضالتـه فـي رئاسـة اتحـاد كـرة القـدم، راح يشـاهد كل المباريـات مـن المقصـورة الرئيسـية، فـي إحـدى المباريـات مـع الهزبـر الأكبـر وقتهـا فريـق الاتحـاد السـوفياتي - كنـا ندمـن اللعـب مـع الفـرق الشـيوعية –



مصر متقدمة بهدف نظيف حسب تعبيرات الصحافة وبدأ اللاعبون في تهدئة إيقاع المباراة حتى يخرجوا فائزين من الشوط الأول، المشير الذي كان يفكر بالمدفعية وبالصواريخ لم يعجبه الحال فقال بصوت عال ما هذا!! أريد حرباً في الملعب، كان هناك لاعب اسمه يوسف الدهشوري ملقب بحرب وعلى دكة الاحتياطي وبعد دقيقة كان قد انطلق إلى الملعب، لكن المشير سأل مرافقه من هذا، فرد الرجل بوجل: إنه اللاعب حرب الذي طلبته يا سيادة المشير.

الأيام أبت إلا أن تكمل مسيرتها الظافرة وظهر مدرب في مصر سرق من الصحافة الرياضية تعبيراتها وأهداها ما لم تكن تحلم به، الجوهري الشهير، كان عقيداً في الجيش، ققفز على المنتخب الوطني وأباد في طريقه كل الصالحين، وإن سار على نفس درب المشير، وإن بطريقة محترفة، تحدث عن المباريات كأنها معارك حربية واختار لاعبين أقرب إلى الجنود منهم إلى المغنين، الجنود للمعركة والمغنون للبهجة ولا وقت للبهجة، اخترع تعبيرات الشحن المعنوي والتكتيك الاستيعابي، عسكرة المعنى تتجاوز عسكرة اللغة، فريق يلعب كله بالعرض ويدافع في المباريات التي يجب أن يهاجم فيها، وراحت الصحافة الرياضية تنسج على منواله وتحولت مباريات المنتخب الوطني لمعارك حربية، حتى لو لعب الفريق المصري مع منتخب متواضع، الوجه الآخر الطريف أن وزير الشباب والرياضة راح يرسل لرئيس الجمهورية برقيات التهاني بفوز المنتخب الوطني على فريق السودان غير الوطني بالطبع في الدور السادس عشر للتصفيات المؤهلة إلى كأس إفريقيا.

قامت مصر وقعدت يوم كانت الجزائر، بقيادة صالح عصاد وبن صاولا المهاجم الأنيق وبلومي وماجر، تلعب ببهجة وتفوز في كأس العالم (1982) وبكينا من تؤاطؤ النمسا وألمانيا عليها، ثم بكوا مع صلاح الدين بصير وكماتشو لخروج المغرب بسبب تواطؤ البرازيل مع النرويج (1998)..

أكتب من الذاكرة، كنا ننتظر مباريات البرازيل، لنسعد بالساحر روماريو وزيكو والدكتور سقراطيس.. الفريق الأسطوري الذي سرقه باولو روسي الإيطالي أمام أعيننا ولو أعيدت المباراة مئة مرة لما فازت البرازيل.

أكتب ونحن على أبواب البهجة بقدوم كأس العالم، أتذكر برنامجاً ثوثيقياً لفريق البرازيل في أيامه التعسة مع كاريكا وكازاجرندي والمباراة كانت أمام الأرجنتين والمدرب في غرفة الملابس يقول جملته الأخيرة للاعبيه: العبوا بسعادة ودعوا الجمهور يشعر بها ليرى كرة البرازيل التي تسعد الجميع.

يطيرون بالسعادة ونقع نحن في الحروب الصغيرة التي تشعلها صحافة رياضية بائسة، في إحدى المرات الكثيرة التي ركبت فيها «تاكسي» في تونس، سألني السائق: أنت مع الترجي أم الإفريقي، قلت له أنا مصراوي - مع أنني أجيد الحديث باللهجة التونسية وأعمل أحياناً كمترجم تونسي – قال: أهلاوي أم زملكاوي وأنا رددت بضيق لم أعهده بي، أليس هناك سؤال آخر؟

بعد برهة أحسست أنني لم أكن باللياقة الواجبة، قلت له أنت لم تر الفريق التونسي المبهر الذي خاض كأس العالم عام 78، طارق ذياب وتميم المهاجم البارع وعقيد ومختار ذويب والكعبي الذي أحرز هدفاً ويعيش على منافعه منذ أربعين عاماً، والعقربي يا رجل، آهٍ من العقربي.

عند أول مكان خال ركن التاكسي وبوجه جاد قال لي: العقربي!! (اترست له، ركحها ودار كيما حرف الحاء، وشلبقها له في الكاتر فان ديس).

والترجمة أن الكرة مررت للعقربي فهيأها لروحه ودار نصف دورة ووضعها بقوة في الزاوية القائمة، زاوية التسعين.

لا بأس إذن، نملك بعض البهجة أيضاً.

هـي كـرة القدم، لكن الإعـلام الرياضي يُصِرُّ أحيانــاً علـى أن تكون كرة النـدم. وما بين التَهْدِئَة والتَعْبِئَة، قد يقع الإعلام الرياضي في المحظور، لتصبح الرياضة نفسها مصدراً للأزمات التي تلقي بظلالها على الشعوب والمجتمعات.

لنأخذ الأزمة المصرية- الجزائرية 2009 نموذجاً. مواجهة كروية انحرفت عـن معناها الرياضي لتؤسـس لخصومة بين شـعبين شـقيقين. الأزمة لـم تكن على مسـتوى السياسـات العليا، لكنها أزمة مـن نوع جديد قادت فيها الشـعوب الدول. ليس بالمعنى الديموقراطي (حكم الشعوب)، ولكن بمعنى السير وراء فوضى العواطف.

د. ياسر ثابت

التهدئة والتعبئة

الأزمـة بيـن مصـر والجزائر انتهـت، أو فـي أضعـف الأحـوال تراجعـت، ، ومـا حـدث وقتهـا قـد يحـدث مـرة أخـرى بيـن بلديـن آخريـن. مـا يهمنـا هنـا هـو تسـليط الضـوء علـى الـدور الـذي لعبـه الإعـلام فـي تلـك المرحلـة.

فـي البدايـة، كان شـحن المشـاعر انتظـاراً للحـدث السـعيد بالتأهـل إلـى مونديـال جنـوب إفريقيـا، بعـد غيـاب اسـتمر 20 عامـاً بالنسـبة لمصـر و24 عامـاً بالنسـبة للجزائـر. التعبئـة والشـحن كانـا حاضريـن. ومـع ذلـك، فقـد كان هنـاك بصيـص أمـل بالتعقـل.

وبعـد فـوز الجزائـر علـى مصـر بهـدف لصفـر وتأهلهـا إلـى مونديـال 2010، راجـت اتهامـات بالعنـف والإيـذاء والتهديـد، غَـذَّتْ الاحتقان بين الجانبيـن.

كانـت إصبـع مجلـة «إيكونومسـت» تشـير إلـى الإعـلام بـلا تـردد، كمسـؤول أول عـن التوتـر بيـن الطرفيـن فـي سـباق بـدأ بِالكُـرَةِ، وانتهـى بِالكُـرْهِ.

فـي المقابـل، كان هنـاك مـا يمكـن تسـميته «عنبـر العقـلاء»، وضـم أولئـك الذيـن كانـوا أكثـر تعقـلاً وتوازنـاً فـي الإعـلام، وطالبـوا باحتـواء الأزمـة وطـيّ صفحـة الخـلاف.

وكشـفت الأزمـة نفسـها عـن مظاهـر بعـض الأمـراض النفسـية لـدى الشـعوب؛ إذ عمـدت عمليـات التعبئـة التـي صاحبـت المبـاراة إلـى مسـخ الذاكـرة وإلغائهـا، فمسـحت تاريـخ أمـة كبيـرة كمصـر مـن ذاكـرة المتحمسـين والمتلقيـن. وفـي لحظـة لا وعـي غـاب عـن عقـول المتحمسـين لنصـرة فريقهـم المصلحـون والساسـة والعلمـاء والمفكـرون مـن الإمـام محمـد عبـده إلـى طـه حسـين. وبالمقابـل غابـت عـن نواظـر المتحمسـين مـن الطـرف الآخـر إسـهامات الجزائرييـن فـي التاريـخ وشـدة بأسـهم فـي مجالـدة المسـتعمرين التـي ألهمـت الشـعوب المُسْـتَضْعَفَة وقدمـت لهـا ملحمـة عظيمـة مـن ملاحـم الجهـاد ضـد المسـتعمر. المتعقلـون فـي إعـلام البلديـن والإعـلام العربـي عمـدوا إلـى اسـتراتيجيات مصالحـة جمـع بينهـا قصـور الطـرح. البعـض رفـع لـواء الأخـوة العربيـة، مُضيفـاً إليهـا بيـن الفَيْنَـةِ والأخـرى صِبْغَـةً إسـلامية، لتذكيـر المصرييـن والجزائرييـن بروابـط العروبـة المقدسـة وبالمصيـر الواحـد، ولـم يحصـد علـى مسـتوى الشـارع المجيـر للمتعصبيـن علـى الطرفيـن سـوى التجاهـل اسـتناداً إلـى واقـع الانقسـام العربـي.

ولجـأ فريـق آخـر إلـى رفـع شـعار «إسـرائيل.. العـدو المشـترك»، لإعـادة توحيد الصف. فريـق ثالث عزا التعصب الجماعـي فـي مصـر والجزائـر إلـى وضعيـة الفشل والإخفاق التي تعيشها قطاعـات واسـعة مـن مواطنـي البلديـن، وبحثهـم المريض ومـن ثـم العنيـف عـن مسـاحات ولحظـات لتصريـف مخـزون الإحبـاط اليومـي.

وحسـناً فعلـت صحيفـة «المصـري اليـوم» فـي اليـوم التالـي للمبـاراة، حيـث أعلنـت مـع أخبـار ونتيجـة المبـاراة نفسـها، تعـادل البلديـن فـي درجـة «الفسـاد»، وفـق تقريـر «منظمـة الشـفافية الدوليـة»، والتـي تصـدر تقاريرهـا سـنوياً منتصـف نوفمبـر/ تشـرين الثانـي. وقـد تزامـن صـدور تقريرهـا 2009 مـع المُبـاراة، وتشـاء الصدفـة أن تتعـادل مصـر والجزائـر فـي درجـة الفسـاد. فقد تقاسمتا المركز 111، بيـن 180 دولـة شـملها التقريـر ذاتـه. وبعـد حوالـي ثلاثـة أشـهر مـن



المباراة، أصدرت «مؤسسة ملتقى الحوار للتنمية وحقوق الإنسان ومؤسسة صاحبة الجلالة» تقريراً بعنوان «دعاة الكراهية – الإعلام الرياضي في مصر والجزائر». تضمن التقرير نتائج دراسة تحليل مضمون شملت صحفاً جزائرية ومصرية لنتائج التغطية الصحافية لمباراتي مصر والجزائر المؤهلة لكأس العالم 2010.

التقرير الذي جاء في 160 صفحة استهدف بحث معايير الحيادية والموضوعية في التغطية الصحفية للمباراة في مجموعة من الصحف المصرية، منها: المصري اليوم، الأسبوع، صوت الأمة، نهضة مصر، الأحرار، الشروق المصرية والصحف الجزائرية، منها: الهداف، الأيام، أخبار اليوم، الخبر اليومي، البلاد وصوت الأحرار.

وأشارت الدراسة إلى أن وسائل الإقناع المستخدمة في التغطية من الجانبين اعتمدت على عرض وجهة نظر واحدة، وبلغت نسبة هذا الاتجاه في الصحف الجزائرية 97 % فيما كانت النسبة في الصحف المصرية 84.5 %. جزء من الأزمة التي وقعت، يعود إلى حدوث خلط بين متغير آنٍ هو مباراة كرة وما كان يعد ثوابتَ يتعين ألا تؤثر فيها أي متغيرات آنية مثل العلاقات بين الأشقاء العرب. وفي لحظة ارتباك، وجدنا أن من ينتمون لهذا المتغير الآني، هم الذين أداروا المعركة، وهي في الأساس سياسية، لأنها أخذت أبعاداً تَمُسُ العلاقات بين دولتين شقيقتين. ووفق هذا المنطق لم يكن ينبغي ترك الأمر لإعلام يبحث عن الإثارة، ولمعلقي مباريات الكرة يتصدون للرأي العام ويديرون المعركة.

ومع ذلك فإننا لن نجاوز الحقيقة إن نحن قلنا إن الإعلام ليس الوحيد الذي يتعين إلقاء اللوم عليه في تلك الأزمة. لقد رأى كثيرون في الإعلام أداة التصعيد، ونسوا عن غفلة أو عمد أن الإعلام هو قمة الجبل الذي يُخفي في أعماقه وتلافيفه الأسباب الحقيقية للأزمة. الإعلام مسؤول جزئياً، لكن الأخطر هو مخزون من الصراعات الاجتماعية، وتراكم الإحباطات النفسية، وتدني لغة الحوار، وهزيمة الروح الرياضية. وحين أمر الرئيسان المصري والجزائري بوقف حملات الإساءة في وسائل الإعلام في البلدين، صمتت المدافع فجأة كأن شيئاً لم يكن.

الحقائق تبقى بعد أن يزول غبار الغضب. فقد هدأت الأزمة رويداً، خصوصاً مع تصريحات دبلوماسية ذات نبرة هادئة من الطرفين، وزيارة مبارك الجزائر واجتماعه مع بوتفليقة في 4 يوليو/تموز 2010 لتعزيته في وفاة شقيقه مصطفى.

وفرضت بطولة كأس العالم في جنوب إفريقيا على الجميع قراءة هادئة لدفاتر الأزمة. وبدا واضحاً أن صوت العقل أو التعقل هو الأعلى هذه المرة، إذ عنون رئيس تحرير جريدة «المصري اليوم» عَشيّة لقاء منتخب الجزائر مع منتخب إنجلترا، مقالاً له بـ: «دعوة إلى تشجيع الجزائر»، مناشداً المشجعين المصريين تشجيع الفريق العربي الوحيد في تلك البطولة.

سليم بوفنداسة

قتال سيندلع هذه الأيام بين أمم تبحث عن جدارة في ساحة وَغى رمزية. مواجهات من غير دماء، هي استدعاء لطيف لحروب قديمة ابتدعها الإنسان الباحث عن بطولة تقتضي متوّجاً وحيداً ينال من جميع الطامحين.

مسرح كونيّ

تولت كرة القدم تعويض الحملات الحربية، واختصرتها في نزال بديع على مستطيل أخضر، واستطاعت اللعبة أن تستميل البشرية كلّها بحبكتها ومكائدها ومن عجب اللعبة أنها تركت باب الولع والمناصرة مفتوحاً بين سكان الأرض الذين انقسموا في حبّ ما يريدون، متجاوزين الانتماء الجغرافي والعرقي والديني، ليصبح لاعب من أميركا اللاتينية المثل المحبوب لشباب آسيا الوسطى، مثلاً، أو يتحوّل لاعب من شبه الجزيرة الأيبيرية في صورة كريستيانو رونالدو إلى «معبود» العرب والمسلمين فيدعوه الملايين منهم إلى الإسلام في سلوك رمزيّ يكشف عن حاجة الجماهير العربية إلى نموذج قويّ للتماهي، ويترجم تعاسة تدفع إلى توسّل رمز. وبالرغم من هذا الطابع الإنساني والعالمي للكرة إلا أنّها كانت عبر تاريخها محلّ استغلال سياسي وديني وعرقي، حوّلها في كثير من الأحيان عن طابعها الرياضي، وسيذكر العرب كثيراً المنحى الذي أخذته المواجهة الجزائرية- المصرية المؤهلة إلى كأس العالم 2010 بجنوب إفريقيا، والتي تحوّلت إلى حرب إعلامية تركت جراحاً بين البلدين، ويعتقد ملاحظون أن شهادة وفاة نظام مبارك وُقّعت في أمّ درمان بخسارة تلك المواجهة الفاصلة التي حضرها نجلاه وقدمها إعلامه كمعركة عبور ثانية تحمل الابن إلى عرش أبيه. وفي الجزائر أيضاً لعبت الكرة دوراً محورياً في الحياة السياسية بداية من ثورة التحرير التي عرفت هروب نجوم كرة من الفرق الفرنسية وحتى من المنتخب الفرنسي والتحاقهم بفريق جبهة التحرير الوطني . وإلى اليوم لازال المغتربون يُصفّون حساباتهم مع «العدوّ الحميم» الذي يعيشون على أرضه بدفع أبنائهم للعب للمنتخب الجزائري، ويفاخر الجزائريون الذين لم تتوقف الحرب مع فرنسا في أذهانهم، بأن زيدان «الجزائري» هو من أهدى فرنسا كأس العالم 1998، وينظر آخرون بتقدير إلى اللاعب كريم بن زيمة الذي يرفض ترديد النشيد الوطني الفرنسي، وزميله في المنتخب سمير نصري الذي يتهم الفرنسيين بالعنصرية ويقول إنه لا يسرّه العيش بينهم رغم أنّه يلعب لفريقهم الوطني. وتحتل أخبار من هذا النوع الصفحات الأولى للجرائد الجزائرية التي تهلّل لسلوك أبناء البلد البطولي!

إنها حرب متواصلة على الصعيد الرمزي، حيث تستنجد الهويّة المعذّبة بجدارة ضالة لإثبات ذاتها. ولعلّ ذلك ما يفسر ملاحقة اللاعبين العرب في أوروبا بالأعلام العربية، حيث ترفع أعلام عربية (مغاربية بالخصوص) في الملاعب الأوروبية، لأن لاعباً من أصول عربية موجود هناك.

ولم تخفت رمزية المنتخب بمرور السنوات، بل ظل إلى اليوم أكبر حزب في البلاد، ويمكن للأندية الكبيرة أن تلعب نفس الدور في استقطاب الجماهير وتعبئتها في غياب استحقاقات دولية للمنتخب. خصوصاً بعد أن تحوّل تشجيع فرق إلى هوية في مدن ذات كثافة سكانية كبيرة، وتعزّزت هذه الهوية مع ما تتيحه شبكات التواصل الاجتماعي من تبادل سريع للمعلومات والآراء والمواقف بين المشجعين.

والظاهرة تكاد تكون عالمية، لكنها تستفحل في بلدان الجنوب، حيث ينخفض منسوب الديموقراطية، وتضطر السلطات غير المنتخبة إلى استخدام قنوات مقبولة شعبياً، لذلك نجدها منغمسة كليّاً في تسيير الأندية، بالدعم المالي وتعيين الرؤساء لتحصيل الثمار التي قد تكون مجرد «هتاف» بحياة الزعيم. ووصل الأمر برؤساء دول إفريقية إلى حد التدخل في تحديد التشكيلة، وتواصل هذا السلوك إلى وقت متأخر عرفت فيه الكرة الإفريقية تطوراً لافتاً، حيث تدخّل الرئيس الكاميروني قبل نحو سنة لإقناع اللاعب صموئيل إيتو بالعودة عن اعتزاله الدولي، فيما تدخل الرئيس الطوغولي أكثر من مرّة لإقناع اللاعب إيمانويال آديبايور بتلبية «دعوة الوطن» باللعب للمنتخب،



بعد غضب متكرّر للاعب الذي لوّح بالاعتزال.

وتحاول أنظمة في الدول المتخلّفة استغلال نتائج إيجابية يحقّقها لاعبون أو رياضيون على العموم وتقديمها كنتيجة لسياساتها الرشيدة رغم أن التألّق عادة ما يكون فرديّاً وظرفيّاً ومن صناعة تقنيّين أجانب أو مراكز تكوين أجنبيّة وليس ثمرة سياسة وطنية.

وظاهرة الاستغلال السياسي موجودة أيضاً في أوروبا، لكنّها تتوقف بالنسبة للسياسيين عند تحسين الصورة بالظهور في مباريات أو بكشف السياسي عن فريقه المفضل، كما يحدث في إسبانيا وفرنسا.

والكرة تدعو نفسها أيضاً إلى المحفل الدبلوماسي. فإلى جانب تلميع المنتخب المنتصر لصورة البلد، ثمة تجاذبات وعمل دبلوماسي أتاحه بالأساس الانفتاح الاقتصادي العالمي، ونسجّل هنا التقدّم الدبلوماسي الذي حقّقه رجال أعمال عرب بشراء فرق أوروبية أو المساهمة فيها، وهو مسعى جعل أسماء عربية تطلق على ملاعب أوروبية عريقة وتكتب على قمصان لاعبي فرق كبيرة. وبإمكان هذا التوجه الاقتصادي في ظاهره والدبلوماسي في باطنه، أن يغيّر الصورة النمطية للعربي الذي ينفق أمواله فيما لا ينفع الناس. وهي فرصة أتاحتها الكرة ولم تفلح فيها السياسة.

وبالطبع فإن التاريخ يحتفظ باستغلال سياسي ودبلوماسي مشؤوم للعبة الجماهيرية برز على الخصوص في أميركا اللاتينية في زمن الديكتاتوريات العسكرية، والحرب بين السلفادور والهندوراس لازالت تمثل التعبير الأقسى عن المنحى التراجيدي الذي قد تأخذه الكرة. فضلاً عن المواجهات التي عرفتها أوروبا في سنوات الحرب الباردة، حيث تم تقاذف كرة ثقيلة بين المعسكرين الشرقي والغربي وأصبحت هذه الرياضة تترجم الجفاء بين أوروبيي موسكو وأوروبيي الأطلسي.

وقد تحوّلت اللعبة في السنوات الأخيرة إلى وحش لا يملك صانعه قدرة السيطرة عليه لارتباطها بأكثر من صناعة، بداية من تحويل حقوق البث إلى تجارة ومروراً بسوق الإشهار والماركتينغ الرهيبة التي باتت تجود بالملايير ، بل إنها أصبحت تشكل خطراً على القيم الرياضية نفسها، حيث يبلغ الأمر بمعلنين إلى حدّ منع مدربي فرق من تعويض «النجوم» أثناء المباريات للحفاظ على صورة البطل الخارق الذي لا يتعب ولا يُصاب، لتصبح اللعبة الأكثر جماهيرية بؤرة استقطاب تلتقي فيها السياسة والأعمال والمضاربات، ولا تغيب عنها المتعة التي لم تنل منها «الانحرافات» الناتجة عن مساع لتحويل مجرى اللعبة.

حتى وإن كانت كرة القدم استدعاء للقتال والحروب القديمة من اللاوعي الجمعي للبشرية التي أسست وجودها على هذه الأرض بالقتال، فإنها حاملة لنزوتي الحياة والموت معاً، باعتبارها تُتيح أيضاً قيم التسامح والتعايش وقد تحولت إلى «مسرح كوني» يشدّ أنفاس البشرية ويجمع أحاسيسها المتناقضة طيلة «العرض».

عازفان على آلة واحدة

علاء صادق

الرياضة والسياسة عازفان على آلة واحدة.. ممتازان ومتفاهمان.. تستمتع بأدائهما دون أن تتمكن أبداً من تحديد أي منهما هو الأبرع أو مَنْ هو المُسيطر.

منذ انتشر شأن الرياضة وذاع صيتها في منتصف القرن التاسع عشر تشابكت أذرعها مع السياسة بشكل مطرد.. حتى بات مستحيلاً في القرن الحادي والعشرين أن تفصلهما دون خسائر.

كأس العالم لكرة القدم هي كبرى المسابقات الرياضية التي تلفت الأنظار بين كل الألعاب الجماعية والفردية.. ويصل مجموع عدد مشاهدي مبارياتها عبر أدوارها المختلفة إلى ثلاثة أضعاف عدد سكان الكرة الأرضية مجتمعين.. ومتابعو المباراة النهائية وحدها في نهائيات 2010 بين منتخبي إسبانيا وهولندا في مدينة جوهانسبورج الجنوب إفريقية كانوا الأكثر متابعة لأي حدث في تاريخ البشرية وتجاوزوا المليار نسمة على الهواء مباشرة.. وتتهافت الدول الكبرى والغنية والقوية على الظفر بحق استضافة وتنظيم نهائيات كأس العالم لكرة القدم، والتي تقام لمرة واحدة كل أربع سنوات.. وَأَقرَّ الاتحاد الدولي للعبة نظام الدوران بين القارات في استضافة المسابقة مع هامش إضافي لقارة أوروبا بصفتها الأكثر تقدماً والأعلى كعباً في هذه الرياضة.. وبعد إقامتها في ألمانيا عام 2006 وجنوب إفريقيا عام 2010 تنطلق الدورة الحالية التي تحمل رقم 19 من البرازيل ثم تعود في عام 2018 إلى روسيا قبل أن تحط ضيفاً على قطر عام 2022.

السباق المحموم بين الدول الكبرى اقتصادياً على تنظيم كأس العالم خرج من إطار فرض النفوذ وتحقيق الدعاية إلى زوايا سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة أبرزها تنفيذ مشروعات قومية عملاقة تعجز الحكومات عن إقرارها في ظل الظروف الطبيعية.. ومع مطلع الثمانينيات تحول تنظيم المونديال في كل الدول التي نالت شرف الاستضافة إلى الحدث الأكبر التي تعيشه الدولة حكومة وشعباً.. وتركت كل مسابقة اعتباراً من 1982 وحتى 2010 إرثاً رائعاً من بنية تحتية ممتازة على كل الأصعدة، لاسيما في قطاعات السياحة والخدمات والطرق والنقل والرياضة.. وأنشئت أو تم تجديد عشرات أو مئات الملاعب والفنادق.. وفتحت أبواب العمل على مصراعيها في كل المجالات فوجد الملايين من العاطلين أو الباحثين عن عمل الفرصة لإنقاذ مستقبلهم.. كذلك تمنح الأحداث الرياضية الكبرى وعلى رأسها كأس العالم خيالاً واسعاً للأدباء والشعراء والمثقفين لإنتاج الإبداعات الرائعة.. ويمثل كتاب «كرة القدم بين الشمس والظل» للأديب الأوروجواني العالمي إدواردو جاليانو نموذجاً واضحاً لارتباط الأدب بالبطولات الرياضية الكبرى.. وكانت متابعة جاليانو لنهائيات كأس العالم 1994 في الولايات المتحدة هي الحافز لتأليف كتاب عن الجانب الاجتماعي والسياسي في كرة القدم.. رغم أن جاليانو أبهر العالم بأعماله الأدبية السياسية العميقة وعلى رأسها (الشرايين المفتوحة في أميركا اللاتينية).. وخصص جاليانو فصلاً كاملاً في كتابه الرياضي لكيفية استغلال كبار السياسيين لكرة القدم ونجومها وأنديتها وبطولاتها وجماهيرها للحصول على الدعم والشعبية ثم النفوذ والمال.



والنظرة الفاحصة على اختيار البرازيل لاستضافة النهائيات المقبلة تكشف حجم تغلغل السياسة والاقتصاد والمال في شؤون الرياضة وكرة القدم.. ودولة البرازيل كانت من الدول المتعثرة اقتصادياً، وربما الأعلى ديوناً في العالم على مدار أربعة عقود متتالية في نهاية القرن العشرين.. لكنها انتفضت كالمارد في السنوات العشر الأخيرة مع تحولات سياسية جذرية إثر تولي الرئيس السابق لويز لولا دا سيلفا منصبه في يناير 2003 بعد انتخابات نزيهة.. ونجح لولا في القضاء تدريجياً على الفساد الذي دمر بلاده لعقود طويلة.. وتحولت البرازيل لتصبح الدولة الأغنى والأقوى في قارة أميركا الجنوبية وصاحبة المركز السابع عالمياً في تصنيف أقوى الدول اقتصادياً.

نفوذ البرازيل تعاظم مع تحسن اقتصادها وزيادة تأثيرها السياسي على جيرانها، ثم في المحيط العالمي.. وهو ما وضح جلياً في

فوزها بتنظيم أكبر حدثين رياضيين في العالم خلال فترة عامين فقط.. وبعد جذبها للأنظار وللسياحة وللمستثمرين في كأس العالم لكرة القدم سيعود العالم بأسره إلى أحضانها في أغسطس/آب 2016.. وتنظم البرازيل في أكبر مدنها ريو دي جانيرو دورة الألعاب الأولمبية بمشاركة أكثر من 230 دولة في كل الألعاب الرياضية الصيفية.. وهي أول دولة من أميركا الجنوبية تستضيف الألعاب الأولمبية عبر 120 عاماً من عمر الألعاب.

ولم يكن منح كبرى المؤسسات الرياضية عالمياً ثقتها في البرازيل لتنظيم كأس العالم والدورة الأولمبية إلا رضوخاً لنفوذ سياسي عملاق واعترافاً بنمو اقتصادي هائل.. ولا يخفى على أحد أن الرئيس السابق لولا وهو من كبار عشاق كرة القدم قَدَّمَ مساعدات مالية مباشرة لجيرانه.. ونفذت بلاده مشروعات تنموية ضخمة لعشرات الدول تحت غطاء التعاون الدولي.. ولكن الرئيس لولا (بعيد النظر) حرص على توطيد العلاقات وتقديم الخير انتظاراً لرد الجميل من تلك الدول عندما تحين لحظات الحسم في التصويت داخل الاتحاد الدولي لكرة القدم لاختيار منظم كأس العالم 2014 أو في اللجنة الأولمبية الدولية لاختيار المدينة المنظمة لدورة 2016.. وأثمر الأمر نجاحاً فائقاً وقطف العبقري لولا والبرازيل الثمرة يانعة وظفرت بلاده بالحدثين معاً.

لولا دا سيلفا كان عبقرياً في استخدام أدواته بين سياسة واقتصاد وقوى بشرية من تعداد ونجوم لصالح هدفه الكبير وهو تنظيم الحدثين الرياضيين الكبيرين.. وأعطى نموذجاً جيداً جيداً في تغلغل السياسة في شؤون الرياضة.. وبدأ مشروعه فور صدور قرار الاتحاد الدولي في 2003 بتخصيص تنظيم نهائيات كأس العالم 2014 لإحدى دول أميركا الجنوبية.. فاتسعت معوناته وخدماته واتصالاته وتعاقداته مع جيرانه لضمان دعمهم وربما ولائهم.. ورغم أن الأرجنتين وكولومبيا تقدمتا بالفعل إلى الاتحاد الأميركي الجنوبي لكرة القدم بطلب التنظيم لمنافسة البرازيل إلا أنهما انسحبتا تباعاً دون إعلان الأسباب.. وبقيت البرازيل وحدها ليعلن الاتحاد الدولي في 2007 فوزها بالتزكية بحق الاستضافة.. وهي المرة الأولى في تاريخ كأس العالم التي تنال دولة حق التنظيم بالتزكية منذ انطلاق النهائيات عام 1930 في أوروجواي.

أحسن البرازيليون حكومة وشعباً الاستفادة من الحدث الكبير لتحقيق أكبر قدر من الفوائد العاجلة والآجلة وترك إرث يرفع من شأن البلاد اقتصادياً وثقافياً واجتماعياً وسياحياً.. ولم يترك المسؤولون شاردة ولا واردة إلا واهتموا بها.. وسجلت البلاد أكبر عدد من الشباب المتطوعين للمشاركة في المونديال برقم قياسي زاد على المليون متطوع وهو يزيد ضعفين على المتقدمين في نهائيات الولايات المتحدة 1994، أو كوريا الجنوبية واليابان 2002.. كما ارتفع الإقبال من الشباب على دراسة اللغات الأجنبية لاسيما الإنجليزية والفرنسية والإسبانية إلى ثلاثة أضعاف الأعداد التقليدية لمدارس اللغات في البرازيل خلال السنوات السابقة، وهو أمر يلقي بظلال إيجابية على ثقافة شعب.. ووصل الأمر من السلطات البرازيلية إلى رعاية الجماهير المسلمة القادمة من دول الجزائر وإيران والبوسنة.. وهي الدول الثلاث ذات الأغلبية المسلمة المشاركة في المونديال.. وأعدت لهم دليلاً فريداً من نوعه يتم توزيعه مجاناً في المطارات والفنادق والملاعب والمساجد للتعريف بخريطة انتشار المساجد في كل المدن التي تستضيف المباريات.. والمطاعم التي تقدم اللحوم والطيور المذبوحة على الطريقة الإسلامية، بالإضافة إلى مواقيت الصلاة في مدن البطولة.

شهادات من التاريخ

التنقيب في تاريخ تنظيم كأس العالم لكرة القدم يكشف أدواراً أكبر وتغلغلاً أوسع للسياسة، بل وصل الأمر أحياناً إلى الرضوخ لمخاوف عسكرية أو العناد السياسي الحاد الذي يدفع البعض إلى دعم بلد عناداً لآخر.

عندما أعلن الاتحاد عن تحديد عام 1930 موعداً لإقامة أول نهائيات للمسابقة كان مؤكداً أن قارة أوروبا ستنظم الدورة نظراً للفارق الهائل بينها وبين قارات العالم الأخرى على كل الأصعدة، سياسياً واقتصادياً وصناعياً وعسكرياً واجتماعياً ورياضياً.. وسارعت أربع دول أوروبية هي إيطاليا وهولندا وإسبانيا والسويد للتقدم رسمياً بملفاتها لاستضافة البطولة.. ولم تجد أي دولة من خارج أوروبا الشجاعة لمواجهتها إلا أوروجواي الصغيرة تعداداً وأرضاً، وسكانها أقل من مليون نسمة، ومساحتها 176 ألف كيلومتر مربع، وإمكاناتها محدودة جداً في كل العناصر الأخرى.. ولكن خوان كامبيستيجي رئيس أوروجواي ناشد العالم بخطاب عاطفي مؤثر (في توقيت كان للكلمة الطيبة دور في مخاطبة ضمير العالم).. وطالبهم بمشاركة بلاده وشعبه الاحتفال بمرور مئة عام على تحررها من الاحتلال الإسباني.. وكذلك استغلت حكومة أوروجواي تدهور ميزانيات الكثير من الدول أعضاء الجمعية العمومية في الاتحاد الدولي.. وقدمت لها إغراءات لا حصر لها للتصويت لصالحها.. وعلى رأسها سفر كل الفرق والمسؤولين الراغبين في مشاهدة كأس العالم من بلادهم إلى أوروجواي على نفقتها.. واستضافتهم في أفضل الفنادق في العاصمة مع هدايا ورحلات سياحية وإغراءات اخرى.. وشمل ملف أوروجواي جانباً مميزاً لم يظهر في أي ملف أوروبي وهو بناء أكبر ملعب في العالم (ستاديو

سنتيناريو) في العاصمة مونتفيديو.

ورغم أن الصراع كان غير متكافئ تماماً لصالح الأوروبيين إلا أن القرار جاء مفاجئاً باختيار أوروجواي التي استفادت من حالة الفرقة والعناد وانقسام أصوات الأوروبيين بين الدول الأربع.. وجاء الرد السياسي على قرار الاتحاد الدولي عنيفاً برفض أغلب دول أوروبا المشاركة وعلى رأسها إنجلترا وجيرانها في بريطانيا العظمى.. ولولا كثافة مشاركة دول أميركا الجنوبية بسبعة منتخبات ومعها المكسيك والولايات المتحدة لفشلت البطولة.. وكما بدأت البطولة في ظلال السياسة انتهت بأزمة سياسية ولا أكبر بعد فوز أوروجواي في النهائي على جارتها الأرجنتين 4 - 2.. وعجز الآلاف من جمهور الأرجنتين الذين عبروا نهر لابلاتا الفاصل بين البلدين إلى مونتفيديو عن دخول الملعب في النهائي وتعرضوا لمعاملة غير جيدة من الشرطة.. ولم يكن الحكم البلجيكي جون لانجينوس عادلاً في إدارته للمباراة فانفجر الأرجنتينيون غضباً وحاصروا ثم حطموا سفارة أوروجواي في بوينوس إيرس.. واعتدوا على ممتلكات لأوروجوانيين في مدن الأرجنتين المختلفة وانتهى الأمر بقطع العلاقات الدبلوماسية بين البلدين لعدة سنوات.

وفي النهائيات التالية عام 1934 كان السباق إلى التنظيم هو الأكثر غرقاً في بئر السياسة.. وبينما كانت أغلب دول أوروبا تتعافى من ويلات الحرب العالمية الأولى تشكلت ثلاث قوى كبرى أو ثلاث ديكتاتوريات وكلها تحت حكم شمولي قمعي يسخر المواطن لمصلحة الدولة والحزب.. الأولى لروسيا الشيوعية في جانب تحت زعامة ستالين أحد أقسى القادة في التاريخ ومعها عدد غير قليل من الدول الشرقية المجاورة.. الثانية في ألمانيا للحزب النازي تحت قيادة أدولف هتلر.. والثالثة في إيطاليا للحزب الفاشي تحت قيادة موسوليني.

لم يعط ستالين وحزبه اهتماماً بالرياضة بسبب الاحتجاجات الداخلية الهائلة ضده على عكس هتلر وموسوليني الحريصين على جذب أنظار العالم لبلديهما وتجربتيهما الحزبية.. وبالفعل أثمر تعاونهما مكسباً مزدوجاً وفازت إيطاليا في اجتماع الفيفا في ستوكهولم بشرف تنظيم كأس العالم لكرة القدم عام 1934 بعد أن اتفقت مع ألمانيا على أن تترك لها تنظيم دورة الألعاب الأولمبية بعد عامين فقط في 1936 وتساعدها في حملتها الدعائية.. وتفرغ موسوليني وهتلر لاستغلال البطولتين في الدعاية عالمياً وداخلياً لحزبيهما الفاشي والنازي مع ضغوط على الصحافيين الأجانب بالالتزام بتلك الدعاية.

دور السياسة في نهائيات كأس العالم لكرة القدم رئيسي على صعيد تحديد الدولة المنظمة في أغلب المسابقات.. ولكنه يمتد أحياناً ليشمل التدخل في شؤون المباريات ونتائجها.. والأخطر هو ما حدث في نهائيات عام 1954 في سويسرا عندما تكاتفت الدول الأعضاء في حلف الأطلسي لدعم منتخب ألمانيا الغربية لإحراز اللقب على حساب منتخب هنغاريا، الدولة الغارقة في أحضان الاتحاد السوفياتي وحلف وارسو.. ونفذ الأطلسيون خطتهم عن طريق حكام المباراة النهائية من إنجلترا وويلز والذين اختارتهم اللجنة المنظمة للبطولة بعناية لإدارة المباراة.

ويبقى السؤال.. متى يحدث الطلاق بين السياسة والرياضة؟!



خاص بالدوحة

> لاعب كرة القدم قد يُصالح بين بلدين وقد يُفرِّق بينهما. فبعيداً عن طابع الفرجة، وما يميّز الكرة من تجاذبات سياسيّة، ومنافع اقتصادية، فهي تظلّ مساحة مفخخة بأسئلة الهويّة والانتماء.

قميص مشترَك وهويّات متعدّدة

صيف 1998، مع تتويج فرنسا بكأس العالم للمرّة الأولى في تاريخها، برز سؤال الهويّة بقوة بين أوساط المتابعين والمحللين الرياضيين. كان منتخب الديكة وقتها مُشَكّلاً من لاعبين فرنسيي الجنسية، أجنبيي المولد والأصول، من غوايانا وغوادولوب والسينغال وأرمينيا وإسبانيا والبرتغال والجزائر. حينها، وبعد تجاوز لحظة النشوة والفرح الهيستيري بالتتويج، طرح المختصون السؤال التالي: هل لاعب كرة القدم ينتمي إلى بلده الأم أم إلى البلد الذي تبناه؟ تفيد المعاينة الأولية أن اللاعب يميل عادة إلى الخيار الأكثر واقعية، فكثير من لاعبي دول جنوبي المتوسط، وبعدما ولدوا وبدأوا مسيرتهم وحققوا حضوراً لهم في دول أوروبية، آثروا في النهاية حمل قمصان وألوان بلاد الأجداد، مستفيدين من قانون الاتحاد الدولي للكرة المعدّل عام 2009، الذي يسمح للاعبين حاملي أكثر من جنسية واحدة باختيار المنتخب الذي يريدون اللعب فيه، شريطة أن لا يكون قد لعبوا في المنتخب الأول لبلد آخر، وصار عليه ممكناً مشاهدة لاعب يلعب لمنتخب الآمال في بلد ما ثم ينتقل السنة الموالية للعب في المنتخب الأول في بلد آخر. هكذا تابع مشاهدو الكرة عام 2010، في مونديال جنوب إفريقيا، تسعة لاعبين فرنسيين، حاملين للجنسية الفرنسية، كبروا وتتطوروا مع منتخبات فرنسا للشباب، يغيّرون ألوان قمصانهم إلى منتخبات بلاد الأصول، وهو أمر أثار جدلاً واسعاً في الإعلام الغربي إجمالاً والفرنسي خصوصاً، حيث عبّر البعض عن قلقه من تطور الظاهرة، ونزوح المواهب الكروية من بلد إلى آخر، خصوصاً أن اللاعبين استفادوا من تكوين أوروبي، وصرفت عليهم أموال، وفي النهاية فضّلوا تحويل وجهتهم بعيداً عن البلد الذي احتضن بداياتهم. هذا الجدل، الذي ما يزال مستمراً، يقوم على مبدأ براغماتي، ولا يراعي كثيراً الحساسيات التاريخية، والقناعات الانتمائية للاعب الكرة، باعتباره فرداً عادياً قبل كل شيء، والمتضرر الأساسي هو اللاعب نفسه، الذي يجد نفسه مقسماً بين هويتين، بين بلدين مختلفين، عاجزاً عن تحديد نسبة الانخراط في كل واحدة

منهما. والضغط عليه سيزداد أيضاً من طرف الجمهور، فالممارسات العنصرية ما تزال حاضرة، وبعض اللاعبين الفرنسيين عانوا ومازالوا يعانون منها، بسبب حملهم لأسماء غير فرنسية، أو بسبب عدم تمكنهم من تأدية النشيد الوطني قبيل المباريات الفرنسية، وهي ملاحظة سنجدها أيضاً مع منتخب الجزائر، والمكوّن في جزئه الأهم من لاعبين ولدوا وكبروا في أوروبا، خصوصاً فرنسا (18 لاعباً جزائرياً من بين 23 لاعباً شاركوا في مونديال 2010 هم من مواليد فرنسا). فلما تنتصر الجزائر فالمبتهج الأكبر بالفوز هو الجمهور، ولما يخسر المنتخب فكثيرون يصبون غضبهم على من يصفونهم باللاعبين «الأجانب»، يصيرون أجانب فقط في حال الخسارة. ففي لحظة من اللحظات يمكن للاعب أن يفقد هويته، ويصير بلا انتماء، مرفوضاً من طرفين. هو صاحب فضل وحضور لحظة الانتصار، عدا ذلك سيكون ملزماً بتحمل تبعات الخطاب العنصري التفريقي. الشهر الماضي تابع الملايين لقطة لاعب فريق برشلونة وهو يلتقط حبة موز ويأكل منها، في رد ساخر على نعته بأوصاف عنصرية من الجمهور، وهي حادثة لا تنفصل عن حوادث تتكرر باستمرار في ملاعب الكرة، سواء أكانت أوروبية أم إفريقية أم غيرها. وكل «مُختلف» هو معرّض حتماً لهتافات وكلمات مسيئة، خصوصاً إذا كان من بشرة سوداء يلعب في إيطاليا، أو كان يحمل اسماً عربياً ويلعب في فرنسا (خصوصاً مع صعود اليمين المتطرف)، وجميع مساعي الفيفا، ومعها جهود اتحادات كرة القدم في القارات الخمس، والاتحادات الوطنية لكل بلد على حدة لم تنجح تماماً في الحدّ من ظاهرة العنصرية، والتخفيف من الضغوط النفسية التي يتعرض لها اللاعب على الميدان وخارجه. وسط حالة العنف اللفظي السائد بشكل مستمر، أين يجب على اللاعب مزدوج الهوية وضع قدمه؟ سيكون الخيار صعباً جداً، رغم ميل الكثيرين إلى الخيارات السهلة، وهي اختيار المنتخب الذي يطلب خدماتهم. فإن تخلى عنهم منتخب البلد الذي كوّنهم سيعودون طوعاً إلى بلد الأجداد، هكذا أثبتت تجارب سابقة، وإن استطاعوا دخول منتخب أوروبي، فسيجدوا أنفسهم في مواجهة سيل من الانتقادات ومن اتهامات بالتخوين أحياناً من طرف أبناء بلد الأجداد، ومن ثم، لن يتمكنوا من إرضاء الطرفين. ولكن يحدث أحياناً أن نجد لاعباً مزدوج الهوية يصالح بين بلدين، كما حدث مع اللاعب زين الدين زيدان، الذي صالح «مؤقتاً» كروياً بين الجزائر وفرنسا، ولكنها حالات نادرة، فكل بلد يراهن على كرة القدم، باعتبارها الرياضة الأكثر شعبية، والأكثر إدراراً للمال، ومن ثم فهو يسابق الآخرين للظفر بخدمات اللاعبين، واتحادات اللعبة نفسها مثل اتحادات تونس أو كوت ديفوار أو المغرب أو السينغال لا تدخر جهداً في البحث عن عصافير نادرة تلعب في أندية أوروبية، لإعادتها، بكل الطرق، إلى أصولها وضمها لمنتخباتها الوطنية.

الهوية سؤال مركزي لا ينفصل عن جملة الأسئلة والقضايا الراهنة التي تميّز ساحة كرة القدم العالمية اليوم. فاللاعب لا يقرّ بخيار المنشأ أو أرض الآباء بقدر ما يقرّ بالخيار الاستراتيجي، يفضّل الظفر بفرصة للعب في المنتخب الأول لبلد المولد الأوروبي، وفي حال تعثر المسعى سيفكر في العودة إلى بلد الأجداد، للحصول على صفة لاعب دولي، ومن ثم الرفع من قيمته المادية في سوق التحويلات، وبين الخيارين يقف جمهور يقدّر بالملايين قد يوجّه له مدحاً قليلاً وذماً كثيراً.

قبل أيام ثارت ضَجّة إعلامية ، بسبب استبعاد النجم سمير نصري من تشكيلة المنتخب الفرنسي المشارك في مونديال البرازيل.. البعض عَلّقَ على الأمر بأنه من صلاحية المدرب وحده، وآخرون قالوا إن القضية تدخل في سياقات تمييزيّة، كون اللاعب نفسه عربياً ويفاخر بأصوله، وذهب آخرون إلى التنكير بفضل العرب على الكرة الفرنسية، وما فعله الظاهرة زين الدين زيدان.

حميد عبد القادر

سَجِّلْ .. أنا زيدان !

اسمي زين الدين زيدان، ويلقبونني «زيزو»، وقبل ذلك «ياز». أنا أمازيغي من بلاد القبائل، ولدت وسط الفقر. جاء والدي (إسماعيل راعي الغنم) إلى فرنسا، قادماً من بلاد القبائل الصغرى، من قرية تدعى «أقمون آث سليمان» سنة 1953، عاماً قبل قيام حرب التحرير. قصد فرنسا لكسب لقمة العيش. استقرّ أولاً في ضاحية «سان سانوني» الباريسية، وفي 1962، قَرَّرَ العودة إلى الجزائر، والتمتع بنعمة الاستقلال، لكن بمجرد أن وَطِئت قدماه مارسيليا، تعرّف على والدتي «مليكة»، وقرر الزواج منها، الاستقرار نهائياً في المهجر. هكذا أراد المكتوب لوالدي، المتديّن جداً، والذي لا يعرف سوى الطاعة لما يمليه عليه القدر.

أنا الخامس من إخوتي. وُلِدْتُ يوم 23 يونيو/حزيران 1972. قضيت طفولتي في شمال مارسيليا، بحي «لاكستيلان» الشهير، الذي يحتضن خليطاً من الأجناس، يتعايش فيه المغاربة والإسبان والأفارقة السود. في صغري، كنت أقضي ساعات طويلة في لعب كرة القدم، بالساحة المقابلة لعمارتنا. عشقت الكرة باكراً. مارست رياضة «الجيدو»، لكنها لم تأسرني، مثلما أسرتني الكرة. في سن التاسعة التحقت بأول فريق لي: «آ. آس. فوريستا». علقت شارة قائد الفريق، واكتشفت لذة التميز باكراً. في 1982، التحقت بفريق «سانت هنري» بمارسيليا دائماً، وحملت رقم عشرة لأول مرة في حياتي. وفي عام 1984، دخلت ملعب «فيلودروم» الشهير، وحضرت نهائي كأس أوروبا بين المنتخبين الفرنسي والبرتغالي، وأنا على التماس، إذ اختارني المنظمون لأجمع الكرات الضائعة، وأعيدها إلى اللاعبين. آنذاك، كان والدي، والناس من حولي يحدثونني عن ميشال بلاتيني، بينما كنت أنظر إلى اللاعب الأوروغواياني «انزو فرانشيسكولي» بعين الإعجاب، ولما رزقت بابني الأول سميته «إنزو». وكثيراً ما أتساءل بعد مرور كل هذه السنوات، عن أسباب عدم انسياقي وراء الإعجاب ببلاتيني، ربما لأنني كنت أعلم مسبقاً، أن فرنسا سوف تبقى تنظر إليّ بعين الريبة مهما قدمت لها، كنت أشعر أنني سأبقى غريباً، ابن مهاجر جزائري، وعليّ تجنب الانصهار المطلق والكامل في هذه الجمهورية التي تأخذ منا أكثر مما تعطينا. لا يذهب بكم الظن للاعتقاد أنني إنسان يهتم بالشأن السياسي. فليس من عادتي الإفصاح عن مثل هذه الأفكار. من عادتي تجنب الحديث في السياسة. خجلي يحول دون ذلك. ثم إن ماهية السعادة بالنسبة إليّ تختلف عما يعتقده الأثينيون، فأنا لست «حيوان سياسي» بالمرة، أنا رجل عادي، أظن أن سر السعادة يكمن في العائلة. العائلة بالنسبة إليّ هي كل شيء. هل تعرفون متى أشعر أنني حققت شيئاً في حياتي؟ لما يدرك أبنائي مدى الحب الذي أكِنّه لهم.

بعد الفرق الصغيرة في مارسيليا، وافق والدي أخيراً على انتقالي للعب في فريق «كان»، بشرط أن أمكث لدى إحدى العائلات المُسْتَقْبِلَة. في «كان»، شرعت في اللعب بشكل جيد، وأنا في سن الخامسة عشرة. لكن ما كان يهمني آنذاك، كان أبعد من إبهار الناس وأنا ألعب، كنت أريد أن أقول للجميع، إن «المغاربي» القادم من حي «لاكاستيلان» المشبوه، قادر على النجاح. ومن غير وعي مني، وجدتني أتحمل مسؤولية ثقيلة، وهي تقديم صورة «العربي» القادر على النجاح والتألق.

انتقلت بعدها للعب في «بوردو» (1992)، بعد أن خابت آمالي في الالتحاق بفريق مارسيليا. لقد عَبَّرَ رئيس النادي بيرنارد تابي عن رغبته في التحاقي بفريقه، لكن المدرب «ريمون غويتلس»، رأى غير ذلك. قال عني إنني لا أملك الخفّة



الكافيـة للعـب فـي فريقـه.

فـي «بـوردو»، أرض «الجيرونديين» (الذيـن رغبـوا فـي تأسـيس جمهوريـة فيدراليـة زمـن الثـورة الفرنسـية)، لقبنـي مـدرب الفريـق رولانـد كوربيس «زيـزو». وبعدهـا بسـنتين التحقـت بفريـق فرنسـا الأول. شـعرت أن المسـؤولية الملقـاة علـى عاتقـي يجـب أن تتجسـد علـى مسـتوى آخـر، فخـلال تلـك المرحلـة كانـت الجمهوريـة الفرنسـية تتعثـر، أو بالأحـرى كنـا نعتبـر نحـن أبنـاء الأقليّـات والمهاجريـن أنهـا تسـير نحـو الانغـلاق علـى قيـم «الرجل الأبيض»، وكنت أسـمع حينها، وأنـا أجلـس أمـام شاشـة التليفزيـون لفلاسـفة فرنسـيين يتحدثـون عـن الجمهوريـة التـي تتأسـس علـى الصفـاء العرقـي، والتـي ترتـاب مـن المهاجريـن. كنت أشـعر بالضيـق، وبعـدم الرضـا. صحيـح أننـي أحمـل الجنسـية الفرنسـية، وقضيـت خدمتـي العسـكرية تحـت العَلَـم الفرنسـي، وليـس تحـت العَلَـم الجزائـري (مثلمـا فعـل أخـي الأكبـر فريـد) إلا أن شـعوراً بالرغبـة للانتمـاء لفرنسـا مغايـرة، ترفـض الطروحـات العنصريـة، كان يسـكنني. لـم أكـن أميـل للنقاشـات السياسـية كمـا أخبرتكـم، لأرد علـى سياسـيي الصالونـات الباريسـية، لكننـي بمجـرد أن أنـزل إلـى الملعـب حتـى أجـد نفسـي مدفوعـاً بتلـك الرغبـة الدفينـة للتعبيـر عـن طمـوح بنـي جلدتـي. لـم أكـن ألعـب مثـل الفرنسـيين، كنـت إفريقيـاً يريـد التحـرر مـن ثقـل نظـرة «الرجـل الأبيض». ورغـم هنـا لا أقـول لكـم إننـي انتقمـت مـن هـذه النظـرة، لمـا حملـت كأس العالـم 1998، فقـط أريـد أن أقـول إننـي أسَّسـت للحلـم. حلـم إمكانيـة الخـروج مـن «الغيتـو» الـذي قضيـت فيـه طفولتـي.

تعلمـون أن أصحـاب الياقـات البيضـاء، وقـد اسـتعادوا تصرفـات الطاغيـة «كاليغـولا» وجنونـه، يعـادون الإسـلام. وأنـا أعتبـر نفسـي مسـلماً. لمـا أدليـت بهـذا التصريـح لمجلـة «بيسـكولوجي»، وأنـا فـي أَوْج العطـاء فـي ريـال مدريـد، وكنـت أتقاضـى أجـراً خيالياً، لـم يعجبهـم كلامـي. هـل أرادوا أن أكـون مسـيحياً؟ لا، فأنـا مسـلم. لكننـي أعـرف أن كلامـي لـم يعجـب سـوى ذوي الياقـات البيضـاء، لأن مكانتـي عنـد عامـة النـاس كبيـرة، فقـد تمكنـت عـام 1999 مـن إزاحـة «القـس بيـار»، الرجـل الطيـب مـن مرتبـة الشـخصية الأكثـر تقديـراً لـدى الفرنسـيين. هـذا دليـل علـى أن عنصريـة «الرجـل الأبيـض»، ليسـت سـوى خطـاب سياسـي يُـرَوّجُ لـه بعـض المفلسـين، فالواقـع مختلـف، وأكثـر رحمـة ممـا قـد نتصـوره.

كنـت أعـرف أن لـي خصومـاً (أو أعـداء؟ لا أعـرف). أنـا أعتبرهـم مجـرد خصـوم، رغـم أنهـم يعتبروننـي عـدواً، وهـؤلاء هـم مـن اغتبـط لمـا «نطحـت» ماركـو ماتيـرازي فـي نهائـي مونديـال ألمانيـا 2006. قالـوا «هـا هـو العربـي العنيـف يظهـر فـي صورتـه الحقيقيـة». بعضهـم اسـتحضر أحـداث سـبتمبر / أيلـول 2001، وقـال إن «العرب جاحدون لا يحسـنون سـوى ممارسـة العنـف، ومعـاداة الغـرب». هـؤلاء نسـوا شـطحة روائـي جزائـري مـن أصـول فرنسـية يدعـى ألبيـر كامـو، فَضَّـلَ «أمـه علـى العدالـة»، وَتَصَـرَّفَ تصرفـاً يتناقـض مـع روح الجمهوريـة التـي أسسـوا عليهـا وجودهـم عبـر التاريـخ، والتـي مـن أجلهـا ناضـل أجدادهـم، مـن أثينـا إلـى «كومونـة» باريـس.

هـؤلاء، إذن لـم يغفـروا لـي دفاعـي عـن شـرف أختـي التـي وسـمها ذلـك الأبلـه بالعاهـرة. نعـم، لقـد وجـدت نفسـي أتصـرف بالفطـرة، كرجـل يدافـع عـن شـرف أختـه الوحيـدة، مثلمـا دافـع كامـو عـن أمـه. طبعـاً راودنـي إحسـاس بالنـدم بعـد ذلـك. وقدمـت اعتذاراتـي للأطفـال، حتـى لا تتحـول النطحـة لسـلوك مفضـل لديهـم، لكـن لمـا اسـتمعت لتصريحـات نائـب مجلـس الشـيوخ الإيطالـي، الـذي قـال بعـد فـوز المنتخـب الإيطالـي: «لقـد هزمنـا فريقـاً مـن الزنـوج، والإسـلاميين والشـيوعيين»، شـعرت بمزيـد مـن الغضـب، بيـد أننـي تمالكـت أعصابـي، وفضلـت الصمـت كعادتـي، وبقيـت أتأمـل تناقضـات هـذا الغـرب الـذي أعيـش بيـن ظهرانيـه.

هـذا أنـا زيـدان، عرفـت قمـة التألـق، عانقـت النجـاح مـرات عديـدة، لكـن لا شـيء يجعلنـي أشـعر بالسـعادة مثـل الجلـوس إلـى جانـب أمـي، ورؤيتهـا تعجـن خبـز بـلاد الأمازيـغ، ذلـك الخبـز الفريـد الـذي لا مثيـل لـه بالنسـبة إلـيّ، فقـط لأنـه خبـز أمـي.

> باتت كرة القدم، اللّعبة الممارسة من طرف أكثر من ثلاثمئة مليون شخص، الرياضة رقم واحد في معظم بلدان العالم. بل أصبحت مهيمنة هيمنةً كاملةً تقريباً في بعض القارات، مثل إفريقيا، وأميركا الجنوبية، وأوروبا، واحترافية هذه اللعبة، بداية من الثلاثينيات، زادت من شعبيتها سواءً أكانت على مستوى الممارسين لها، أم على مستوى المتفرجين.

رأس المال *

في الوقت الحالي، تبوّأ المال مكانةً متميزةً في عالم كرة القدم، بحيث أصبح كثيراً ما يُنظر إلى هذه الرياضة على أنها قضية (بيزنس business) أكثر من كونها مجرد لعبة رياضية! إذ سرعان ما شهدت كرة القدم، بعد ظهورها وتطوّرها في المملكة المتحدة، تنامياً اقتصاديّاً هائلاً؛ تماماً مثل العولمة، ولم تتوقف قطعاً هيمنة الاقتصاد على كرة القدم، وواصلت صعودها، بحيث يبدو أنها تجاوزت الآن مرحلة اللاعودة.

ففي الموسم الأول مثلاً من الدوري الإنجليزي بلغ عدد المتفرجين عتبة 4.500 متفرج، كمعدل الحضور في المباراة الواحدة، ثم سرعان ما تجاوز سقف 20.000 متفرج في عام 1914، ليتجاوز المعدل في أيامنا هذه، رقم 36.000 متفرج.

ولعلّ في هذه الهيمنة الواضحة المفروضة على عالم الرياضة، والتي تمس جميع أنحاء العالم تقريباً، ما يفسّر أهمية سلطة الاقتصاد على كرة القدم، كما سنوضحه في هذا المقال.

المال في كرة القدم

في الماضي، تمثّلت المصادر الأولى والوحيدة لعائدات فرق كرة القدم، ولمدة زمنية طويلة، في وضع لوحات إشهاريّة داخل الملاعب وبيع المنتجات المستلهمة من النوادي، ولم تظهر الإعلانات الإشهارية على قمصان اللاعبين إلا في سنوات الثمانينيات، وسرعان ما حدثت الوثبة الاقتصادية الحقيقية لكرة القدم في سنوات التسعينيات، عندما بدأت حقوق البثّ التليفزيوني تحتلّ مكانة مهمة جداً في ميزانيات الأندية عبر جميع أنحاء العالم. فعلى سبيل المثال، كانت القناة الفرنسية الخاصة كنال بلوس + Canal تدفع مبلغ 762 000 أورو، لرابطة المحترفين لكرة القدم، كحقوق بث الدوري الفرنسي الأول في عام 1985، ارتفع المبلغ ليصل إلى 25.5 مليون أورو سنة 1995، ثم 103 ملايين أورو في عام 2001، ثم 600 مليون أورو في عام 2004! هذا الارتفاع الضخم في حقوق البثّ التليفزيوني، هو الذي ساهم في الرّفع من حصة الميزانية المخصّصة للأجور، وفجّر مبالغ عمليات تحويل اللاّعبين.

تحويلات اللاعبين في السنوات الأخيرة، والأجور المرتفعة، هي التي منحت كرة القدم تلك السلطة الاقتصادية. ففي يونيو/حزيران 1990، طالب لاعب كرة القدم البلجيكي جان مارك بوسمان، بحقّه اللعب في أي دولة من دول الاتحاد الأوروبي. وقد ساهم احتجاجه، في ديسمبر/كانون الثاني 1995، في إلغاء نظام الحصص، والذي كان مقتصراً حتى ذلك الحين، على ثلاثة لاعبين أجانب للنادي الواحد. كما ساهم أيضاً، في تحقيق طفرة حقيقية في سوق التحويلات، وفي انفتاح كرة القدم الأوروبية على جميع لاعبي العالم! نذكر على سبيل المثال، ضمن أغلى عمليات تحويل اللاعبين الدوليين:

- كريستيانو رونالدو (البرتغال) من مانشستر يونايتد إلى ريال مدريد مقابل مبلغ يصل إلى : 94 مليون أورو، وحصل ذلك سنة 2009.



- كاكا (البرازيل) من ميلان إلى ريال مدريد بمقابل مبلغ : 65 مليون أورو في السنة نفسها.
- أندري شيفتشينكو (أوكرانيا) من ميلان إلى تشيلسي بمبلغ : 46 مليون أورو في سنة 2006.

هناك نوع آخر من المداخيل، حتى وإن تبدو أقل أهمية، إلاّ أنها لا تزال حاضرةً في عالم كرة القدم، ويتعلق الأمر باستئجار اسم الملعب إلى راع (سبونسور)، وقد تطوّرت هذه الممارسة، ذات الأصل الأميركي، بشكل سريع في أوروبا، نجد من بين الملاعب المعروفة:

- le reebok stadium - بولتون (إنجلترا).
- ملعب الإمارات – أرسنال (أنجلترا).
- l'AOL Arena - هامبورغ (ألمانيا).

التأثير على البلدان المستضيفة

بلغ تأثير السلطة الاقتصاديّة لكرة القدم، مداه الواسع، خاصة على مستوى المناطق التي تحضر فيها كرة القدم بقوّة، فأن يمتلك أحدهم نادياً لكرة القدم، أو أن يصبح بلد ما الجهة المنظمة لكأس وطنية أو عالمية، سيسمح بجذب الكثير من المتفرجين، وهو ما سيستفيد منه أصحاب الفنادق والمطاعم. في السياق نفسه، تعود شهرة بعض المناطق الصغيرة والنائية بنسبة كبيرة إلى كرة القدم. وهي على سبيل المثال حالة بعض المدن، مثل مدينة سوشو، والتي تعتبر بلدة فرنسية صغيرة لا يتجاوز عدد سكانها 4.500 نسمة، في حين أن ملعب كرة القدم للفريق، يمكنه استيعاب حوالي 20.000 متفرج!

على مستوى آخر، فإن تنظيم كأس العالم، سيسمح للبلد المضيف، من اغتنام فرصة التنظيم لتجديد منشآته الرياضية، وبناء الفنادق، وتحسين النقل، إلخ... بالتوازي مع استفادته من زيادة معتبرة في السياحة الدوليّة، قبل وأثناء تنظيم البطولة، وذلك بفضل التغطيّة الإعلاميّة التي تسبق الحدث. وهكذا أتاحت كرة القدم الفرصة للبعض، لزيارة بلدان، ما تيسّر لهم زيارتها لولاها، نسجّل في هذا السياق:

- زيادة بنسبة 13 ٪ في مجال السياحة، في جنوب إفريقيا، في عام 2010.
- زيادة بنسبة 10 ٪ في مجال السياحة، في ألمانيا، في عام 2006.

في نهاية المطاف، المقال لم يتناول الموضوع سوى من زاوية امتداد الكرة الشعبي، وتداعياتها الاقتصادية، ووجهها السياسي، فقد دخلت الرياضة الجماعيّة، الأشهر في العالم، في ديناميكية العولمة التي نعيشها اليوم. وهكذا نلاحظ بروز بعض الانحرافات سواء أكانت اجتماعية مثل ظاهرة الهوليغانز، أم اقتصادية مع الدّيون الضخمة العالقة بظهر بعض الأنديّة المحترفة، وحتى السياسيّة من خلال تدخّل حكومات بعض البلدان في شؤون اتحاداتها الوطنية. هذه الانحرافات، تقودنا إلى التساؤل إن كانت كرة القدم هي أيضاً تقف من وراء الخلل الذي باتت تعرفه مجتمعاتنا.

---

* عن (football et momdialisation)

ترجمة: بوداود عميّر

جمال جبران

البرازيل البعيدة جداً عن البلاد العربية تحضر في ذهن كل عربي بشكل مختلف .. تتراءى مرات في زاوية الألوان ومرات أخرى في زوايا الثراء البشري والتنوع الثقافي.

برازيل العرب

لم تحضر فكرة البرازيل عنديّ، في أول الأمر من بوابة كرة القدم. لقد جاءت في قالب السّحر والجمال.

كان هذا صيف 1986، في اليمن. وأنا أنتظر ككل العالم انطلاق مباراة فرنسا والبرازيل في سياق الدور ربع النهائي من كأس العالم، التي احتضنتها المكسيك. عيناي على الشاشة وأنا غارق في بئر من الحيرة والقلق.الاضطراب والقلق يتناسبان مع حالة المراهقة التي كنت قد بدأت وضع خطواتي الأولى في طريقها الشائك والشاق والطويل والمحكوم بالعزلة.كنت وحدي في البيت ومجبراً على مشاهدة التليفزيون وحيداً.لم أكن مستعداً لاستقبال أي لقطة بعيدة عن المتوقع، تأتي فجأة مُقنَصَة عبر كاميرات تنقل لقطاتها مباشرة على الهواء ولايمكن للرقيب في تليفزيون صنعاء أن يقوم بفرض رقابة مُسْبَقَةٍ عليها. للمراهقة أحكامها وللبث المباشر أيضاً. في واحدة من مباريات الدور الأول في البطولة نفسها وكان المنتخب البرازيلي طرفاً فيها تركت الكاميرا ساحة الملعب وراحت تعبث في جغرافيا المدرجات الواسعة. استغلت تلك الكاميرا لحظة توقف المباراة وذهبت لتنقل لقطات من جانب تلك المدرجات التي يحتل معظمها جمهور برازيلي غالبيته من الإناث.

لقطات سريعة لاهثة كانت تأتينا من هناك ويقف الرقيب اليمني المسكين أمامها بلا حول ولا قوة، لقطات كأنها تقفز فجأة ولا يمكن فعل أي حجب حيالها. كان الناس في انشغالهم بمتابعة المباراة بكل شغف في حين كنت أنا أتابع مباراة أخرى تجري على المدرجات بطلاتها برازيليات يعشقن فريقهن الوطني حتى نهايات العشق ولا يمانعن في الذهاب باتجاه الجنون.

كنت أهوى فريق البرازيل طبعاً وطريقة لاعبيه الأنيقة في تمرير الكرة واختراع أشكال غير مسبوقة في اللعب، لكن لا أنكر انحيازي وقتها لتلك اللقطات التي كانت تأتي من الأمكنة التي يقيم فيها الجمهور البرازيلي الأنيق بدوره. وعندما خسر فريق السامبا بضربات الترجيح أمام الدِّيَكَة لم أحزن كثيراً على تلك الخسارة، كان حزني الأكبر قادماً من جهة خسارتي الشخصية. لقد خرج البرازيل من البطولة ولم أتمكن ثانية من رؤية تلك المشاهد الباهرة التي كانت تأتي من المدرجات.

انتهت البطولة وبقيت أسأل نفسي: هل انتهى طريق التأمل! وبدوت يائساً لبعض الوقت. كانت صنعاء فقيرة ولم تكن هناك أجهزة فضائية لاقطة مثل أيامنا هذه. تليفزيون صنعاء وقتها كان واقعاً تحت سلطة رقابة أمنية فتظهر برامجه من وراء حجاب.كأنما يُعاد غربلتها وتنقيتها من كل ما له علاقة بالجمال. كانت برامجه تأتينا وهي ترتدي حُلّة رسمية وكرافات وأحذية عسكرية مطلية بعناية. لم أكن أعلم وسط ذلك الحصار الذي كنت أعتقد بأني الوحيد المقصود به، بأن الحياة ستكون كريمة معي ولو على شكل روايات.

كان يسكن قربنا جيران من السودان الشقيق. أتوا إلى اليمن لمواصلة دراستهم الجامعية. كنت وقتها قد بلغت قدرة معقولة على فكّ مفردات الكتب الكبيرة، والروايات المترجمة التي لقيتها معهم، وكانوا كرماء معي بتمكيني من استعارتها، بل والاحتفاظ بها. كانوا من النوع الذي يقرأ ولايهوى جمع الكتب والمباهاة بها. يقرؤون فقط ويرمون بالكتب وراء ظهورهم أو يمنحوها لمن يحتاج. في وسط تلك



الكميّة من الكتب التقيت بالبرازيلي خورخي أمادو. كان اللقاء الأول مع عمل أمادو الممتع «فارس الرمال» وأبطاله الذين تشبه حياتهم حياتي الفقيرة والبائسة وقتها، قصة بيدروبالا الشاب الذي لايتورع في الانتقام من المحيط الجبّار والمتسلط على الطفولة المُغتصبة، التنوع العرقي الذي يظهر في الاختلاط المُنتج لبشرات ذات لون لا وجود له في العالم إلا هناك. كانت البرازيل بكلّها مختصرة في تلك الصفحات وتألق أمادو في وضعها في إطار يفيض بجمالياته وأناقته.

وسيكون لقاء آخر مع «غابرييلا» هذه المرّة. البرازيل في صورتها المنفتحة المتهتكة. «غابرييلا، قرنفل وقرفة» لخورخي أمادو دائماً. حينها بدأت أشعر وقد صرت على هيئة رجل وله قلب ويقع في المرض. انتهيت من الرواية وبقيت أسأل نفسي: لماذا فعلت غابرييلا بزوجها ما فعلت! عندما خانته شعرت بأني انتهيت وبقيت بلا نوم وفي سهر طويل لا حدود له. أسأل: لماذا فقط! عندما كان الرجل في الحانة ويلعب مع رفاقه ولمّا كسب جولة من اللعب أخبره أحدهم كما لو أنه ينتقم لنفسه: أنت تلعب هنا وغابرييلا هناك، في البيت وليست وحدها وتلعب. رأى الرجل نهايته كما رأيتها أنا. بدأت قصص الحب معي من جانب معنى الخيانة فيها وَكَمّ الوجع الذي تفعله في قلب العاشق ولم أُشف منها بسرعة.

وبقيت مع خورخي أمادو طويلاً. قرأته كلّه تقريباً وتوقفت مراراً عند «كانكان العوّام الذي مات مرتين». شعرت بسعادة في بداية العام 2000 عندما تم تحويل الرواية نفسها إلى فيلم مصري من بطولة محمود حميدة وإخراج أسامة فوزي، وقد كان العمل لافتاً، حاز جوائز كثيرة.

لكنّ رحلة البرازيل لم تنته هنا، كأنها بدأت للتو. جاء باولو كويليو وانتشر وتُرجمَ إلى لغات العالم. كان الوحيد الذي تَفَوَّقَ على أمادو في نسبة اللغات المُترجم إليها.نحو 49 لغة عالمية، وكان هذا مدعاة فرح لأمادو نفسه، الذي عندما سُئل ذات لقاء عن هذا الأمر أجاب مُبتهجاً: «مادام يُترجم إلى هذا العدد من اللغات فبالتأكيد أنه كاتب رائع».

قدوم كويليو إليّ والبرازيل معه كان عن طريق «فيرونيكا تقرر موتها». كمية لا قياس لها من القلق الإنساني المحاط بضغط حياة حديثة لم تعد ترحم أحداً وتُسقطه من هول أثقالها. قرأت الرواية وشاهدت الفيلم الذي خرج منها قبل سنوات قليلة. وبعدها أتت «إحدى عشرة دقيقة». ولو أن البرازيل لم تكن قلب العمل، لكنها كانت خلفية له، مدعومة بتلك التجارة التي تعبث في لحوم الكائنات الحنونة وتقوم بتحويلها إلى عُلب مُصدّرَة للاستهلاك السريع. هي واحدة من الروايات القليلة التي أجاد كويليو في تخليصها من الأفكار التي يُكثر من المرور عليها بشكل دائم لتُظهره كما لو أنه يرتدي ذات القناع في كل كتاب له. هو كاتب قدير بطبيعة الحال، لكنّ ما يعنيني هو رؤية «البرازيل» الحقيقية، التي تعرفت إليها عن طريق خورخي أمادو، وهو وحده مَنْ منحني تلك الصورة الفعلية لتلك الروح التي يحملها أولئك الناس الذين يُعبّرون عن أحاسيسهم على رمال القرى ولا يأبهون لأحد.

البرازيل ليست ملعباً لكرة القدم فقط، بل هي أيضاً سحر وعالم يأتينا على شكل كُتب.



إيزابيلا كاميرا

التشجيع الكروي

كما نعلم جميعاً أصبحت لعبة كرة القدم بِصِبْغَةٍ أَقلّ كروية وأكثر تجارية، بمعنى أنها أصبحت «بيزنس» ضخماً. ينتقل فيه اللاعبون من فريق إلى آخر، كما ينتقل جيش من المرتزقة، يمضون لمن يدفع لهم أكثر، ولا يراعون خيبات الأمل الكبرى التي يسببونها لكثير من مشجعي كرة القدم الذين يودون لو يحتفظون بلاعب معين يعتبرونه بطلاً دائماً لهم. إذا كان هذا هو المنطق الطبيعي لكرة القدم فأنا لا أحبها، كما لا أحب الانجراف العنيف الذي اكتسبته هذه الرياضة في ملاعبنا. أنا لست خبيرة في كرة القدم، وإنما مجرد مشجعة متواضعة لفريق مدينتي «روما». نحن في روما لدينا شيء فريد من نوعه، وأنا واثقة من أنه سوف يظل كذلك لسنوات عديدة. لدينا لاعب شهير، واحد من أعظم اللاعبين الإيطاليين، هو فرانشيسكو توتي، والذي يلعب، منذ أن بدأ حياته المهنيّة كلاعب كرة القدم، لنفس الفريق، فريق مسقط رأسه. وهو صبي (على الرغم من أنه الآن لم يعد ذلك الصبي الصغير) من ضواحي روما، يتحدث بلهجة رومانية براقة لطيفة لعوب، يبدو وكأنه نموذج نمطي للشاب الإيطالي المرح خالي الذهن. الشيء غير العادي هو أنه، خلافاً للاعبين كبار آخرين، قال إنه لن يذهب بعيداً عن فريقه «روما»، حيث أصبح «الكابتن» منذ سنوات عديدة. لقد نجح في التوفيق ما بين مهنته وعشقه لكرة القدم في فريق مدينته.

وأهل روما بصفة عامة يحبون هذا الصبي الذي شاهدوه ينمو ويكبر ويترعرع منذ أن بدأ يلعب مع الفريق. لقد أصبح «توتي» الآن في الثامنة والثلاثين من عمره، أي أنه قد أدركه الكِبَرُ، ورغم ذلك لا يزال يتحفنا بأهدافه الاستعراضية. يعشقه أهل روما ويطلقون عليه «الطفل الكبير»، بسبب وجهه الناصع المبتسم، كأنه طفل أبدي. أنا أيضاً أحبه، لسبب إضافي وهو التزامه الاجتماعي باعتباره سفيراً لليونيسيف. قبل سنوات، طلبت ابنتي مني أن أشتري لها راية لفريقها المفضل، روما، لأنه كان في تلك الأيام كان يلعب في بطولة إيطاليا، ولأول مرة منذ 18 عاماً كان على وشك الفوز بها. لم يكن بودي على الإطلاق شراء ذلك العلم، لأنني لم أكن أفهم ماذا يمكن أن يعني التشجيع الرياضي، ولأنني أيضاً كنت أحس بالخجل لو رآني أحد في الشارع أحمل هذا العلم الضخم الأحمر والأصفر، والذي فشلت في طَيِّه، وكان لابد أن أحمله بعصاه الطويلة كأنني في مسيرة عسكرية. بدا لي ذلك مما يليق بي. ولكن حدث بعد ذلك شيء غريب: كانت المواكب تمر بالشارع والناس ترفع من النوافذ الأعلام التي حاولت عبثاً أن أخفيها وكانوا يطلقون نفير السيارات عالياً: كانوا جميعاً يحتفلون بفوز فريقهم القادم، وكان ذلك عام 2001. وعندما رآني بعض الناس وأنا أحمل العلم تحت إبطي محاولة إخفاءه، كانوا يشيرون لي بالتحية وبعلامة الفرح. وبدأ نفير السيارات يزداد ارتفاعاً. وددت أن أشرح لهؤلاء الناس أنني لا علاقة لي بهذا وأن العلم ليس علمي، وإنما اشتريته لابنتي. ولكن، فجأة، تغير عندي شيء ما، وأحسست بنفسي مشدودة لهذا الحماس الشعبي الجارف. فروما هي في نهاية الأمر مدينتي، حيث أعيش الآن منذ سنوات عديدة، فعلى الرغم من أنني لم أولد بها، إلا أنني أشعر بالانتماء إلى هذه المدينة وشعبها. وانتابتني فورة من الشجاعة، وراحت يداي ترفرفان بكل قوة يمتلكها جسدي بعلم الفريق، «فريقي». وهكذا، ودون أن أدري، أصبحت مشجعة كروية. في نهاية الأمر من الممكن التوفيق بين شيئين، وبين شتى العواطف، بما في ذلك حب كرة القدم. وعندها فقط أدركت أن ما هو ضار حقاً ليس عدم إظهار الانتماء الكروي، وإنما الانغلاق على الذات والتفكير بِخُيَلَاء بأن عالمك الخاص هو عالم مختلف، إن لم يكن متفوقاً، على العالم الكروي. كنت مخطئة، وفهمت هذا لحسن الحظ.

عَيْن على بلاد السامبا

سالم ناصر

باسكال بونيفاس، الباحث والمتابع للشّأن الكروي، مؤلف كتاب: «كرة القدم والعولمة» يقدّم قراءة في رهانات كأس العالم 2014، ورأيه في المخاضات التي ترافق الحدث الرياضي الأكثر مشاهدة هذا العام.

«سواء نُظّم المونديال في البرازيل أم في أي بلد آخر فهو لا ينفصل عن رهانات سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة أيضاً» يقول المتحدث نفسه. «ولكن رهانات البرازيل هذا العام تزداد، خصوصاً أن البلد سيشهد الخريف المقبل انتخابات رئاسية، ستلعب فيها ظروف تنظيم الكأس دوراً محدداً، كما سيشهد بعد سنتين تنظيم حدث لا يقل أهمية عن المونديال هو الألعاب الأولمبية» يضيف. ويعتقد صاحب «الرياضة والجيوسياسة» (2013) أن البرازيل، التي تسجل منذ سنوات مؤشرات تطور اقتصادي مهم، وتحقيق تقدم ملحوظ، ستضطر لبذل جهد مضاعف لتقديم صورة بلد متقدم أمام العالم، وستسعى لتجاوز صورة الاحتجاجات والاعتصامات الاجتماعية التي برزت، في الفترة الأخيرة، تنديداً بتنظيم المونديال، وصرف الحكومة لميزانية عالية، في وقت يعرف فيه البلد بطالة وتفاوتاً اجتماعياً. وعرفت البرازيل، بداية من منتصف السنة الماضية، ما اصطلح على تسميته «انتفاضة الخل»(نسبة لاستعانة المتظاهرين بقماش مبلّل بالخل لتفادي تأثيرات القنابل المسيلة للدموع) احتجاجاً



على ارتفاع تسعيرات النقل في بعض المدن الكبرى، ثم توسعت احتجاجاً على ارتفاع ميزانية مصروفات المونديال، حيث تشير تقارير صحافية إلى أن الحكومة رصدت في مرحلة أولية ميزانية تقدر بحوالي 7 مليارات دولار، لتقارب لاحقاً 17 مليار دولار (مع العلم أن مونديال 1998 لم يكلف أكثر من 1 مليار دولار). أكد باسكال بونيفاس أن تنظيم الحدث الكروي العالمي ستكون له نتائج إيجابية على اقتصاد البلد إجمالاً. وعن الحساسيات السياسية التي من شأنها أن ترافق المونديال فقد أكد المتحدث نفسه أنها ضمرت، وصارت غير بارزة على السطح، والتنافس الكروي والانتصار هما المحددان الأساسيان والمسعى الأهم الذي تتوق إليه المنتخبات المشاركة، وإن خلت دورة البرازيل من بوادر تصادمات سياسية وأيديولوجية، فلربما الدورة المقبلة، المنتظرة عام 2018 في روسيا ستعيد بعث الصراعات السوفياتية- الأميركية القادمة، وتعيد إلى الأذهان سنوات الحرب الباردة، بسبب تبعات الثورة الأوكرانية، وهي فرضية ينفيها المتحدث قائلًا: «الأزمة ألأوكرانية أثرت، في الوقت الحالي، على العلاقات الدبلوماسية الروسية – الغربية. ولكن بعد أربع سنوات من الآن، وتنظيم البطولة في روسيا ستكون الخلافات قد زالت تدريجياً، وربما ستكون القضية قد حُلّت بشكل لن يؤثر على سير المونديال». الكاتب باسكال بونيفاس يعبّر عن كرة القدم بمصطلح «الإمبراطورية»، امبراطورية اكتسحت العالم، وشغلت بال الملايير من سكان المعمورة. ورغم ما قد يميز مباريات الكرة إجمالاً، والمونديال خصوصاً من حسابات تخرج عن إطار الرياضة فهو يعتقد أن الكرة من شأنها تعزيز الشعور بالهوية الوطنية، فكل مباراة كرة قدم مهمة وحاسمة هي مناسبة لتجديد مشاعر الانتماء والحسّ الوطني. في الختام، عبّر باسكال بونيفاس عن تفاؤله بسير حسن لمونديال البرازيل، متيقناً من قدرة الجهات المنظمة على تجاوز حالة الاحتقان والاحتجاجات الشعبية التي عرفها البلد في الأشهر الماضية. وهي احتجاجات قد تتجدد، بشكل محدود، مع أيّام شهر البطولة نفسها.

سراييفو: سعيد خطيبي

في مئوية الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918) زارت «الدوحة» سراييفو، التقت بعض أهاليها واستعادت معهم وقائع ماضية وهموماً راهنة..

سراييفو ..
مئة عام بعد الحرب

دخول عاصمة البوسنة والهرسك يشبه دخول مدينة عاصيّة، ومتوحّدة في آن. كل شيء فيها يبعث على حنين إلى أمكنة سابقة، عرفناها وعشنا فيها. وأول قبلة توجّب عليّ السؤال عنها هي «باشتارجيا»، وسط البلد الصاخب، حيث كنت قد حجزت في فندق صغير هناك.. تهت في شوارع جانبية، ونصحني أحد المارة بتتبع مسار نهر ميلجاكا، الذي يقطع المدينة نصفين، من شرقها إلى غربها، فهو هويّة سراييفو الهيدروليكية، وبطاقتها التاريخية، فعلى ضفته وقعت حادثة الاغتيال الشهيرة صيف 1914، التي راح ضحيتها أرشيدوق النمسا وولي



عهدها فرانسوا فرديناند، وزوجته دوقة هونينبارغ، في حادثة مَهّدَتْ لاندلاع الحرب العالمية الأولى، نفذها الشاب البوسني جافريلو برانسيب (لم يكن حينها يتجاوز العشرين سنة)، عضو تنظيم قومي وانفصالي كان يُسَمَّى «البوسنة الفتاة». كان التاريخ يهمهم على ضفتي النهر وأنا أعبر ناظراً إلى الإشارات وباحثاً عن دليل يقودوني صوب وجهتي. وبعد بضع دقائق من الزحمة الخفيفة وجدتني في باشتارجيا، أدخلها من جهة «ساحة النبع»، أو ساحة الحمام، كما يسميها البعض، حيث تتجمع أسراب الحمام يومياً لالتقاط فتات، ويلتقط معها المارة صوراً، وأصعد تجاه هضبة مقابلة، بحثاً عن فندق صغير نسيت أن أرسم خريطة الوصول إليها، كما أفعل عادة مع الوجهات التي أزورها لأول مرة. «في البوسنة، لا تنظر كثيراً إلى الخرائط، اسأل الناس إن أردت التوجه إلى مكان ما» أخبرني صديق تونسي. توقفت أمام فندق على الطريق، دخلت، وسألت فتاة ثخينة نوعاً ما، ذات شعر أحمر قان، تتحدث الإنجليزية بطلاقة عن فندق اسمه «طلال». حدّقت فيّ قليلاً ثم قالت إنها لم تسمع عنه قبلاً، رغم أن الفندق، وبعدما وصلت إليه بسؤال المارّة، لم يكن يبعد عن فندقها بأكثر من 300 متر. ربما هي لم ترد من باب عدم خدمة المنافس، وأنها اغتاظت من فقد زبون لصالح فندق صغير بالكاد مرئي، يشبه المرقد. في غرفة فندق طلال لم يكن شيء يوحي بأننا في فندق: أثاث عادي، من النوع الرخيص، ونافذة واسعة تُطِلُّ على شارع سكني ضيّق، ولا خدمات أخرى تُعْرَضُ عدا النوم وفطور الصباح، المكون أساساً من قهوة وحليب وكأس عصير وحبتي بيض مسلوق. لم أتأسف كثيراً، فقد اخترت الفندق نفسه بحساب ميزانية السفر، وكنت مضطراً للاقتصاد قدر المستطاع.

وضعت أغراضي سريعاً ونزلت لبهو الاستقبال أسأل الموظفة الشابة، ممشوقة القوام، عن أقرب مكتب صرافة، ودونما تعيين وتحديد أخبرتني أن مكاتب الصرافة في باشتارجيا، يعني باشتارجيا وكفى! وهناك عليّ أن أبحث وأسأل مجدداً.. لم يكن الأمر صعباً، فوسط المدينة يعرف إقبالاً سياحياً من الأجانب، ومكاتب الصرافة منتشرة في كل زاوية، والماركا البوسنية تعاني عدم استقرار. فمقابل مئة أورو كان يمكنني قضاء ثلاثة أيام بشكل جيد، مع دفع كل ضروريات الإقامة والمأكل والمشرب.

في باشتارجيا شممت روائح قصبة الجزائر العاصمة، فالمنطقتان تعودان إلى الحقبة العثمانية، وكلتاهما بُني على هضبة، تنتهي الأولى في نهر والثانية في بحر. باشتارجيا تعني باللغة التركية شارع التجارة، وهي إلى اليوم شارع نشط بالمحلات والمطاعم والمقاهي، فهي قلب سراييفو المستيقظ ليلاً ونهاراً، يكاد لا يغمض عينيه. ويعود فضل بناء وشهرة الحيّ لباي المدينة غازي خسرو بيك (1480 - 1541)، الّذي حكم المدينة سبع عشرة سنة كاملة، عصر سليمان القانوني، وكان له تأثير في الداخل وعلى الإقليم الأوروبي. فهو باني مسجداً عظيماً يحمل اسمه، يعتبر من أجمل مساجد سراييفو ومنطقة البلقان إجمالاً، ويحظى، مع مقامه، بزيارات المريدين والسيّاح، من مسلمين وغير مسلمين.

بعد تغيير بعض وريقات الأورو، توجهت إلى أول مطعم صادفني. جلست ودونما تفكير طلبت «تشافابتشيشي»، طبق محلي شهير، يحضر باللّحم، وبطريقة تقليدية، ويحشى عادة في خبز محلي يسمى: ليبنيا، ويسميه بعض آخر لوبون، ويستحب أن يكون مرفقاً بقطع صغيرة من البصل والبهارات، وأحياناً بالجبن،


مسجد غازي خسرو بيك


ساحة «النبع» أو ساحة «الحمام»

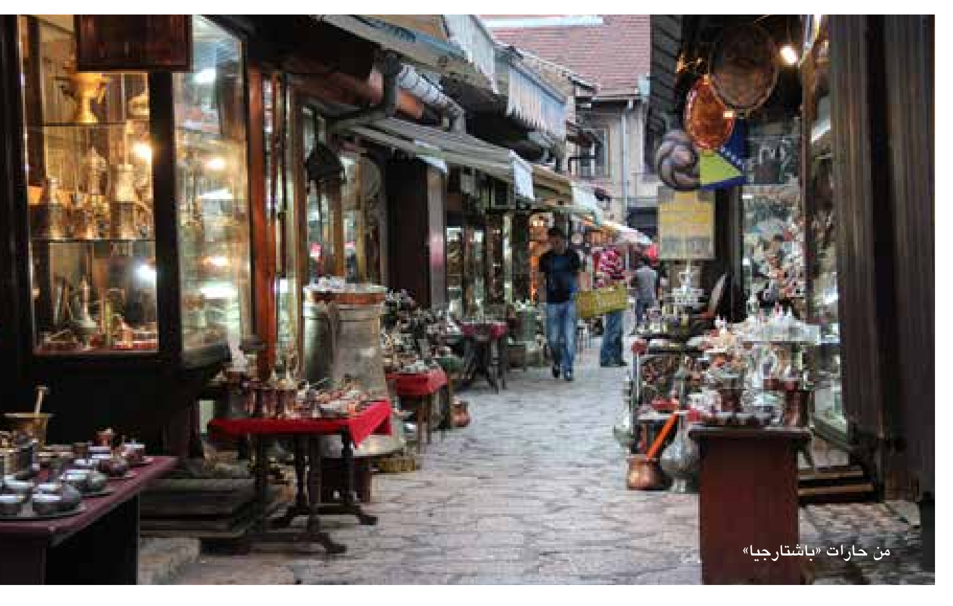
وتشافابتشيشي تكاد تكون الوجبة السريعة اليومية في البوسنة، هي نظير الكرنتيكا في الجزائر، أو اللبلابي في تونس، أكلة شعبية وعنوان هوية المطبخ البلقاني عموماً. تحكي بعض المصادر التاريخية أن الأكلة نفسها ظهرت سنوات الحكم العثماني، وتطورت لاحقاً على يد الصرب، ثم تَرسّخت في موائد سكان سراييفو، قبل أن تنتقل لاحقاً، بفضل حركة المغتربين، نحو أوروبا الغربية، وتصير متاحة خصوصاً في مطاعم ألمانيا والنمسا. بعد الأكل، لا بديل عن قهوة تُركيّة، وتأمل حركة المارة، ذهاباً وإياباً وركضاً أحياناً، وسماع تردد أصوات وكلمات بلغة أجنبية، بشكل يضع الغريب في قلب المشهد، ويهيئه نفسياً لفتح بوابة الغامض والعجائبي في المدينة.

لما قمت من مكاني، ودفعت الحساب، كانت المدينة تتزيّن بليلها.. قررت أن أتمشى قليلاً، بلا هدف، أن أتسكع، إلى حيث يمكن لرجليّ أن تحملاني. دخلت الحارات ذات الأرصفة الحجرية، وتلمست جدران البنايات القديمة، وشممت رائحتها العتيقة، واستحضرت شيئاً من الذاكرة المثقوبة، من أحياء قسنطينة وعنابة. ففي سراييفو تمحى المسافات وتتقارب تفاصيل الحياة وتتقاطع فيما بينها. الحياة هناك، رغم ما يُرافقها من صَخَبٍ هادئ وقلق، تُشْعِرُ المقيم فيها بثقة في النفس واعتزاز بالماضي. فهي ليست متوحشة في مظهرها كما هو الحال في زغرب الشقيقة، ولا متربصة بزوارها مثل باريس القريبة/ البعيدة، بل هي خاشعة وصادقة في حبها وكرهها إنْ وُجِدَ. مرنة في تواصلها وغيورة على أبنائها أكثر من غيرتها على نفسها. سراييفو تحيا على ذكرى أسماء مَنْ مَرّ بها، وكرونولوجيا العبث الإنساني الذي عاشته وما تزال تعيشه إلى اليوم. هي نقطة الفصل بين الدهشة والارتباك.

* * *

في صباح اليوم الموالي، خرجت من الفندق حوالي الثامنة صباحاً. متلهفاً للتيه في المدينة. كان المطر قد غسل ليلاً وجه سراييفو، وأول صورة واجهتني قبالة «طلال»، وخلف سور صغير متهاو، حوالي عشرة قبور مصطفة خلفَ بعضها البعض. قبور مسلمين بشواهد بيضاء، كُتِبَ عليها اسم الجلالة بالأخضر.. قبور ورائحة موت وسط حي سكني وأمام فندق سياحي! والمفاجأة حَلّتْ سريعاً محل الفضول، لكنها ستندثر تدريجياً لما سندرك، لاحقاً، بأن القبور والمقابر الجماعية إنما هي جزء ثابت من المنظر العام للمدينة، ومعلم لا ينفصل عن غيره من معالم أخرى. في عاصمة البوسنة والهرسك الموت والحياة يتجاوران، يتحاوران ويتصالحان في كل لحظة. الموت يعانق الحياة والناس تواصل حياتها دونما مبالاة أو على الأقل دون رثاء أو تجديد للأحزان. وسط حديقة عامة، أمام مقر بنك البوسنة الدولي، على طرف نهج الماريشال تيتو (أو الماريشال تيتا بالبوسنية)، مقبرة تضم جثامين الضحايا من الشباب اليافع ومئات الأطفال، كتبت أسماؤهم على ألواح، تخليداً لذكراهم. وليس بعيداً عنها مسجد علي باشا، حيث يصادفنا على مدخله مربع قبور الشهداء (غالبيتهم سقط في فترة حصار سراييفو) يخبرنا رجب، وهو نادل في مقهى شعبي. حصار سراييفو يُعَدُ، لحد الساعة، أطول وأقسى حصار عسكري عرفه تاريخ الإنسانية الحديث، استمر حوالي أربع سنوات، دونما انقطاع (من 4 إبريل/ نيسان 1992 إلى 29 فبراير/شباط 1996)، حيث وجدت المدينة نفسها، بعد إعلانها الانفصال عن يوغسلافيا، تحت رحمة العسكر الصربي. بحسب بعض التقديرات الرسمية، تجاوز عدد ضحايا الحصار العشرة آلاف ضحية، في فترة كانت فيها سراييفو تتعرض يومياً لمئات القذائف التي استهدفت مقرات مؤسسات حكومية وأخرى مدنية، وانتهى ذلك بتدمير شبه كلي للقطاعات الحيوية في المدينة. «الناس كانوا يدفنون ضحاياهم في أقرب مكان إليهم. لا يجازفون

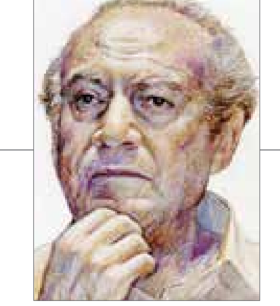
بالابتعاد، خوفاً من رصاصات العدو» يضيف رجب. وبقيت جثامين الضحايا في مكانها ولم تنقل بعد الحرب إلى مكان آخر، وهكذا صارت سراييفو، مقبرة جماعية مفتوحة على العالم. ورغم سوداوية الصورة في رمزيتها، لكن الزائر لا يستشعر رهبة مثل تلك التي تسري في الجسد في زيارة مقابر أخرى. كانت الشواهد تصطف في منظر، من كثرة تكراره، في المنطقة الواحدة، صار مشهداً عادياً. فالصخب اليومي وخلوة الميت يتلاصقان جنب بعضهما البعض، في مدينة تعتبر نفسها كوسمبوليتية، فبين مسجد غازي خسرو بيك وكاتدرائية قلب المسيح مسافة بضعة أمتار، لا أكثر. وبالقرب منهما متحف يهود البوسنة، وهو متحف صغير يضم خصوصاً مخطوطات وصوراً قديمة تؤرخ للوجود اليهودي في المنطقة. ثلاث ديانات سماوية تجتمع تحت سماء مدينة واحدة، في سلام ظاهري وتشنج داخلي. في الشارع، في الحارات والطرقات الرئيسية، لا يكاد يظهر الاختلاف العرقي أو العقائدي، والنقطة المشتركة الأكبر التي تجمع الشباب والكهول والنساء والرجال هي علامات الحرب الأخيرة، التي يصعب إخفاؤها على العَيَان. المدينة مسكونة بفظاعة ماضيها القريب؛ تنام وتصحو على كوابيس فاجعة التسعينيات، وتتطهر من خوفها بالدعاء في المساجد التي يصادفها الزائر في كل حي تقريباً. ففي زيارة إلى مسجد سلطان فاتحوف(أو الشيخ المغاربي)، وقت صلاة الظهر، واجهنا التاريخ بكل عراقته. المسجد بني أيام الباي عيسى، أول حاكم لسراييفو، منتصف القرن الخامس عشر ميلادي، ليدمر بسبب حريق، ويعاد بناؤه عام 1766، وهو مسجد يتكوّن من قاعة صلاة واحدة، بشكل مستطيل، وقبة ومنارة، أسقطت أيام الحرب عام 1992، وأعيد بناؤها عام 2000، والصلاة فيه تجمع الرجال وخلفهم نساء، دونما عازل ولا حجاب، يدخلون من باب واحد، ويشتركون في رف الأحذية، في حالة من التنظيم الخلّاق، دونما تجاوزات أو إشكالات، فحالة التكافل والتسامح التي خلفتها سنوات الحرب تجذرت بعمق في المجتمع البوسني الحالي، الجميع عايش دراما مشتركة، والجميع يتفهم محنة الآخر وألمه، وهو أمر عزّز ويعزّز التواصل الاجتماعي بين مسلمي البلد الواحد.


من حارات «باشتارجيا»

***

خلف أسوار وسط المدينة تبدأ معالم وجه آخر من سراييفو. حياة بسيطة، فقيرة، صعبة، تعتمد على الزاد القليل للاستمرار في الوجود. فخلف الوجه السياحي المنمق للمركز، يغرق الهامش في تناقضات معيشية عميقة، فمتوسط دخل الفرد لا يتجاوز ثلاثمئة أورو، وفرص الشغل والتفكير في تأسيس حياة مستقلة مستقرة للشباب هي طموحات غير متوافرة، وإمكانيات التغيير ليست متاحة، هكذا تغطي سراييفو خجلها من حاجتها بصور سياحية لامعة، تأسر زوارها القادمين من بعيد، والذين لا يعرفون عنها الكثير. في الظل، تتسع أحياء غير مهيأة، وطرقات غير معبّدة، وأعين تترقب غداً أفضل طال وصوله. حياة مضطربة تحكمها الاحتمالات أكثر من اليقينيات، يسودها الانتظار وعبثية الرجاء، تزداد فيها، عاماً بعد الآخر، الطبقات الاجتماعية السفلى حرماناً، مقابل تواصل حصول أصحاب العلاقات والمصالح على امتيازات قصوى. وضع لا يختلف عن الواقع العربي، فأحياناً كثيرة تبدو البوسنة الأوروبية جغرافياً قطعة عربية بامتياز، بفوضاها وضبابية الطموح فيها، تقاوم رمادية الحال بالحلم وباستحضار مقاطع مفصولة من ماض بعيد جداً، حيث كانت تعتبر جنة العثمانيين الخلفية، وموطناً شفافاً ومتسامحاً لليهود الفارين من الأندلس. تواسي خيبتها الحاضرة بزراعة الأمنيات والإكثار من الدعوات بنهاية عصر القحط وعودة المُخلِّص، الذي سينفض عنها غبار اللاطمأنينة، ويحرّرها من عقدة الدونية التي تؤرقها من زمان.

في سراييفو يشعر الزائر بسكينة ورغبة في التأمل العميق. هي مدينة تشبهنا وتشبه مدننا العربية إلى حد التماهي، كسولة مثل بعض مدننا، ظريفة وفقيرة وفخورة بنفسها. بحاراتها ونسائها ومقاهيها، تلفها روائح قويّة ما تزال تدغدغ أنفي، هي سراييفو التي تغازل زائرها من لحظة المقابلة الأولى، تميل إليه وتغريه بما استطاعت إليه سبيلاً كي يظل فيها ولا يتركها، وإن غادرها فإنما يغادرها بنية العودة إليها مجدّداً. كل الحكايات تنصهر في يومياتها، ومنطقة البلقان لا يمكن لها أن تكون بعراقة تاريخ وصلابة حاضر بدون مدينة باسمة مثلها.



د. محمد عبد المطلب

الحوار السماوي (مع الملائكة)

البدء يقتضي تحديد مفهوم (الحوار) والفرق بينه وبين (الجدل)، يقول المعجم: (المحاورة): التحاور والمجاوبة، وتَحاورَ القومُ: تراجعوا الكلامَ بينهم، أي أن الحوار في حاجة إلى تعدُّد الشخوص، ثم حضور مسألة يتم التحاور حولها للوصول إلى اتفاق، أو ما يشبه الاتفاق.

أما (الجدل): فهو اللدد في الخصومة، و(جادلته) خاصمته، وقد يأتي الجدل بمعنى: المناظرة والمخاصمة، نصل من هنا إلى أن المرجعية المعجمية للحوار يمكن تشبيهها بشخصين، أو أشخاص يسيرون في طرق متعددة، وقد ينتهي بهم المسير إلى التلاقي في مكان واحد يجمع بينهم، بينما (الجدل) أشبه ما يكون بشخصين يسيران على قضيبين متوازيين لا يلتقيان بحال من الأحوال، وربما لهذا آثرنا مصطلح (الحوار) علامة على ما نعرض له في هذه الدراسة عن (الحوارات القرآنية) التي حكاها الكتاب الكريم بين الذات الإلهية والملائكة أولاً، ثم المرسلين والأنبياء ثانياً.

وسوف نبدأ هذا الحوار بالحوار بين الذات الإلهية والملائكة، وهو ما يستدعي أن نحدد السلطة في كل منهما، أما السلطة الإلهية إذا أرادت شيئاً: «فإنما تقول له كن فيكون»، أما الملائكة فهم الذين: «لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون» (التحريم 6)، وطبيعة السلطتين هي التي تحكم هذا الحوار، ومن ثَمَّ لم يكن حوار الملائكة مع الله نوعاً من الاعتراض، وإنما الذي أراه أحد احتمالين، الأول: أن الملائكة كانوا يسألون ويستفسرون، والآخر: أن هذا الحوار بمثابة درس للبشر ليتعلموا منه كيفية التعامل مع السلطة الأعلى في كل مستوياتها.

إن هذا الحوار الذي دار بين السلطة الإلهية المطلقة، وبين الملائكة الخاضعين لهذه السلطة خضوعاً مطلقاً، لم يمنع الملائكة من إبداء رأيهم عندما جاءهم من الله خبر جديد: «وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون» (البقرة 30).

ومن هذا الحوار يتبين أن الملائكة كان عندهم معرفة سابقة بالطبيعة البشرية المخلوقة من: «صلصال من حمأ مسنون» (الحجر 26)، والمقصود بـ (الخليفة) آدم عليه السلام ومن بعده ذريته البشرية التي يخلف بعضهم بعضاً، وقد ردت الذات الإلهية على الملائكة رداً قاطعاً وحاسماً: «إني أعلم ما لا تعلمون» من المصلحة في خلق البشر، وإرسال الرسل والأنبياء، وتمييز الصالحين والصديقين والعلماء والعاملين بعلمهم، وغيرهم ممن لا تنطبق عليهم هذه الصفات، فالمصلحة تعلو على المفسدة التي أشارت إليها الملائكة.

ثم يتتابع الحوار كاشفاً عن حكمة خلق آدم وأفضليته في علمه بأمور تيسّر له الحياة الأرضية بعد خروجه من الجنة، وهي أمور لا تعلمها الملائكة: «وعَلَّم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين» (البقرة 31)، والمقصود هنا أسماء المخلوقات من بشر وحيوان ونبات وجماد، وكان رد الملائكة: هو جهلهم بهذه الأسماء: «قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم» (البقرة 32)، فلما ثبت عجزهم، أمر الله آدم أن يعلمهم بهذه الأسماء: «قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما كنتم تبدون وما كنتم تكتمون» (البقرة 33)، وهنا يكون الحوار السماوي مع الملائكة قد بلغ منتهاه، وثبتت أفضلية آدم في علمه بالأسماء والمسميات التي تجهلها الملائكة.

وبعد إلزام الملائكة بالحجة والبرهان جاء الأمر الإلهي لهم بالسجود لآدم: «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين» (البقرة 34)، وأمر السجود كان زيادة تكريم لآدم، أي أن السجود سجود تعظيم وإكبار، لا سجود عبادة.

ولا شك أن سؤالاً يفرض نفسه في هذا السياق: هل كان إبليس من الملائكة وعصى أمر الله، أم أنه كان من الجن استناداً إلى قوله تعالى: «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه» (الكهف 50)؟، وعلى هذا أو ذاك فإن الحوار يأخذ مساراً جديداً بين الذات الإلهية وإبليس.



عبد السلام بنعبد العالي

المنوَّعات والأخبار

ما الذي يجعل حادثة من الحوادث، ولتكن حادثة اغتيال على سبيل المثال، تُصنّف على أنها من المنوَّعات وليست من الأخبار؟ قد يقال إن الأمر في غاية البساطة، فإذا كان الاغتيال سياسياً فإننا أمام خبر، وإن لم يكن كذلك فهو ضمن المنوَّعات. واضح أن هذا الجواب لن يكون مقنعاً إلا لمن يعرف حدود السياسة، ويدرك بالضبط أين يتوقف مفعولها.

هل نقول إذن إن نسبة الأخبار إلى المنوعات كنسبة الكليّ إلى الجزئيّ، أو كنسبة ما يُصنَّف ضمن خانات معروفة إلى ما لا يدخل في أيّ تصنيف؟

إلا أننا لا نستطيع أن ننكر، على رغم ذلك، أن المنوعات تتمخض هي كذلك عن تصنيفات، فهي دائماً وليدة انتقاء. إنها، من بين ما لانهاية له من الحوادث، ما يبدو أكثر إثارة وأقدر على مخاطبة القلوب ودغدغة العواطف، وإثارة المشاعر، وإذكاء حدة الفضول.

محاولة لإيجاد جواب مقنع، يحل محل هذه الأجوبة التي تفترض تصنيفات جاهزة، يعود بنا بيير بورديو إلى مفعول كل من الطرفين على المتلقي، فيرى أن المتنوعات Les faits divers هي التي تجعلنا نلهو «فننهل عن المقاصد» Qui fait diversion ونخرج عن المعتاد، فنبتعد عن هموم السياسة، وننشغل عن علائق السلطة.

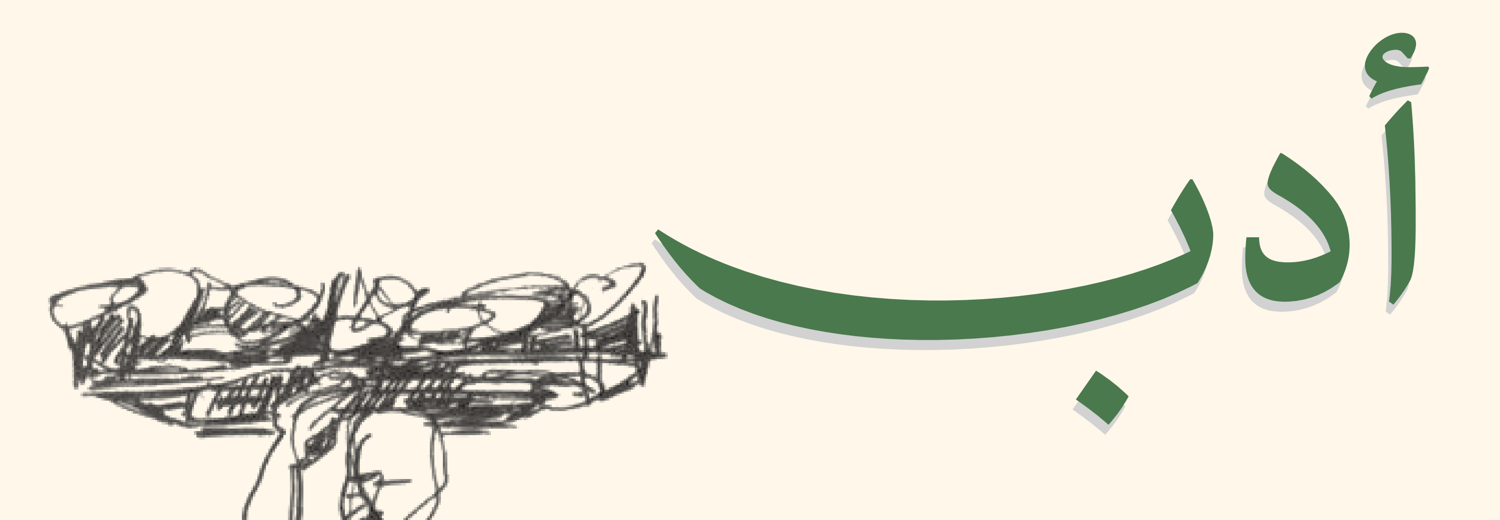
من هذا المنظور الوظيفي ذاته يرى آخرون أن المتنوعات هي أحداث تُنتقى لكونها فريدة من نوعها، ولأنها «تخرج عن المعتاد». المنوعة حادثة ليست ككل الحوادث. صحيح أنها قد لا تتمخض عن نتائج ولا تشرط ما بعدها، إلا أن لها ما يميّزها في حدّ ذاتها ويخرجها عن المألوف، فهي تحظى بالعناية لفرادتها، وليس لدخولها في مسلسل علل ومعلولات.

غير أن هناك من يذهب إلى أن المنوعة، حتى وإن لم تكن تبدو مصدر أحداث تترتب عنها، فإنها تظل علامة وعرضاً من الأعراض التي تسمح لنا بأن نشخص حالة المجتمع، ومن هذه الناحية فهي نوع من الإخبار، ليس عن الأحداث الجارية فحسب، بل عن «واقع الحال».

يعتقد رولان بارث أن كل هذه المحاولات التي تسعى لأن تميز المنوعة عن الخبر من خلال رؤية تقف عند خصائص الحادث في حد ذاته، قد لا تؤدي إلى نتيجة مقنعة، ولا تفسر الانتشار الكبير لما أصبح يسمى صحافة المتنوعات. لذا فهو يرى أن علينا ألا نولي اهتمامنا للحادث، وإنما للكيفية التي نتحدث بها عنه، والصيغة التي نرويه بها. لذا فهو يميز الخبر عن المنوعة بكون الخبر يجد تفسيره خارجاً عنه، في ما تقدّمه وما سيتلوه. يكون الحادث موضع إخبار إن كان يحيل إلى وضعية خارجه هي التي تعطيه تفسيره. إنه لا يكون خبراً إلا نسبة لمعرفة سياسية سابقة.

إلا أننا لو تساءلنا عند من تتوافر هذه المعرفة السياسية السابقة؟ فقد يقال لنا عند مهنيي الصحافة، فهم الذين يسهرون، ليس على نقل الأخبار فحسب، وإنما أيضاً على تصنيفها وانتقائها، والتمييز فيها بين الأخبار وبين مجرد «المنوعات»، إلى حد أن منهم من يفصل فصلاً «مكانياً» الأخبار عن المتنوعات، فيخصص جرائد أو صفحات لهذه وأخرى لتلك.

ربما كان هذا النوع من الجواب مقنعاً حتى وقت قريب. أما اليوم فإن تدخّل المواقع الاجتماعية أصبح قادراً على أن يجعل بعض المتنوعات ترقى إلى مستوى الخبر، بل إنها قد تطغى على الأخبار فتحجبها وتحتل مكانها.



أدب

نصوص

حوار



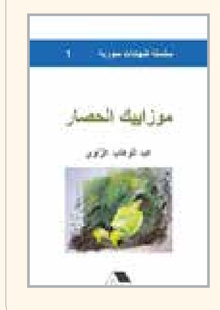
بسّام الطيّارة :

«ألف ليلة وليلة» في اليابان

الكاتب والجامعي بسّام الطيّارة يتوقف عند أبرز معالم تأثر الأدب الياباني بحكايات شهرزاد، وكيف ينهل اليابانيون من الأدب العربي.

كتب

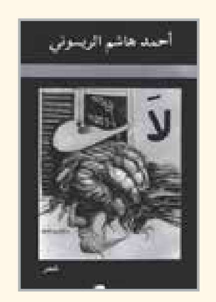
سيرة دير الزور المدمّرة



«موزاييك الحصار» للكاتب والشاعر السوري عبد الوهاب العزاوي، يتناول محطات من حياته في مدينة دير الزور شرقي سوريا، في أثناء تعرضها للحصار صيف 2012

111

شطحات في حضرة الغناء



المجموعة الشعرية «لا» تمثّل إضافة مهمة إلى تجربة أحمد هاشم الريسوني الشعرية. العمل نفسه يقترح على القارئ جمالية شديدة الخصوصية والجرأة.

114

ترجمات

72

الليلة مغشيّاً عليها في عقيق القمر

سبعة شعراء من إسبانيا وأميركا اللاتينية، ميزتهم التجديد والتجريب.

أيّها اللّص، أيّة حياة هي حياتك؟

جان ماري غوستاف لوكليزيو

إذا كان أثر «ألف ليلة وليلة» على الآداب والفنون في الغرب معروفاً منذ القرن الثامن عشر حين نقل المستشرق أنطوان غالان للمرة الأولى «ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسية، ومنها انتقلت الى اللغات الأوروبية الأخرى، فماذا عن تأثيرها في الشرق الأقصى، وبالأخص في الأدب الياباني الذي يُعَدّ أحد أبرز الآداب العالمية المعاصرة؟
بسّام الطيّارة، الإعلامي والأكاديمي اللبناني المتخصِّص في التاريخ والأدب اليابانيَّيْن في معهد اللغات الشرقية في باريس، يتوقَّف في هذا الحوار عند أبرز معالم تأثّر هذا الأدب بـ «الليالي» التي فتنت القرّاء شرقاً وغرباً.

أوراس زيباوي

بسّام الطيّارة :

«ألف ليلة وليلة» في اليابان

بسّام الطيّارة، أنت متخصِّص في الحضارة اليابانية، ولك كتابات عديدة عن تاريخ العلاقات بين اليابان والعرب والتفاعل بين الحضارتين. كذلك صدرت لك دراسات بالعربية عن اللغة اليابانية منها «مدخل الى قواعد اللغة اليابانية»، و«نظام اللفظ الياباني: مدخل إلى اللغة اليابانية». كيف وصلت «ألف ليلة وليلة» الى الأدب الياباني؟ ومنذ متى بدأ الانفتاح في اليابان على حكايات «الليالي»؟

- وصلت «ألف ليلة وليلة» إلى اليابان في عام 1875، أي بعد أقلّ من تسع سنوات من انفتاح اليابان، أو ما يسمّى عصر «ميجي». وقد جاءت أول ترجمة على يد «ناغامينه هيديكي NAGAMINE Hideki». ومن المهمّ جداً لفهم سياق «سوء التفاهم» الذي لاقى «ألف ليلة وليلة» في الأرخبيل الياباني، الإشارة إلى أن ثورة «ميجي» أخرجت اليابان من عزلة (سَكوكوُ) التي دامت من عام 1639 إلى عام 1868. وكان التواصل بين الخارج (أي الغرب بشكل عام) واليابان ممنوعاً، ومحصوراً فقط في طبقة ضيقة من المثقَّفين المقرَّبين من الحكّام. ولكن هذا لم يمنع من انتشار العلم في البلاد والاطّلاع «عن بعد» عمّا كان يحصل من تقدُّم في الغرب، إذ كان يتمّ شراء كتب عن طريق الهولنديين؛ لذا كانت الدراسات الغربية تسمّى «دراسات هولندية» (ران موكُو). إلاّ أن الوصول إلى الكتب الأدبية كان صعباً. وعندما دفعت أول ترجمة إلى يد القارئ الياباني اعتبر أنها «عمل أدبي خيالي غربي». وظلّ هذا الاعتبار قائماً حتى مطلع القرن العشرين ونشأة الدارسات العربية والإسلامية على يد نخبة من المستعربين اليابانيين.

تجدر الإشارة أيضاً إلى أن أول ترجمة تمّ «تشذيبها» وحُذِفت منها كل المقاطع الإباحية التي لم تكن تلائم المجتمع الياباني المحافظ آنذاك. غير أن المواد المحظورة أُعيد نشرها في الطبعات المتتالية. «ألف ليلة وليلة» لاقت رواجاً كبيراً لدى القارئ الياباني النهم. مع التنويه بأن ترجمة طبعة «بورتون»الكاملة في عام 1929 تمّ منعها تماماً من قبل الحكومة اليابانية. وهنا أودّ أن أشدِّد على أن تطوُّر اليابان (من انتشار الثقافة بمعناها العام ومحو الأمية)، لم يبدأ مع صول الإمبرطور ميجي، كما يحلو للبعض القول، بل جاء نتيجة ثورة ثقافية بدأت مع حلول 1830 في العهد



«إيدو». حداثة ميجي استفادت من الأرضية التي وهبتها موجة التعليم التي عمّت البلاد. لذا كان القارئ الياباني نهماً لكل ما يصل من الخارج. وفي تلك الحقبة، كان الخارج رديفاً للغرب.

■ ما أبرز ملامح تأثّر «ألف ليلة وليلة» بالأدب الياباني؟

- لن يصدّق أحد إذا قلت إن تأثير «الليالي» كان حاسماً وكبيراً على الأدب الياباني. وما أقوله هنا ليس من باب المبالغة أو من باب المغالاة. يكفي أن أذكر ثلاثة أسماء في قمة الهرم الأدبي الياباني لمعرفة مدى هذا التأثير: «تانيزاكي» و«ميشيما»، وعليّ أن أضيف «كاواباتا» بالطبع. هؤلاء بعض من أشهر الكُتّاب في اليابان الذين تأثروا بـ«الليالي»، وكتبوا ذلك، و«اعترفوا» بتأثيرها على أعمالهم.

■ هل يمكن أن تعطينا بعض الأمثلة في هذا المجال؟

- لنأخذ مثال «ميشيما» المعروف في عالمنا العربي؛ إذ إنه يُعَدّ لدى العديد من المهتميّن بالأدب الياباني «أحد ممثّلي الحسّ الأدبي الياباني». تقول «شيكاكو موري» وهي باحثة متخصِّصة في الأدب المقارن «إن ألف ليلة وليلة رافقت ميشيما طيلة نتاجه الأدبي»، فهي موجودة كوعاء لكافة أعماله وتمثِّل «كَنَفا» لرواياته ومؤشِّراً لسرده. أضف إلى أن ميشيما كتب مقدّمة إحدى ترجمات «ألف ليلة وليلة» على يد ماسافوُمي آووبا MASAFUMI Oba» . وكذلك مثّل ميشيما دوراً في آخر ظهور له على خشبة المسرح في مسرحية «الليالي العربية(Arabian Nights). وميشيما» في رواية له بعنوان «قصة حصلت في رأس البحر» (ولا أعرف إذا كانت قد تُرجمت إلى العربية)، يصف «خيانة شهرزاد لشهريار» من جهة، و«كآبة أجواء ملك الجزر الذي يلتقي سندباد ويغويه». وفي كتاباته يصف كيف مُنِعَ من قراءة «ألف ليلة وليلة» بسبب «رقابة أهله». ويأتي هذا الوصف لأن ميشيما «يثني على اللاطبيعي»، ويرى أن «ألف ليلة وليلة» تنساب في شخصيته التي يصفها بأنها «لاطبيعية»، وقد برز ذلك في كيفية إخراجه لطريقة انتحاره والتي يقول عنها بعض النقاد إنها كانت شبيهة بمسرحية مستوحاة من «ألف ليلة وليلة».

- تبدو رواية «الجميلات النائمات» لـ «كاواباتا» والتي تأثّر فيها الأديب الكولومبي الراحل «غبريال غارسيا ماركيز» وكتب على غرارها روايته «ذاكرة غانياتي الحزينات»، وكأنها إحدى حكايات تلك «الليالي»، ما رأيك؟

- لست اختصاصياً بـ «ألف ليلة وليلة» التي تبدو لي وكأنها «عالم بحَدّ ذاته»، إلاّ أن العديد من الكُتّاب والمبدعين مثل «سرفانتس، وجورج بيريك، ومارسيل بروست، وباولو بازوليني، وغيرهم» تأثروا كثيراً بهذا الكتاب. يضاف إليهم «كاواباتا» بالطبع في روايته الشهيرة «الجميلات النائمات» التي خرجت منها رواية ماركيز. وقد برزت هاتان الروايتان بسبب «النساء» لأن «ألف ليلة وليلة» في اللاوعي العالمي هي قصة نساء موجودات في قصور أو في حجرات أو وراء خُمُر. إنه البعد الساحر لـ «ألف ليلة وليلة» التي غزت العالم.

- فرض الأدب الياباني نفسه في القرن العشرين كواحد من أبرز الآداب العالمية مع أسماء كبيرة مثل «كاواباتا وتانيزاكي، وميشيما، وأخيراً موراكامي». بماذا تميز هذا الأدب؟ وما الذي يمنحه خصوصيَّته؟

- الأدب الياباني هو أولاً وأخيراً أدب أمة كبيرة ومتأصِّلة في التاريخ. اليابان بلد القراءة رقم واحد في العالم. والنظام التعليمي في اليابان متماسكٌ ومتين، يضاف إلى ذلك أن ظروف الحياة في اليابان تدفع نحو القراءة، وتشجِّع عليها، إذ إن ما يمضيه الياباني في نظام المواصلات بين مكان إقامته ومكان عمله يأخذ عشرين في المئة من وقته اليومي. يضاف إلى ذلك أن «الكاتب يستطيع أن يعيش من كتاباته في اليابان» إذ إن ضبط أمور النشر وحقوق الكُتّاب مضمونة مئة في المئة، ومن ثَمَّ فإن طلب القراءة يلاقيه عرض المكتوب، مما يولّد تفاعلاً يقود نحو الوفرة في الكتابة. هذا من الناحية المادية، أما من الناحية الأدبية فإن اليابان كانت أرض التأمل والطبيعة الجميلة وماتزال كذلك. فالياباني مرهف الحسّ، وينزف الدموع أمام جمال الطبيعة، والمجتمع الياباني مجتمع واسع فيه الكثير من التنوُّع، لكن ضمن إطار ياباني محض، أي إن الإنسان الياباني يستطيع أن يعايش الحالات الإنسانية التي ينقلها إليه الكاتب، أو يصفها في كتاباته، فيتأثّر بها. العنف أيضاً الذي عرفته اليابان على مرّ تاريخها بسبب الحروب الداخلية يشكّل عاملاً أدبياً. وقد وصف كُتّاب عديدون المعارك والحروب والتحالفات، وهذا يشكّل مخزوناً للمخيّلة اليابانية تغرف منها شخصيات تطالعنا في كتابات أدبية عديدة.

- في رأيك، إلى أيّ مدى يتفاعل الأدب الياباني مع الآداب العالمية الأخرى؟ وكيف تقوّم حضوره على الساحة العالمية؟

- في عصر العولمة، التفاعل قائم وموجود بين كل أنواع الآداب والنتاجات الفكرية، ولا غرابة في ذلك.

- هل نُقِل الأدب الياباني إلى اللغة العربية من خلال أبرز من يمثّله من الكُتّاب اليابانيين؟ وما رأيك في الترجمات التي لا تتمّ- بأغلبها- عن اللغة اليابانية مباشرة؟

- أولاً أودّ أن أشدّد على أن كل الأدب الياباني، لا بعضه يتمّ عبر اللغات الأجنبية، وخصوصاً الإنجليزية، والفرنسية. وهذا ما يثير مسألة تعليم اللغات في العالم العربي لا سيَّما اللغة اليابانية. وما يتعلّق بنقل الأدب الياباني إلى العربية؛ فهو يخضع أيضاً لأوضاع النشر في العالم العربي وهي مليئة- كما يعرف الجميع- بشجون أليمة. إنّ غياب السوق الكبيرة يجعل الناشر عاجزاً عن القيام باستثمارات كبيرة ليعطي الكاتب أو المترجم حقّه؛ لذا فعند الضرورة تكتفي دور النشر بترجمة ما يتناهى إلى سمعها من أدب ياباني. ولكنها في الواقع لا تمثّل إلاّ كَمّاً صغيراً مما يمثّله النتاج الأدبي الياباني. ويمكن اختصار الموضوع على الشكل التالي: إنّ غياب القراءة يغيّب النشر، ومن ثَمَّ يحجب الأدب الياباني عن المجتمع العربي. أتساءل أيضاً: إذا كانت ترجمة رواية متوسطة الحجم عن اليابانية تستغرق سنة كاملة من الجهد، فهل هناك ناشر عربي يستطيع تأمين مدخول سنة لمن تخصَّص باللغة اليابانية، وأتقنها؟

- أخيراً، ماذا عن حضور الأدب العربي والثقافة العربية عموماً من خلال الترجمة في اليابان؟

- بعكس ما يحصل في العالم العربي، فإنّ اليابان تترجم مباشرة من اللغة العربية بواسطة المستعربين اليابانيين. هناك عدد كبير من المستعربين اليابانيين الذي ينكبّون على دراسة اللغة العربية، وينهلون من أدبها. ويرتبط كل ذلك بالنظام التعليمي وبرؤية ثقافية شاملة من قِبَل السلطات المسؤولة عن الثقافة والتعليم.

إنّ غياب القراءة يغيِّب النشر، ومن ثَمَّ يحجب الأدب الياباني عن المجتمع العربي



أمجد ناصر

الحبُّ خفيفاً ومرحاً

«لقد علّمتك كم ينجح قلم الحمرة في تحسين المظهر،
وإن أخفق الدم في توريد خديك، ورِّديهما بالفن،
وبالفن يمكن أن تسوّي طرفي حاجبيك الذابلين،
بينما تخفي لمسات التجميل الوجه الطبيعي.
أما الجفون غيرالمحتشمة فتستعمل خطوطاً من الكحل
أو الزعفران النامي على جانبي نهر كيندوس.
لقد كتبت دليلاً صغيراً للتجميل،
لا حدود لفَعاليّته، وإن كان قليلاً بالجملة.
وهناك وسائل لعلاج المظاهر الخربة يمكن تعلُّمها:
إن فنّي لا يتوانى حيث تكون الحاجة مُلِحّة».

هـذه وصايـا فـي التجمُّـل والتجميـل. ليسـت لمصفِّـف شـعر. ولا لخبيـر مكيـاج. إنهـا لشـاعر. بـل لشـيخ شـعراء رومـا «أوفيـد» الـذي نُفِـي، حتـى المـوت، إلـى أقتـم بقعـة فـي الإمبراطوريـة مـن دونِ أن يعـرف معاصـروه سـبباً مباشراً لِنَفْيه.. أو على الأقلّ من دون أن يتّفقوا على سبب لذلـك النفـي المُحيِّـر. لـم تكـن تهمـة «أوفيـد» التجديـف علـى الآلهـة. قـد تبـدو نبرتـه سـاخرة حـول بعـض طباعهـا، لكنـه لـم يُتَّهَـم بالمـروق أو بالكفـر. مشـكلته كانـت مـع الإمبراطـور أوغسطس شخصياً. هكذا بدا الأمر لنخبة روما التي فوجئت بنفيـه بأمـر، مباشـر، مـن قِبَـل الإمبراطـور، ومـن دون أن يمـرّ هـذا القـرار- كمـا هـو معتـاد فـي حـالات كهـذه علـى مـا يبـدو- بمجلـس الشـيوخ. فجـأة يأمـر الإمبراطـور بحـرق كتـب الشـاعر علـى المـلأ، ويقـرِّر نفيـه إلـى قريـة شـبه بربريـة فـي رومانيـا تدعـى «توميـس». مكـان مظلـم ينتظـر فيـه عامـاً بعـد عـام عفـواً إمبراطوريـاً لـم يصـدر قَـطّ. لـم يعـرف أحـد- علـى وجـه اليقيـن- سـبب نفـي «أوفيـد». ولكـن، قيـل إن كتابـه «فـن الحـب» الـذي أحرقـه أوغسـطس علنـاً (كانـت هنـاك، لِحُسْـن حظّنـا، نسـخ لـم تصـل إليهـا يـد الإمبراطـور) هـو السـبب.

هـذا الكتـاب (تُرجـم إلـى العربيـة مرّتيـن: الأولـى قـام بهـا ثروت عكاشـة، والثانيـة قـام بهـا علـي كنعـان) يـكاد أن يكـون دليـلاً (guide) لمـن تلفحـه ريـاح الهـوى: كيـف يصـل إلـى قلـب الحبيبـة، ثـم كيـف يحتفـظ بهـا، ومـا هـي الأسـاليب التـي يتوجَّـب علـى الحبيبـة تعلُّمهـا للاحتفـاظ، هـي أيضـاً، بالحبيـب لا مـن خـلال رمـي السـهام والرمـاح، كمـا يفعـل الرجـل، بـل بالتجمُّـل وإبـراز أفضـل خصالهـا النفسـية والجسـدية.. هـذا دور «أنثـوي» يسـنده «الأسـتاذ» أوفيـد لهـا.

الشـاعر هنـا أسـتاذ لا فـي البلاغـة والأوزان الموسـيقية، بـل فـي فـن الحـب.

غيـر أنَّـه الحـبّ الخفيـف المـرح الـذي لا تضحيـات كبيـرة فيـه.

الحـبّ الـذي يقـدر عليـه ابـن البشـر لا أبنـاء الآلهـة، ولا أبطـال الأسـاطير.

إنـه لا يشـبه حـبّ «بنلوبـي» لـ «عوليـس» الـذي تقاذفتـه الحـروب وأمـواج البحـار عشـرين سـنة ليعـود إلـى امرأتـه المنتظـرة الصابـرة. ولا حـبّ «إيفادنـي» لـ «كابانيـوس» التـي صاحـت قبـل أن ترمـي نفسـها فـي المحرقـة: خذنـي معـك يـا كابانيـوس، كـي يختلـط رمـادي برمـادك!

هـذه أكلاف كبيـرة للحـبّ فـي نظـر أوفيـد الـذي يطـرح نفسـه معاصـراً وابـن زمنـه الرومانـي المفعـم بالمتـع الحسّـية والخفّـة، لا ابـن العصـور الإغريقيـة وملاحمهـا.

لا يحتـاج الحـب- إذن- إلـى هـذه التضحيـات التـي لا قِبَـلَ للمـرء بهـا.

فهي تثير سخرية الشاعر.

الإحساس بما نسمّيه «الراهنيـة»، أي الانتماء إلـى لحظتـه وزمنـه، كان قويّـاً جـدّاً عنـد أوفيـد.

فهو يقول: فليسعد غيري في اجترار ذكريات الماضي،

أمـا أنـا فهنيئـاً لـي لأنـي ابـن هـذا العصـر الملائـم لطبعـي ومزاجـي. كأن هـذا مـا قصـده أبـو نـواس، بعـد نحـو سـبعة قـرون، عندمـا قـال:

قُلْ لمنْ يبْكي على رَسْمٍ دَرَسْ
واقفاً، ما ضَرّ لو كانَ جلَسْ؟
اترك الرَّبْعَ وسَلمى جانباً،
واصطبِحْ كرْخيّةً مثل القبسْ.

***

بيـد أن أعمـال أوفيـد، حتـى وهـي تخـوض فـي غمـار الأيروسـية، لا تتخلّـى عـن نبرتهـا السـاخرة.

فهـو يـرى الطبيعـة منحـازة، أساسـاً، إلـى المـرأة، لا إلـى الرجـل. ففـي حيـن تقسـو علـى مظهـر الرجـل فيتسـاقط شـعره كمـا تتسـاقط الأوراق عندمـا تهزّهـا الريـح، تحتفـظ المـرأة بشـعرها وتسـتطيع، إن ضعـف أو بهـت لونـه، أن تصبغـه بالأصبـاغ الجرمانيـة، بـل يمكـن لهـا أن تضـع شـعراً مسـتعاراً بـلا خجـل (باروكـة يعنـي)!

دوائر الدم والرسم

مها حسن

منذ عشر سنوات تقريباً، زارت صديقتي مارتا مدينة حلب، والتقت ببعض الرسّامين الأطفال برفقة فنان تشكيلي من أبناء المدينة راغبة في معرفة اهتمامات الأطفال السوريين، أو رسّامي المستقبل.

ما نقلته لي مارتا، صديقتي البرتغالية المقيمة في هولندا، هو تلك الدهشة التي لم تكفّ عن تصويرها بعينيها المنهولتين، حول العنف في رسومات الأطفال: طيارات، ودبابات، وأسلحة يدوية، ودماء، ومعارك...

في تلك المرحلة، رحنا نتحاور لتحليل جنور هذه التيمات عند الأطفال السوريين، أو بعضهم حتى لا ندخل في خطيئة التعميم. حينها قلت لمارتا، إنه- رُبَّما- الإعلام السوري، وما يبثّه عن حربنا ضدّ إسرائيل، إضافة إلى القضية الفلسطينية حيث تُعرَض مشاهد العنف في التلفزة السورية، وماترافقها من خطابات سياسية وإعلامية حول العدو المُغتصب لحقوق العرب وكل هذه التكثيفات المتركّزة حول إسرائيل، هي التي تصنع من أحلام الأطفال مقاتلين افتراضيين، أو ناقلين- عبر اللوحة- لعنف العالم، ضدّهم خاصة.

أما اليوم، وبعد مضيّ هذه السنوات، فإن تيمات الطفل السوري لن تتلاقى، كباقي أطفال العالم، مع عوالم الأشجار والعصافير والبيوت الصغيرة على حافة النهر، تلك الرسومات التي كنّا في طفولتنا نرسمها كأنها الموضوع الخالد للرسم.

بالإضافة، إلى أنه في طفولتنا، نحن- أبناء الستينيات والسبعينيات- لم نفهم من حصة الرسم سوى المزهرية وذلك البيت أمام النهر والورود الملوَّنة، فكأن المعلمة، تلك التي تدرّسنا الرياضيات والجغرافية واللغة العربية وكل المواد، حين تأتي حصة الرسم الترفيهية، لم تكن مخيّلتها غير المختصّة تتمخّض ، إلا عن رسم المزهرية، وكأن كل المدرسة لا ترسم سوى تلك المزهرية، بل ، وأذكر هنا كأنه يقع الآن أمامي، كيف تمتدح معلمة الصف الرابع إنجاز مزهرية ذات الرسوم الدقيقة والمتوازنة والخالية من التعرجات، لإحدى الطالبات، بوصفها النموذج الإبداعي، الذي سوف نحاول، نحن- الطالبات- وضعه نصب أعيننا، بمثابة مقياس الإبداع التشكيلي، الذي علينا بلوغه، لإرضاء معلماتنا.

لا أعرف بدقّة، لماذا كانت حصص الرسم بالنسبة لجيلي موقوفة على المزهرية والنبع، ربما لأننا لم نكن نشاهد برامج التليفزيون بكثافة الجيل اللاحق، فكانت مخيّلتنا رومانسية ومتخفّفة من الدم.

من جيلي إذاً، جيل المزهرية والبيت على العشب وساقية الماء، إلى جيل التركيز على الغضب الفلسطيني والثأر وأطفال الحجارة، حيث الدبابات مقابل الحجارة، ودماء في اللوحة، إلى جيل الثورة السورية، وبدلاً من دماء في اللوحة، إلى دماء تلطّخ اللوحة، حيث دم الطفل الرسام، يتماهى مع الأحمر الذي رسمه، كدم في اللوحة.

فعلى أرضية مدرسة عين جالوت في حلب، سقطت اللوحات ورسّاموها معاً، واختلطوا بالأنقاض، بالحجارة، بمقاعد الصف، بالمساطر والأقلام،وصار الموت أكثر سريالية من عبارة: مقصّ خياطة على طاولة التشريح، تلك التي كرَّرها السورياليون الناقمون على الحرب.

نوران سبسبي، ربما هي التشكيلية التي سقط دفترها المدوَّن عليه اسمها، إلى جانب اللوحة، اللوحة/النبوءة، اللوحة التي لا يمكن أن تكون صنيعة طفل، إلا حين ندرك أن هذا الطفل من سورية، فنرتجف من الرعب: الرعب الذي سكن عالم الأطفال، فراحوا يُخرجونه على الورق.

تلك اللوحة، تحتاج إلى وقفات طويلة، لتحليلات عالم الطفل السوري من خلال الرسم. نوران والذين غادروا معها، سبعة عشر طفلاً حسب بعض المصادر، حين سقط عليهم صاروخ فضائي في مدرسة عين جالوت في مدينة حلب، في أثناء عرضهم للوحاتهم، في ما يشبه معرضاً لرسومات الأطفال. في تلك المدرسة، هؤلاء جميعاً كانوا مشاريع فنانين عالميين، لا يقلّون إدهاشاً للعالم، وصدماً له، عبر مباغتات المواضيع وطريقة تقديمها، عن السورياليين، أصحاب العجلات التي تسبح في الدماء أو غيرها من مواضيع الرسوم الغاضبة في الحرب.

كان يمكن لنوران سبسبي، أو شهد محمود، أو عطاء





صلاحيـة، أو هبـة مصري، أو الباقي مـن الطفلات والأطفال الفنانين، أن يكونوا في عداد الرسّامين المعروفين في العالم، لـولا الصاروخ الـذي أخرجهم من الحيـاة، ووضعهم في عداد الجثث.

اللوحة التي بقيت بجانب دفتر نوران، هي اللوحة التي تحتاج إلـى تحليلات ووقفات لاحقة من المختصّين بالرسـم، وكذلك من المختصّين بسايكولوجيا الأطفال. في تلك اللوحة، رسمت نوران، - أو صاحب اللوحة الذي لم يسجّل اسمه عليها، أو صاحبتها- مجموعة جثث على يسار اللوحة، أكوام بشرية، يسـتلقي بعضها فوق الآخر، وعلى اليميـن هنالك مجموعات لهياكل عظميـة، أكوام مـن العظـام، يتأرجح فوقهـا، هيكل عظمي معلّق على حبل المشنقة.

الجثـث الطازجـة، إلى جوار الجثث المتفسّـخة، مـاذا كان في ذهـن ذلك الطفل أو الطفلة، وهو يرسـمهما معـاً؟ وما الرحلة التي يقطعها الجسـد من طرف لآخر؟ أو ما العلاقة بين هاتين الكومتين: اللحم من طرف، والعظام البشرية من طرف...؟ يا إلهي، أي ناقد يكتشف الرسالة؟

بيـن الكومتيـن تقف طفلـة، يُعتقد بأنها جميلـة، فهي تربط شعرها الأشقر على شكل ذيلين (أثَمّة رابط بين ذيلَيْ شعرها وكومتَـي الجثـث؟)، مشيرة إلـى الجثث، وكأنـها تصف لنا، نحـن- المتفرجين على اللوحة- أو تشرح تسلسـل القتل، أو مسـيرة الجثة... هنـاك رموز في اللوحـة، لا يمكن المجازفة بتحليلها دون اختصاص تشكيلي سايكولوجي معاً، قد يؤذي روح الرسّـام أو الرسّـامة علـى الأغلـب، حيـث تلـك الصبية الشقراء، تشي غالباً بجنس الرسّامة.

الهيـاكل العظميـة فـي اليميـن، بل هيـاكل الـرؤوس وعيون كثيرة، وكذلك الأجساد المرمية في اليسار، جميعها تسبح في اللون الأحمر، الدم الذي رسمته الطفلة (هذا لو اعتمدنا فريضة جنـس الرسّـامة). هــي نبوءة الطفولـة الفنية معـاً. حيث دم الأطفال، خرج من أجسـادهم، وتطاير ليسـتقرّ فوق اللوحة، اعتباطـاً، فوق الأحمر، فـوق الأبيض، فـوق الأخضر.. دماء الأطفال، أعادت تشكيل اللوحة.

هـؤلاء هم الفنانون الصغار، يرسـمون الموت، ثم يدخلونه، يرسمون الجثث ثم يستلقون بينها، يرسمون الدم، ثم يتركون دماءهـم تكمّل اللوحة، لا شـغفاً بالموت والـدم والجثث، ولا غضباً ولا خوفاً، إنها ببسـاطة، بديهية المشـهد السـوري، لا أحد خارج مشـهد الدم والجثث والأشـلاء، لا أحد خارج الموت قسراً.

هـذه اللوحـات التـي تحتـاج- أخلاقياً علـى الأقـل- أن توثّق وتُعـرَض علـى جـدران العالم، لتكـون بصقـة الأرواح الفتية فـي وجه القتل، في وجه القاتل، الـذي لم يتنازل في معركته الهمجيـة، فيحيّـد الطفل جانبـاً عـن المـوت، الذي مـن أجل انتصـاره السياسـي، مسـتعدّ للـدوس علـى أجسـاد الأطفال ولوحاتهم، فيُغرقها جميعها بالدم الذي يُغرق البلاد بالدم.

رسّامو المستقبل يموتون في سورية، يُغرقون ولوحاتهم في الدم، ولكن، ثمة رسّامون آخرون، يتابعون المشهد، يرسمون الجثـث والأشـلاء والهيـاكل العظميـة، يرسـمون المجـازر، ويرسـمون الذين يرسمونها ليتحوّلوا بدورهم إلى ضحاياها، ويـدور السـوريون في دوائر الدم والرسـم، الرسم والدم، من ضفة إلى أخرى، فتمتلئ الضفاف بالدم، تماماً كتلك اللوحة، لوحة عين جالوت المسـتلقية داخـل الدم الحقيقي، حيث لون الدم يُغرق ضفتي الجثث الطازجة والأخرى التي انسلخ عنها اللحـم وبقـي العظم، حيث عيـون الأطفال، كما فـي اللوحة، تحـدّق في العالم، ترسـم وترسـم وترسـم. حيث لـن تفارق حدقـات الأطفال هـذا العالم، حدقاتهم الموثِّقـة للدم، حدقاتهم تلـك التـي دخلـت اللوحـة، وانضمّـت إلـى ركام الحدقـات، وحدقاتهـم التـي لا تـزال حيّـة تنبض بحيـاة توثّق الـدم. لن يفلـت العالم من حدقات الأطفال، لن يفلت مسـتقبل التشـكيل مـن حدقات فنانين غـادروا اللوحة قبل الأوان، غادروا الحياة بلحظـة غدر، فانتقلـوا من عارضين للجثث والـدم، إلى جثث مضرّجة بالدم. متاحف العالم سـتغرق بفـنّ هؤلاء، لوحاتهم التـي خطّتها أنامل آملة في العيـش، إذ كان عنوان معرضهم (بصمـة أمـل)، ليكونـوا بصمة دم علـى جدار الفن التشـكيلي القادم، المُعلَّم بالدم.

أسئلة غبيّة

تيم باركس

لماذا يطرح الناس أسئلة غبية؟

فـي مهرجـان أدبـي وجـدت مـن يعرّفنـي بالكاتـب الفرنسـي «فريدريـك فيرجر»، ولم يكن اسـمه مألوفاً لي، وهو ما أرجعه إلـى أنه لم ينشـر غير روايـة واحدة، لكنها وصلـت إلى قائمة جائـزة غونكور القصيرة في ذلك العـام. ولمّا كان واضحـاً أنه فـي منتصـف الخمسـينيات من العمر، فقد اندهشـت، وسـألته كيـف بدأ تلـك البداية المتأخرة. أوضح لي أنه سـبق أن جرَّب كتابة الروايات في مطلع العشرينيات، لكنها لم تلقَ قبولاً لدى الناشرين، فقضى الجزء الأكبر من حياته في تدريس الأدب إلى أن قَـرَّر المحاولة من جديد، وهذه المـرة صادفه النجاح. كانت قصـة غير عادية. سـألته كيف تمضـي ندواته فـي المهرجان، فقال: بخير، لولا أن الجمهور في نهاياتها يطرح أسئلة غبيّة.

- «مثل؟»

- «مثل سـبب كتابتي رواية واحدة فقط برغم أنني في الرابعة والخمسين».

يشـكو أغلب الكتّـاب من الذين يحضـرون ندواتهم. أو بالأحرى من الأسـئلة التي يطرحونها. ولا شكّ أننا نحتاج إلى الجمهور لنشـعر بأهمّيّتنـا، ولنجـد أسـباباً لطـرح كتبنـا. وحينما نجد المقاعـد ممتلئةً نقـول إن الجمهور جيد، ونشـعر بالحماس، لا سـيما إذا هم أبدوا علامات اهتمام ونحن نقرأ. وبخاصة إن هم ضحكـوا في المواضع التـي ينبغي أن يضحكوا فيها. «ثم يأتي أوان الأسـئلة، فـإذا هم لا يسـألون إلا عن حياتك الشـخصية» بحسـب شـكوى «كارولين لامارش». تجلس لامـارش بجواري في فعالية لتوقيع الكتب. والفرنسيون يتبعون سياسة معطِّلة للإنتاج تقوم على وضع الكتّاب ساعات وسط أرفف الكتب في مخيمات خانقة تحسُّـباً لاحتمال أن يريد شخص ما شراء كتاب والحصول على توقيع مؤلِّفه. وهكذا نبدو في معارضهم أشـبه بقرويـين ذهبـوا ببقولهـم إلى السـوق، الأمر الـذي يجهز على أسـاطير كاريزما الكُتَّاب ومواهبهم الغامضة، وهـي الأسـاطير ذات النفع التجاري الأكيد. ومع ذلك، يوفِّر لي هذا الظرف وقتاً لفحص أغلفة روايات لامارش. يبدو من شـكلها أنها تدور حول الحب والجنس والعنف. وتبدو هي سيدة مثيرة للاهتمام، فأودّ لو أطرح عليها أسـئلة عن حياتها الشخصية، لكنني أخشى أن أبدو غبيّاً.

في سـيارة مُتَّجهة إلى المطار أجلس وحيداً في المقعد الخلفي، بينمـا رجـلان اثنـان أمامـي: أحدهما مـن منظِّمـي المهرجان، والآخـر كاتب، وهما يدردشـان بالفرنسـية. أنظـر إلى صورة الكاتـب فـي كُتيِّـب المهرجان، وأجد أن اسـمه هو «لـوي فيليب دالمبير»، وأنه من بورتو برينس. ثم أجد أن روايته «Ballade d'un amour inachevé، أغنية الحبّ غير المنتهي» تتناول زلزالَـيْ أكيـلا وهاييتي اللذين وجد الكاتب نفسـه في غمارهما. تقع أكيلا، في منطقة أبروزو بإيطاليا، وهذه منطقتي، فأطرح بالإيطالية سـؤالاً، ويتبين أن دالمبير يتكلَّم الإيطالية بطلاقة، وزوجته من أكيلا، وزوجتي من بيسـكارا القريبة منها للغاية. يثيـر اهتمامي بكلامه عن وجوده فـي المدينة في الأيام التالية للزلزال، ومسألة الكتابة عن التجربة أم الامتناع عن ذلك، وهل يكتبها سـيرة أم رواية. وما حدث أنه في ثنايا تفكيره في ذلك سـافر إلى هاييتي فوقع في أثناء زيارته لها زلزال ثانٍ. سألته كيف كانت ندوته، فقال: «جيدة، لولا الأسئلة الغبيّة بعدها».

يكفـي. آن الأوان كي نتسـاءل عمّا لو كان أولئـك الذين يأتون للاستماع إلينا ونحن نتكلَّم عن كتبنا، يطرحون بالفعل أسئلة غبية، أو أسـئلة غير التي ينبغي طرحها. ولماذا يصمّم الكُتّاب كل هذا التصميم على قصر كلامهم وتركيزه في حدود رواياتهم، وكأن ثمة قطيعة لا استمراراً بين الكتابة والحياة؟

مـن بين إحدى المشـكلات، أنه من الصعب أن يقـول أحد كلاماً مفيداً وممتعاً عن الكتب في مثل هذه الظروف المماثلة. فالكاتب يصـل إلى خيمة فيها أكثر من مئة مقعد، نصفها ممتلئ. ويكون ثمـة مقـدِّمٌ للندوة ربّما قـرأ الكتاب، وربّما لم يقـرأه، فيعرض نسـخة محفوظـة مـن حياتـك محورهـا الرئيـس هـو العمـر والببلوجرافيـا والجوائز. وتعرض روايتك عرضاً عاماً: بعض عناصـر الحبكة، وإشـارة إلـى الموضوع أو الرسـالة. وبينما تسـتمع إليـه تسـتولي عليك هذه الفجـوة الهائلة بيـن الكثافة والتعقيـد، بيـن السِّـفْر الذي سـطَّرته بيمينك، وهـذا الاختزال العنيف.

في الوقت نفسه، تكون وسط الجمهور، مجموعة صغيرة قرأت الكتـاب، فأيّ شـيء يقـال لهم هو - قطعـاً - أقلّ ممـا يعرفونه أصـلاً. وهناك مجموعـة أخرى لم تقرأ لك حرفـاً؛ فهي - قطعاً - ليسـت أدرى بـك مـن المجموعة السـابقة. وهناك مـن قرأوا كتبـاً أخـرى لك، لكنهم لم يقـرؤوا هذا الكتـاب، فهم يجاهدون للتوفيـق بيـن ما يسـمعون وبين ما يعرفون مـن قبل، وهو ما يكون شـديد السـهولة، لو أنك تكتب روايات شـديدة التماثل، لكن الأمر يقارب المحال لو أنك تكتب روايات شديدة الاختلاف فـي ما بينها. وفي حالتـي، فإن روايتي الحاليـة تتناول عزلة للتأمُّـل، لكنهم ربما قد قرأوا الرواية التي تتناول زوارق الألب،

أو الرحلة الرامية إلى تقديم التِماس للبرلمان الأوروبي.
النهج الوحيد المنطقي هو قراءة جزء صغير من الرواية نفسها. وصوت الكاتب، ووضعيته، وأسلوبه، ولغته الجسدية وهو يقرأ الفقرات الافتتاحية من قصة، وبرودته أو دفؤه، وحياؤه أو سخريته، وجهامته أو طرافته، كل ذلك يحدث انطباعاً قوياً. ولكن مهرجانات كثيرة في أوروبا لا تشجع - للأسف -على القراءة، خشية أن تطيل وتسهب إلى الأبد، فتضجرهم إلى حَدّ البكاء. وفي أفضل الحالات قد يقرأ الشخص الذي يقوم بتقديمك فقرة أو اثنتين. وبينما هو يفعل ذلك، تكون أنت جالساً، حائراً، لا تعرف لماذا اختار هذه الفقرة بالذات من بين جميع الفقرات، منهولاً من خطئه الفادح في التقاط نبرة الكتاب. إنه لم ينصت- قطعاً- إلى الكتاب. وانطلاقاً من قناعة بأنك سوف تلقى سوء التقدير وسوء الفهم، تشرع في «شرح» مسهب مُطَوَّل لكتابك، وفكرته المبدئية، والأمثلة التي ألهمتك إياه، والنسيج المُعَيَّن الذي كنت تنشده، ولكنك وأنت تفعل هذا كله، تكون واعياً أن كل هذا غير صحيح. فالمسألة برُمّتها كانت شديدة المراوغة والتعقيد. وينصت الجمهور بأوجه جامدة، لا تدري من ضجرٍ أم من تعاطفٍ. وأخيراً يقول مقدّم الندوة إن الوقت حان لطرح الأسئلة. وترتفع يد، وتسأل امرأة متقدّمة في العمر: هل سبق لك شخصياً أن ذهبت إلى معتزل بوذي؟ ولو كان هذا حدث، فهل توصينا بهذا؟».
أليس هذا سؤالاً غبياً أم لا؟
أغلب من يحضرون هذه الندوات قرّاء مدرَّبون. ومن المؤكَّد أنهم سبق أن حضروا ندوات. فهم ليسوا بُلَهاء. ولا بدّ أنهم فهموا منذ وقت بعيد أنه لا يكاد يوجد شيء مهمّ يمكن قوله عن كتاب في فعالية من هذا النوع. ويعرفون أن الرواية بالغة الاتّساع والتعقيد، وأن تشابك العقول الذي يحدث إذ يلتقي الروائي والقارئ على الصفحة هو أمر شديد الحميمية والمراوغة، فلا يمكن تناوله في أربعين دقيقة علنية، فيها أجهزة صوت بائسة وفيها دخول وخروج كل لحظة.
فما الذي جاء بهم؟ استمتاعهم بالكتاب؟ إقبالهم على القراءة؟ فضول تركته فيهم تجربة قراءته، مثلاً؟ يريدون أن يفهموا لماذا تترك فيهم الكتب هذا الأثر العميق؟ ربما يشعرون بوجود فائض من المعنى، يتجاوز متع الرواية الواضحة فهم يريدون أن يضعوا أيديهم عليه. شيء ما خطر لهم، ولا يمكن الإمساك به وإيعازه إلى شيء مما في الصفحات. باختصار، هناك لغز يريدون أن يفهموه، وهذا اللغز هو أنت. أو هم يفهمون أنه أنت. يشعرون أنهم إن عرفوا المزيد عنك، وعن الكتّاب بعامة، فقد يريح هذا عقولهم، ويَقْصِر مهمّتها على تجربة القراءة. ربّما!.
وأنت، من جانبك، تعلم علم اليقين أنه ما من انقطاع بين هذا الكتاب وبين حياتك. ستتكلم على الكتاب كما لو كنت مسيطراً على إبداعه، ولعلك كذلك بدرجة ما، ولكن من وراء ذلك، ومن قبله منطقة خلفية من التجارب والأحداث لم تكن لك سيطرة عليها. فما كان لك أن تكتب هذا الكتاب بالذات لأنك أمهر أو أوسع خيالاً ممن عداك، بل لأنك أنت. ولقد قيل الكثير في طبيعة الخيال غير المحدودة، ولكن الحقيقة البسيطة هي أنه لا يمكن لغير الروائي الأميركي «دون ديليلو» أن يتخيَّل ما يتخيَّله ديليلو، وديليلو لا يمكن أن يتخيَّل ما يتخيله الروائي الأميركي فيليب روث، ولعله لا يريد. فالحدُّ- إذاً- لهذا الخيال اللامحدود هو أنت. هذا الكتاب كتابك. ومن أين كان له أن يأتي إلا منك؟


العمل الفني: Alireza Darvish -إيران

«هل تعتقد أن انتقالك إلى إيطاليا غيّر من طريقة تفكيرك؟»
«هل من المفيد لك بوصفك كاتباً أنك مترجم أيضاً؟»
«هل تقرأ زوجتك كتبك، ولو صحّ هذا، فكيف تراها؟»
ليس بين هذه الأسئلة ما هو موجَّه مباشرة إلى الرواية التي تتكلَّم عليها. لكن على المرء أن يسلِّم أنه لو كان يعرف الإجابات، لأمكن أن يتعلَّم منها شيئاً. إنما يصوِّب الجمهور أسهماً في الظلام، يتلمَّس علاقة بين الشخص الجالس على المنصّة والجوّ المعين في الروايات. أهو جوّ مزعج أم، جوّ مشجِّع. أم هو مزعج مشجِّع، وطريف أم كئيب عمداً؟ ولماذا؟ من أنت، حتى تقدّم ما تقدّمه؟ هذا ما يجول في أذهانهم. ولعل المفارقة هي أن هذا الغامض بالنسبة إليهم، غامض بالنسبة إليك أنت أيضاً. لكنك -ربما- في محاولتك الإجابة عن أسئلتهم، وفشلك في هذا لا محالة، تحكي لهم من حيرتك وإحباطك، أو من سخريتك وسحرك، أكثر مما بسطته في كتابك.

عن نيويورك رفيو أوف بوكس

ت: أحمد شافعي


الأعمال الفنية: Itzchak Tarkay -يوغوسلافيا

سبعة شعراء من إسبانيا وأميركا اللاتينية

الليلة مَغْشيّاً عليها في عقيق القمر

ترجمة: عبدالهادي سعدون

نعلم تماماً أن أسماء شعرية مثل (غارسيا لوركا، وأنطونيو ماتشادو، وخورخي لويس بورخيس، وأوكتافيو باث، ورفائيل ألبرتي، وأسماء أخرى)، قد غيَّرت خارطة الأدب في إسبانيا والقارة اللاتينية، ونبّهت إليها بعد سبات، على كونها لا تقلّ شأناً عن غيرها من آداب العالم الأخرى، بل إنها من الممكن أن تنافس أدبيّات القارّات الأخرى. وهذا ما حصل - بالفعل - من خلال حصول أدبائها على أعلى الجوائز العالمية وانتشار كتبهم المترجمة إلى لغات العالم، ومن ضمنها العربية.

لكن هنا بحَدّ ذاته قد همَّش، بشكل أو بآخر، أجيالاً وأصواتاً شعرية مهمّة أخرى متزامنة في الوقت، أو جاءت تاليةً لتلك الأسماء العريقة. لم يكن هذا التهميش بالطبع مقصوداً، بقدر ما جاء نتيجة الاتّكالية على الأسماء الحاضرة في المشهد والمتفوّقة عالمياً، مما لم يمنح حيّزاً لأسماء الأجيال التالية، بغية الظهور والبروز والنقل إلى اللغات الأخرى، الجديرة بها وبمسيرتها الأدبية.

نحاول، هنا، إزاحة النقاب عن هذه الأسماء غير المعروفة، فنعرِّف بها وبتجربتها، ونترجم لها من أجل إعطاء صورة ولو بسيطة عنها. إن التجديد والتجريب ميزة مهمّة من ميزات الشعر المكتوب باللغة الإسبانية. وإن جاءت وليدة تجارب سبقتها وأسماء أخرى تأثّرت بها، إلا أنها في واقع الأمر لها ما يمنحها ثقلها وخيطها الموصول مع التجارب الجديدة في بقاع العالم المختلفة.

إن نظرة بسيطة لهذه الأسماء السبعة المختارة هنا، تجعلنا ندرك أن العملية الشعرية لم تتوقّف، ولا يمكن المرور بها ببساطة من دون التأثّر بقراءتها وتحليلها مطوّلاً. وهذا الاختيار، وإن بدا عشوائياً، إلا أنه في الحقيقة مقصود، فمَرَدّ المزج بين أجيال متباعدة هنا، إلى أن إسبانيا ودول أميركا اللاتينية الناطقة بالإسبانية، خزينٌ هائلٌ من التجارب المنجزة، ولا تمرّ فترة من دون بروز حلقة أدبية أو أسماء مفردة تستحقّ المتابعة والانتباه.



آنخل غيندا

وُلد آنخل غيندا (Angel Guinda) في مدينة سرقسطة عام 1948. يعيش في مدريد منذ عام 1988 حيث يمارس التدريس في إحدى مدارسها. مؤلِّف لعدد من الكتب النقدية في الشعر مثل: «الشعر الضروري»، «بالضد من البيانات» و«عالم الشاعر والشاعر في العالم». أصدر العديد من الدواوين الشعرية منها: «حياة نهمة / 1980، اللوز المرّ / 1989، بعد كل شيء / 1994، معرفة الوسط، 1996، حلول الزمن السيء / 1998، صوت النظرة / 2000، سيرة الموت 2001، كل ضياء العالم 2002، وضوح داخلي / 2007 وقصائد للآخرين / 2009». تُرجِمت العديد من قصائده وكتبه الشعرية إلى عشر لغات عالمية، وهو أيضاً مترجم معروف يترجم من اللغتين الإيطالية، والبرتغالية.

الحقيقة

على الرغم من أنني أكتب

بالضدّ منها

عنها، أبداً

لا أعرف

ماذا تحتوي الحقيقة،

ولا حتّى إن كان لها وجود،

لكنها تُصرّ

وهذا هو غموض حقّاً.

عالَم آخر

جئت إلى العالم لتحطيمه

ومن أنقاضه، أُشَيّد عالماً آخر.

لكن الحياة سلاح هشّ،

لكن الموت لا يُحَطّمْ.

ما زلت أتتبَّع نور الأعماق.

اتِّهام

مختَرَقاً بشعاع ظلّ،

مثل كلّ الفتية

جئتُ لتحملني الحياة إلى أمام.

لم أهتمّ، صَمَتُّ، أغلقتُ عيني.

باسم جيلكم، أنا أتَّهم نفسي!

لو أكتب للا شيء، للا أحد

تفيض مني الكلمة.

لو أن المكابدة ليست أن تعيش

العالم- إذاً- مصنوع بصورة سيِّئة،

وكل زمنٍ ماضٍ هو الأسوأ،

وأقتنع بذلك؛

إذا لم أطرح السماء إلى الأسفل باللكمات،

إذا لم أحطِّم الضوء ولا أخدش الهواء،

إذا تنَتَّنتُ مجترعاً نتانة أكبر،

أنا مَيِّت إذاً: لتقتلوني مرة أخرى.



إتنايريس ريبيرا

وُلِدت إتنايريس ريبيرا (Etnairis Rivera) في مدينة سان خوان في بويرتو ريكو عام 1949. صدر كتابها الأول في بوليفيا بعنوان «أغنية باتشاماما». حازت عام 2008 على جائزة آليخاندرو تابيا إي ريبيرا الكبرى للآداب عن مجموع أعمالها الأدبية، التي يمنحها القلم الدولي في بويرتو ريكو. تُرجمت أشعارها إلى لغات مختلفة مثل: « الإنجليزية والفرنسية، والبرتغالية، والإيطالية، والسويدية، والعربية». نشرت ثلاثة عشر كتاباً شعرياً من بينها: «آريادنا المياه، طيور الآلهة، العودة للبحر (إسباني إنجليزي)، منكّرات قصيدة وتفاحتها، تداخلات، ورحلة القُبَل». أدارت مشغل الشعر في معهد الثقافة في بويرتو ريكو، وتقوم بإدارة مهرجان الشعر الكاريبي. تعمل أستاذة الأدب الأميركو لاتيني في جامعة بويرتو ريكو.

موجة فادو

موجة غناء فادو هذه، التي تنتقل معك
بلا تاريخ للمضي، هي نبيذٌ مُعَتَّق يُبحر.

هي بجعة تحلِّق فوق البحر لكي تقتنص الأسماك.
تفتَّحي يا موجة الفادو، افتحي أبوابك. اهجري اللوعة، دعيها تتسرَّب.

أسماك حمراء

قل لي: هل نحن أسماك حمراء فوق الجليد؟
بحرٌ مِيِّتٌ بأكوام أملاح متوحِّدة؟

أننا أزهار صفراء شبيهة بطيّات حبّ عتيقة
لا طائل منها، أزهار، بحبلٍ في الرقبة

والظِّهر مُعَرَّض للهواء، بلا عدوى حُمّاك، بلا أن تفهم أيّ شيء تقريباً،
ناجية في عاصفة دوّارة، منعزلة من دون مكان مُحَدَّد.

كيف تنطق لغتك الهجينة، أحلامك بالإنجليزية،
كابوس العصور؟
قل لي: هل نحن أسماك حمراء تُصِرُّ على البقاء في المياه
أم قناع لا يُعرَف لصوت ينأى؟

من جسدك حتى البحر

من جسدك حتى البحر، هناك قبلة فحسب
تظلّ في المسافة مثل موجة،
من شعرك المعقود بالقمر حتى ليل المياه.

رشاقة ولمعان ما يخيفه جسدك،
عرين ونور خارق، مضجع نار ووثبة
قمّة لأيّ محطّة، جسور لا عبور عليها
وطرقات تنتظر،
ساحلٌ ذهبي أو صحراء لا تُحزر، جسدك السماوي،
متضوِّعاً بتراب ما بعد المطر، نيران شعائر يومية
عندما ألقمُ العالم بفمي.

الرقصة

على نَفَسي الأخير ترقصُ

حماماتٌ ونجومٌ في البحر
ربيع الرجال الجميلين والفجر
شاهد على ما حدث، رقص
العطر المُراق للحظة
الأسماك النارية التي ستولَد من خشبي.

إيه أيُّها العرّاف الحلو، والهجران
فلذة سماء غير كاملة،
اسم سلف الأيام، ويرقص.

المُفَضَّل

من بين كل الطيور، بأسمائها وعصورها، وقاراتها أناشيدها وعناصرها، أنت هو، الذي هنا الآن في هذه اللحظة التي لا تتكرَّر،

الطير في جسدك، في عينيك، في أفكارك،
طير فمك الذي يوقظ أحلاماً ومطر

الطير ها هنا حيث أكون، طائر الرغبة، المُفَضَّل لدى الإلهة
آلهة مغرية مخيفة تلفُّنا معها، وتعمل على أن ننسى، الموت.





فكتور رودريغث نونيّث

وُلِد فيكتور رودريغث نونيّث (Victor Rodríguez Nunez) في هافانا عام 1955. هو شاعر وصحافي وناقد وأستاذ جامعي. أصدر كتباً شعرية: «كاياما/ 1979، برائحة غريبة تُذكِّرُ بالعالم 1981، أخبار الوحيد 1987، غرفة النشيج 1993، قصائد النكرة/ 1994، الأخير إلى المعرض/ 1994، صلاة ناقصة/ 1999، محاضرات منتصف الليل، جزء أول/ 2006، محاضرات منتصف الليل، جزء ثانٍ/ 2007، مشاغل/ 2011 وعلى العكس/ 2011.» نشرت منتخبات من أشعاره بلغات متعدّدة: (الإنجليزية، والإيطالية، والفرنسية، والسويدية، والألمانية، والصينية، والبرتغالية، والروسية).

ميتافيزيقيا

لتعذروني
فالورقة بلا نافذة
وهذا القطّ المتوهِّج في السطح
الجدجد الخاطئ
كلس الجدران
الظلّ المرتعب للمذنب الأخير
وأستاذي في مادة الفلسفة
متوتِّر وممطر.

لكن أبعد كثيراً من واحدة من قبلاتك
ومن تلك العصافير
التي أطلّت محلِّقةً من عينيك
من شعرك القصير
من الجهد القاحل للاجتماعات
ومن اللوز المعتم لنهديك،
بعيد جداً
لا وجود للواقع الموضوعي.

أنتِ وحسب والارتعاشة الخضراء للعدم.

فَرَضِيّة

فَكَّرَ بطليموس
بأن العالم مثل عين بعض النسوة
فضاءٌ لكريستال رطب
وفي كل نجم يصف فلكاً تامّاً
بلا شغف
ولا مدد أو كوارث.

بعده جاء كوبرنيكوس
حكيم بَدَّل النهد بالحمام
جيب تمام الزاوية بالهلع
وحدقة الشمس التي كانت مركزاً للكون
بينما كان جيوراندو برونو يخشخش
من أجل سعادة القساوسة والأزواج.

حينذاك غاليلو
بدراسته العميقة لقلوب الصبايا
غرق في النبيذ الجيد
ضوء لزج بفعل الشمس
اغتصب نجمات لم يكنّ نجمات سينما

وقبل أن يموت فوق ذيل مُذَنَّب
حكم أن الحبّ أبدي.

كانط، من طرفه، لم يعرف شيئاً عن النساء
فقد كان أسير فراشة الحساب
في المطلق الميتافيزيقي
أما هيغل
التجريدي جداً
فقد رأى الأمر كشأن مطلق.

بِدَوْري
أضعُ للقرن العشرين
فرضيّة سهلة
يسمّيها النقّاد الرومانسية،
إيه أيَّتها الصَّبَيّة التي تقرأ هذه القصيدة
كلّ العالم يدور حولك.

برائحة غريبة تُذكِّر بالعالم

وصل ثيسار بابيخو توّاً
جالباً معه حروق الحروب
عكازاً مكسوراً لمجابهة الظلال
مَلْوِيّاً مُتَعَكِّراً
من الحزن
كما عليه دائماً.

وصل ثيسار بابيخو تَوّاً
بهيكل عظامه المسروقة
ابتسامة جافة
والقلب



عقدة منديل
أربعون عاماً من الحمّى في النظر.

وصل ثيسار بابيخو تَوّاً
يسأل عن التشي غيفارا
وعن الحمير
يحيّي الغائبين
ويبتدئ قصيدة
بِحِسّ إنساني بسيط
لها رائحة غريبة تُذكِّر بالعالم.

سونيت سوداء

أعرف هذا الصمت
برائحة نجمته التي لا تخطئ

هذا الصمت على وقع صراخ الأشياء
التي لا تستطيع الخلود.

من هم أولئك الذين يضطجعون
في توابيت حلمك المشرعة؟
هل دخلوا فيك
بعد أن نبش قبورهم المطر؟

هو وقت الآخر
الذي تخطّه ساعة النحل.
تبتدئُ الآن تجارة الأرواح.



لماذا يبرقُ القمر وحسب
في نظرة هؤلاء الموتى؟
هل أنت الذي يحييني؟

بالضدّ من القصيدة

على وشك أن أكتب :
«الحالة الطبيعية للبشر هي الحزن»
فبدت لي
متوهِّجة تقريباً.

فكَّرت أن أستمرّ :
«وكل ما أعمله
هو الوصول إلى السعادة»
فأراك عارية، مثلما لم أَرَكِ سابقاً ـ
كلفاء*، نحيفة، وباكية.

وربما أنهيها :
«والأجمل هي مكيدة الموت»
لتقبيل عظامك
والبحث في الجلد
عن البقعة الأكثر انشراحاً.

كل هذا
إيه يا امرأة،
لكي نظل وحدنا
في نهاية قصيدة لا تخدع.

* من في وجهها كَلَف

لويس مونيوث

وُلد لويس مونيوث Luis Muñoz في مدينة غرناطة عام 1966، وتخرَّج في جامعتها بتخصُص في اللغة الإسبانية. شارك في مدينته بإدارة حلقة الأدب في الجامعة (1992 2000)، كما أدار مجلة «Hélice» منذ صدورها عام 1992 حتى إغلاقها عام 2002. عمل محاضراً للأدب الإسباني في جامعات الولايات المتحدة، واشرف على ندوات ومعارض تتعلّق بشخصيات أدبية، لا سِيَّما تلك التي لها علاقة بجيل الـ 27 الإسباني المعروف. بدأ النشر نهايات الثمانينيات، لكنه لم ينشر كتابه الأول حتى عام 1991 بعنوان «أيلول»، ومن بعده نشر «تفاح أصفر» 1995، «الشهية» 1998، «مراسلات» 2001، «عزيزي الصمت» 2006.

أمام

فيما بعد سيكون، على البعد،
غبار زجاج
أو لحم رخو
أو مُجَرَّد فراغ.
الآن لا.
الآن في الأمام
ويسقي الصباح بصوته
يتحرَّك مقلِّداً
بريق فَرِحْ
ويطفو كما على ماء
كل لحظة معاً
وتستطيع أن تناديه.

جذور

في التطعيم بقي كله خارجاً.

دغل مبيضّ ولحميّ
مثل شيء فاحش.

فكَّرت بالتحوُّلات،
بكواكب ضالة، بالدواخل.
فيما بعد، بتخديشي،
فيما ستقوله لي وحسب.

نصطفي أرضاً جديدة
طرحت الجذور بعناية
وأضفنا تراباً أكثر.
كل الفضاء حولنا
بدا ينمو ويستقر.

حسدتها بصمت لأنها إبتدأت بشيء ما.

ملاحظة

الأكثر جمالاً من الكلّ،
الأكثر بشاعة، زمني.
الأكثر عتمة،
الأكثر تنويراً.

مثلما يعلم أحدنا،
هو الأكثر قسوة، الأقلّ.
يتسرَّب على وسعه كرمال ناعمة.
هو الأكثر شفافية، الأشَدّ غموضاً.
فيما لو شئت احتضانه، هو آخر.

الصمت

الصمت ورقة مُجَفَّفة.
يعلق بها بنفسج العيون الناعسة،
ضوء مشاعل فكرة أن تكون
باحتمال، الأكثر سعادة
وفراغ الكأس كرفقة مرغوبة.

ماذا بعد؟
كلمات قليلة
تتسرَّب ولا تترك أي أثر،
تضيع في الأسفل
في حلقات بئر.

لو أستطيع

لو أستطيع أن أكون العُرف.
ما ينفد. وبعد حين
ما ينعش الرغبة.
ألبطُ في حوض الاستحمام نفسه،
برمال مغايرة،
دائرة الضوء أسفل الجلد.

يمسحُ الزمن شارعه
كل يوم.
هو سرّه أم هي هيئته؟





خوليا بييرا

ولدت خوليا بييرا (Julia Piera) في مدريد عام 1970. درست علوم الاقتصاد، وفي فترة لاحقة تخصَّصت بالآداب الأوربية. لها أكثر من كتاب في النقد والترجمة. ظهرت نصوصها الشعرية منشورة في العديد من المجلات الثقافية المعروفة، وتَمَّ إدراجها في أنطلوجيات شعرية مختلفة مثل: «11 مارس قصائد للذكرى / 2004، حقل مفتوح / 2005، شعراء بالأسود والأبيض / 2006، شراكات / 2008، وآخرها كلمات على كلمات: 13 شاعراً شاباً / 2010.» من أعمالها الشعرية: «عند ذرى الرمال 2003، مثل هذه العصافير المحنطة / 2004، محاورات مع ماري شيلي / 2006، وبويرتو ريكو ديجتال / 2009».

الرحيل

الرحيل يتحدَّد
ويطلق نشيدك
بتتابع القيثارة الكوكبية:
الشتات
إلى جزيرة باسكوا
لا يخطئ معنا
وأولئك المرضى بالسفلس
الذين لمحوا أشباحاً مصفرّة
في الضفة اليسرى.

الرحيل يكسبُ الختام
على وقع نشيدك
والغلة المزهرة لا تتوعَّك
بل تصرخ: قلبي سيصير طوطماً
وستكون أنت لو رغبت
سلاحف الشاطئ المراقبة.

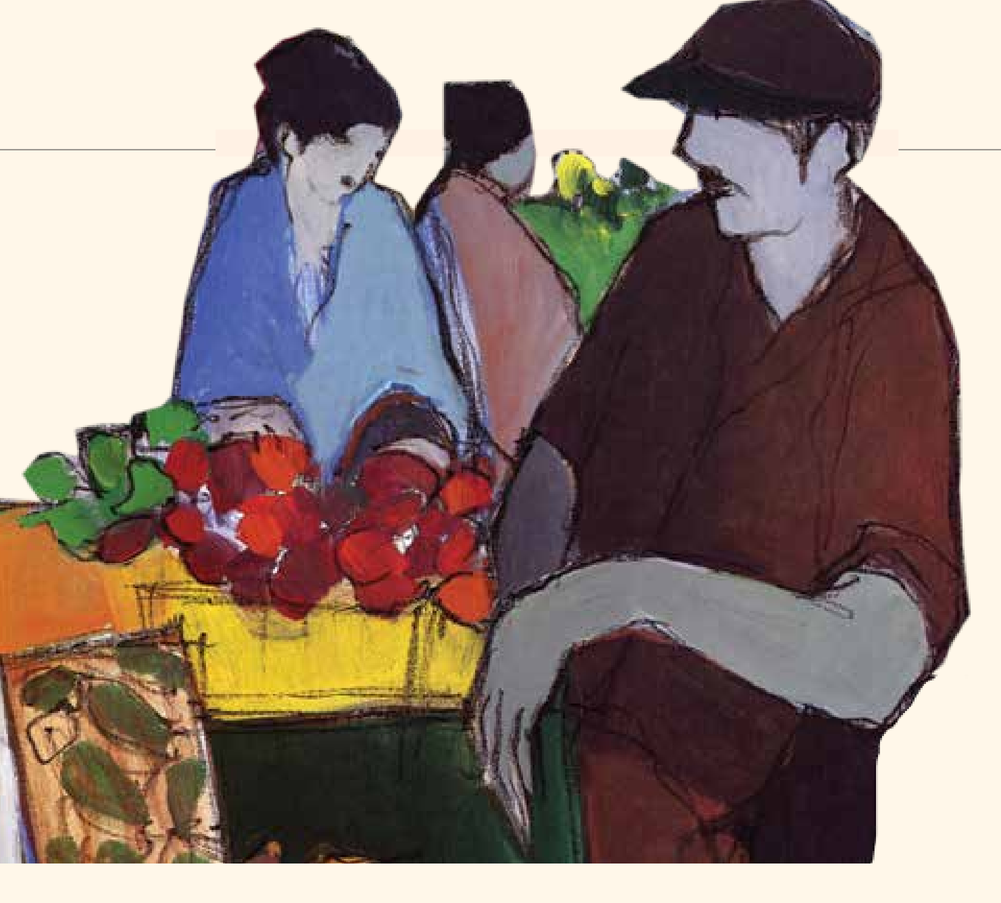
محاكمة الذاكرة

بعد الجريمة
لا تَمْحُني، اترك
للذاكرة أن تنتقص للقدر، لهذا أتضرَّع إليك
اتركها كي تنتقص للقدر
حتى الآن تتخيَّل
سواحل كثبانية جوار بحر الشمال
أحذية طفلة مدفونة،
تسع شقق للكراء
ونحن
في البحر الهادئ
بين دلافين وكواسج
نعوم حتى الطوّافة النائية
الشفّافة تلك.

تصميم فضائي

صاحب المصنع في نيوكاسل
خبير في التصاميم الفضائية
يحاول تشكيل الأرواح
على طريقته برؤية الكواكب.

في أرجوحته الكولونية، ليلاً
يتأمَّل السماء
غاطساً في مدينة
بجزيرة كبيرة



وبرد شمالي.

والأرواح تولَد
سوداء
بحبيبات ضوء خافتة.

في واجهات المَحَلّات

مثل الحوامض
تلك التي يشربها سوء الحزن
بلا لحم
ذلك أننا غير قابلين للاستهلاك.
يهجروننا في دكان ما وراء البحار.
مطرودون من أصحابها
نمنح حرارتنا للواجهات
جوار قطع الحلوى والكستناء،
وأطعمة الموسم
المعروضة.
نحن لا نشتكي
لأصحاب المَحَلّات.
نافعون بديكورنا
وعندما يتغيَّر الوقت
ويعود الثلج
سيبيعون الحلوى والكستناء
سيحتفل أصحاب المَحَلّات
وسنبقى
وحيدين
بلا لحم
إزاء احتفالية العالم.

رقصة العقرب

من رقصة العقرب
يبرز مسير هادئ.
بداية وموت.
تنويمة مضيّ ومجيء
القدَر والروح العاطلان
يشغلان المجرى نفسه.
من رقصة العقرب
يبرز الانسياب الرائق لنهر حلقي.
اكتظاظ رواسب على الضفَّتين
في النهاية وفي البداية
يبقى هذا الخاتم الرملي
يبقى هذا القرص الريحي
يبقى هذا الخندق الهوائي
الذي يرقص بين القمم.

لـويس رافائيل

وُلِد لويس رافائيل هرنانـدث (Luis Rafael) عام 1974. شـارك في أغلب المهرجانات المحلّيّة، وأدار مجلة «خاكارا» الأدبية منذ تأسيسـها عام 1995 حتى عام 2005. باحث وناشر مختصّ بالأداب الإسبانية الحديثة. حاز على الجائزة الوطنية في القصة والشعر عامَيْ 1990 و1995. لـه إصدارات شـعرية وقصصيــة عديدة منها: «فـي بيت الرجل/ 1995، رسائل إلى الأب/ 2000، سيد الجياد/ 2006، وبابل/ 2011»..

رأيت حَدّ الضوء

رأيتُ
شريك الساعات
ظلّي في الأرصفة
طرقاً مخطّطة لساعة هائلة
الصباحات الزائلة
المساء المتأخِر

تخشخش الشمس
وتملأ الجحيم
بينما ندور
يقطع حَدّ الضوء
طيفي

الليلة
مغشيّاً عليها في كل نجمة
في عقيق القمر
تبدو شفافة.

في المطر

تنتزع عوالم خادعة
خصلات ضوء
مبلَّلة بكائن مُرْتَبك
ربما مستقبل
بركة متواضعة

تعود العيون إلى سماء
مضيئة وشاحبة
أيّة أرواح
ستسكن فضاءها
بين أجنحة الشمس
وجسدي
مضبَّبٌ في الجحيم؟

المعجزة

ذراعاك يخبِّئان المعجزة
أمام الحدقة الوديعة
أمام ذراعيّ
ويديَّ الرطبتين

الخَدّ الرقيق يبتسم لي
وينحني
في زغب الحاجبين
المشهد الجادح لصدرك
اشتياقٌ فقير

الخالُ البراق للعضلات
يتنبّأ بهذا اليوم
أو بهذا المساء
أصابعي باتجاه الضوء.

هذا من ريش مُتَعدِّد الألوان

هذا من ريش مُتَعدِّد الألوان
قد أضاء لوني الرمادي
أمام محيط بعيد
هذا الذي يقبله الفضاء
غامض فحسب
بعينيه المخضرَّتين

خلف حجابه
مثل هيئة ماضية

بلا حراك فوق المرآة
بأي شيء تطوي الغزالة
خطوتها المعتقلة
مرئيّة بأشياء تتسامى
هذا الذي نبت نحو السماء.

حاكم لناس كُثُر

الذي حكم ناساً كُثُراً
يضيعُ في الليل
ويبرز في دأب الجدران
في كل نظرة منوِّمة جديدة

«ماذا يفعل في شيخوخة الفكرة؟»

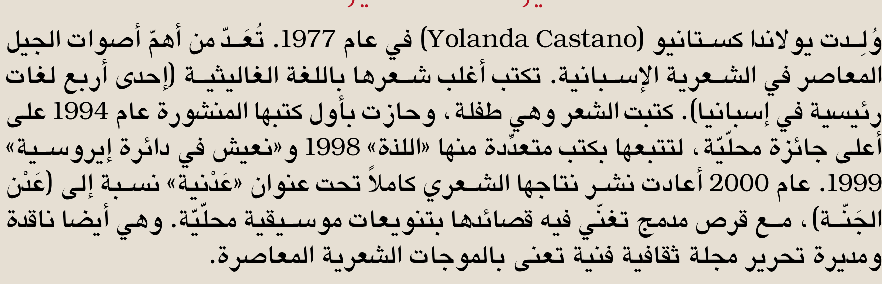
النبؤة تنزلق بصوتها السائل
بطيء الفهم يتعلَّق بمهرته الرقيقة
البهيمة بليدة
يحطِّمها:

هو هنا
مَلِك بنى إمبراطورية
بلعبة أبجديَّته
وتعويذة قرن سحري
حبل سُرّة متعرِّق يحيط بالعرش
والسائس بأنف نحاسي
له ظلّ في الجانب

آه، يا سيدي المسكين !
ملاءة مسكينة تشفّ !
أين ستجد في هذا اليوم
المحارب الذي يرافقك؟







يولاندا كاستانيو

وُلِـدت يولاندا كسـتانيو (Yolanda Castano) في عام 1977. تُعَـدّ من أهمّ أصوات الجيل المعاصر في الشـعرية الإسـبانية. تكتب أغلب شـعرها باللغة الغاليثيـة (إحدى أربع لغات رئيسية في إسبانيا). كتبت الشعر وهي طفلة، وحازت بأول كتبها المنشورة عام 1994 على أعلى جائزة محلّيّة، لتتبعها بكتب متعدّدة منها «اللذة» 1998 و«نعيش في دائرة إيروسـيـة» 1999. عام 2000 أعادت نشر نتاجها الشـعري كاملاً تحت عنوان «عَدْنية» نسـبة إلى (عَدْن الجَنّـة)، مـع قرص مدمج تغنّي فيه قصائدها بتنويعات موسـيقية محلّيّة. وهي أيضا ناقدة ومديرة تحرير مجلة ثقافية فنية تعنى بالموجات الشعرية المعاصرة.

مدينة البندقية، أو لهو الجمال

1

كلارا، اطرحي هذا الحجاب:
عينا الغريقة تخترقان جناحي الهزيمة. عينا الغريقة الرائعتان، عذريَّتها الغريبة، جنونها.
ليست من هنا هذه الزهرة.
ليلَكٌ صارم تغطّى باليأس.

2

هنا ترقد أوفيليا، النموذج، وهنا،
ما سأكونه أنا لها، وللسِّيْر جون أفريت ميلاس.
أوفيليا ناصعة البياض، السمحة، أوفيليا البريئة؟
يا مخدّري.

3

شفتا الغريقة الشاحبتان تلمعان فوق سطح الغرق. يجعلان ما لديك شفتان طريَّتان. شفتا الغريقة المغرقتان بالحزن. عسلها البارد، مخدّرها.
لن أقدم على هذا العرض في كوكب مجهول، الفنار بهيئة بركة أنشدت لأوفيليا. وأيّ بريق لن يتنازل لهذه الزهرة، زهرة اللهو لكن دون معصية. النهاية الحلوة التي لا تتنفَّس.
هكذا كنت أنا أيضاً. لا أمسّ أبداً.

4

ليست من هنا هذه الزهرة.
لكن مع هذا يفضّل هذا الشيء الرهيب. وشيء مما يهرب.
مثلما يعشق استنشاق دمغة بالاسم المطرَّز من الخلف، هذا الجمال المركَّب. المكتمل.
ذراعا الغريقة الممتعتان، هما ما أبحث عنه.

5

وأنا أريق كل قنوات شراييني لكي أعود إليك
حتى لو كنت استعارة الفن
أو مسرح الحب.

6

غطّيني حتى الختام، بهذا الحجاب: هذه السياط، رموش السمّ النقية، رموش الغريقة.
ارتجافتها تمنحني الحياة.
شيء فيَّ ليس على ما يرام.
أنغمرُ في هذا التصوُّف العجيب.
هذا اليأس.

7

هنا المادة تتحوَّل حقيقة إلى تصوُّف. أريد أن أموت في كذبتها التي من روعة لا تحتملْ. تتضبَّب الحواشي تبعاً للعدسات. ولينقذنا حينئذ الإغواء.
... أريد أن يتظاهر بأنه يحبّني. وأن ينقذنا الإغواء.
مدمنة مسكينة، لا تعي. مأهولة أيضاً.
أن يهدِّئنا لهو الجمال.

سرّ لم يَطَّلِع عليه أحد

كوينتين رينولدز

مونريال مدينة كبيرة جدّا. وكغيرها من المدن الكبرى، تتّسع لشوارع ضيّقة: شوارع كشارع «برانس إدوارد» الذي يوازي أربع عمارات طولاً. لا أحد يعرف هذا الشارع كما يعرفه بيار ديبان. كان يوزّع الحليب للعائلات هناك منذ ثلاثين سنة.

وعلى امتداد عقد ونصف دأب حصان أبيض ضخم على جَرّ عربة الحليب. في مونريال، وفي القسم الفرنسي من المدينة بالخصوص عادة ما يحمل الحيوانات والأطفال أسماء القديسين. لم يحمل حصان بيار أي اسم عندما اشترته شركة الحليب في البداية. وبعد أن علم بيار أن الحصان على ذمّته في العمل، ذهب إليه ومسح بلطف وحنان على عنقه وأطرافه، ونظر في عينيه وقال: «هذا حصان لطيف، يمكنك أن ترى روحه الجميلة تشعّ من عينيه، سأسمّيه باسم جوزيف القدّيس الذي كان يتمتّع بروحه اللطيفة». وبعد سنة تقريباً استطاع جوزيف أن يميّز المنازل التي تشتري الحليب عن سواها.

ينهب بيار في الخامسة من صباح كل يوم إلى الإصطبل بشركة الحليب فيجد العربة المجهّزة، وقد امتلأت بقوارير الحليب، وجوزيف في انتظاره. «صباح الخير صديقي العزيز»، هو يمتطي كرسيه، فيجيبه جوزيف بالتفاتة.

يقف بقية السائقين وعلى وجوههم ابتسامة للمشهد مؤكّدين أنّ الحصان يبتسم لبيار.

ويهمس بيار لجوزيف: «تقدّم صديقي». فينطلق الاثنان في نخوة تجاه الشارع. تلفّ العربة ثلاثة شوارع دون أن يأمرها بيار، ثم يجتاز الحصان المنزلين الآخرين، ويقف أمام المنزل الثالث بمفرده. يدور جوزيف، وينقلب عائداً من الجهة الأخرى. بالتأكيد لقد كان جوزيف حصاناً ذكيّاً.

كان بيار يتحدّث عن جوزيف: «لم أشدّ له يوماً العنان. فهو يعرف أين يقف بالضبط». وهكذا استطاع رجل أعمى أن يوزّع الحليب مع حصانه جوزيف الذي يجرّ العربة. استمرّا على هذا الحال لسنوات. وكبر بيار وجوزيف معاً، وابيّض شارب بيار، وأصبح كشارب فيل البحر، ولم يعد جوزيف يحرّك قامته بخفّة، أو يرفع رأسه عالياً كالعادة.

لم ينتبه حارس الإصطبلات، جاك، إلى تقدُّمهما في السّن إلا بعد أن رأى بيار ذات صباح يتوكّأ على عكّاز.

ضحك جاك وقال: «هاي بيار، أصابك داء الملوك، أليس كذلك؟».

- «أجل» أجابه بيار، «لقد كبرت وثقلت عظامي.».

«حسناً»، طلب منه جاك «عليك أن تعلّم الحصان أن يحمل الحليب إلى المنازل بدلاً عنك» إنه قادر على كل شيء. فهو يعرف زبائنه الأربعين القاطنين بشارع برانس إدوارد. كما يعرف الطباخون أن بيار لا يعرف القراءة فكانوا يطلبون منه ما يريدون بأغنية كلما احتاجوا إلى المزيد من الحليب: «بيار. أحضر علبة إضافية هذا الصباح». كانوا يغنّون كلّما سمعوا عربة بيار تقرقع على إسفلت الشارع، وكان بيار يجيبهم بحبور «إذاً، لديكم زوّار للعشاء هذا المساء!». كان بيار يتمتّع بذاكرة خارقة وكان يحرص، كلما وصل إلى الإسطبل، أن ينكّر جاك: «اشترت عائلة «الباكوينز» علبة أخرى هذا الصباح، واشترت عائلة «ليموانز» نصف لتر زبدة..». كان يطلب من كل سائقي العربات إعداد فواتير كلّ أسبوع وجمع الأموال إلا جاك، بيار أُعفِيَ من هذه المهمّة لمكانته عندهم. كان يطلب منه أن يأتي في الساعة الخامسة صباحاً ليتسلّم عربته التي لا تبرح مكانها، ويوزّع الحليب، ثم يعود بعد ساعتين، ويترك عربته قبل أن يلقي تحيّته المعهودة: «إلى اللقاء جاك»، ثم ينزل متثاقلاً أسفل الشارع.

ذات يوم حَلّ مدير شركة الحليب ليتفقّد سير العمل في الصباح. التفت جاك إلى بيار وقال للمدير: «انظر كيف يتحدّث إلى ذلك الحصان الذي ينصت إليه! انظر كيف يلتفت إليه؟ انظر كيف يحدّق في عيني الحصان، أتعرف؟ اعتقد أنهما يتقاسمان سرّاً. لقد شعرت بذلك مراراً، وكأنهما يتآمران أحياناً وهما يغادران. سيدي، إنّ بيار رجل طيّب ولكنه طعن في السّن. أعتقد أنه من الأفضل إحالته على التقاعد ومنحه معاشاً صغيراً». ضحك مدير شركة الحليب وقال: «آه، لكن بالطبع، أعرف عمل بيار.



لقد عمل معنا لمدّة ثلاثين سنة حتى الآن. وقد أحبّه كلّ من عرفه. أبلغه بأن الوقت قد حان ليستريح، وسيتقاضى أجرته كاملة كل أسبوع. فأجابه جاك: «ولكن بيار رفض التقاعد، وقال إنّ حياته ستنتهي إن أُعفِي من مهامه»، وقال لي: «لقد هرمنا، دعنا نَعِش ونهلك معاً. وعندما يحين الوقت لينتهي جوزيف ويغادر، فسأغادر معه».

في أمرهما سرّ، يدفع بيار للضحك بحنوّ لجوزيف، كل واحد يستمدّ قوة خفيّة من الآخر. عندما يصعد بيار العربة المثبتة على الحصان يكتمل شبابهما ونشاطهما. وعند الانتهاء من العمل يترجّل بيار الأعرج صوب الدرب، وقد بدت عليه علامات الكِبَر، يطأطئ الحصان رأسه، ويتّجه متثاقلاً نحو الإصطبل. وفي أحد الصباحات الباردة حمل جاك خبراً سيئاً لبيار. لا يزال الظلام يخيّم على المكان، وكانت النسمات الصباحية قاسية كالثلج الذي نزل بكثافة طوال الليل. قال جاك مخاطباً بيار: «حصانك لم يستيقظ هذا اليوم. لقد كبر وناهز الخامسة والعشرين، أي ما يعادل خمسة وسبعين سنة بعمر الإنسان». أجابه بيار بصوت خافت: «أجل، عمري خمسة وسبعون، ألن أرى جوزيف بعد الآن؟»

«بلى يمكنك رؤيته»، أجابه جاك بلطف. وأضاف «هو الآن جثّة هامدة لا يتحرّك في الإصطبل. انذهب وألقِ عليه نظرة أخيرة». خطا بيار خطوة إلى الأمام، ثم التفتَ وقال: «لا، لا أنت لم تفهم ما أعنيه جاك». ربّت جاك على كتفه وقال: «سنعثر على حصان آخر يشبه جوزيف. وفي شهر واحد ستعلّمه، وسيتعرّف إلى جميع المنازل تماماً كما فعل جوزيف، وســ.........». ولكنّه لم يكمل عندما نظر في عيني بيار. لسنوات عديدة كان بيار يلبس غطاء واسعاً سميكا ينزل إلى حدّ عينيه. تأمّل جاك في عيني بيار وقد هاله ما رأى. لقد خفت بريقهما منذ أمد بعيد. «استرح اليوم، بيار»، ولكن بيار قد ذهب لتوّه يتوكّأ سالكاً طريقه المعتاد. استقبل بيار الجسم المتحرّك القادم من الجهة الأمامية عندما كان يهمّ بقطع الطريق. علا صوت منبّه شاحنة ضخمة، وسُمع صوت العجلات المطاطية تحكّ بشدّة على الإسفلت والسائق يحاول عبثاً إيقافها. ولكن بيار... بيار لم يسمع أي شيء... كان تائهاً. وبعد خمس دقائق صرّح الطبيب قائلاً: «لقد توفّي الرّجل... توفّي على الفور». وأضاف سائق الشاحنة «لم يكن بوسعي القيام بأي شيء. لقد كان يسير باتجاهي، أعتقد أنه لم يرَ الشاحنة، لم يَرَها أبداً، لم أفهم، لقد كان يمشي وكأنه أعمى».

«أعمى!؟» أجابه الطبيب على الفور وقد انحنى على الجثّة، وأضاف «بالطبع، لقد كان الرجل أعمى، ألم ترَ تلك الأورام في عينيه؟ لقد فقد بصره منذ خمس سنوات»، ثم التفت إلى جاك وقال له: «قلت إنه كان يعمل لحسابك؟ ألم تعلم بأنه كان أعمى؟ فأجابه جاك بلطف وحسرة: «كلاّ، كلاّ، لا أحد يعلم ذلك عدا واحد، هو صديق له يدعى جوزيف... لقد كان... سرّاً. أعتقد أنه سرّ بينهما فقط».

ت: عبد الله بن محمّد

امرأة تحرس مفاتيح اللّيل

مختارات للشاعر خميس فيّاض

ترجمة: خالد الريسوني

خميس فيّاض، شاعر كوبي من أصول عربية، وُلِد سنة 1930 في زاكاطيكاس بالمكسيك من أسرة ذات أصول مسيحية لبنانية هاجرت إلى أميركا اللاتينية، وكانت في البداية قد استقرّت في المكسيك، ثم انتقلت إلى كوبا، حيث قضى خميس جزءاً كبيراً من طفولته ومرحلة شبابه. التحق بعد تعليمه الابتدائي بمدرسة للفنون ملحقة بأكاديمية الفنون الجميلة سان أليخاندرو، وبعد دراساته بها والتحاقه بالأكاديمية ذاتها نال شهادة تخرُّجه سنة 1952، ومنذ سنّ مبكِّرة ترأَّس تحرير عدد من المجلّات، كما شغل منصب مدير فني ومكلّف بإعادة ترميم الفسيفساء والخزف بالمتحف الوطني. وفي سنة 1954 رحل خميس فيّاض صحبة زوجته وابنته إلى باريس، وهنالك اندمج في الوسط الثقافي الباريسي. درس في السوربون الديانات السامية المقارنة و تاريخها، وتعرَّف إلى أندريه بروتون أحد أهم الوجوه الشعرية الفرنسية والزعيم والمنظِّر الأساسي للحركة السوريالية العالمية. في هذه الفترة أقام أول معرض تشكيلي، كما كتب أجمل قصائده الشعرية التي لقيت رواجاً وانتشاراً كبيراً بين القراء مثل قصيدة «متسكِّع الفجر»، وهي القصيدة التي أهداها إلى الشاعر الكوبي الكبير نيكولاس غيين، تسع سنوات بعد ذلك عاد إلى كوبا ليساهم في الثورة الكوبية. ثم عمل في الصحافة وتحمَّل عدة مسؤوليات في اتّحاد الكُتّاب الكوبيين، مارس مهنة التدريس في المدرسة الوطنية للفنون في كوبا، كما عرض أعماله الفنية في عدّة بلدان، وترجم إلى الإسبانية عدداً كبيراً من الشعراء أهمّهم بول إيلوار، وأتيلا جوزيف، كما تُرجِمت قصائده إلى العديد من اللغات العالمية. توفِّي سنة 1988 في هافانا بعد مرض عضال.

لا تعبق برائحة الأرض

لم يحملوا أزهاراً ولا بذرات
لم يأتوا ليملأوا بيوتنا خبزاً وموسيقى
لم يأتوا ليجلسوا على البوابة متحدِّثين
عن الأيام الجميلة،
عن الحبّ أو العمل.
أياديهم لا تعبق برائحة الأرض
لم يأتوا ليجمعوا آجرّ
البيت الهادئ،
لم يأتوا ليحلبوا البقرة
المُبَلَّلة بالنجوم وبالندى،
لم يأتوا ليقطعوا الأشجار القديمة
التي سنصنع منها مائدتنا،
لم يأتوا ليعلِّمونا القراءة
ولا ليعالجوا أيادينا الجريحة،
لم يأتوا ليصاحبونا في الحلم
بعالم نُشَيِّدُهُ بالعرق والفرح.
أياديهم لا تعبق برائحة الأرض،
أياديهم لم تحمل خصلات من ريش الحمام،
ولا أكياس ذرة ولا صناديق كتب.
أياديهم لم تأتِ ببراميل من الزيت
ولا بكؤوس و لا بمطارق ولا بكمنجات،
أياديهم لم تأتِ بالأمل،
أياديهم لم تأتِ بالحبّ،
أياديهم لم تأتِ بالصداقة،
أياديهم لم تأتِ بالفرح،
أياديهم لم تأتِ بالسلام،
أياديهم لم تأتِ بالحياة،
أياديهم لا تعبق برائحة الأرض.

أحياناً

أحياناً في صمت الممرّ يقفز شيء ما،
يحطِّم شخص ما اسماً قديماً،
تعبر الذبابة المجنونة وهي تئزُّ مشتعلة
بعيداً عن خيوط العنكبوت المضيئة.
هكذا هو الأمر فقط، لكنه مليء جداً
بالمفاجآت.
منزلُ أشباحٍ بلا أنباءٍ حيثُ الغبارُ
يصنع نوافذ جديدة وقطعَ أثاثٍ ورقصاتٍ
جديدة.
لا. أنت لا تعرفه، أنت لم تنظر طويلاً إلى
حدقتَيْ عينيّ.

ولذلك تمتلئ عيناك دمعاً. أصغِ إليّ:

بيتي لا يهرب، هو دوماً بعيد.

عبر هذه السلالم يتمّ الصعود حتى الأسود،

الواحد يتعب من ارتقائها ولاهثاً ينام

دون أن يعرف لا الأيام ولا الحمى ولا الضوضاءَ الكثيفَ

للمدينة التي تغلي في العمق.

أحياناً في صمتِ المَمَرِّ، يولَد شخص ما بغتة،

شخص يطرق الباب بلا رقم، وينادي.

لا، أنت لم تكن قَطّ هنا. لا أنت لا تأتي.

كلمتي هي أن أفتح، لكنني أكاد دوماً أمضي في سفر.

قد ذُكِر اسمي

قد ذُكِر اسمي، أنهض مسرعاً.

مَنْ تلفَّظ باسمي؟ المكان هنا معتم، ميِّت.

سأفتح النافذة أولاً لكي يُثارَ الغبارُ.

إلى الأمام. كيف حالك؟ أنا لا أتحدَّث عن حياتي.

الصمت يتحدَّث عن أيام متآكلة.

أوراقي لا تعرف كيف تخرس، عدوانية وكثيرة.

أوراق. هذه الورقة كانت لأجل الردّ على

رسالتك.

لا أنسى ذلك. لكن هذا المكان ضيّق جداً.

والواحد ينام، أيّها الصديق.

أحياناً لا يملك الواحد زمناً لكي يحيا.

العمل، العمل، هنا تغنّي الهوّة.

اجلس. سوف أقرأ شيئاً لريلكه.

لو أفتح

لو أفتح ذلك الباب فلا شيء سيهرب،

كلّ الأشياء سوف تعود، ستكون مجدَّداً هي ذاتها في الغرفة المضاءة،

كلّ الأشياء القديمة والقذِرة والمتناثرة تحت الغبار.

النور يجذب أزيزاً، مياهاً توقظ

وتجرحني أنا الذي أتأمَّل المشهد خائفاً.

أجل خائفاً، تُفزِعني بعض الزيارات اليومية،

بعض الخطوات في الظهيرة الميتة بين البهاء.

وخائفاً، لأن عائلتي بعيدة. لن أفتح الباب.

أحسّ خوفاً شديداً.

هنا، في العتمة وفي المُغْلَق.

لكن، كيف تكون هذه الأشياء حقيقية؟ تبدو غارقة، تغرق.



تنظرُ إليَّ. كيف تكون حقيقية؟

البعض منها يلتمع رغم كلّ
شيء، تبدو جميلة هكذا،

دون أن ينفتح الباب.

تلك الدمية جميلة تحيا، تبحث
عن اليدين

الثخينتين لأبيها السَّعيد في مدينة مكسيكو.

ذلك السّكّين يلتمع كما لم يلتمع من قبل: حدّه
يفصلُ المخاوفَ

ونارَ هذه الحياة الكثيفة.

سوف أفتح، لا، لن أفتحَ، أخافُ

أن يقفزَ شيْءٌ لا متوقَّعٌ، ويختلطَ عليه الأمرُ

من بين الأشياء التي لا أحبّها.

مشنوق مقهى بونابارت

حتى لا يتعرّف إلى هُوَّات الدخان

وحتى لا يبتلع جرائد السماء

وحتى لا يستعمل نظّارات مغطّاة بالدم أو
بخيوط العنكبوت

ذاك الذي كان يجلس في زاوية بعيداً عن
المرايا،

يحتسي فنجان قهوة، ولا يستمع إلى دورة
الأسطوانات

بل إلى جلبة رذاذ المطر الخفيف

ذاك الذي كان جالساً في زاوية، بعيداً عن
وميض البروق

بعيداً عن الأسُودِ البنفسجية لكلّ الحروب

صَنَعَ ربطة من قطعة ورق

كتب عليها اسم البابا واسم الرئيس

وألفي اسم شهير أخرى

وعلى مرأى من كلّ الحاضرين

شنق نفسه من القبعة التي كانت تلتمع فوق
رأسه الأصفر.

صاحب المقهى خرج تحت ردائه الأسود

باحثاً عن شرطي،

كان أرمسترونغ يغنّي بلا توقُّف،

وبدا القمر مثل قطّ متهيِّج فوق أحد السطوح.

ثلاثة سكارى كانوا يضربون المنضدة بقبضاتهم.

بينما المشنوق، وبعد أن تأرجح بعذوبةٍ خلال رُبعِ ساعةٍ،

وبصوته البعيد جدّاً

شرع في إلقاء خطبة جميلة:

*Maintenant, je suis pendu dans le Bona

المطرُ بلَّوْرُ بؤسي

والسِّياسيون يقضمُون عكَّازي،

لو لم أشنق نفسي لَمُتُّ

بذلك الداءِ الغريبِ

الذي يُكابدُهُ من لا يأكلون،

أحمل في جيوبي رسائل مضغوطة

كتبتها أنا لنفسي

لكي أحتال على عزلتي،

حنجرتي كانت ممتلئة بالصمت

وهي اليوم ملأى بالموت.

أنا مفتون بِهوى امرأةٍ تحرُسُ مفاتيحَ الليل،

هي قد نظرتْ إلى نفسها في عينيَّ دون أن تعرفَ من أكونُ،

والآن ستعرف ذلك حين تقرأ حكايتي من سخام الجرائد،

ستعرف أن اسمي هو لويس كريزيك،

مواطن من عمق الرجال الأحرار،

وريث لرماد الفجر،

قد عشت مثل شبحٍ

بين أشباح يعيشون مثل أناسٍ،

وعشتُ دونَ أحقادٍ ودون أكاذيبَ

في عالم قُضاةٍ وأطْيافٍ،

لا الأرضُ التي ولدتُ فيها كانت لي

ولا الهَواءُ الذي أستريحُ فيه،

تملكتُ ا لحُرِّيَّة فقط،

أي الحقَّ في المُكابدةِ وفي التّيهِ،

في أن أكونَ هذا الجَسَدَ البَارِدَ

متدلّياً مثل فاكهةٍ

بين من يغنُّونَ ويضحكون

بين شاطئٍ من الجعة

ومَعْبَدٍ بُنِيَ لزَخْرَفةِ الخَوْفِ،

المرأةُ التي تحرسُ مفاتيحَ الليلِ

سوفَ تعرفُ أن اسمي لويس كريزيك،

وأني كنتُ أعْرُجُ قليلاً، وأني كنتُ أحبُّها،

سوفَ تعرفُ أني لستُ وحيداً، وأنَّ معي

عالماً قديماً سوفَ يختفي

سوفَ يمحوهُ الفَجرُ نهائيّاً

مثلما يُسحَقُ الضَّبابُ أحياناً

أزْهارَ الكرَزِ

لقدْ سَحَقَ المَوْتُ صَوْتِي

حينما عاد صاحب المقهى رفقة شرطي من صفيح وكبريت

لم يكن مشنوق مقهى بونابارت سوى دخان مرتعش لسيجار

تحت القبّعة

فوق فنجان ببقايا القهوة.

---

* باللغة العربية: أنا الآن مشنوق في مقهى بونابارت.

أيّها اللّص، أيّة حياة هي حياتك؟

جان ماري غوستاف لوكليزيو

أخبرني، كيف بدأ كل شيء؟

لا أعرف، لم أعد أعرف، حدث ذلك منذ زمن طويل جداً، لم أعد أتذكّر الوقت الآن، هذه هي الحياة التي أعيش. ولدتُ في البرتغال في أريسيرا التي كانت آنذاك قرية صيادين صغيرة غير بعيدة عن لشبونة، قرية كلها بيضاء، تقع فوق سطح البحر. بعد مدة، كان على والدي أن يغادر القرية لأسباب سياسية لكي نستقرّ في فرنسا رفقةَ أمّي وخالتي. أما جدّي فلم أرَه أبداً مرّة أخرى. كان ذلك بعد الحرب تماماً. أظن أنه مات في تلك الفترة. لكني أتذكّره جيّداً. كان صيّاداً، وكان يروي لي الحكايات غيرَ أنّي الآن لم أعد أتحدّث البرتغالية إلا قليلاً. فيما بعد، عملت كمساعد بنّاء مع أبي الذي مات بعد مدّة، وأصبح لزاماً على أمّي أن تشتغل هي الأخرى. أما أنا فقد توظّفت في شركة تتولّى إعادة تجديد البيوت القديمة. كانت الأمور تسير على ما يرام.

آنذاك كنت كغيري من الناس: لديّ عمل، متزوّج، ولي أصدقاء. لم أكن أفكّر بالغد ولا بالمرض ولا بالحوادث. كنت أعمل كثيراً والنقود شحيحة، لكني لم أكن أعرف أني كنت محظوظاً. مرّ وقت تخصّصت فيه بأعمال الكهرباء. كنت أعمل بتصليح الدوائر الكهربائية ونصب الأجهزة المنزلية، الإضاءة، والتوصيلات الكهربائية. أعجبني ذلك العمل جدّاً. كان عملاً لا بأس به.

أسأل نفسي أحياناً إذا كان ما يجري لي حقيقياً، إذا كان فعلاً يجري بتلك الطريقة أو أنه كان مجرّد حلم أعيشه في تلك اللحظات. كان كل شيء في حياتي هادئاً وطبيعياً. حينها، كنت أعود إلى البيت مساءً عند الساعة السابعة، أفتح الباب فأشمّ هواء المنزل الدافئ، أو أسمع صياح الصبيان وصوت زوجتي التي ما إن تراني أدخل البيت حتى تأتي نحوي لتقبّلني. اعتدت أن أتمدّد على السرير قبل الأكل لأني أرجع إلى البيت متعباً جداً. من فوق سريري، كنت أنظر إلى السقف فأرى بقع الظل التي يصنعها فوقه ضوءُ الغرفة. لم أكن أفكّر في شيء حيث إن المستقبل لم يكن له وجود في ذلك الوقت، مثله مثل الماضي. لم أكن أعرف أني كنت محظوظاً.

والآن؟

آه، الآن تغيّر كل شيء. المزعج أن الأمر حدث بلا مقدّمات عندما فقدت عملي بسبب إفلاس الشركة التي كنت أعمل فيها. قيل إن صاحب الشركة هو الذي كان وراء إفلاسها. كان غارقاً في الدَّيْن. رَهَن كل ما يملك. هكذا، غادر خلسةً في أحد الأيام من دون إخطار بشر، بعد أن قبض عربون عمل جديد. كنّا نطالبه براتب عن ثلاثة شهور. تكلّمت الصحف عن الأمر، لكن لم يره أحد ثانية لا هو ولا النقود. وجد الجميع أنفسهم- إذاً- معدَمين. كان ذلك يشبه حفرة كبيرة وقعنا فيها جميعاً. لا أعرف ما الذي حلّ بالآخرين. أعتقد أنهم رحلوا إلى أماكن أخرى. ربما كانوا يعرفون أناساً يستطيعون مساعدتهم.

في البداية، تصوّرتُ الأمور ستستقيم، وأني سأجد عملاً بسهولة، لكن لا شيء من هذا حصل، لأن المقاولين يوظّفون الأجانب والناس الذين لا عوائل لهم. هنا أسهل عندما يريدون التخلّص منهم. أما بالنسبة للكهرباء، فلم أكن حائزاً على شهادة الكفاءة المهنية، لا أحد كان سيعهد لي بعمل وأنا على هذه الحال. هكذا مضت الشهور، وأنا- على الدوام- معدم. صار من الصعب علينا توفير الأكل ودفع أجور تعليم أولادي، فزوجتي، التي كانت تعاني من مشاكل صحية، لم تكن تستطيع العمل. لم يكن لدينا حتى المال اللازم لشراء الأدوية. بعد ذلك أعارني صديق لي، كان قد تزوّج توّاً، عملَه. ذهبت للعمل في بلجيكا مدّةَ ثلاثة أشهر في مصهر حديد. كان ذلك قاسياً، خصوصاً أنه كان يتوجّب عليَّ العيش وحيداً في الفندق. كسبت مالاً لا بأس به، فعن طريقه استطعت شراء سيارة ماركة بيجو، شاحنة صغيرة هي تلك التي لا زالت عندي. في ذلك الوقت، وضعتُ في رأسي فكرةَ أني مع تلك الشاحنة ربما سأستطيع أن أعمل بنقل البضائع للورش، أو أن أنقل الخضار في السوق. لكن، فيما بعد أصبح الأمر أكثر صعوبة لأني لم أعد أملك شيئاً البتة حتى إنني خسرت المساعدات المالية التي كانت الحكومة تمنحني إيّاها. أوشكنا أن نموت جوعاً، أنا وزوجتي وأطفالي. هكذا، اتّخذت قراري بأن أصبح لصّاً. في البداية قلت لنفسي إن الأمر مؤقّت فقط بما يسمح لي بالحصول على القليل من المال، وأن عليَّ أن

أصبر. مضت الآن ثلاث سنوات وأنا على هذه الحال. أعرف أن الأمر لن يتغيّر. لو لم يكن لديّ زوجة وأولاد لكان بإمكاني - ربما - أن أذهب، لا أدري، إلى كندا، أستراليا، أيّ مكان. ربما استطعت أن أغيّر مكان عيشي، أن أغيّر حياتي...

وهل هم يعرفون؟

أولادي؟ لا، هم لا يعرفون شيئاً. لا أستطيع أن أخبرهم بذلك. لا زالوا صغاراً ولا يدركون أن أباهم أصبح لصّاً. في البداية، لم أكن أريد إخبار زوجتي بالأمر. قلتُ لها إنني انتهيت إلى إيجاد عمل كحارس ليلي في ساحات ورش البناء. لكنها كانت ترى جيداً أن كل ما كنت أعود به عبارة عن أجهزة تلفيزيون وأجهزة ستيريو وأدوات بيتية أو آوانٍ مزخرفة وفضّيات. كنت أضع كل ذلك في المرآب، وانتهت هي إلى أن شكّت بالأمر. لم تقل شيئاً، لكني كنت أرى أنها خمّنتْ المهنة التي كنت أمارس.

ما الذي كان إمكانها أن تقوله؟ عند النقطة التي كنا قد وصلنا إليها، لم يعد لدينا ما نخسره. كنت بين أمرين: إما أن أسرق، أو أن أتسوّل في الشارع...لا، لم تقل شيئاً. غير أنها - في أحد الأيام - دخلت إلى المرآب في الوقت الذي كنت أفرغ فيه حمولة السيارة بانتظار أن يصل المشتري. كنت قد وجدت مشترياً جيداً مباشرة، أنت تفهم، كان هو يربح كثيراً من دون أن يجازف بشيء. عنده محلّ للأدوات الكهربائية في المدينة، ومحلّ ثانٍ للأنتيكات في مكان آخر، في ضواحي باريس على ما أظن. كان يشتري كل ما أسرقه بعِشْر القيمة. كان يدفع سعراً أفضل في الأنتيكات، لكنه لم يكن يشتري كل شيء. كان يقول إن ما يشتريه يجب أن يستحقّ العناء ما دام في الأمر مجازفة. ذات يوم، رفض أن يشتري مني ساعة دقاقة قديمة بحجّة أنه لم يكن موجوداً منها إلا ثلاث أو أربع في العالم، وأنه كان يخشى أن يتمّ التعرّف إليها عنده. أعطيت الساعة لزوجتي لكنها لم تعجبها. أظن أنها رمتها في صفيحة الزبالة بعد عدّة أيام. ربما كانت تشعر بالخوف منها. نعم، في ذلك اليوم إذاً، وبينما كنت أفرغ حمولة الشاحنة في المرآب، وصلت زوجتي. نظرت إليّ. ابتسمت قليلاً، لكني كنت أشعر جيداً أنها كانت حزينة في داخلها. قالت لي فقط، وأتذكّر ذلك جيداً: لا خطرَ في هذا الذي تفعل؟ شعرتُ بالعار، قلت لها: لا، وطلبت منها المغادرة لأن المشتري كان على وشك الوصول، ولم أكن أرغب بأن يراها. لا، لم أكن أريد أن يعرف أبنائي هذا، ما زالوا صغاراً. هم يظنون أني أعمل مثل السابق. الآن أقول لهم إني أشتغل ليلاً، وإني لهذا السبب ملزم بأن أتركهم في أثناء الليل، وأن أنام جزءاً من النهار.

- هل تحبّ حياتك هذه؟

- لا، في البداية لم أكن أحبّ هذا أبداً، لكن، الآن، ما الذي أستطيع فعله؟

- تخرج كل ليلة؟

هذا يعتمد على الأماكن. هناك أحياء يهجرها أهلها في الصيف، وغيرها تخلو في أثناء الشتاء. مرات أبقى وقتاً طويلاً من دون أن أخرج، إذ يجب عليّ أن أنتظر مخافة أن يُقبَض عليّ. لكن، أحياناً، نكون بحاجة إلى المال من أجل شراء الملابس أو الأدوية أو عند وجوب دفع بدل الإيجار أو فاتورة الكهرباء. لا بدّ حينها من أن أتصرف. أبحث عندها عن الموتى.

- الموتى؟

- نعم، أنت تعرف، تقرأ الصحيفة وعندما ترى أن أحد الأغنياء قد مات، تعرف أنه سيكون بإمكانك زيارة المنزل يوم الدفن.

هكذا تعمل عموماً؟

- حسب الوضع. ليست هناك قاعدة. مرات لا أسرق إلا ليلاً، لا سيّما عندما تكون السرقة في الأحياء البعيدة لأني أعرف أني سأكون على راحتي. أحياناً أستطيع السطو في النهار نحو الساعة الواحدة بعد الظهر. عموماً لا أريد عملَ ذلك نهاراً. أنتظر الليل أو الفجر، كما تعلم، حوالي الثالثة أو الرابعة صباحاً، هذه أفضل ساعة تخلو فيها في الشوارع، حتى الشرطة ينامون في تلك الساعة. لكني لا أدخل أبداً بيتاً فيه أحد.

- كيف تعرف أن لا أحد في البيت؟

هذا يُرى مباشرة، خصوصاً عندما تعتاد السطوَ على البيوت. هناك علامات: الغبار الذي أمام الباب، الكراسي المهجورة أو الصحف المتراكمة أمام صندوق الرسائل.



- تدخل عن طريق الباب؟
- عندما يكون الأمر سهلاً، نعم، أكسر القفل أو أستخدم مفتاحاً مزيَّفاً. إذا لم ينجح ذلك، أحاول المرور عبر النافذة. أكسر الزجاج بمطرقة صغيرة، وأعبر من النافذة. أرتدي دائماً قفازات كي لا أترك آثاراً، وأيضاً كي لا أجرح نفسي.
وأجهزة الإنذار؟
عندما يكون الأمر معقَّداً، أصرف النظر عن السرقة. لكن، عموماً، هذه الأشياء بسيطة تراها من النظرة الأولى، ليس عليك سوى أن تقطع التيار.
ما الذي تفضِّل سرقته؟
أنت تعلم، عندما تدخل، هكذا، بيتاً لا تعرفه، يصعب عليك تحديد ما سوف تجده. يجب عليك أن تنجز العمل بسرعة، هذا كل ما في الأمر، فقد يرصدك أحدهم. تأخذ -إذاً- ما يسهل بيعه، ولا يجلب المشاكل، التليفزيونات، أجهزة الستيريو، الأدوات المنزلية أو الفضيات، التحف، شرط ألا يتراكم بعضها فوق بعض، اللوحات، الفازات، التماثيل.
- المجوهرات؟
- لا، ليس غالباً. على أي حال عندما يسافر الناس لا يتركون مجوهراتهم خلفهم. زجاجات النبيذ هي أيضاً مغرية ذلك أنها تُباع جيداً. ناهيك عن أن الناس لا يعيرون انتباهاً كبيراً إلى مخازن نبيذهم، ولا يضعون عليها أقفال أمان. هم لا يراقبون كثيراً ما يحدث هناك. ومن ثَمَّ يجب تحميل ذلك بسرعة وترك المكان. لحسن الحظ، لدي سيارة، بدونها ما كنت لأستطيع إنجاز العمل. لولاها لكان لزاماً عليّ أن أنضمّ إلى عصابة، وأصبح بذلك لصّاً حقيقياً. لكن هذا ما كان ليرضيني؛ لأن أفراد العصابات يسرقون- حسب ظني- من أجل المتعة أكثر من الحاجة، هم يريدون أن يغتنوا. إنهم يبحثون عن أقصى ما يمكن، أن يقوموا بأكبر سرقة، بينما أنا أسرق كي أعيش، ومن أجل أن أوفّر لزوجتي وأطفالي ما يأكلونه ويلبسونه، ولكي يحصل أولادي على تعليم مناسب ومهنة حقيقية.
إذا وجدتُ عملاً ثانياً، سأتوقَّف مباشرة عن السرقة. سيكون بإمكاني ثانية أن أعود إلى بيتي هادئاً في المساء، وأن أتمدَّد على السرير قبل العشاء، وأن أنظر إلى بقع الضوء على السقف من دون أن أفكر في شيء، من دون أن أفكر في المستقبل، من دون أن أخشى شيئاً...
الآن لديّ شعور أن حياتي فارغة، وأن لا شيء خلف هنا، مثل ديكور فارغ. البيوت، الناس، السيارات، لدي إحساس أن كل هنا مزيَّف وشكلي، وأنه سيأتي يوم يقال لي فيه إن كل هذا ملهاة، وإن الأمر لا يعني أحداً. من أجل أن لا أفكر في هنا، أخرج بعد الظهر إلى الشارع، وأبدأ بالسير كيفما اتَّفق، أسير، أسير تحت الشمس أو تحت المطر، وأشعر بنفسي غريباً كما لو كنت قد وصلت توّاً بالقطار، وأني لا أعرف أحداً في المدينة، لا أحد.
- وأصدقاؤك؟
- أوه، أنت تعلم حالَ الأصدقاء عندما تكون لديك مشاكل، وعندما يعرفون أنك فقدت عملك، وأنك لم تعد تملك المال. في البداية، هم لطيفون، لكن بعد ذلك يخشون أن تأتي لتطلب منهم نقوداً، فـ... أنت لا تنتبه كثيراً حتى يأتي يوم تلاحظ فيه أنك لم تعد ترى أحداً منهم وأنك بتَّ بلا معارف...حقيقةً، كما لو كنت غريباً، ونزلت توّاً من القطار.
- تعتقد أن الحال سيعود كما كان؟
- لستُ أدري... أحياناً أفكِّر أنها لحظة صعبة وستمضي، وأني سوف أستأنف عملي في البناء أو في الكهرباء، كل ما كنت أمارسه في السابق... لكن في أوقات أخرى، أقول أيضاً لنفسي إن هذا لن ينتهي أبداً، أبداً لأن الأغنياء لا يفكِّرون بأولئك الذين هم في الشقاء. يسخرون منهم، ويحتفظون بغناهم لأنفسهم، منعزلين في بيوتهم الفارغة، في خزناتهم. من أجل أن تكسب شيئاً منهم، من أجل أن تكون لك فضلاتهم، يلزمك أن تدخل بيوتهم، وأن تأخذ منهم ذلك الشيء بنفسك.
- ما الذي تشعر به عندما تفكّر أنك أصبحت لصّاً؟
- إذا كنت أشعر بشيء فليس سوى الخوف والإحباط. أشعر أن الهموم تسحقني. أحياناً، عندما أعود في المساء إلى المنزل في ساعة العشاء، أرى أن الأمر لم يعد كما في الماضي، ليس غير ساندويشات باردة آكلها وأنا اشاهد التلفاز مع الأولاد الذين لا يقولون شيئاً. حينها، ألاحظ أن زوجتي تنظر إليّ من دون أن تقول شيئاً هي الأخرى، لكنها تبدو متعبة جداً، عيناها رماديتان وحزينتان. أتذكّر حينئذ ما قالته لي في المرة الأولى عندما سألتني إن كان في الأمر خطورة. كنت قد أجبتها بالنفي، لكن ذلك لم يكن صحيحاً؛ لأني أعرف جيّداً أن مشكلة ما ستحصل ذات يوم. سبق أن حصل ذلك ثلاث مرات أو أربع، كاد الأمر فيها ينقلب إلى مأساة. حدث في تلك المرات أن أطلق عليَّ أناس الرصاصَ من مسدَّساتهم. ولأني أرتدي السواد الكامل فوق ملابسي، ولديَّ قفازات سود وغطاء رأس، فإنهم، لحسن الحظ، أخطاوني؛ لأنهم لم يروني في الليل. لكن، ذات مرة سيحصل المُقَدَّر، ذلك حتمي، سيحصل لا محالة. رُبَّما هذه الليلة. ورُبَّما غداً. من يحزر؟
محتمل أن تلقي الشرطة القبض عليّ، وسأقضي سنوات في السجن، وربما لن يكون بإمكاني الجري بسرعة كافية، عندها سيطلق أحدهم النار عليّ، وسألقى حتفي. إنها هي التي أفكّر فيها، زوجتي، أفكّر بها لا بنفسي، أنا لا أساوي شيئاً، لا أهمية لي. أفكّر أيضاً بأولادي. ما الذي سيصيرون إليه؟ ومن سيفكِّر بهم على هذه الأرض؟ عندما كنت لا أزال أعيش في أريسيرا، كان جدي يعتني بي جيداً. أتذكّر قصيدة كان يغنّيها لي غالباً، وأتساءل: لماذا أتذكّر هذه القصيدة من دون غيرها؟ ربما ذلك هو المقدَّر والمحتوم؟ هل تفهم البرتغالية قليلاً؟ هكذا كانت تنشد القصيدة، استمع:

أيها اللّص، أيها اللّص،
أيَّة حياة هي حياتك؟
أكلٌ وشربٌ
سيرٌ في الشارع.
كان الوقت منتصف الليل
عندما جاء اللّص
طَرَقَ الباب ثلاث مرات.

ت: د. حسن سرحان



جلد ثور أسود

محمّد فطومي

سكّان تلك الجزيرة عشيرة كبيرة واحدة تتوارث التّعاليم والتّقاليد جيلاً بعد جيل.

لا أحد يملك في الجزيرة قشّةً واحدة. الجميع يعمل من أجل الجميع. يدير شؤون العائلة شيخ صالح ذو دراية وحفظ وحكمة، يساعده في ذلك نزر من العقلاء والمحنّكين والمَهرة.

يقتسم أهل القرية الخير، كلّ بحسب ما أحضر. يعيشون على صيد السمك والزّراعة وما يدرّه عليهم الغنم من نعمة.

وكان لديهم ثور أسود عظيم، مات أبواه فنشأ بينهم كأحد منهم، كباراً وصغاراً كانوا يتبرّكون به، ويتعهّدونه بالرّعاية والطعام. حتّى حلّ بهم موسم أمسك فيه البحر أسماكه والأرض خيراتها. إن هي إلاّ أسابيع ثلاث حتّى أتوا على المؤونة كلّها.

دبّ فيهم الرّعب وهم يراقبون الجوع والمرض يلوّحان لهم بفناء جماعيّ محتوم.

أشار عليهم راعي المواشي بذبح الثّور الأسود، فقتلوه. ذاك أنّهم منهيّون عن إلحاق الأذى بالجسم المقدّس ولو بخاطرة عابرة. لكن، مع استفحال الهوان والجوع بهم قرّروا أن يُطعَموه. قالوا: الصّواب فيما قاله الرّاعي، لعلّنا إذا طَعِمناه اقتربنا بلحمه من آخر أيّام النّحس، فيدنو رزقنا، ويتيسّر قوتنا من بعد احتباس وكدّ. وحتّى يجانبوا الإثم اتّفقوا على أن يعهدوا بذبح الثّور إلى غريب عن الجزيرة. جهّز رجال أشدّاء قارباً، وأبحروا لإحضار الغريب. قصدوا جزيرة مجاورة.

لدى وصولهم وجدوا ضالّتهم. اشترط الرّجل أن يتقاضى جلد الثّور مقابل عمله سيراً على خطى أجداده. احتار الوفد. تجادلوا فيما بينهم ساعة زمن. فتعاليمهم تحرّم البتّة خروج مثقال حصاة من الجزيرة. في النّهاية وافقوا مُكرَهين. أعطوا الرّجل الأمان بشرفهم وشرف عشيرتهم أمام قومه، ثمّ انطلقوا عائدين.

ذبح الغريب الثّور. طوى الجلد. حفظه في متاعه، ثمّ رحل بعد أن قاموا معه بواجب الضّيافة.

انقشعت الغمامة التي كانت تغشى عيون أهل الجزيرة بعدما استلّ الجوع براثنه من لحمهم، عندها وجدوا أنفسهم وجهاً لوجه أمام عار مبين. وكان من عادتهم تدوين كلّ حدث جلل يمرّ بهم. قبل أن يسطّروا حرفاً واحداً في كتاب الجزيرة نزعوا إلى التّريُّث حتّى يتدبّروا شأنهم.

حول نار أمام دار الشّيخ تجمَّعَ كبار القرية ليتباحثوا أمر خروج الجلد من الجزيرة. في النهاية اهتدوا إلى منفذ ينقذون به ما ظلّ متماثلاً للإنقاذ من سوأتهم.

مع بزوغ شمس اليوم التالي كان على نسوة القرية قصّ شعورهنّ وتكديسها في ركن بالديوان القرويّ. عند هبوط الليل أُحْرِق الشَّعْر سرّاً.

دُوِّن الحدث في كتاب الجزيرة. تلا الكاتب النصّ في نسخته الأخيرة على الشّيخ وخاصّته في خلوة.. قرأ:

«حلّ بالقرية سخط الكون بأسره، فأحاط بالناس جوع مُرَوِّع لم يروا له مثيلاً، عطفاً بهم ذبحت الآلهة ثورهم الأسود، وأمرت بحرق الجلد. جُمّع رماد الجلد وحُفِظ في قنينة، فهي في رفّ ببيت الضّيافة».

أنصت الشّيخ باهتمام كبير للكاتب وهو يتلو وثيقة التطهُّر. أومأ برأسه إيجاباً، ثمّ قال بنبرة رضى:

- أقيموا حفلاً بهيجاً غداً في ساحة القرية..يحقّ لنا أن نفخر لأنّنا لم نخذل أبناءنا..

أطلق زفرة ارتياح، ثمّ أضاف :

- كنت على ثقة بأنّ رجالنا المخلصين سيعطفون بالمصيبة نحو رواية يمكن أن تحدث.

حلم

سما حسن

جلس قبالة جدّته العجوز، يتأمّل يديها المعرورقتين، يمعن النظر في عروقهما الزرقاء البارزة وكأنه يرى في هذه العروق طرقاً ومسالك ودروباً حدَّثته جدّته عنها في الأوقات التي كانت تخرج فيها أمه إلى مركز توزيع المعونات التابع للأونروا، لتسأل عن موعد تسلُّم مخصَّصاتهم التموينية، تحدّثه الجدة، وهي تمطّ في حروفها لتشوّقه أكثر، عن القرية التي هُجِّروا منها، عن الأرض والدونمات والخير والحب الذي كان، وكان هو يسرح بخياله الصغير ظانّاً أن جدّته تحتفظ بخارطة هذا المكان على معالم يديها، مجتازاً السقف القرميدي محلّقاً في فضاء بعيد، يحدث كل هذا، في الوقت الذي كانت أمه تذهب (تخرج)، وهي تحمل أحلامها بأنها ستبيع العدس والأرز، وستشتري بثمنهما البيض والسمن، وستحاول أن تبقي مبلغاً لمصروفه اليومي. هو لم يذهب بعد إلى المدرسة، ولكنه سيذهب في العام القادم، من الصعب عليه أن يفرّق بين الأوراق العادية وبين الأوراق النقدية. لذا فقد فرح فرحاً عظيماً حين اشترى بنصف شيكل منحته إياه جارتهم الثريّة، وهي تعرِّج على جَدّته لتطلب منها أن تلقط «الخوفة» لطفلها الرضيع. طار بنصف الشيكل إلى دكّان البقّال القريب، واشترى حلوى مُغَلَّفة بألوان زاهية. حين فتحها بأصابع متعجِّلة وهو يحثّ الخطى نحو البيت، وجد في داخلها قطعة حلوى صغيرة، والقطعة قد لُفَّت بورقة كتبت عليها رموز وأرقام، طار هذه المرة بالورقة إلى جَدّته، التي ما إن رأتها حتى صاحت: هذه يا بنيّ عملة أجنبية، نعم عملة أجنبية. نظرت جيداً، وقرَّبتها من عينيها وهي تضيِّق إحدى العينين، وتوسّع الأخرى، فقد كان نظرها ضعيفاً. وقالت لتؤكِّد فرحةً: نعم إنها عملة أجنبية بالتأكيد. لم تسأله من أين حصل عليها، ولكنها اعتقدت أنه قد عثر عليها في الطريق، فحدَّثت نفسها: ستكون مفاجأة لزوجة ابني، سوف أعطيها لها، وستكون حتماً كافية لشراء أنبوبة غاز من تلك الأنابيب التي تسمع أنه يتمّ تهريبها عبر الأنفاق إلى غزة التي أصبحت تمتلئ بيوتها برائحة الكاز والكيروسين.

الجدّة العجوز لم تنقل فرحتها سريعاً للأم العائدة وقد نال منها التعب والإنهاك، بل أخذت تستطلع منها الأمر حيث قالت الأم: «الزحام يا عمَّتي كان شديداً، وقفت لساعات في الطابور حتى وصلت إلى الشبّاك حيث قام الموظف بوضع الختم الأزرق على بطاقة الإعاشة، وقال لي: موعد تسلّمك لمخصّصاتكم بعد ثلاثة أيام، أي في اليوم الأول من العام الجديد، سيكون علينا الانتظار ثلاثة أيام، كنت أعتقد أني سأشتري كرتونة بيض، وأسلق كل يوم منها ثلاث بيضات لإفطارنا». تنهَّدت وهي تعيد ربط إيشاربها فوق رأسها: «الله يرحمك يا أبا بلال، تركتني وحيدة في الدنيا». ونظرت إلى الجدّة التي كانت تبدو سارحة في عالمٍ آخر، كانت تعلم جيداً العالم الذي تسرح فيه الجدّة، وأحياناً تشعر بالنقمة عليها لأنها علَّمتها أن تسافر بخيالها في هذا العالم، حين تتحدَّث عن البيض، فتقول الجدة: «كان عندي البيض بالهَبَل، ولمّا أزور حدّ كنت أهديه بيض بلدي كبير وكله صحة، وكل يوم كنت أقلي بيض للحاج بزيت الزيتون، بتكون البيضات هيك عايمات في الزيت زي البط ما بيعوم في المَي». أما اليوم فهي لاقت الكثير من العذاب، فسرحت في الماضي القريب قليلاً، فأخذتها الذكريات إلى يوم استشهاد زوجها وقد كان ابنها بلال جنيناً في رحمها، ولم يمض على زواجها سوى أربعة أشهر، ثم سرحت بأفكار جديدة: ماذا لو بقي زوجها على قيد الحياة؟ هل كانت تعيش هذا الذلّ؟ هل كانت ستضطرّ للركض من باب مؤسَّسة إلى باب جمعية إلى باب مركز الأونروا؟

أما الجدّة القابضة بيدها على الورقة، فكانت تتذكَّر تلك الأيام قبل أن يستقرّ بهم المقام في غزة، تتذكَّر الأرض التي كان يملكها زوجها، وكان يعتزّ بها كل الاعتزاز لدرجة أنه حين كان يقسم بالله ليؤكِّد أمراً ما فإنه يُتبِع القسم بقسم آخر، كان يقسم بالأرض التي يملكها ويحبّها، لم يكن يقول: «وحياة أولادي»، بل كان يقول: «وحياة أرضي اللي أغلى من عرضي».

وظلّ يقسم بهذا القسم حتى جاء اليوم الذي رحل به عن الأرض، واستقرَّ في خيمة لجوء، أصبح صامتاً كتمثال، واجماً لا ينظر شمالاً ولا جنوباً، بل ينظر إلى الأرض، مطرقاً ساهماً حتى كان ذلك اليوم، حين طالت إطراقته على الأرض، فاقتربت منه لتهزّه وتخبره أنها قد أعدَّت الطعام لتجده بلا حراك، ووقع جسده على الأرض، وإلى جواره استقرَّت عصاه الخشبية التي كان يغرزها في أرضه، ويعلّق عليها قمبازه.

ووصلت بها الأفكار إلى ابنها فتذكَّرت أنه عمل فترة داخل إسرائيل، وكان يدّخر بعض المال، وريقات خضراء كان لها اسم صعب على لسانها، ولكنها حين رأت هذه الورقة في يد حفيدها تذكَّرت هذه الوريقات التي ادَّخَرها ابنها، والتي لم تَكْفِهم لعام واحد بعد استشهاده. فرحتها بهذه الورقة كانت عظيمة وهي تتخيَّل أن أحد المحسنين قد وضعها في يد الطفل الصغير، وأجّلت الحديث عنها حتى ترتاح الأم العائدة من رحلة شاقّة، نظرت إلى أرملة ابنها، كانت ما تزال جميلة شابة وإن

كان التعب والفقر قد نالا منها، هالات سوداء تحت عينيها، وشعرها يبدو بين خصلاته السوداء شعرات بيضاء نافرة، تبرز من تحت إيشاربها منسول الأطراف.

في ركن الغرفة القرميدية كان يجلس الطفل الصغير ينظر إلى يد جَدّته العجوز المطبقة على الورقة النقدية، يتطلّع إلى شفتيها وكأنه يستحثّها على الحديث، كم ستسعد أمه حين ترى هذه الورقة الثمينة! حتماً ستشتري أنبوبة غاز، وسوف ترتاح من إشعال موقد الكاز الذي تملأ رائحته غرفتهم الوحيدة، وستشفى يداها من غسل الأواني الملوّثة بالسناج والهباب الأسود.

«أنبوبة غاز» هممم، حرك شفتيه استمتاعاً، تخيّل فرحة أمه، ونظر إلى عروق يدَيْ جدّته، نعم هذه العروق هي خارطة الطريق إلى قرية جدّته التي حدّثته عنها، لو يذهب مع جدّته إلى تلك القرية، سوف يكون صاحب أرض بدلاً من هذا البيت الحقير، وسوف يلعب، ويلهو كما يحبّ، وسيحبّه أطفال الحَيّ، ويحترمونه كما يحبون أبناء جارتهم الثريّة التي جاءت منذ قليل عند جدَّته، جدّته دائماً تقول له: «لو بقينا في أرضنا لكنت أنت أكثر ثراء من زوج هذه المرأة الثرية والبخيلة التي لا تمنحك- وأنت يتيم الأب- سوى نصف شيكل، مع أني قد قمت بـ «لقطة الخوفة» لابنها مستخدمة زيت الزيتون، وأعدت ذلك مراراً».

يسرح الطفل، وينتظر، والأم تقوم من مكانها لتشرب بعض رشفات من الماء، ثم تقول: «آه يا عمتي، هذا المشوار الذي أقوم به كل شهر يفتح أبواب الأحزان المغلقة في قلبي، أتذكّر المرحوم، لو بقي بيننا ما كنت في هذه المرمطة».

تقترب من البابور، وتهمّ بإشعاله، تشعل عوداً من الثقاب سرعان ما ينطفئ فترميه بعيداً وكأنها ترمي همومها. بعد صمت طويل تصبّ الشاي الذي أعدّته، وتدوّر الأكواب الصغيرة بين ثلاثتهم، حين تستلّ الجدة الورقة من بين أصابعها بأصابع يدها الأخرى، وترفعها عالياً، وتقول لزوجة ابنها: «شوفي بلال شو جاب..أنا متأكّدة إنها عملة أجنبية وراح نشتري فيها أنبوبة غاز». رفعت الأم عينيها عن كوب الشاي الذي كانت تحملق بلونه القاتم كحياتها، والتقطت الورقة بلهفة من بين أصابع الجدّة، حملقت بها قليلاً، ثم سرعان ما ضحكت ضحكة مريرة: «هاي يا عمتي ورقة مزيفة من اللي بيحطّوهم في حلوى الأطفال، يعني كذب في كذب». وتنهّدت، ثم أردفت: «يا حسرة يا عمتي. هو في حَدّ هالأيام بيعطي حَدّ ورقة زيّ هاي؟».

استنكر الطفل حديث أمه، وهو القابع منذ زمن بلا حراك، وجذب الورقة من يد أمه، وصاح: «لا ... هاي مصاري. وبكرة راح أورّيها لعم حمودة تبع الدكان، وراح أخليكي تشتري فيها أنبوبة غاز».

أمام صياحه صمتت الجدّة والأم، والتحف الصغير فراشه، ويده تطبق على الورقة، وبدأ يحاول النوم وهو يتخيَّل أنبوبة الغاز التي سيشتريها، ويضعها عند باب الغرفة، ويمدّ خرطومها إلى الموقد الصغير. هممم، وحرّك فمه متلذّذاً: أنبوبة غاز!!

بدأ يحاول النوم تاركاً خياله ليستريح، وتعالى شخير الجدّة جواره، فيما كانت الأم تطفئ الشمعة، وتستعد وهي ترفع إيشاربها عن شعرها لتندسّ بجواره، حين تعالى صوت انفجارات ضخمة في الجوار، صرخ بلال، وصرخت الأم بدورها، تعالت أصوات انفجارات متتالية في المكان هَزَّت البيت الصغير، ولكن- في لحظات- لم يبقَ للبيت أيّ أثر.

في الصباح، وحين كان رجال الإسعاف يبحثون بين الأنقاض، عثروا على الكثير من الأشلاء الآدمية المتناثرة. ومن بين الأشلاء عثروا على كفّ صغيرة تبدو لطفل صغير، ولكنها كانت مطبقة بقوة على ورقة تبدو من بعيد كأنها... مئة دولار...

الرسوم: معتز الإمام - السودان

رعشات قلب في بياض العشق واللغة

نصيرة محمدي

جسد الغياب

حين يخرج الليل من بين يدي، يبدأ الحب ليرتحل بجسدي إليك، وعندما تتَّحد نرّاتي بترابك تراك الروح كما لم يعد بالإمكان أن تُحجَب عن عيني التي لم تنقطع عن النظر إليك من وراء اللغة. في جسدك سأكون عين اللغة وعين العشق، وأنت تفسح لامرأتك أن ترفل في قلبك، وترتقي بأنفاسك. روحي كانت أسرع وأقدر مني على الذهاب إليك في أعالي الوجد والحزن، وجسدي كان أصغر من وهج الطريق وجرح البداية، وأنت- يا أمير الروح- كما عشقتك في أبدية النور، سيكون جسدك رعشة القلب في بياض اليتم، وسأحبه بترف لا يطيقه الحزن.

صوت اليتم

أنا المرأة واللغة معاً، فلِمَ تعشق اللغة وتترك المرأة؟ أنا كلاهما يا حبيبي! لِمَ تأخذ بعضي وتترك بعضي؟ لِمَ ترى نصفي وتسهو عن نصفي؟ لِمَ ترغب في عشقي ولا تلامس هذا العشق؟ لِمَ تحلم بالأبجدية وتنسى الأنثى؟ أليست الأنوثة- كما قال ابن عربي- «مرآة للغيب، وانعكاساً لحقيقة الوجود معاً؟» أتراها فجوة منك أم جفوة، ارتياباً من المغامرة يقود إلى شرخ، وشرخ يرتاب من فداحته؟ كيف أدخل منطقتك وأنت تشعّ موسيقى وشفافية، ولا تهتدي إلى سرّي، ولا تنبعث في أنوثتي، ولا يسندك عطري؟ كيف تترنَّم بجاذبية منسيّة، وتطيح بعاشقة يهجس صوتها بالموت؟.

المسافة فناء

هل يبقى الإبهام مفتاحاً لخراب روحي، يرعب عشقي العارم، ويحجب عيوني العَصِيّة وهي تتذرَّع بالهذيان، وتحمل على التوجُّس واحتمال خفوت الشوق؟ في مقامي شطح يحيا على شمس غاربة ونبض يتفاقم مع النسيان.. في قلقي انصياع للشرود، وسفر نحو انهيار الأشياء، في صحوي التباس العشق ومباغتة الرحيل في شتاء يعبث بالحكايات.. أنا الغريبة في عريي، أمتلئ بالفراغ أم بيقين الموت؟. في انحداري أتنكَّر صوتك يتدرَّج في البرد فأنتهي إلى احتياجي لفوانيسك المرتعشة في يدي، ما أكثر البحر.. ما أقل الرعشات.. لن يقدر الجسد على هذا الشغف، لن يتمدَّد نوري في هذا الليل وقد تعثَّرت نجمتي بسواد الطريق، وتناثرت أشلائي في برهة حارقة. لماذا المسافة إليك فناء؟.

توق يشبهني

أتبع أنفاسك، وأمضي إلى أسوارك عطشى، عَلَّني أعثر على مائك، وأهيِّئ لناري أسماءها.. شعلة الصوت تلمع في ممرّاتك، وجسد وحيد أبصره يتَّقد بك، مطوَّقة بجهاتك، مخترقة بشموسك، تشتهيك الفتنة يا أول الماء، يشتهيك إكسير العناق على شاطئ الوحشة، صاعقاً تخَطّفني عطرك في سحيق العبارة وبهيم الليل، وشَتَّتني مهبّ القبلة في جنون الأقاصي، كجمرة خرجت إلى أوسع المعنى، واختفت في بلاغة الصمت. أبكاني عزفك الشجيّ على جسدي، أبكاني صوتك يرتعش بتوق يشبهني.

شجرة الحب

أهاجر إليك لتخمد ناري أو لأذوب كالثلج في جبلك، جذلى أرفرف في صوتك، أغادر روحي لأملأها بوجهك، غفرت لرحيلك الذي هطل في ليلي، فامتحن غربتي، وأكشف عن نبعي، أستنطق شجرة الحب التي تتقن السطوع بين يديك، وأعصر خمرتي دمعاً للغياب.. تعصف اللغة بين جوانحي لأقرأ اسمك على شفاهي، وأنساني في قصيدة فمك. يرمِّم

الهواء أغنيتنا، وينهض الألم حاضناً شهقتنا.. أجتاز حقولك، وتهزّ سمائي بضحكتك.. أنا بلاغة البياض، وأنت آية الماء. أنا مراثي النسيان، وأنت مُحَيّا البحار، أنا أرجوحة العيد، وأنت فصول الاخضرار. كالخرافة أستيقظ في شهوة الأنفاس، وأنتحب في الفجر مُرَصَّعة بظلالك..

سخاء

بوسعي أن أصير طريقك إلى البلّور الأزرق وصباحك الندي بالرغبة والخصب، بوسعي أن أحرِّض الأفق على الجنون وَوَلَه الذاكرة، وأعرّي على هيام الرجال بأزمنة السكر.. يتعثّر رؤيتك من شرفات مُوَشَّحة بتراب الموتى لأنك تباغت الغناء محفوفاً بانبعاثك في أناشيد الضوء وألوان القلب ورذاذ الحنين.. في هدأة الفناء أنا، أعجّل لجسدي أن يتبعني، ولا يغفل علامات السخاء حتى تضجّ الذاكرة بعناوين الماء وحضن الغريب.

ضريح مُعَلَّق

لم يعد ثمة شيء يرنو إليه القلب إلا سماءك وهي تغطّيني، وتلفّ جرح نصّي بحرير سرّيّ أتحسَّسه في جسدي المفخَّخ بالألم والصمت.. ذاك الخريف أوصد بابه دوني حتى يُعِدّ لي سريراً بأجنحة سوداء وأصابع من نحيب، زفرة توقع ما تردّد في حكايات الهواء عن أميرة انحنت للرحيل، وصاحبت بكاء الشجر يتفرّس في أوراقه الذاوية، ويكتب هجرة الطيور المبهمة.. تلك أنا أمدّ حبال روحي في قصيدتي وهي تطوف مترنِّحة في ضريح معلّق في الغيوم.. تلك أنا التي تتمدّد في حفرة تزهو بأنقاضي، وتعانق بردي عناق العشّاق المحموم.. تلك أنا في هذا المدى.. هل مرة ارتجفت أمام حوافّي المُلَغّمة؟.

الملحمة المضنية

روحي حَلَّت في روحك لتبدأ الأبدية شاسعة وخرافية كقلبي الذي يراك من وراء أكثر من قبر، وأكبر من شعر.. بعد كل طقوس الألم والوحشة انْفِني إليك لأكونك أكثر، لأعرف أني صرت داخلك، وأن قربك مسافة علي أن أُذبَح بها كلما شَقّ البرد روحي، وساور الشغف جسدي العاري.. مثل شجن سقط من عين عاشقة أتَّكئ على أبجدية الليل، وألمُّ ما تناثر من كريستال الوجد. ربما تكتمل الملحمة المضنية.. ربما ألقى دهري، أنا القصية أكثر من أيّ شيء.

لم أكن سواك

يجرحني الليل، ويجرحني الحب. وآخر ما منحته له دمعة تضيء القمر الذاهل عني.. تحتويني العتمة كلما هممت أن أخرج من بردي وصمتي. وأروح في هذا المدى أرقص رقصة الطائر الذبيح، يجرحني الصباح الأبيض ينشد للراحلين بهاء التراب المُبَلَّل بندى الروح ونشوة الحروف في تشكُّلها المبهم، يجرحني الحب.. يساور شكوك الموت، ويتشرَّب مهابة الجنازات. أنا لم أكن- يا ربي- في خروج النبض غير عينك التي أضمرت السرّ، ويدك النافذة نحو النهايات.. أنا لم أكن سواك في هذا العشق.



هَذْيُ عَجوز !

محمد محمد عيسى

مُفْتَتَح

- 1 -

يَرتَدُّ طَرفُ العَائِدِينَ مِن النِّزَالِ
إِذَا استَحَالَ النَّصْرُ
فِي أرضٍ سَلامْ !!

- 2 -

جَاءَ الفَتَى حُرّاً
يُقَاوِمُه انْكِسَارُ الدَّربِ
فِي حِضْنِ المَدَى
جَاءَ الفَتَى بَيْنَ الفَوارِسِ وَالفِطَامْ
وَإِلى عَرِيشٍ مَا استَوتْ أغْصَانُها
وَبِها عَجُوزٌ
لا يَنَامُ كَلامُها
وَضَعَ الصَّغِيرُ خَلاصَه فِي حِجْرِهَا

ثُمَّ استَوَتْ أعْصَابُه
واستَخْبَرتْ ..
لَكِنَّهَا جُزْءُ انتِبَاه !!

الْقَصِيدَة

- أنتَ ابنُ مَنْ ؟
-ابنُ الصَّغِيرةِ مِنْ بَنَاتِكْ،
واسْمِي مُحَمَّدْ،
وَأنَا الشُّوَيْعِرُ والحَرِيصْ.

****

- عرَبِيَّةٌ، ذَبَحُوا الشِّيَاهَ، وأطْعَمُوا
يَا رَبّ بَارِكْ
والعِرَاكُ تَصَاعُدٌ،

المِلحُ ذَابَ، الفُرْنُ جُهِّزَ لِلْخَبِيزِ،
يَعُودُ جدُّكَ فِي المَسَاءِ ؛
لقد دَعَانِي أنْ أُبَخِّرَ حُجرةَ الأغْنامِ،
أَخبزَ لِلْبناتِ ؛ لِكيْ يَنَمْنَ
الكُحلُ / سَبْتُ النُّورِ مُمْتَدٌّ بِنَا،
كُلُّ النِّسَاءِ وَمَنْ لَهُنَّ،
الطِّفلُ بِالكُتَّابِ،
هَلْ عَادَ الفِدَاءُ ؟، العِيدُ بِالأَبْوابِ،
لا يَا جَذْوَتِي،

خَطبَتْ لَه،
والبَيْتُ أبْعَدَهُ التَّدَانِي،
عَنْ ضَحَايَا البَوْحِ أطْنَانٌ،
وَمَعَابِدُ الكُهَّانِ تَمْلأُ أرْضَنَا،
- أنْتَ ابنُ مَنْ ؟
- يَا جَدَّتِي ... ...

****

- مِنْ غَيْرَةٍ وَحَمَاقَةٍ
لَبَنُ الصَّبَايَا والبَهَائِمِ أعْجَمٌ
والشَّمْسُ لمَّا يَأتِهَا - أبَداً - حَدِيثْ

نَبْتُ الحُقُولِ غَدَا «مَلاعِبَ جِنَّةٍ»،
جُرْمٌ وَرِجْسٌ وانْتِهَاكٌ، حُرْمَةٌ،
عَطْشَانَةٌ، السَّقْفُ مُنْخَرِقٌ،
وأفْرَاسُ الكَلامِ،
حَظِيرَةُ الصَّحراءِ نَسْجٌ لِلْعَنَاكِبِ،
لَيلَةُ المِيلادِ لَمْ يَطْلعْ لَهَا قَمَرٌ،
بِلا قَدٍّ رِداءَاتُ الحَمَاقَةِ،
والنِّدَاءَاتُ انْحِصَارَاتٌ وأسئِلَةٌ،
تَرَاتِيلُ الفُتُوحَاتِ،
التَّنَاسِي لُعْبَةٌ،
وَمَعَامِعٌ

- يَا جدَّتي
ابنُ الصَّغِيرَةِ مِنْ بَنَاتِكْ،
واسْمِي مُحَمَّدْ

****

- وَمَدَامِعٌ أجْرَاسُهَا صَمْتٌ،
بِلا سَدٍّ بُحُورُ الأرْضِ،
رَقْشُ البَحْرِ يَمْسَحُهُ النَّوى،
- يَا جَدَّتِي

****

- وَكِلابُنَا مَلَّتْ مَجالِسَنَا
بِلا مَعْنَى حُروفُ الوَجْدِ،
أمْطَارُ الشّتَاءِ، حَرَارَةُ الصَّيفِ،
المَنَاجِمُ وَالجَنَائِزُ وَالحَنَاجِرُ، وَالمَخَابِزُ
وَالمَحَاجِرُ - فِي الزّيَارَاتِ - الهَوَامِش
طَلْقُ مِيلادِ الصَّبِيّ
إِذَا يُغَادِرُ حِصَّةَ التَّارِيخِ
فِي وَسطِ النَّهَارِ،
مِن الفَوَاتِحِ فِي النَّواصِي،
إِذْ تُكَلَّمُ عَبلَةٌ - فِي كُلِّ يَومٍ -
مِنْ وَرَاءِ خِبَائِهَا

والمُشْتَرُونَ يُسَافِرُونَ
إِلى البِلادِ الـ سوْفَ تَحْدُثُ
واغْتِيَالٌ صَحْوةُ المَوتَى وَرَجْعُ المِئْذَنَةْ
- يَا جَدَّتِي، لَمْ تَعْرِفِي، فَأنَا

****

- بَدَا لِلْعَيْنِ- يَا عَيْنِي -حَصَادُ الأجْوبَةْ

****

- يَا جَدَّتِي وَأنَا الشُّوَيْعِرُ وَالحَرِيصْ

****

- كَانَ الوَفَاءُ ...
تَظَلُّ ذَاكِرَةُ الفُصُولِ تَقُصُّ
أفْيَاءَ المُقَاوَمَةِ .. التَّرَجّي
وانْبِعَاثُ الرَّوْحِ - فِي الزَّمَنِ - الخُرَافَةُ
لَمْ يَمَلَّ الشَّوْقُ عَنْ عَوْدٍ
فَهَلْ ؟
هَلْ يَستَوِي البَحْرَانِ ؟
قَدْ «اليَوْم خَمْرٌ» لَيْسَ إِعْجَازاً
مَسِيرُ الأُسْدِ فِي سِرْبِ النَّعَام
الصَّبْر إِزْمِيلٌ ..
تَدُوسُ العُمْرَ أشْبَاحُ السِّنِينَ
الرَّكْضُ فَلْسَفَةُ النَّوَى
خِزْيٌ ضُمُورُ القَلْبِ
لَيلُ الكَهْفِ أفْصَحَ عَنْ حَوَاشِيهِ ؟
... بَلَى
لَوْ أنَّ كُلَّ النَّاسِ هَزُّوا جِذْعَ نَخْلَتِهَا
مَا اسَّاقَطَتْ رُطَبَا
- أنْتَ ابنُ مَنْ ؟
- يَا
جَ
دَّ
تِ
ي !!!



نفايات الحبّ الأسود

نورة محمّد فرج

كنا في الدرك الأسفل من حفلة تنكُرية. كنت أكرههنّ جميعاً، لذا دعوتهن إلى هذه الحفلة. أعجبني زيّ الذبابة لكنني أغريت صديقتي الرقيقة بارتدائه. كان زيّاً ظريفاً ومريعاً في آن واحد، قطعة سوداء لامعة تشبه الـ (تي شيرت) ومعها شورت أسود، وسروال شفاف مبقّع بتدرجات الرمادي، وقرون استشعار على هيئة عيون ضخمة! المهمّ أن جناحي الذبابة كانا يلمعان في الضوء، وبالنسبة لها كان المهمّ أن الثوب يظهر مفاتنها كما تقول! صديقتي بيني وبينها ثأر قديم لا تعلمه، أما أنا فأعلمه جيداً وأبقيه في ظلمات نفسي. حرصت على أن أدسّ في الزيّ تلك الحشرات الضئيلة المزعجة التي لا أعرف اسمها. بكثير من الصبر والغيظ وتخيُّل منظرها وهي تحكّ وتحكّ جمعت هذه الحشرات مدة ساعات، وانتهزت فرصة غياب صديقتي في الحمّام، وأفلتّ حشرات الضياع داخل الثوب، وسحبت يدي بسعادة.

خلاف ما يمكن أن يظنّ أيّ إنسان، أنا لست شخصاً شريراً، بالأحرى، ينبغي أن أكون كذلك حين أكون محاطة بهذه الجموع الجميلة التي يأكلها الحسد والحقد كلما عنّت لها الرغبة في الإحساس بذلك، فهنا موطن الإحساس الأبدي بالظلم. بالضبط لماذا تشعر بالظلم كل أولئك الحسناوات المصبوغات؟ لا أحد يعلم! المهمّ أنهنّ يشعرن بذلك!.

هيّأت الصالة كما ينبغي، جهّزت كرة الديسكو، وحرصت على أن تكون أضواؤها خافتة، وجهّزت الكثير من العصير غير الطبيعي ذي الألوان الغريبة، والكثير من الـ (كَبْ كيك) الوردي والأخضر، لكن المهمّ أني جعلت مكان الرقص في وسط الصالة، وبينه وبين أماكن مكابس الإضاءات الكثير من الطاولات والمزهريات الكبيرة، عدا طاولة البوفيه التي تأتي على رأسها شوربة الـ(توم يام).

كان من الضروري بالنسبة لي أن يتجاوز عدد المدعوّات العشرين، وبالفعل أتين جميعاً، معظمهم أتين بزيّ سندريلا أو باربي أو سنو وايت، واحدة فقط أتت في زيّ دراكولا خلاعي، وصديقتي الذبابة طبعاً، وأنا في زيّ كاسبر الذي كان عباءة بيضاء ورأساً كبيراً يشبه بيضة بريئة عبيطة.

لا يهمّ كثيراً ما جرى في الحفلة، لكن، جرت الأمور حسب المُتَّفَق عليه بيني وبين نفسي، ففي لحظة مبكّرة ما يجب أن نطفئ الأنوار، ونشغّل كرة الديسكو، وكوني المضيفة تكفّلت بالموضوع، وبعد كثير من الرقص، وبعد أن شاركت الكل الضحك ولحظات الهناءة الخالصة، اختفيت خلف الباب المفتوح الذي يقع بين أحد ممرات الصالة وأحد الحمّامات، لأتهيّأ للّحظة الموعودة، خلعت ثوب كاسبر، كنت ألبس تحته (تي شيرت) أسود بأكمام طويلة، وبنطلوناً أسود، ونعالاً أسود، وقناعاً أسود، قناع باتمان مع شبك أسود ثقيل يخفي ذقني، وصعدت إلى غرفتي، هناك أمسكت مسدسي الأسود، وملأته بالشوربة التي تركتها تغلي في غرفتي قبل ربع ساعة، تشمّمت عبقها اللذيذ، وشعرت بحرارتها المذهلة. سكبتها في المسدس بعناية ولطف كيلا تحرقني، وما بقي سكبته في المغسلة، وغسلت القدر الصغير ودسسته عند جواربي في الخزانة، ثم ارتديت قفازيّ السوداوين، وبقلب غير هيّاب، نزلت، ومسدسي في يدي.

لم أحتج إلى كثير، كان جناح الذبابة يلمع من بعيد، اقتربت وصَوَّبت مسدسي على العنق والأكتاف والصدر والظهر، وهربت.

سمعت صوت الصراخ والأجساد المرتطمة، ورأيت أضواء بعض الموبايلات، وأنا أسرع إلى ارتداء زيّ كاسبر وثني أطراف البنطلون كيلا يراه أحد. أبقيت- فقط- رأس كاسبر في يدي، وبكيت كثيراً على صديقتي المحترقة، بينما كانت رائحة الفزع والرعب تتصاعد في المكان.

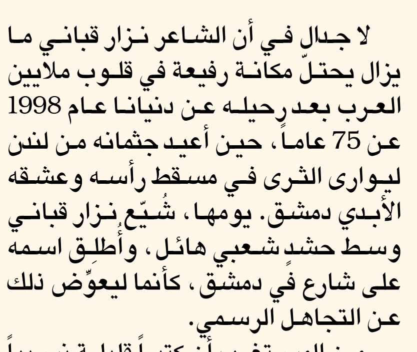
* * *

المسدس مدفون في حديقة منزلنا غير المزروعة، وأنا أخطّط لرميه بعد أسابيع في القمامة. كنت قد خفت من أن يفكر الجميع بالبحث عن أداة الجريمة، ودافع الجريمة، وسرّ الجريمة، لكن الإيمان بالغيبيات كان أروع لخطتي من التفكير العلمي. صديقتي طبعاً محروقة، ليس كثيراً كما تمنّيت، لكنها محروقة بما يكفي كيلا ترتدي ثياباً مكشوفة، أما صديقاتي فما عادت بينهن أي ابتسامات، وأنا سعيدة، على الرغم من الادّعاءات القائلة بأن بيتنا يسكنه الجنّ.

الشيء الوحيد الذي لم يخطر على بال أي منهن أن رائحة الشوربة (الحارقة) لا تشبه رائحة الـ (توم يام)!.

مع نزار وناقده

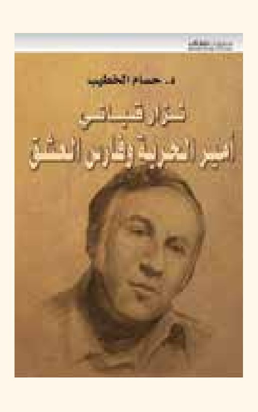
د. رياض عصمت



لا جدال في أن الشاعر نزار قباني ما يزال يحتلّ مكانة رفيعة في قلوب ملايين العرب بعد رحيله عن دنيانا عام 1998 عن 75 عاماً، حين أعيد جثمانه من لندن ليوارى الثرى في مسقط رأسه وعشقه الأبدي دمشق. يومها، شُيّع نزار قباني وسط حشدٍ شعبي هائل، وأطلق اسمه على شارع في دمشق، كأنما ليعوّض ذلك عن التجاهل الرسمي.

من المستغرب أن كتباً قليلة نسبياً نُشرت عن نزار، أبرزها كتاب محي الدين صبحي، وآخر لشقيقه د. صباح قباني. يُعزى السبب إلى أن إبداع نزار، يسلّم مفاتيح التواصل بسهولة ويسر للمتلقّي العادي، بل إن الجمهور العربي حفظ كثيراً من قصائد نزار غيباً عبر الأغاني التي لحّنها بعض كبار المؤلّفين الموسيقيين مثل محمّد عبد الوهاب، ومحمّد الموجي، وعاصي الرحباني، وكاظم الساهر، وغنّاها بعض أشهر المطربين مثل أمّ كلثوم، وعبد الحليم حافظ، ونجاة، وماجدة الرومي، وأصالة، وطلال المداح، وسواهم. لذا، فظهور كتاب جديد عن نزار قباني يُعَدّ حدثاً لافتاً للنظر، خاصة أن كاتبه هو د.حسام الخطيب، أحد أهم الباحثين الروّاد في الأدب المقارن، الذي جمعته في شبابه صداقة مع نزار، استمرّت حتّى بلغ الرجلان خريف العمر، في وفاء نادر بين شاعر وناقد.

في الواقع، تتعدّد مستويات كتاب «نزار قباني: أمير الحرية وفارس العشق»، مع تباين مضامين فصوله وأسلوبها. ينوس الكتاب بين تحليلات نقدية على غاية من الإشراق والعمق لتدلّل على مقدرة ناقد يمتلك بصيرة منفتحة على آفاق الحداثة، وبين فصول أخرى عادية الطابع من الذكريات المحضة، تتضمّن لقاءات ومراسلات بين الشاعر والناقد. كما يتضمّن الكتاب معلومات توثيقية عن الشاعر، ومختارات من قصائده، بالأخص تلك التي تتناول



هموماً سياسية، رغم أن الانتقاء ظلم بعض القصائد الأخرى المهمّة، وأغفلها.

منذ البداية، يعترف الخطيب أن كتابه ليس كتاب سيرة عن حياة نزار قباني، خاصةً أن الشاعر كتب سيرته الذاتية في «قصتي مع الشعر»، الذي نشره قبل وفاته بتسع سنوات. لكن الباحث يلقي الأضواء على نقاط مأساوية معينة أثّرت في إبداع نزار، منها أثر انتحار أخته، ووفاة أمه وأبيه وابنه وزوجته بلقيس. ينوء قلب أي إنسان بالفجائع، فما بالنا بقلب شاعر مرهف كنزار؟

يصف الخطيب سمات صديقه منذ أيام الحياة الجامعية، فهو شخص متابع للثقافة والفنون، يتّسم بدبلوماسية رفيعة، ويتمثّل جوهر الحضارة. كما يؤكد نفور نزار من الرياء للحكّام، وإصراره على ألا يزور بلداً يمنعه من إلقاء قصائده بحُرّية. ينكر الكاتب أيضاً موقف نزار قباني القومي ضدّ الاحتلال الإسرائيلي، بحيث لا يعرف صاحب أغنية «أصبح عندي الآن بندقية» معنى المهادنة، حتى نشبت معركة نقدية راقية في الصحافة بينه وبين الأديب الكبير نجيب محفوظ. ولعل من أجمل ما نقله الكتاب عن شاعر في مثل قامة نزار قوله: «لو أن طفلاً في نواكشوط لم يفهم بيتاً من شعري، فمن واجبي الذهاب إليه والاعتذار منه».

في ثاني فصول الكتاب وأمتنها أسلوباً، يرى الخطيب أن أهمّ ميزات نزار قباني ومساهماته أنه عمل على تحطيم الوثنية الشعرية التقليدية، وحرّر القصيدة الحديثة من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية والقافية الواحدة، فخرج بذلك من «الموالاة» إلى «المعارضة»، متجاوزاً حدود القبيلة في انقلاب شعري. في هذا الفصل الذي يحمل عنوان «سقوط الوثنية الشعرية»، يكتب الناقد: «هل هناك قصيدة عربية حديثة؟ هل نستطيع أن نقول إن الأرض التي مشت عليها القصيدة العربية خمسة عشر قرناً قد ضربها زلزال مفاجئ، فغيّر تركيبها العضوي والجيولوجي تماماً؟ الأكيد أن القصيدة العربية قد انفصلت عن شجرة العائلة، وهربت نهائياً من مبيت الطاعة / ووصاية الأجداد. والأكيد الأهمّ أن القصيدة العربية اكتشفت صوتها الخاصّ، بعد أن كانت مجموعة من العادات اللغوية والبلاغية، أخذت مع مرور الزمن شكل المسلّمات الدينية التي لا تقبل الجدل والنقاش. وباستثناء الأصوات المتفردة، فإن غالبية القصائد العربية كانت في حقيقتها قصيدة واحدة، تنقل عن أنموذج محفوظ في الذاكرة وسابق للتجربة». ويتابع: «ولقد استمرت القصيدة/الموت متمدّدة على حياتنا خمسة قرون، لا يجرؤ أحدٌ على دفنها. وكانت القصائد في تلك الحقبة كأضرحة الأولياء، لا يُسمَح لأحد تدنيس حرماتها والاعتداء على مُقَدَّساتها». ويضيف: «إن التحولات السياسية العنيفة التي تعرّضت لها المنطقة العربية في مطلع هذا القرن ما كان يمكن أن تتمّ بمنأى عن تحوُّلات مماثلة في عقل الإنسان العربي وفي لغته. ومن هنا كان على القصيدة العربية أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل، أن تتقدّم نحو المستقبل أو تدفن نفسها في ضريح التاريخ وتتحوّل إلى ذكرى». في الواقع، لا شيء يغني عن قراءة هذا الفصل الرائع، فهو فصل للتاريخ

والذكرى في استجلاء جذور وفروع ثورة الشعر الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين. إنها بصيرة متجلّية عند الناقد الخطيب، الأستاذ الجامعي المخضرم، الذي سبق أن حاز جائزة الملك فيصل الرفيعة في ميدان الأدب المقارن، وقام بالتدريس في جامعات سورية، واليمن، وقطر، وأشرف على عديد من مشاريع الترجمة من اللغة الإنجليزية إلى العربية لبعض أمهات الكتب النقدية.

يركز الكتاب على أن الهمّ السياسي / الاجتماعي تجلّى مبكراً عند نزار في الوقت نفسه، وبشكل متزامن مع قصائده العاطفية والحسيّة، وتحديداً منذ قصيدته «خبز وحشيش وقمر» (1954)، التي أثارت ردة فعل عنيفة لدى المحافظين في البرلمان السوري آنذاك، وصولاً إلى قصيدته الأخرى الشهيرة «هوامش على دفتر النكسة» (1967)، التي جعلت الإعلام المصري يهاجمه بضراوة إلى حدّ المطالبة بمنع دخوله إلى مصر. يومها، كتب نزار قباني رسالة تظلّم إلى الرئيس جمال عبد الناصر يشكو فيها ما يلقاه من ظلم. ورغم مشاغل عبد الناصر وهمومه الكثيرة، فقد قرأ الرسالة بإمعان، ووجّه بالتعليمات الحاسمة التالية: «لم أقرأ قصيدة نزار قباني إلا في النسخة التي أرسلها إلي، وأنا لا أجد أي وجه من وجوه الاعتراض عليها. تُلغى كل التدابير التي قد تكون قد اتُّخذت خطأ بحقّ الشاعر ومؤلفاته، ويطلب من وزارة الإعلام السماح بتداول القصيدة. يدخل الشاعر نزار قباني إلى الجمهورية العربية المتحدة متى أراد، ويكرّم فيها كما كان في السابق». لذلك، كتب نزار قباني واحدة من أهمّ وأروع قصائده قاطبة في رثاء الرئيس جمال عبد الناصر.

يوثّق الباحث حسن استقبال الشاعر الكبير نزار قباني لتحليلاته النقدية عبر لقاء تليفزيوني أجراه الأديب والإعلامي د. رياض نعسان آغا. يقول الخطيب في اللقاء: «نزار بما قدّمه منذ البدء كان مبدعاً. ظلّ حائراً بين المظاهر وبين المعاني، وفي هذه الناحية كتب كثيراً عن المرأة، كتب كثيراً عن أوصافها وعن مفاتنها. ولكن، مع ذلك، لم يستطع أن يتوصّل إلى فكرة، إلى فلسفة، سواء أكانت فلسفة نظرية، أم كانت فكرة اجتماعية في هذا المجال». يردّ نزار مثنياً بتواضع جمّ على صديقه الناقد، متذكراً لدواوينه الأولى في توضيح مهمّ: «النهد ليس مصدراً أو ينبوعاً للذة، بل طموحاً دائماً للأعلى، للتفوق، للغضب، للثورة». يتجاوب الناقد الخطيب قائلاً: «وفي رأيي، من خلال نظرة لاحقة وهادئة أن نزاراً كان حائراً في هذه الفترة بين مغريات الجمال الجسدي والمظهري، وبين المعاني الإنسانية لتجربة الرجل والمرأة». يخالف الشاعر الناقد فقط في استخدامه مصطلح «شعر المناسبات». إذ يصف نزار قصائده السياسية بأنها «شعر الحدث التاريخي»، ويعلن نزار أنه ضدّ ما يسمّيه «قصائد الأنابيب» في غمزة مهّذبة ضدّ أولئك الذين يكتبون شعراً عصيّاً على الفهم، حافلاً بالرموز المبهمة. كما يثني نزار على رأي المحامي نجاة قصاب حسن، معلّقاً: «الشرق كلّه مغطّى بلحاف التقاليد والتابوات والمُحَرَّمات، وإن أي رجل أو امرأة يمدّ رجله خارج اللحاف توضع رجله في الفلقة. أودّ أن أطمئن صديقي نجاة أنني بعد أربعين عاماً من النضال والقتال بالأسنان والأظافر والسلاح الأبيض، استطعت أن أنتف هذا اللحاف قطنة قطنة، حتى استطاع الرجال والنساء أن يمدّوا أصابعهم خارجه دون أن يتعرّضوا للفلقة». لا ينسى نزار أن يخصّ صديقه الفنان الراحل عبد الحليم حافظ بأجمل الذكرى، وهو الذي غنى له «قارئة الفنجان» و«رسالة من تحت الماء»، كما يذكر حكمة الموسيقار محمد عبد الوهاب وبعد نظره.

لكن الكتاب، الذي ضمّ فصولاً قيّمة، كان يمكن أن يستغني عن بعض المقاطع الصحافية، التي لا دور لمؤلّفه ولا للشاعر الكبير فيها، إذ إنها أطالته، وأثقلته دون مبرر. بالمقابل، كان من المفيد لو تابع الباحث انتهاج السبيل الذي استهلّ به الكتاب في تحليل ذكي وبارع لبعض الأشعار البارزة، سواء قصائد تغزّل الرجل بالمرأة، أو التي تمثّل فيها نزار مشاعر المرأة، أو تلك التي تصدّت لأحداث سياسية مهمّة مثل قصيدة «القصيدة الدمشقية» و«أنا يا صديقة متعبٌ بعروبتي»، و«هوامش على دفتر النكسة»، و«السيرة الذاتية لسَيّاف عربي»، و«المهرولون»، و«الديك» و«متى يعلنون وفاة العرب؟»، وبعض قصائد ديوان «الرسم بالكلمات»، التي كتبها الشاعر في إسبانيا. هنا، أودّ أن أسجّل أنني لطالما اعتقدت أن أسلوب نزار قباني النثري يضارع الشعري، إن لم يتفوّق عليه، وأدهشني في الكتاب اعتراف نزار نفسه بهذا حين قال: «أعترف أنني أعتبر نثري أهمّ من شعري، لأنني مع نثري عصفورٌ طائر، ليس هناك حدود لا لأجنحتي، ولا للفضاءات التي أكبر فيها. أما الشعر، فهو نظام ورقابة وممارسة ومسؤولية».

نزار قباني مبدع يكتب بالسكّين. وسواء أكَتَبَ عن الحب أمْ كَتَب عن الحرب، فقد كَتَب بدمه، موحِداً بين عشق الحبيبة وعشق دمشق وعشق الوطن العربي الكبير. لكن العشق يحرق الأعصاب والأصابع، والمبدع يحلم بنور التغيير والثورة. لهذا قال نزار: «الآن، الشعر هو التحام بالناس.. بالجمهور.. بالقضايا. لتسمحوا لي إذا صرخت. ويحقّ لي أن أصرخ كإنسان متألّم وموجوع. أما ما كتبته عن الأمة العربية، فمن دافع الحب، ومن دافع العشق الكبير، فالذي يعشق حبيبته يذهب ليحضر لها دواء. أما إذا استعصى الدواء.. فيأتي ويفتح مكان الجرح».

بين هاجس التاريخ وفتنة الرغبة

إبراهيم الخطيب

تحفر رواية محمّد برادة الأخيرة «بعيداً عن الضوضاء، قريباً من السكات» (دار الفنك - دار الآداب، الدار البيضاء – بيروت) مجراها عند تخوم احتكاك التاريخ باليومي، حيث يفقد هذا الأخير هويّته كأحداث آنيّة، لتغدو الكتابة مسكونةً بالرغبة في اكتشاف مكامن الصيرورة. تحكي الرواية، انطلاقاً من معيش السارد ومخياله، مجموعة مصائر مرّت بتجارب ورهانات، يخترقها ثِقل التقاليد وتقلُّبات السياسة وإغراء الذات، وتلتقي عند مفترق البحث عن حقيقة مستقلّة، واقعية، منفلتة من القوالب الجاهزة والقيم المتعالية على الكائن. حيوات تحمل جسومها أوشام تاريخ، لكنها تنحو منحى اضطلاع الذوات بمهمّة الإجابة عن الأسئلة التي تؤرّقها، كلّ على حدة.

تغطّي الرواية- على امتداد خمسة فصول- مساحة زمنية تبدأ في سنة 1931، وتنتهي مع صعود الحركات الاحتجاجية التي عرفها المغرب بين سنتي 2010 و2011، وتندرج في ما سُمِّي «الربيع العربي». تستوعب هذه المساحة الماضي الحافل بالآمال؛ نهاية الاستعمار، وحركة المطالبة بالاستقلال، وصراع الأحزاب مع السلطة، والراهن المتسم بالهزائم؛ فشل المشروع الوطني، وانتكاسة الأحزاب الوطنية أمام السلطة التقليدية، وانهيار عملية التناوب، وصولاً إلى انكسار حركة 20 فبراير. تخترق هذه الزمنية، بشقَّيها، سِيَر الشخصيات ومصائرهم طولاً وعرضاً، لكنها تظلّ مضمرة، أشبه بطرس تنكبّ عليه وقائعهم اليومية وتحوّلاتها الدراماتيكية دون أن يدركوا عمق نفاذها إلى وعيهم.

يشكّل لقاء السارد بالمؤرّخ (الرحماني) حدثاً مهماً في تحوُّل شخصية الراجي. لا يظهر (الرحماني) سوى بضع مرات في الرواية، ولا نعلم عنه سوى أنه مؤرّخ في السبعين من عمره، وأن منهجه التاريخي «عتيق» وإن كان يتميّز بالحرص على استكناه الحقائق. أما المشروع الذي طلب من الراجي مساعدته في تحصيل مادته فيندرج في إطار خمسينية الاستقلال (1956 - 2006)، ويعتمد بصورة مركزية على استنطاق الناس الذين لم يسبق لهم أن عبّروا عن رأيهم في ماضي المغرب وفي حاضره، وذلك من خلال الإجابة عن أسئلة تتعلّق بمعنى مقاومة الاستعمار، وأزمة الواقع اليومي، وشروط الانطلاق نحو المستقبل. خطر في ذهن السارد حيناً أن المؤرّخ يلتمس منه اللقاء بأشخاص ذوي مشارب متعدّدة وجذور اجتماعية ومهنية مختلفة، فأبدى حماسه لذلك، وإن أضمر- في الوقت نفسه- رغبته في تطويع المادة المستخلصة من الاستجوابات لمزاجه المتطلّع إلى مساءلة التاريخ في سِيَر أفراد يتصرَّفون داخلها بمقتضى تعقُّد الجينات التي تتحكَّم في مصائرهم. ربما كان ذلك- أيضاً- محاولة من الراجي للتوفيق بين اهتماماته التاريخية وشغفه بقراءة الروايات، أو لعله ميلٌ منه لمعاينة ما يمكن أن ينتج عن رؤية التاريخ كرواية تنعكس في شخصياتها بصمات الوقائع الكبرى كأحداث يومية.

يقول الراجي: «استوحيت محكيّات هذه الرواية من لقاءاتي بفئات متباينة من الناس الذين قبلوا أن يجيبوا على أسئلة المؤرّخ الرحماني، وفي الأثناء نفسها كان الحديث يجرُّنا إلى استطرادات تبعد قليلاً أو كثيراً عن الأسئلة المطروحة. ومن ثنايا ذلك كنت أستصفي بعض الشخصيات وأتخيَّل مساراتها لأعيد رسم ملامحها وسياقاتها استناداً إلى ما يثيرني، ويستحثّ مخيِّلتي. لم يكن التاريخ حاضراً إلا بقدر ما هو صيغة حياتية محتملة لمرحلة ضاعت ملامحها في غضون الأحداث الكبرى».

تنتمي شخصيات «رواية» الراجي إلى جيلين: جيل مخضرم (توفيق الصادقي من مواليد سنة 1931) الذي عاش في عهدي الاستعمار والاستقلال، وجيل وُلد مع الاستقلال، لكنه لم يفتأ أن عاش سنوات الرصاص، أو واكبها عن كثب (فالح الحمزاوي، ونبيهة سمعان). لا يعني ذلك أن هذه الشخصيات، بالنظر إلى أزمنتها وتعقيدات مساراتها، عاشت داخل دوائر مغلقة، بل كانت بينها وشائج وَصِلات متنوّعة: هكذا سنلاحظ أن فالح الحمزاوي، إثر تخرُّجه في كلّيّة الحقوق، سيعمل في مكتب نقيب المحامين توفيق الصادقي حيث سرى بينهما تفاهم وتعاطف. وكانت نبيهة سمعان قد تعرَّفت إلى فالح الحمزاوي حين كان قائداً طلابياً إبّان سنوات الدراسة الجامعية في الرباط. على أن هؤلاء جميعاً سيلتقون في الصالون الذي احتضنه منزل نبيهة سمعان في الدار البيضاء غداة عودتها من باريس، وافتتاحها عيادة للتحليل النفسي.

كان والد توفيق الصادقي «قايداً» على منطقة زعير أيام الاستعمار. درس في المدارس الفرنسية حيث حصل على البكالوريا سنة 1948، وعلى ليسانس الحقوق من جامعة بوردو سنة 1953. إثر تخرُّجه التحق بمكتب محام فرنسي كان متعاطفاً مع الحركة الوطنية، وكان هو متوجِّساً منها، ويخشى أن تنقلب حياته رأساً على عقب بعد الاستقلال. لقد كانت فرنسا بالنسبة لتوفيق، كما كانت بالنسبة لأبيه، بلد الحضارة والتقدُّم، لكنه كان حريصاً على عدم التخلّي عن التقاليد سواء على صعيد

الهندام أو على صعيد العلاقات العائلية والاجتماعية، ومن هنا التماسه من أمه أن تختار له الزوجة المناسبة.

ويتعلّق الأمر بشخصية إشكالية تحاول العيش في زمنين في الوقت نفسه، أو التوفيق بينهما، كما يوحي بذلك اسمه. إنه يحنّ إلى ما مضى، لكنه يحاول - بصعوبة - استيعاب التحوُّلات، ومن هنا تردُّده على صالون نبيهة سمعان، وتدخُّله في بعض النقاشات التي دارت فيه.

أما والد فالح الحمزاوي فقد كان «معلّم دباغ» فقيراً. كان الحمزاوي مدلّلاً من طرف أمّه وشقيقته، لكن والده كان ينبّهه إلى أن الخشونة ضرورية لمواجهة تبعات الحياة. شعر بأنه تخطّى مرحلة الطفولة عندما شارك في مظاهرة تلاميذ كانوا يحتجّون على إلغاء تدريس مادة الفلسفة. وعندما انتقل إلى الرباط لمتابعة دراساته الجامعية اندفع إلى النضال الطلابي، ثم انخرط في حزب يساري عقب فشل المحاولتين الانقلابيتين حيث شرع يفكّر في أن نهج الديموقراطية هو الحَلّ في مواجهة ملك مستبدّ.

بينما كانت نبيهة سمعان معجبة بالكاتبتين جورج صاند، وأناييس نين، وبالمناضلة النسوية المصرية درية توفيق. درست في الرباط وفي باريس، وعاشت حياة طلابية متحرِّرة؛ حيث عبرت دوماً عن رفضها الانحباس في شرنقة التقاليد. اهتمَّت في أثناء الدراسة بالفكر وبالأدب، وعندما عادت إلى المغرب افتتحت عيادة تحليل نفسي، وتزوَّجت مَرَّتين، وفشل زواجها في الحالتين، ثم عمدت إلى افتتاح صالون غايته النقاش الحرّ والمتحرِّر من كل ميل سياسي أو غايات مادية.

تعكس سِيَرُ حيوات هذه الشخصيات الثلاث، محكيّاتٍ ثلاثاً تؤسّس وعيها، وتعمل على الحَدّ من تناقضاته. يتعلّق الأمر بمحكيّات هيكلية تصنع المواقف، وتبرّر التحوُّلات، وتقوم تقاطعاتها بالتميز بين شخص وآخر بحسب هيمنة كل خطاب على مساره الحياتي، رغم تعقُّد ذلك: محكيّ التقاليد، ومحكيّ السياسة، ومحكيّ الرغبة.

رغم حضور الراجي كسارد في مختلف مراحل «روايته»، إلا أنه كان - رغم بعض تدخُّلاته - أشبه بمتفرِّج غير مرئي. يسأل عن الشخصيات التي صاغها، وهل هم فعلاً صنّاع المراحل التاريخية التي عاشوها؟ لم يكن يرمي من وراء ذلك إلى محاكمتهم، بل إلى تأمّل الميكانيزمات التي تحكَّمت في مساراتهم. فبخصوص توفيق الصادقي عَبَّرَ الراجي عن إعجابه به، ولاحظ أنه عاش 25 سنة في عهد الاستعمار، واستفاد من التعلُّم في المدارس الفرنسية، وضحّى من أجل أسرته بعد وفاة والده، لكن توجُّهات شقيقه السياسية كانت أشبه ما تكون بوعيه الشقي. أمّا فالح الحمزاوي فقد كان مصدراً لمشاعر مضطربة بالنسبة للراجي حيث ظلّ في تصوُّره كائناً غامضاً. لقد انجذب إليه بوصفه مثالاً للشباب المتمرّد داخل الأحزاب المتكلّسة. لم يتقلّد الحمزاوي أيّ منصب رسمي، بل نأى بنفسه عن الانخراط في لعبة المخزن إبان تجربة التناوب، بيد أنه لم يفتأ أن أخذ يخلط كلامه ومواقفه بمزيج من مبادئ اليسار وتحفُّظات اليمين. واستحوذت نبيهة سمعان على اهتمام الراجي، لا لكونها كانت مثله متحرِّرة، بل بسبب السبيل الشاق الذي ارتضته لنفسها، ولامس في نفسه شعوراً حيوياً يتعلّق بما لاحظه من تحاشي المغاربة بل عزوفهم عن الكلام عن مشاكلهم الذاتية، وعن الجهر بها.

لقد شرع الراجي في كتابة «روايته» بمجرّد الفراغ من توفير المادة التي كلّفه بها المؤرخ (الرحماني)، لكنه لم يكد ينهيها حتى التمعت في الأفق - بصورة مفاجئة - بوارق «الربيع العربي»، الأمر الذي وضع الرواية في مجرى انتظارات لم تكن في الحسبان: انتظارات تتعلّق بالوجود المعيشي للسارد، ووضعه الاعتباري في عالم انهارت فيه «شجرة اليقين» وسط ضجيج المواقف المسكوكة مسبقاً. إنه لا يزال عاطلاً عن العمل، عاجزاً عن الانخراط في أي عمل حزبي، كما أن خليلاته انصرفن عنه إلى شؤونهن الخاصة بعد أن دخلت علاقتهن به منطقة الرتابة والتحسُّر على الماضي وندرة اللقاءات. فهل سيكتب «روايته»، أم سيحوّلها إلى سرد شفوي على هيئة صرخة ضدّ الضوضاء وضدّ ما يمكن تدجينه داخل الكلمات؟

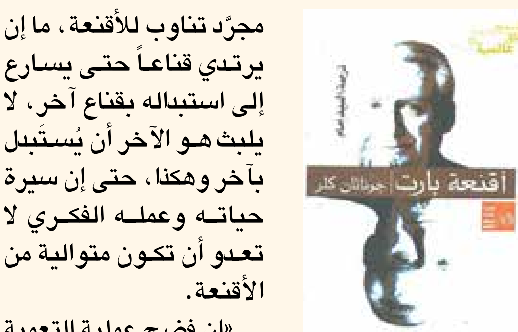
لم يفتأ محمد برادة - منذ ثمانينات القرن الماضي - يُشرِع رواياته نوافذَ لتأمُّل علاقات الخطاب بالواقع والفرد بسياقاته الاجتماعية وأناه المُغَيَّبة. إنه يعبّر - من خلال ذلك - عن خياراته الوجودية النابعة من سيرته الخاصة بوصفه كاتباً، لكنه لا يتردَّد في تمحيصها على محكّ مقاربة لا تلغي خيارات الآخرين من حساباته. عين روائية تترصّد مسارات التحوُّل، وتفكّك ثنياتها المنكمشة على مكامن الالتباس، وتمهّد للقارئ سبل مخاطبة قناعاته من خلال أشكال سردية جادّة، وساخرة، تنأى بنفسها عن كل مغامرة تركيبية غير منظورة العواقب.

في هذا السياق، تسائلنا رواية «بعيداً من الضوضاء، قريباً من السكات» عن ذاكرتنا، وعن التاريخ الذي عبرناه كالمسرنمين، ثم لم نعد إلى التفكير فيه. إنها تحملنا على البحث عن مواقعنا في سديم الخطابات المتناقضة التي تقذف بنا ذات اليمين وذات الشمال، وتبتعث فينا هاجس الخوف من البقاء دون بوصلة، فيما تتراكض الأحداث أمام أبصارنا سراعاً من دون أن نتمكّن من تبيُّن العلاقات القائمة بينها. إنها رواية عن ماضينا، وعن حاضرنا، وكذا عن مستقبل سرابي تستقطبه ضوضاء التقاليد والسياسة، ويجتنبه صمت الذوات حين تخاطب كينونتها.

أقنعة بارت

ممدوح رزق

يتفحص جوناثان كيلر في كتابه «أقنعة بارت» الصادر مؤخَّراً بترجمة السيد إمام وتقديمه (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عالمية، القاهرة) التعددية المراوِغة لشخصية رولان بارت، فهو مؤرِّخ أدبي وميثولوجي وناقد وسيسولوجي وأديب.



يستشهد بارت في مثالٍ مستمَدّ من عالم السياسة، بغلاف مجلة «باريس ماتش» يصوِّر جندياً صغيراً أسود البشرة يرتدي البزّة العسكرية الفرنسية وهو يؤدّي التحية، وعيناه مثبَّتتان على العَلَم الوطني، ويعدّ هذا أول مستوى من مستويات التدليل؛ إن الأشكال والألوان تؤوَّل بوصفها جندياً أسود يرتدي البزّة العسكرية الفرنسية. ويكتب بارت: «إنني أرى جيداً، بغضّ النظر عما يمكن أن تتّسم به الصورة من سذاجة أو العكس ما تدل عليه بالنسبة لي أن فرنسا إمبراطورية عظيمة، وأبناؤها جميعاً يخدمون بإخلاص تحت عَلَمِها من دون اعتبار للّون، وليس هناك ردّ أبلغ على المنتقصين من كولونياليتها المزعومة من الحماسة التي يبديها هذا الجندي الأسود لخدمة مضطهديه المزعومين».. إن وجود جندي أسود في الجيش الفرنسي، يمنح الصورة سمة طبيعية خاصة أو براءة معينة، ويمكن للمدافعين عنها الادّعاء بأنها صورة لجندي أسود ولا شيء أكثر».

يشير جوناثان كيلر إلى أن رولان بارت كان معجباً باستعارة القناع، ويرى في سيرة عمله النقدي، والإبداعي مجرَّد تناوب للأقنعة، ما إن يرتدي قناعاً حتى يسارع إلى استبداله بقناع آخر، لا يلبث هو الآخر أن يُستَبدل بآخر وهكذا، حتى إن سيرة حياته وعمله الفكري لا تعدو أن تكون متوالية من الأقنعة.

«إن فضح عملية التعمية لا يستبعد الأسطورة ولكن، وهو الأمر الذي ينطوي على مفارقة، يمنحها حرّية أعظم. لقد كنّا في وقت من الأوقات نستطيع أن نحرج الساسة عبر اتّهامهم بالعمل على صناعة صور لأنفسهم، ولكن، بما أن فضح عملية التعمية أصبح أكثر تواتراً، فقد زال الحرج. والآن يناقش معاونو أحد المرشَّحين علانية كيف يحاولون تغيير صورة سيِّدهم».

يتخيَّل كيلر وصف بارت لنفسه: «لا ترهق نفسك بالبحث عن حقيقة أصلية وراء ما أكتبه، لا تحاول أن تقيِّدني بمعنى محدَّد لا أود تقبُّله، أنا مثل البصلة، لا قلب لي ولا منتهى، مجرد أغلفة فحسب. أنا مثل اللذة، وقتية تماماً ومبدَّدة، ليس لي هوية محدَّدة ولا جوهر ثابت. أنا، من أكون؟ استعصاء على التحديد، روغان لانهائي، وانتهاك لكل التخوم والحدود. لستُ موضوعاً للاستهلاك بل ساحة للإنتاج، أنا إشارة حرّة، ودالّ عائم بلا مدلول. أشير فقط إلى ذاتي المتلوّنة، أستعصي على التفكير لأنني أومض بحرية لانهائية. مركز لآراء شتى وتأويلات متعدّدة، نقطة متلاشية، متقلّب دائماً».

يمتدح بارت آلان روب جرييه، لتبنّيه كتابة «تكسر فتنة الحكي». إن الروايات تضمّ عادة قصصاً؛ أن تقرأ رواية هو أن تتبع تطوُّراً من نوع ما، وما يثير الدهشة هو أن بارت لا يبدي اهتماماً بالقصة. إنه يحب ديدرو وبريخت، لأن كلاً منهما يفضّل المشهد على القصة، والتابلوه الدرامي على التطوُّر الحكائي. يفضّل بارت الشظايا، ويبتكر طرقاً لتشظية الأعمال التي تضمّ استمرارية حكائية. إنه يعثر في روايات روب جرييه على نصوص تقاوم التنظيم الحكائي. من الصعب- في الغالب- أن تضمّ أجزاء قصة إلى بعضها، أن تقرِّر- على سبيل المثال- ما «يحدث حقيقة»، ماهية الناكرة، الهلوسة أو تطفُّلات الراوي.

يرصد جوناثان كيلر تقلُّبات رولان بارت؛ فهو ينعي وفاة المؤلِّف، ثم يعود لإحيائه في محاضراته اللاحقة بالكوليج دي فرانس، يتحدَّث عن عاداته وعن أشيائه، ويرصد خصوصياته وحركاته الزائلة. يشجّع أدب الطليعة، ويكتب عن المشاريع الحداثية ذاتية الوعي، نتوقَّع أن ينتقل بعد ذلك إلى كُتّاب مثل ألبير كامو، أو موريس بلانشو، وهم معاصرون يكتبون الأدب الضدّ، ولكنه بدلاً من ذلك يكتب حول (ميشيليه)، وهو مؤرِّخ ينتمي إلى بدايات القرن التاسع عشر، وعن هونوريه دو بلزاك، وراسين. يؤسِّس علماً للأدب، ثم يتحوَّل فجأة إلى لذّة النص، ينتقل من السيمولوجيا إلى البنيوية، إلى لذّة القراءة ومُتَعها المزلزلة.

يُشبّه كيلر بارت بعرض عصبي، لا تكاد تمسك به في موضع حتى يفاجئك بالظهور في موضع آخر على هيئة مغايرة، إنه مثل الكتابة التي كان يشجِّعها دائماً، كتابة تتحدّى استجاباتنا المعهودة، وتحبط توقُّعاتنا.

سيرة دير الزور المُدَمَّرة

علي جازو

لا مراجعَ سوريّة عن السوريين، إذ طالما عُرفوا بدلالة الخارج لا الداخل. لقد حجبت ذاكرة البعث الحاكمة، وهي المزيفة والمفروضة عنوة، ذاكرة الأفراد الشخصية، وألغت- بصمت قاسٍ- أمكنة عيشهم وظروف حياتهم. في هذا البلد ذي القَدَر المأساوي المرير، قرأ تلاميذ المدارس نظرية البعث، لا علوم تربية عادية، قبل أن يعرفوا شيئاً عن تاريخ المكان الذي يسكنونه مع عائلاتهم وجيرانهم. لقد كان الداخل السوري بمثابة صندوق مغلق؛ ففي بلد ليست مراكزه الثقافية و مدارسه وجامعاته سوى مؤسَّسات أمنية قمعية، لا يمكننا أن نتوقَّع ظهور كتابات نقدية ولا سير ذاتية - أدبية تتجاوز ظروف القمع الخانقة، أو تشهد على ثقافة عيش فردية أياً كانت سماتها. وقد طغى طوال نصف قرن الفضاء العام المحبوس والملقَّن على الشأن الحميم والمنفتح. كان صوت الأول الصارخ والمزيَّف أقوى من صوت الثاني الهامس والصريح. لقد محا النظام البعثي سردية سورية الداخلية، وأحلّ مَحَلَّها تواريخ وأحداثاً خارجية، حيث تقاطعت السياسة مع الثقافة، وحوَّلت المشتغلين بالحقل الأخير إلى موظفين أقرب إلى آلات جامدة. فأنت لن تجد في المكتبة الأدبية ولا السياسية السورية، من ينكر أو يكتب عن القرى والمدن التي عاش فيها إلا ما ندر. لكن مع تفجُّر الثورة السورية، انقلب كلّ شيء رأساً على عقب، واكتشف السوريون بعضهم بعضاً، ومع ذلك الاكتشاف الباهر والغريب باتوا أقرب إلى أنفسهم من أي وقت آخر. في هذا السياق المرير، تحاول سلسلة «بيت المواطن» رصد كتابات وسير مختلف المناطق السورية من وجهة نظر كُتّابها ومؤلِّفيها، وما عانوه أو عايشوه طوال هذه السنوات داخل أكثر من مدينة وبلدة سورية.

تكمن أهمّيّة هذه السلسلة في جمع أهَمّ ما كُتِب من داخل سورية خلال السنوات الثلاث الماضية، وما قبلها، وهي بذلك تشكّل خطوة نحو أرشفة ذاكرة السوريين عبر حفظ سِيَرهم الخاصة، كلّ على حدة. إنها سِيَر خاصة و«صغيرة» على خلفية الحدث السوري الكبير. ثمّة معتقلون في هذه السِّيَر، ثمة قتلى وضحايا، وثمة متخفّون، وثمة فارّون، وثمة لاجئون.

وقد صدر مؤخَّراً «موزاييك الحصار» (بيت المواطن، بيروت) للكاتب والشاعر السوري عبد الوهاب العزاوي. يتناول فيه محطات من حياته في مدينة ديرالزور شرقي البلاد، في أثناء تعرُّضها للحصار صيف عام 2012، بحكم عمل المؤلف طبيباً هناك، وبحكم كونه ابن المدينة، وشاعراً في الوقت نفسه. لا يتحدّث العزاوي عن نفسه على نحو مباشر. إنه يقارن الحدث الضاغط بأحداث تجري داخل رأسه، يتذكّر كتباً أحَبَّها وروايات علقت بذاكرته، وموسيقى يشتاق إلى سماعها. ربما يعدّ هنا للوهلة الأولى ترفاً لمن دُمّر بيته فوق رأسه. لكن عدم وجود صوت فردي وتطابق الخاص مع العام ليس دائماً علامة على رسوخ وطني.

في هذا الكتاب البسيط والمرهف يحضر طيف الزوجة وطيف الابنتين وهن ينتقلن من بيت إلى آخر. هنا نجد سيرة عائلية ومهنية ذات مضامين شعرية.

عالم الأطباء ومنافسات العمل «الجبانة» وضرورة إيجاد تنسيق فيما بينهم، يختلط كلّه بعالم الأسرة الصغيرة. يوثّق الكاتب التفاصيل الدقيقة لمشاعره وأفكاره من مجريات الأمور. إنها كتابة وجدانية تارة، تحليلية تارة أخرى في خليط يقارب العبث في وضع عبثي حتى الأعماق. يجتهد الكاتب في الابتعاد عن التعميمات والمواقف السياسية المسبقة، ليركّز على التفاصيل الحياتية الدقيقة. وهو يلجأ إلى هذه الشهادة المجهرية للحياة لأنه يرى فيها وسيلة لتفكيك الحصار، للتخفيف من هول كتلته. هذه الكتابة مرافعة، مرافعة طويلة أمام القنائف الصمّاء، أمام اليأس والخوف، مرافعة طويلة كمنام طويل».



إننا أمام تجربة كتابية وجدانية وتوثيقية جديدة، بها خليط من فن القصة وتدوين اليوميات إضافة إلى شذرات تنحو إلى التأمُّل الذهني والتفكير المُجَرَّد. كتاب «موزاييك الحصار» على النحو المشار إليه يشكّل خلاصة تجربة يليها ما سوف يستمرَ السوريون في صنعه، دونما تحويل صنيعهم الفوريّ والمخضوض إلى تابو جديد باسم الكتابة عن الثورة، لكنها كتابة ترفد التحوُّل الثوري، وتصفه في أثناء عثراته وخيباته، رغم ظروف الإحباط وندرة فرص استعادة حياة عادية لن تكون كما كانت أبداً.

القصيدةُ بوصفِها فنّ العزلة

عماد الدين موسى

يؤكّد نوفاليس أنّ «الحبّ صامت، الشِّعْر وحدهُ يجعلهُ ينطق»، وإذا كان الحبّ في جوهره قد ارتبط بتلك العلاقة المؤثّرة التي تجمعُ بين طرفين اثنين، لإثبات وجود كل طرف بتبادل الأحاسيس فيما بينهما، أو حتى من خلال مبادرة طرف واحد فقط، لا بدّ من وجود الطرف الآخر أيضاً، فإنّ الشِعر ظلّ مرادفاً للوحدةِ واعتُبِرَ الجنس الإبداعيّ الأشدّ ذاتيّةً، والأكثر تقرّباً من محاورة مكنونات الذات ودهشتها اللامتناهية، أي أنّ أولويّة المباغتة والمبادرة هي لـ«الأنا» المبدعة.

من هنا، وتحديداً من هذا الحيّز الإشكاليّ، حيث نلمح بصيصاً من الضوء على سبيل الأمل والديمومة، تأخذ الشاعرة اللبنانيّة سوزان عليوان خامة قصائد مجموعتها الشِعريّة الجديدة «الحبّ جالس في مقهى الماضي»، (إصدار خاص- بيروت 2014)، مقتفيةً ما يتركهُ هنا «البصيص» من أثرٍ أو جرحٍ على جسد المكان والكائن معاً، كمن يقتفي شَغَب ملاكٍ مرئيّ ولا مرئيّ في الوقتِ نفسه، يُدعى «الشِعر».

قصائد سوزان عليوان في هذه المجموعة، مشغولة بالموسيقى والإيقاع الداخليّ، وتتجلّى- بوضوح- المهارة في التقاط مُفردات الجملة الشِعريّة لديها، المفردات المرادفة حسيّاً مع ما تشتغل عليه، ومن ثمّ مزجها في بوتقة «النص»، كما نلاحظ التكثيف واختيار أقلّ عدد من المفردات تكفي غرض إيصال الفكرةِ إلى المتلقّي. هذه الحرفنة في تشييد هرم القصيدة على أرضيّةٍ جماليّةٍ متناغمة، تحمل الأفكار والرؤى كركائز أساسيّة لها، تجعل القارئ أسير المناظر الآسرة التي تزخر بها القصائد، إضافةً إلى غنائيّتها وغناها الإبداعيّ، ليتمّ استدراجه بيُسر حتى النهايات الصادمة للقصائد.



في قصيدة «الزهرات العواتم» تقول الشاعرة عليوان: «لك البرج الذي يزهر، على عشب، دون جذور./ لك الضِفّة الأجمل بأشجارها/ وعازفو الكمان الموزّعون/ كقنّاصة بلادنا، على أسطح زرقاء./ زوارق الضوء لك،/ والسيمفونيّة الثانية والأربعون/ تلك التي لم يعش ليبصرَ عصافيرها موزار./ لك القمر في بصلة محلّاة/ لك الشمس في باقة عاشق./ لك الأغاني الحبيسةُ حتّى تَفتّحَ وجهُك،/ لك حُضنة العصفور./ ولك بداهة نهر/ أنت الذي بأهدابك تنقّي/ وجهينا من الغيم الحزين...».

في قصائد «الحبّ جالس في مقهى الماضي»، ثمّة خطّان أو اتّجاهان يتقاطعان داخل القصيدة الواحدة: أحدهما سردي تخيُّلي يعتمد المشهدية، حيثُ اللغة الدراميّة تختزل التفاصيل والأحداث الموازية لها، (المقطع السابق ينتمي لهذا الاتجاه)، أما الاتجاه الثاني فيأتي على شكل فلاشات وامضة تضيء وتضيف مساحاتٍ وبقع غاية في البراعة والذكاء إلى رقعة «النّص» كوحدة متكاملة، تقترب من الأنموذج العالمي للـ (هايكو) الياباني إلى حدّ التطابق، سواء من جهة البنية الأسلوبيّة وطريقة تناول فكرةٍ ما، أو من حيثُ الدهشة والاختصار، والتكثيف اللغوي الشديد، كما في هذه المقاطع وفيها تقول الشاعرة: «لولا العصافير على أكتافها،/ من يُحدّث التماثيل؟»، و«المارّةُ أشجارٌ،/ قلبي طفلٌ في قطار»، و«عبثاً يحاول مَحْونا/ المطر الغزير النسيان»، «وتلك يدي/ يدي التي لن تعود أبداً إليّ،/ وكأنّها لم تكن يوماً إلّا رسالة».

التأمّل وحدهُ وتدوين اللحظة الشِعريّة المرجوّة ثم الانصراف، تاركةً البطولة لأشياء أخرى، حسيّةٍ ووجوديّة، الحبّ مثالاً، كما هو جليّ في عنوان المجموعة، هو ما نجده في تجربة سوزان عليوان وقد أكّدتْ ذات مقالة: (أنَّ القصائد هي ما يبقى من الشعراء. القصائد هي كل ما يبقى). بينما الإنسان في كل هذا موجود كبقايا صورةٍ أو ذكرى من حلم عن الوحدةِ والنسيان، على حَدّ تعبيرِ «بيني توندال».

مجموعة «الحبّ جالس في مقهى الماضي»، وهي الرابعة عشرة للشاعرة سوزان عليوان (المولودة في بيروت سنة 1974)، بعد: «عصفور المقهى، مخبأ الملائكة، لا أشبه أحداً، شمس مؤقّتة، ما من يد، كائن اسمه الحبّ، مصباح كفيف، لنتخيّل المشهد، كراكيب الكلام، كل الطرق تؤدّي إلى صلاح سالم، ما يفوق الوصف، رشق الغزال، ومعطف علّق حياته عليك»، تُعَدُّ «مُفاجأة جماليّة» وإضافة نوعيّة إلى خصوصيّة تجربتها الشِعرية الثريّة، تفترق عن أجواء وعوالم مجموعاتها السابقة بقدر ما تضيفُ إليها الجديد والمُبتكَر، لما فيها من نقاء في اللغة وإدهاش في الصورة، وإشكاليّة العلاقة الإبداعيّة فيما بينهما.

الإسكندرية في قالبها المحكم

إيلي عبدو

أكثر ما تحتاج إليه رواية «مقهى سيليني» للكاتبة المصرية أسماء الشيخ (دار الآداب، بيروت) بعض من التجريب. ثقل المنهجية السردية التي جرى اتّباعها في النص منع أي محاولة تجريبية من شأنها أن تحرف الرواية نحو المتعة المضاعفة. فالمعمار الروائي محكم البناء، قد يساهم، عبر استخدام أدوات تقنية محدَّدة، في صناعة نصّ يلتزم الوصفات النقدية المُتَّبعة في كتابة الرواية الحديثة. لكن الشكل الصارم الذي يؤمِّن جانباً من المتعة القرائية سيؤدّي- بحكم منهجيته- إلى قتل جانب آخر لهذه المتعة، أي التجريب واللعب بتفاصيل الحكاية وشخوصها. ليصبح النصّ أقرب إلى الصناعة منه إلى الخلق. خصوصاً أن عملية التصنيع جرت في مُحتَرَف الروائية نجوى بركات الذي تقيمه الكاتبة اللبنانية كل عام لتدريب عدد من المواهب الشابة على كتابة النصّ الروائي. وقد يكون حصول رواية الشيخ على الجائزة الأولى في المحترَف الذي أقيم في البحرين هذا العام، يعزِّز فكرة القالبية (من القالب) التي تسيطر على مناخاتها.

صحيح أن الشخصيات تنجو في بنائها النفسي والمجتمعي من لوثة التخطيط المسبق، لكنها سرعان ما تقع ضحيّة السياق الجاهز الذي وُضِع للنص بإرادة من الكاتبة نفسها. «بيتا» الإيطالية ابنة «ألبرتيني» صاحب مقهى معروف في الإسكندرية هو «مقهى سيليني»، تختنق روائياً بفعل المسار المتوقَّع الذي تسير به، حيث تعيش الفتاة الواقعة تحت تأثير ذكرى والدتها التي غرقت في البحر مع والدها وشقيقها، فتساعد الوالد في عمله، بينما يتهرّب شقيقها «غابي» من مساعدتهما. وعلى المنوال الاختناقي ذاته تعيش «رقيّة»، ابنة الحجّام، الشيخ حسين، الذي قصد حيّ العطارين، وصار واحداً من أشهر «الأطباء» فيه. فتساعد والدها في تحضير الوصفات وتنظيف الأدوات واستقبال المرضى.

وكي تكتمل حرفة الصناعة الروائية التي تقود مسارات النص، عمدت الكاتبة الشابة إلى فتح ثغرتين في حَيَوات بطلتيها، فجعلت من السينما أفقاً تتوسَّع فيه مخيّلة «رقية»، إضافة إلى زيارة أضرحة الأولياء والطقوس السحرية التي تصاحبها، أفقاً موازياً تتوسَّع فيه مخيّلة «بيتا». هاتان الثغرتان تحوَّلتا إلى عبء على القالبية التي تطغى على فصول النصّ. لتسارع الكاتبة إلى تلافي الشبهة التجريبية التي اعترضتها، عبر استخدام كلام مألوف عن الشغف بالسينما وأفلامها وأبطالها، وكذلك عبر الكلام عن الأضرحة وطقوسها. الانحراف عن الشكل جرى علاجه باللغة وما تختزنه من مألوفية معرفية غالباً ما تعترضنا في الكثير من النصوص التي نطالعها.

ولعلّ توزُّع القطع السردية بطريقة متساوية بين حياتَيْ «رقية» و«بيتا»، أكثر ما يحيل إلى فكرة القالب التي تتعزَّز تدريجياً مع التقدَّم أكثر في سرد الحوادث والوقائع التي تشكّل المادة الأساس لعوالم الشخصيتين وحَيَواتهما. وكأننا أمام توالد منهجي محكم، إذ يجري التعبير عن حادثة معينة عبر وضعها في قالب سردي، لتتوالد حادثة أخرى بقالب آخر. هذه التقنية التي تفرضها طبيعة الوصفة الروائية المُتَّبعة، أدخلت النص في طور الضجر. فالاهتمام بالشكل الذي ستخرج به الواقعة الروائية، أفقدها أيّ قدرة على تجاوز العادية والذهاب باتجاهات غير متوقَّعة.

ولايبدو مستغرباً أن تعوّل الكاتبة على حقبة الأربعينات المصرية في مدينة الإسكندرية لتجعلها مسرحاً لروايتها. هذه الحقبة تناسب المنهجية الجاهزة التي تنتهجها في نصها. الكتابة عن الإسكندرية غالباً ما تكون مصحوبة بعدد من المقولات الثابتة أبرزها: السمة الكوزموبولوتية للمدينة التي تعبّر عنها الكاتبة عبر التركيز على شخصية فتاة إيطالية، واستعادة تفاصيل حياتها في الإسكندرية انطلاقاً من تفاعلها الإيجابي مع سكّان المدينة البحرية.

قد يعني ذلك، أن الالتزام بصناعة رواية وفق معايير محدَّدة، يستتبع صناعة مضمون مألوف، جرى طرحه في السابق. فلا شيء جديداً تقوله رواية «مقهى سيليني» عن مدينة الإسكندرية. طبعاً عدم جدّة المضمونية يمكن ردّه هنا إلى المدرسية الكتابية الصارمة التي تغلّف الرواية، التي من شأنها أن تستسهلّ تكرار مقولات سابقة عن الموضوع المطروح.

ذلك على النقيض من الكتابة المتحرِّرة من القالبية، التي تدرس مسارات الشخصيات وأفعالها وتصرُّفاتها انطلاقاً من أشكال تجريبية تفتح النصّ على مسارات متعدِّدة ومتناقضة. فلا نجد قوالب سردية مكتملة يتشكَّل عبرها النص، بل متاهات وتعرُّجات وانقطاعات تسيل فيها الأحداث والوقائع بمتعة وذكاء. ما يفتح المجال لتجديد المضمون واستنطاقه على ضوء تلقائية الشكل وحرّيّة حركته.

شطحات في حضرة الغناء

المهدي أخريف

أحمد هاشم الريسوني هو الحفيدُ المباشر للشريف مولاي أحمد الريسوني أحَدِ الصُنّاع الكبار لتاريخ المغرب الحديث في الربع الأوّل من القرن العشرين. في أصيلة وُلِد. وفيها وفي تازروت (موطن الأجداد) تربّى شعرياً وجماليّاً.

عندما تعرّفتُ إليه مع بداية الثمانينات، تعرّفتُ فيه إلى شابٍّ حالم شديد الافتتان بالشعر الرومانسي العربي، وبأشعار الشاعر الهندي رابندارات طاغور؛ أمّا قصائده التي بدأ نشرَها منذ ذلك التاريخ في الصحف الوطنية فقد بدَتْ لي مشبّعةً بعشق الطبيعة الجبليّة ومفرداتها جيدةَ الإفادة من نصوصها المفتوحة ومن النصوص الرمزية «المغلقة» التي اسْتوْحتها على مرّ عصور الشعر العربي.

وعندما توطّدت صداقتنا في «مارتيل» وما جاورها، اكتشفتُ حرص أحمدُ على تطوير معرفته الشعرية بكيفية جدّيّة.

وبشغف خاص وجَدْتُه يقرأ، ويعاود قراءة شعراء الحداثة العرب من مختلف الأجيال، وفي الوقت نفسه يُنوّع مصادرَ معارفه النظرية بالشعر وبالنثر على السّواء، تاركاً بينه وبين الأحداث الإيديولوجية الساخنة مسافةً كافية، أبعدَتْ شعرَه عن التأثّر برعونة «المعالجات السياسية» لقضايا الحياة اليومية، تلك التي ميّزتْ أغلب شعراء جيله الثمانيني، كما جعلت تجربته الشعرية تنحو منحى مغايراً تماماً لشعراء «قصيدة النثر» في المغرب وفي المشرق.

بدأ أحمد هاشم الريسوني النشر في الملاحق الثقافية الوطنية مذ كان طالباً في ثانوية «وادي الذهب» ابتداء من سنة 1981 وظل حريصاً على إيصال رسالته الشعرية إلى القراء دون انقطاع أو فتور حتى يومنا هذا. وقد نشر قبل ديوانه الجديد ثلاثة دواوين في وقت واحد تقريباً وهي: «مارتيليات، والنور، والجبل الأخضر». وهي جميعها تتضافر لتقدّم لنا غنائيةً متميّزة لها نكهتها الريسونية، لها شطحاتها واستفزازيتها المجازية والانزياحيّة المستندة إلى رؤية متوارية وصريحة في آن تغلّف فضاء العالم الشعري الخاصّ للشاعر.

«مارتيليات» هي قصائدُ النوستالجيا والشّجن ومدح الأمكنة على إيقاع الذكرى والبَحْث عبر التجريب عن إيقاع ملائم للذات في مَرْحلة البحث عن الذات.

قصائدُ «النور» قصائد تعزف على وتر عشق صوفيّ ملتهب، يختلط فيه الدينيُّ بالدنيوي، والشهوانيُّ بالروحي، وتستند خصوصيّته على مُفردات الاحتراق والشَّبَق والنور والرعشات والصّلوات والطريق والوصول والصُعود والهبوط، بينما تكمن بنيته الشعرية (بالمعنى الحَرْفي للكلمة)، في محاولة الإمساك بالنار، لا بالنور، أعني نارَ الشعر في نصٍّ شعريٍّ ملتبس مُختلف عن سابقه في الرؤية والبنية والموضوع، ومؤتلف معه في النسقية والشعرية.

أما «الجبل الأخضر» فهو قصيدة طويلة، تعيد «كتابة» سيرة الجدّ مولاي أحمد بمفردات الشعر ولغته، عَبْر الدَّفقات الغنائية والتدوير، ومن خلال توظيف لمحات من السيرة الفعلية التاريخية تارةً، ومن التَّخييل وكَرَم الوجدان الشخصيّ تارةً أخرى.

هذه القصيدة، إذ تُظهر الرَّغْبةَ الشِّعريَّة المُلِحَّة في «العودة» إلى الجذور المُشِعّة، لا تكفّ عن طرح الأسئلة على الماضي في محاولة لمعانقة مستقبل شخصي سيظل وفيّاً ومتغنّياً على الدوام من «حضور» الرمز الأكبر مانح المعنى للعشيرة والذات في حاضر مطبوع بالتشظّي والتشّتت والتّنكّر للهويات المُشَكّلة للجماعات.

لا يَزَال أحْمَد حاضراً بقوة، لكن، بدون ضجيج في المشهد الشعري المغربي، يطوّرُ قصيدته في عزلته الطنجية/ الزيلاشية، يُطوّرها بالإنصات إلى قصائد الآخرين، معاصرين كانوا أم غابرين؛ فبهذا الإنصات الشَّغُوف يُكمل أحمدُ شعريّاً ما لا يكتمل أبداً. يُكمل نَصّه المفتوح مَمدُود اليد لنصوص الشّعر والحياة. ويُكمله أيضاً بالكتابة، كتابة الشعر التي لا تَكْتمل أبداً، ولا تكفّ- في الآن ذاته- عَن النّزُوع الدائم إلى الاكتمال.

قابضاً هذه المرّة لا على جَمْرة واحدة من الشعر، بل عَلَى جمرات ملتهبات من خالص الشعر الغنائي، قدّمها لنا في عمله الشعري الجديد «لا». عملٌ يمثّل إضافةً مهمّة إلى تجربته الشعرية بوجه عام. ولست أكْشِفُ سرّاً حتى وأنا أكشفه بالفعل، إن قلتُ إن العنوان العام «لا» لربما يكون أُوحي إلى أحمد في آخر لحظة ليحلّ محلّ عنوان آخر استقرّ عليه لشهور عديدة هو «تحت سقيفة طنجة» وفْق المخطوط الذي اطّلعْتُ عليه منذ أكثر من عام. و«تحت سقيفة طنجة»- للتنكير- هو عنوان القصيدة الأخيرة الواردة في الديوان الجديد.

إن اختيار «لا» هكذا بالنفي الحَرْفيّ المباشر الحافي عنواناً لديوان شعريٍّ مأخوذٍ من عنوان قصيدة قصيرة بالعنوان نفسه واردة في القسم الأول من قصائد الديوان.

غير أنّني مازلتُ ميّالاً رغم مفاجأتي بهذا العنوان، إلى احتمال أن يكون أحمدُ

قد وقع - ولربّما لسنوات. والله أعلم، وحتى قبل ميلاد ديوانه هذا، بل قبل ميلاده هو نفسه - في أسر جاذبية حرف آخر لا علاقة له بالنفي، بل بما هو أدهى، إنَّه «لو» الذي هو حرف امتناع لامتناع كما نعلم، وهو عنوان قصيدة أخرى واردة أيضاً في الديوان.

إذاً، ما الذي جعل أحمد يُقرّر في اللحظة الأخيرة التي كاد يستسلمُ فيها لإغراء «لو» اسْتبدال «لا» بها؟ هل هو انْحيازُه للنَّفي، أعني الرفضِ الصريح المُجَرَّد الحاسم والمطلق مع ما يعنيه من اقتراب ومجاورة لعنوانٍ حداثيّ رائد لأنسي الحاجّ هو «لن» الدالّ على النفي الموجّه للمستقبل؟ أم أنْ أحمد لربّما يريد مفاجأتنا في المستقبل باستضافةٍ صريحة لـ «لو» الجريحة في ديوان مازال طيّ التكوُّن رُبّما.

في هذا العمل الشعري الجديد حقّاً، يقترح علينا أحمد هاشم جمالية شديدة الخُصوصية والجُرْأة لا يمكن إلا أن تتجهَّم لها الذائقة الشعرية المُرْتكنة إلى الشعر العادي.

من حيثُ التَّركيب والترتيبُ الخارجيُّ العام ينقسم العمل إلى قسمين: القسم الأول يضمُّ إحدى وعشرين قصيدةً، أغلبها قصيرٌ يتراوح ما بين السطرين والصفحة أو الصفحتين. ولهذه القصائد عناوينُ شديدة التنوُّع والطرافة متباينة في البنية والتركيب النحويّ، بعضُها مكوَّن من جملة مركَّبة أو بسيطة، وبعض من حَرْف أو كلمة أو مركَّب إضافي أو من صِفة وموصوف. والقسم الثاني مكوَّنٌ من سبع قصائدَ متفاوتةٍ من حيث الطولُ والبناءُ والمعالجة متآلفةٍ متقاربة من حيث الشطحُ الشعري.

قصائد القسم الأول تتميَّز بطابع تجريبي واضح، وهي تَبْغِي القبض على المُنْفلت من اللحظات والصور الخاطفة التي يتعذَّرُ على القصيدة الطويلة متعدّدة الأصوات القبض عليها، وهي تقترب من قصائد النَّثْر تارةً كما في «الوردة»، «أحمد بركات»، «هي قاب قوسين أو أدنى من اليقظة»، «هيت لك»، «سفر أبيض»، «عِظاتٌ مشرَّدة»، أو تنحو منحى الدعابة كما في «بحث عن متغيِّبة»، «إرم ذات العماد»، أو تحاول شَقَّ كُوى تعبيرٍ شعري خاصٍّ بَيْنِيّ متفرّد. أخصُّ بالذكر هنا قصيدة «أعشقك أيها الشعر».

أما القصائد السَّبْعُ الطويلة - وإن بَدَتْ وثيقة الصلة بالقصائد القصار من حيث المنبع الشعري والبنية الشعرية العامَّة - فهي في تصوُّري قصائدُ مكرسَّة لما يحلو لي أن أسمِّيَه الشَّطح الغنائي الريسوني «مع التشديد على نعت الريسوني» لِما يَحْويه من خصوصية. إذ في عموم هذه القصائد يستأنف أحمد، وإن في سياقِ تجريب ومكابدة شعريين مغايرين طبعاً، مغامرتَه الشطحية التي ميَّزت غنائيَّتَه الشعرية منذ بداياته الأولى. بيد أنَّ نمطَ الانزياحات البلاغية والتركيبية والرؤيوية والبنائية جميعاً تتَّخذ في هذه القصائد بالذات صيغاً أعلى وأكثر تعقيداً وجرأةً، بل واستفزازاً - استفزازاً متعمّداً - لأفق انتظار القارئ؛ بما يجعل من هذا النمط من الانزياحات بنيةً رئيسةً لشعرية بكاملها: شعرية الشطح وِفْق ما تمليه طقوس الجذبة الريسونية بغنائيتها الخاصة، حيث تبدو عملية تنامي وتشكُّل القصيدة هنا خاضعةً لإملاءات شعريّة لا تُعير أدنى اهتمام لتشكّل المعنى أو التنامي الداخلي المرتكز إلى معنى شعري محدَّد ظاهر أو مُضمَر، بل - بالعكس - ثمَّة إصرارٌ جليٌّ على الإعلاء من شأن العبَث بالمعنى وممارسة حرّيّة الاحتفال باللّامعنى عن طريق الإمعان في ألوانٍ وأطياف وأنماط من الانزياحات من كُلِّ صنف من جهة البلاغة، ومن جهة التركيب، ومن جهة الإيقاع. لا حاجة بي إلى سياقة الأمثلة لأنَّ الانزياحات هنا هي منحى وأسلوب شامل متكامل، بل هي ركيزة شعرية هذا العمل.

سأكتفي - فحسب - بالإشارة إلى الإيقاع حيث يَغْلب على هذه القصائد السبع طابعُ المراوحة والمزاوجة بين الرضوخ للوزن التفعيلي تارة، وخاصة لِبَحْرَي الخَبَب، والرجز، والتمرُّد عليه أو صهره داخل إيقاعات نثرية لها وَزْنها الشعوري الخاص. غير أن هذه الانزياحات الإيقاعية لم تَحُلْ دون احتفال غنائية أحمد بذاتها، بإبراز شفافيتها ورهافتها، لا سيما في قصيدة «قصر الريسوني» التي تمثِّلُ نصّاً متفرّداً جدّاً وسط القصائد السبع رغم قِصَرها النسبي؛ فهي قصيدةٌ تتنامى وِفْق حركية إيقاعية ثرية مركّبة رقراقة بناءً على مفردات محدودة معدودة هي - تحديداً -: النعت «أزرق» «الشبابيك» «الزلِّيجات» والفعل «افتح». مفردات تُبنى عليها تنويعات سَلِسَةٌ تترقرق على الصفحة وضّاءة مغنية.

لكنَّ الإشارة إلى هذه القصيدة، بالذات، لا يُقصد منها التقليل من قيمة من قصائد مثل «سفر الماء» ذات التدوير الشعري الباذخ و«لو» ببنيتها الشعرية الحلزونية و«درب التبّانة»... ذلك أن القصد هنا هو مجرَّد التقديم المبنيّ على الإيجاز والتعميم لا أكثر ولا أقلّ.

وأخيراً، لا أريد أن تفوتني الإشارة إلى الرسوم التي صاحبت قصائد الديوان، رسوم الفنان عبد العليم العمري، فهي نصوص مستقلّة بذاتها، لها جماليتها وحكاياتها التي تستحقّ قراءةً مستقلّة موازية تستنطق خبايا هذه المصاحبة التشكيلية الدالّة.

حين تحتلّ المدينة الزمان والمكان

بدر الدين عرودكي

يفاجئك في كتاب عيسى مخلوف «مدينة في السماء» الذي ترجمه إلى الفرنسية مؤخَّراً مترجم ثلاثية نجيب محفوظ فيليب فيغرو (منشورات كورتي، باريس) غيابُ الحصر. فهو ليس كغيره من الكتب الأخرى، محدَّد الشكل في رواية، أو قصة، أو بحث، أو مقال.. لا شيء من ذلك كله. عليك أن تدخل حرمه بعد أن تخلع نعليك ما إن تكتشف أن ثمة «شيء ضائع منذ البداية». وستعرف، منذ البداية أيضاً وأنت تبحث عنه، أنك لن تعثر عليه لكنك مع ذلك، وربما على غرار سيزيف، ستتابع البحث عنه حتى لا تضيع أنت نفسك!

قبل أن يصل إليها، لاشك أن عيسى مخلوف قد زارها عبر ما كتبه عنها، أو فيها، أو لها كثيرٌ من الكتّاب أو الشعراء ممن حلم بنيويورك، أو استعادها، أو استخدمها، كلٌ على طريقته في رواية أو في قصيدة: من وولت ويتمان، إلى جون دوس باسوس، إلى فيديريكو غارثيا لوركا، إلى آلان روب غرييه، إلى أدونيس، إلى بول أوستر، إلى عبد الوهاب البياتي..

لكن نيويورك وهي تنعكس في عينَيْ عيسى مخلوف تستحيل كتابة كشّافة، وتصير من خلالها إمكانَ العالم كله، زماناً ومكاناً، حدودها حدوده، وكل ما تقع عليه عيناه فيها يردّه إلى مكان آخر، مكان يتجسّد منحوتةً، أو صورة، أو جسداً أو ساحة أو قصة أو تاريخاً، فتصير المدينة هو، أو العالم هو، جمالاً وألماً، أنيناً وتوقاً، وبكلمة، بعضُ ما عاشه، أوحَلُم به، أو رآه رأي العين، أو قرأه، أو آلمه، أو نفَّره، أو جنح به في سماوات الخيال!

كُتِبَ على غلاف الكتاب الأخير «تبدأ الحكاية...» بما قد يوحي أننا أمام حكاية: ربما أُريدَ بها «الحُجّة»، أو «الدافع» أو السبب»! فقد كان وجود المؤلِّف بين عامي 2006 و2007 في مقرّ منظمة الأمم المتحدة من أجل العمل فرصة لبداية عمارة هذا الكتاب. إذ سرعان ما سنكتشف أننا أمام حكايات لا حكاية، وأنها حكايات لا رابط ظاهراً بينها يؤدّي إلى مآل. ثم سنعثر على نصوص أقرب إلى القصائد منها إلى الحكاية، وعلى نصوص أخرى أقرب إلى التأمُّلات في ما يمكن أن تستدعيه إلى الذاكرة صورة أو موقف أو حدث. وما إن نتساءل عن الزمان حتى تتراءى أمامنا حقب وعصور وقرون مختلفة متجاورة تجاور أمكنة مختلفة هي الأخرى: من مركز التجارة العالمي قبل أن يستحيل ضريحاً «ينصهر فيه القتلة والمقتولون» في بداية العقد الأول من القرن الحالي، إلى فلورنسا نتابع في بعض شوارعها يوماً بعد يوم قصة الحبّ التي جرت في صمتٍ مطبق بين دانتي وبياتريس في نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر، أو من لينكولن سنتر إلى البساطة المعجزة في تصميم باحة مسجد ابن طولون في القاهرة. وسنتساءل عما يربط بين هذه النصوص. وسنحاول أن نفهم تقسيم الكتاب إلى فصول أربعة تزداد واحداً إذ تبدأ بالصيف، وتنتهي بصيف آخر. ستبدأ نيويورك في عيني المؤلِّف، وفي أعيننا أيضاً، نحن القراء، من هذه النقطة تحديداً، تلك التي تجمع العالم أجمع حول حلم لن يتحقَّق: الأمم المتحدة. لكنها، على غرار المرأة التي جسَّدتها منحوتة «هنري مور» على أنها ذات ملامح بشرية لكن «تكاوينها تذهب أبعد من ملامح البشر»، مدينة ذات مظاهر عمرانية إلا أنها «ترتفع عن صخرتها الثابتة لتتمدَّد برهة فوق الغيوم». لكننا لن نراها كما لو كنا أمام صورة فوتوغرافية، ولن تتبدّى لنا طرقاً وشوارع نجتازها واحداً بعد الآخر حتى نتعرَّف معالمها. ستبدي لنا القراءة- ما إن نجتاز عتبة الكتاب- أننا أمام قطعة هائلة من موزاييك/فسيفساء بلا حدود، وأن علينا- كلما اقتربت أعيننا من حجارتها الملوَّنة المصفوفة راسمة معالم ووجوه وتعابير شخوص- أن نبتعد عنها مسافة قد تطول أو تقصر كي نتمكَّن من رؤية ما رسمته في تفاصيله.

وما هي في الحقيقة إلا رسوم هواجس تراود من يزور نيويورك، ولا سيما إن كان مثقلاً بهموم عربي يعيش في باريس. لكننا هنا أمام ضرب من الهواجس لا تغادرنا، بل تبقى راسية في الأعماق منا، وتخرج بين الفينة والفينة في صورة مُبْدَع ما: قصيدة أو رواية أو منحوتة أو لوحة. وهي هنا هواجس المؤلِّف نفسه. لا يمكن لمدينة مثل نيويورك ألا تجعلها تطفو شيئاً فشيئاً في الخاطر أولاً، ثم عبر الكتابة التي تبدو الملاذ الآمن الحنون. لأن الكتابة «إصغاء»، ولأنها «تبعد الخوف»، ولأن لها «وجه نقتفي أثر قسماته فينا. وجه واحد هو طريقنا إلى الوجوه كلها».

هذه الكتابة هي التي تحملنا منذ البداية نحو «الزناجات التي نقلت السود من مواطنهم الأصلية» وتقول لنا كيف صار

«الوادي السعيد» اليوم حي «هارلم»! وتجعلنا نرى، ثانية وثالثة، من خلال الحروف هذه المرّة، يوم الحادي عشر من أيلول «الجسد الممسك بإحدى نوافذ الطابق الخامس والسبعين» أو «الرجل الذي رمى بنفسه من الطابق السادس والثمانين» ليصير «نقطة سوداء»، وتتيح لنا زيارة الـ(غراوند زيرو)، نقطة التصادم في مانهاتن يوم 11 سبتمبر/أيلول «وقبلها في اليابان» لتدرك أنها قد تغطي، «هذه النقطة بالذات» «في أي لحظة- وربما على غفلة منا- سطح الكوكب بأكمله».

الموت، والدم، والحرب، والجرح، والألم، والأنين، والحريق.. كلمات تتردّد هيَ وأصداؤها بين جنبات هذا الموزاييك العجيب المتماسك مع ذلك إلى أبعد حدود التماسك. ولا بدّ لأحدنا من أن يوجد فيه- على كل حال- شخصاً أو سؤالاً أو عذاباً: «كيف نفرّق بين القاتل والقتيل؟»؛ كيف نميّز بين الإنسان والحيوان؟ وننتبه إلى أن سهولة التمييز بين ضروب الحيوان تقابلها استحالة التمييز بين ضروب البشر! ذلك أن «الأرنب ليس وحشاً ضارياً، والحمار ليس ضبعاً، والنعجة ليست أسداً جائعاً، بينما الشكل البشري واحد. قناع واحد للجلّاد وللضحية، للمخلِص وللخائن، للصادق وللمنافق، للمنادي بالحرية ويَستعبِد في الظلام، للداعي إلى الحب وقلبه ينتشي بالثأر... (...) القاتل الذي بيننا، وقد يكون في داخلنا، نطعمه ويطعمنا، يفرح لفرحنا، ويحزن لأحزاننا. يتودّد وينصب الفخاخ لنا في آن واحد.» ذلك هو الشرك المراوغ الذي نُصِبَ للإنسانية. وهو أيضاً وفي الوقت نفسه الشرخ العميق الذي يؤرّق حياتها، ويغرقها في بحار دمٍ ومتاهات حروب لا تنتهي، ويجعلنا «مع تناول طعام الفطور، نأخذ قسطنا اليومي من القتلى والجرحى»..

هكذا سنتنقل بين أرجاء عالم- على خصوصيته- هو عالم كلّ واحد منا. وربما تقع فرادته- على وجه الدقّة- في هذه النقطة: صيرورة الخاص عاماً. كأنما تسعى عمارة الكتاب نفسها إلى تحقيق ذلك من وراء ما يبدو للوهلة الأولى شذرات مبعثرة من النصوص، ثم لا تلبث أن تبدو على استقلالها متماسكة فيما بينها أشدّ التماسك، إذ تؤدّي الوظيفة المنوطة بها في هذا المجموع، بينما تشي بقدر من الحذق والمهارة كان يملكهما في الماضي حِرَفِيّو الموزاييك/الفسيفساء مثلما كان يملك ناصية تركيبها عديد من الكتاب العرب في عصور مضت.

لنا أن نقرأ هذه الشذرات كلاً على حدة، وكيفما اتفق، وأن نستغرق في ما تنطوي عليه من جمال قلق أو من تفاصيل تعكس وعياً ثقافياً لا تقتصر عناصره على ميدان واحد: «هل يكفي أن نتحسَّسَ ظاهر البطن لنعرف ماهيَّته؟ يندمل جُرْحُ السرّة، أما جرح الولادة فلا يندمل». ولنا كذلك أن نتابع العلاقات الخفيّة فيما بينها منسوجة من خيوط حريرية لا تكاد ترى: من الحديث عن السِّلْم الذي يبدأ كل صباح في أروقة مقرّ الأمم المتحدة إلى المراهق العاشق الذي كانه إذ يفاجأ بالحرب الطارئة تغزو حبّه الوليد، إلى بطن المرأة/الأمّ وما يوحي به: «من البطن تبدأ الأمومة»، إلى لوحة كوربييه المعروضة في متحف أورسي: «أصل العالم». تلك في الحقيقة ميزة غياب الحصر ضمن شكل أو صيغة. لكنها ميزة قد تنقلب وبالاً لولا ما تصدر عنه من هموم استحوذت على كينونة المؤلّف وسَكَنَتْه. ليس المهمّ أن نعثر بعد بحث وطول عناء عن ضالتنا مادامت تتجسّدُ- على وجه الدقّة- في بحثنا نفسه. لهذا ما إن نطوي آخر صفحة من الكتاب حتى نرانا نعود إلى الصفحة الأولى من جديد نسألها المزيد، أو إلى صفحة أخرى نسألها المعنى.

هكذا، شيئاً فشيئاً إذاً، يتراءى لنا عالم عيسى مخلوف كما أراد له أن يتجلى. عالم واقعي بقدر ما هو شعري في محاولة استخلاص الكامن والخفيّ من مباذل الحياة اليومية في مباهجها وأتراحها وعذاباتها.

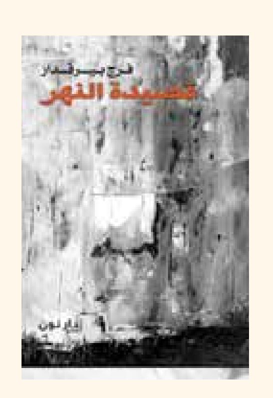
لم يخرج الكتابُ باللغة الفرنسية التي نقله إليها فيليب فيغرو كثيراً عن أصوله الأولى. لكنه خضع- بلا رحمة- إلى قوانين لغة أخرى لا يمكن مؤاخذة المترجم على اتّباعها بقدر ما يمكن مناقشته في الاقتصار عليها! تلك هي المشكلة الأساس في الترجمة: كيف يمكن للمترجم أن يُحَمِّلَ اللغة التي ينقل إليها بعض أعباء اللغة التي ينقل منها، على ما بينهما من فروق تبدأ في الجذور ولا تنتهي عندها؟ ومتى يحق للمترجم أن يتناسى أو يتجاهل كلمة مثل «الآن» أو إشارة مثل إشارة الاستفهام«؟» مفترضاً - من دون شكّ - أن صياغته تقول الكلمة أو الإشارة دون حاجة لذكرهما؟ ومتى يمكن له أن يستبدل- على سبيل المثال لا الحصر- كلمة «اللوحة tableau» بكلمة «الصورة-photographie» في حين إن الأخيرة هي الموضوع الأساس؟

مسألة خلافية من دون أدنى شك.

ولكلٍ أن يتبنى هذا الرأي أو ذاك. وفي هذه الحالة، وفيها وحدها، يمكن للمرء أن يحمُدَ الظروف التي أتاحت له أن يستطيع قراءة النص في أصوله الأولى!

الحنين فوق اللغة والشعر

عارف حمزة



بعد ثمانية عشر عاماً على كتابة هذا النص الطويل، الذي يحمل عنوان «قصيدة النهر»، في سجن صيدنايا العسكريّ، يقوم الشاعر السوري فرج بيرقدار بنشره في كتاب وهو حُرّ طليق (دار نون، الإمارات). وهي مسألة مخيفة لأيّ شاعر في معرفة قدرة نصّه على العيش، رغم مرور كلّ هذا الزمن الطويل.

هناك أسئلة كثيرة يطرحها صاحب «وما أنت وحدك» في هذا النصّ. وفي الوقت نفسه، ثمة أسئلة سيطرحها القارئ حول هذا النصّ وأسئلته الكثيرة. فالقصيدة هي مناجاة طويلة عنيفة من الكاتب لأمّه التي بعدت عنه بمئات الجدران. هي حديث عن نهر الطفولة ونهر الأمكنة ونهر الانفلات والتدفّق، إلى أمّ باتت محبوسة، مثله، في صلواتها وأدعيتها. ومع تقدّم الزمن لا تتقدّم اللغة، بل تذهب نحو ماضيها من لغة القصائد التي أحبّها الكاتب المسجون، وحفظها منذ سنوات طويلة. كأنّ تلك الذاكرة الخاصّة بالحياة القديمة تبقى طافية. ذكرى قراءة وحبّ القصائد العموديّة القديمة. إذ لا ذاكرة تضغطها، ولا ذكريات جديدة في ذلك الزمن الحديديّ المتوقّف.

الحنين أيضاً يجعل تلك الذاكرة القديمة طازجة في كلّ حين. لا نسيان: «حنيناً إثر حين تستشيط/ وتخفق الفلوات واللجج الرجيمة/ تحت نعلي». أو كما يقول «واهٍ يا وردة الحلم/ يا لغتي الدامية/ مَن يُرتّب لي جسدي؟/ مَن يوسّدني نهره؟/ مَن يرتّله مرّة ثانية؟».

كلمات قديمة كثيرة تنبت في كلّ مكان. مثل «نهنهتهُ». و«تلهلهتْ سبلي». و«خذي يديّ ولوّحي بهما إليّ/ وهادليني». و«لو عمري فلاةٌ هَوْجَلٌ/ ما استوحشتْ نفسي/ ولكنّ الذي يُلهد بي/ أني طليل اثنين: أعدائي، وأهلي». هذه الكلمات تعيدنا إلى تلك القصائد العموديّة القديمة لشعراء من عصور قديمة، وقد تضع حاجزاً بين القارئ العاديّ، وحتّى متوسّط الثقافة، وبين تذوّق جماليّات الشعر.

وإذا كانت الكلمات الكثيرة الباقية غير قديمة إلى تلك الدرجة فسنعثر على ذلك الوصف القديم، لدرجة أن نعثر على بعض المقاطع التي تشعرنا- لحمولتها العاطفيّة الكبيرة ولشكواها وقربها- كأنّها مرّت في قصائد أخرى، لشعراء آخرين، قرأناها مراراً: «يا ليتني يا أمّاه تأخذني يداك/ إلى الطفولة مرّة أخرى/ إذن، لعرفتُ/ كيف أعيد ترتيب المواعيد الأهمّ/ على مفكّرة انتحاري./ يا ليت -يا أمّاه- يُرجعني دعاك/ إلى حليب طفولتي/ لِتُبَصِّري لي فيه خاتمتي/ ولا يتحطّم الفنجان/ يا ليت يا أمّاه». مقاطع، مثل هذا المقطع، نعثر عليها بسبب الشكوى العالية من الظلم والافتقاد للأشخاص والأماكن. وهي أشياء تتقدّم على شعريّة النص: «مَن ليس نهراً/ أين تذهب ضفتاه؟». «مَن سرق البشارة من فراشتنا؟/ من جرح الغناء/ ورشّ في ناياته البحّاء ملح/ الروح؟/ من فتح الطريق إلى السماء/ بكلّ هذا اليأس؟/ من جعل القتيل عقاب قاتله؟؟». «ألم تزل أمي/ تواصل بالصلاة حصار خالقها/ وتلهج بانتظاري؟». «عشرون زوبعة/ فكيف أخيط روحي؟». «الرمل يعصمه السراب/ فمن سيعصمني؟». هي أسئلة كثيرة ترد في كلّ مفاصل النصّ تقريباً. أسئلة المحروم من كلّ شيء. أسئلة الحرمان إن صحّ التعبير. قلّة الحيلة، تجاه الحبس في زنزانة صغيرة وبعيدة ومليئة بالبغض والتعذيب، تطرح أكثر من هذه الأسئلة التي يبدو النصّ الطويل هنا كأنّه بُنِيَ عليها.

يطرح بيرقدار تلك الأسئلة كأنّه يحرّك حياته بها، كأنّه يستدرجها من بعدها، وضعفها وقوّتها وكائناتها وأنفاسها وجمالها، كي تتذكّره هي، لا كي يتذكّرها هو؛ فهي عصيّة على النسيان. هو يضع جواباً عن تلك الأسئلة بسؤال أيضاً: «وأعرف أنني ماضٍ/ وأنك بعد لن تستمهليني نجمة أخرى/ ولن تستعجليني./ بلغ السؤال سؤاله الأقصى/ وأدركني/ فما معنى الجواب؟».

هناك أسئلة، وجمل، صداميّة وعنيفة قد يجدها البعض تجديفاً حتى، ولكنّها تظهر هكذا بسبب الكلمات. بسبب الشوق الذي تؤلّفه الكلمات. الكلمات التي نريد قولها لأشخاص لا يسمعونها وقت كلامها. لا يسمعون ضنك قولها، وضنك طعمها وثقلها على القلب والذاكرة واللسان.

الانتباه إلى تفعيلات البحر الكامل السلسة مؤلم ومؤلمة؛ فهي تخفي في جنباتها ذلك الطول، أو التمديد، للألم الملازم. للجراح التي لا تُشفى. للماضي الذي لا يمضي. وهي تساعد الحنين على شحذ أسلحة العاطفة أكثر. «يا سائق الأظعان لو سألوا:/ حتّام نرتحلُ؟/ قل: ما تنوح على/ أقدامنا السبل».

السجن لا يدلّ عليه ذكر كلمة «كلبشات» لمرة واحدة، أو كتابة مقطع مباشر يدلّ على التحقيق، يتكرّر مرّتين، يقول فيه على شكل حوار: «- أتقول شيئاً قبل إغلاق الإفادة؟/- لا/ - إذن.. خذ ما تبقى منك للذكرى/ فإنّ المرء ينسى». بل تدلّ عليه كل التدفّقات الخفيّة والمعطّلة لنهر الحياة التي يفتقدها ويناجيها، وكذلك الأسئلة التي لا مجيب عليها سوى الانتظار. وتدلّ عليه الأشياء الخاصّة التي جعلت الشعر ينحسر أمام العاطفة والحنين والحرمان.

بصمة بوليسية



أصـدرت الكاتبة السعودية، فاطمة آل عمرو، رواية بعنوان «اغتيال صحافية» (الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان). تُعَد الرواية نفسها خطوة متأخِّرة في تاريخ ولادة الرواية البوليسية السعودية، حيث تسرد الكاتبة حكايات تنسج خيوطها في كواليس العمل الصحافي، من خلال قصة صحافية تُدعى زهرة، تُقتَل اعتقاداً من الجُناة بأن السّرّ الذي كشفته سيُدفَن معها.

وتـصـرّ الصحافية الجريئة سندس، على أن تكتشف سرّ مقتل زميلتها، وعلى المضيّ في سبيل كشف الحقيقة، وسندس هي الابنة الوحيدة لوالدتها، والمرأة الوحيدة في عائلتها التي تجرّأت على الدخول إلى قلب المجتمع، من خلال العمل الصحافي الذي لا تقبله العائلة، لكنّ حُبَّ التحدّي لديها سمح لها بأن تنجح في سنتين فقط، وتثبت نفسها، وتتطوّر في عملها.

والشخصية تشكل ترجمة تاريخية للمثقَّف، بمفهومه العصري في صراعه مع السلطة، ما يمنح القصة واقعيتها، والحوار حرارته، ويعطي صورة واقعية عن شخصية زهرة والمجتمع الذي تنتمي إليه.

بين البداية والنهاية في هذه الرواية، تقع سلسلة من الأحداث والوقائع، تنتظمها شبكة متنوِّعة من العلاقات تتحدَّث عن كواليس المهنة، خاصة ما تواجهه المرأة في هذا المجال، كما تتناول قصصاً متفرِّقة لبعض الشخصيات في الوسط الإعلامي، خصوصاً الصحافيات، وما يتعرَّضن له من مكائد ومؤامرات قاسية من قِبل المجتمع والمؤسَّسات الإعلامية.

ألوان الحب

في روايته «العبيد الجدد» (دار مدارك) يحاول الإماراتي ياسر حارب الخروج من حيز المكان إلى فضاءات أوسع، ليتحدَّث عن قضايا إنسانية عامة، إذ تبدو الرواية في بعض الأحيان كما لو أنها مجموعة قصصية غير متجانسة، لكنها تقدّم في نهاية المطاف إضافة جيدة إلى فن الرواية في دولة الإمارات بشكل خاص.

شخصيات الرواية الرئيسية هم: وائل (وهو الكاتب، والمقاتل، والعاشق)، شوق (حبيبة وائل)، خالد (مستشار الملك ومدير ديوانه)، بزاز (الذي حارب الحاكم السابق مع بقية الشعب طلباً لحياة أفضل، وحين تولّى الحكم أصبح دكتاتوراً مثل الحاكم السابق). هؤلاء هم الشخصيات



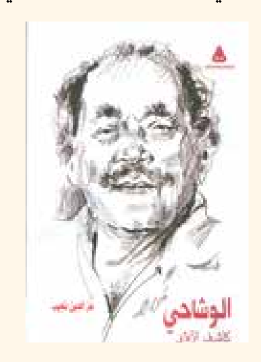
الرئيسية بجانب شخصيات فرعية أخرى، وطبعاً لا ننسى المتحدِّث الرئيسي في الرواية وهو الراوي، الذي يتحدَّث في الغالب بضمير الغائب، رغم أن القارئ قد يصل في نهاية الرواية إلى اقتناع بأن الراوي هو نفسه المؤلِّف.

يتطرَّق ياسر حارب في «العبيد الجدد» إلى ثلاثة أنواع من الحُبّ: الحُبّ بين الجنسين، وحُبّ السلطة، وحُبّ الأوطان. ورغم جمالية الرواية، بشكل عام، فإن بعض الأجزاء فيها تبدو ضعيفة وغير متماسكة، كما أن عدداً من الأحداث غير مكتملة، مثل جزء الدراسة في فرنسا؛ إذ يشعر القارئ أن تلك الفترة انقضت فجأة بدون تفاصيل تشبع فضول القارئ واهتمامه. مع ذلك فالرواية ممتعة، وللقارئ موعد مع أكثر من مفاجأة في نهاية القصة.

كاشف الآفاق

أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاباً عن الفنان عبدالهادي الوشاحي بعنوان «الوشاحي كاشف الآفاق» لعزّ الدين نجيب.

يلقي المؤلف الضوء على شخصية الوشاحي وفنه وموهبته الثريّة، ويستعرض محطات في حياة الوشاحي، الذي وُلِد في 11 نوفمبر/تشرين الثاني



عام 1936 في محافظة الدقهلية، وحصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة، قسم النحت عام 1963، وعُيِّن في العام نفسه معيداً في القسم.

يقول المؤلِّف عز الدين نجيب إن الوشاحي كان يرى ضرورة الاهتمام بفنّ النحت وتأثيره على الحالة النفسية للإنسان المصري، ونجح في جعل قضيته في البناء النحتي هي غزو الفضاء بكتلة الطائرة المتمرِّدة على قانون الجاذبية الأرضية؛ فحقّق بذلك قفزة هائلة للنحت المصري الحديث، حتى يمكن القول إنه قام بتمصير المدرسة التكعيبية الأوروبية ابنة الحضارة الغربية، وجعل منها وعاء عالمياً لتفجير الطاقة الإنسانية نحو الثورة الدائمة، فهو يُعَدّ أحد دعاة الثورة المصرية في 25 يناير 2011.

ينقسم الكتاب إلى أربعة فصول: الفصل الأول بعنوان «طفل وعاشق وطاغية»، والفصل الثاني بعنوان «المارق على نوق العشيرة»، أما الفصل الثالث فحمل عنوان «الشكل بين القوالب الخمسة»، وأخيراً الفصل الرابع بعنوان «تحطيم الشكل والتحرُّر من الجَسَدانية». كما يتضمَّن الكتاب مجموعة كبيرة من أعمال النحّات..

عندما تنقلب حياتك في «بورتريه»!

تقدّم رواية «بورتريه» للمؤلّف محمد عبدالقوي مصيلحي، تجربة فنية ذات أسلوب أدبي مبتكر.. وهي تشبه في طريقة تقديمها- إلى حَدّ ما- رواية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله»، حيث يُعاد تقديم الشخصية الواحدة في كلّ فصل من فصول الرواية من وجهة نظر مختلفة. إلا أنها تزيد على الرواية المذكورة بهذا الإطار المشوق، وجود الإثارة المحيطة بتلك الشخصيات والأحداث، فهي مزيج من الرومانسية والخيال العلمي وأدب الرعب. عمد الكاتب في روايته الصادرة عن (دار اكتب، القاهرة)، إلى صهر هذه المكونات وخلطها في بوتقة واحدة؛ ليقدّم للقارئ هذا العمل الأدبي.

تدور الرواية حول شخصية رأفت عبد الفتاح، الذي عاش حياة رتيبة، لا يمارس أي



نشاط سوى عمله كمصمّم للدعاية، ولا يعرف في الدنيا سوى أهله وبيته ومقرّ عمله وشاشة التلفاز.. وفجأة تنقلب حياته على هذا النحو الرهيب.. كتاب مجهول المصدر، هبط فوق رأسه بلا مقدّمات، محمَّلاً بلعنات من قاع الجحيم، أصابته هو وكل الأبرياء الذين جمعتهم به روابط الصداقة والحب والدم في لحظة واحدة، وبلا سابق إنذار.. لعنات مزقّت كل روابط الصداقة والحبّ.. ولم تترك لهم إلا الدم.



العمل الفني: عيسى المالكي - قطر

لا يطـرح المؤلـف والمخرج المسـرحي القطـري عبد الرحمـن المناعي في نصـه المسـرحي الجديد «المرزام» موضوعاً عابراً، ولا شـكلاً بوليسـياً، ولكن ينسـج عبر حكايته عالمه الخاص. لم يلجأ إلى الحكايات الشـعبية أو الطـرح الواقعـي الآني، ولا إلى الفنتازيا أو الأسـطورة، أو الموروث الشعبي... ومع ذلك فقد مزج كل هذا..

د. حسن رشيد

شخوص عبد الرحمن المناعي

واختيار عنوان (المرزام) قد يشكل على البعض لغزاً، فلماذا اختاره؟! وهناك العديد من الأعمال التي ارتبطت بمضامين خلقت علاقة مع الطرح مثل (قلعة برست، حصان طروادة، عموم الزير، خان الخليلي...) وعشرات النماذج. وقد يكون نقطة الارتكاز في بعض الأحيان (حيوان ما) مثل: فيل أبرهة، كلب أصحاب الكهف، حمار العزيز. هذا فيما يخص التراث الإنساني، والمؤلف من حقه اختيار العنوان الذي يراه يصب في مصلحة النص، وكثير من المؤلفين يهربون إلى تحميل الماضي وقائع الحاضر أو يحملون الأطروحات على ألسنة الطيور والحيوانات؛ ومن يقرأ بإمعان «ألف ليلة وليلة» يكتشف أبعاد الأمر، كما في «كليلة ودمنة»، وحكايات «أيسوب».

نحن بإزاء نص ينسج خيوطه (النوخذا بو إبراهيم) عبر استحضار الماضي القريب. نشم فيه رائحة البحر، والثروة، والأتباع، والصراع بين الممكن والمستحيل... ولكن (المرزام) الذي كان له دور ذات يوم عبر بيوت الطين قد ولى عصره، واستحضاره في هذا النص لم يكن مجانياً ولا شكلاً فلكلورياً يغلف الحكاية.

في نص «المرزام» هناك ثنائيات بين (بدر – روزه)، (عائشة – جفال)، (بو سند – بوخلف)، (عبدالله – مبارك)، (المطوع – والسَقَّاء) [كلاهما؛ المطوع والسقاء لا ينتميان إلى المجتمع، وإن كانا جزءاً من نسيج المجتمع ويتحولان إلى ضحايا لاحقاً لأبي ناصر]..

بجانب ثنائية ضبابية الملامح بين (بو ناصر – وأم داود) والأسئلة التي تطرح حول (جفال) مجنون القرية؛ هذا النموذج الذي يعي ويدرك العديد من الأمور كما في حواره مع خادم:

- خادم: أنا مجنون بالخيل..
- جفال: أيه مجنون.. عيل حد يكلم روحه..

في جُلّ الأعمال وعبر عطاء ممتد لم يخلق عبد الرحمن المناعي شخصيات تتصف بـ(الشر) سوى في هذا العمل؛ ذلك أن (بو ناصر) يمارس اضطهاده على مجموعة كبيرة من أبناء الحي (المدينة) مثل (المطوع)، الذي يثير غضبه لأنه يطرح نجاسة الكلب؛ هذا الكلب المرتبط بالمحافظة على أم داود! والسَقَّاء الذي يثير غضبه وعدوانيته، لأنه يتحدث عن تبذير أم داود للماء! وبو بدر الذي يشتكي من مرزام أم داود!. كما أن فريق المناصرين لسيدهم وولي نعمتهم بو ناصر، جاهزون للإدلاء بآرائهم التي توافق أطروحات بو ناصر.

- بو خلف: وأم داود خوش مره.. كافه عافه.. مره ستيره تخاف الله.. والمسكينة ما عندها حد.

أما بو ناصر.. فهو دائم السؤال عن (الخبل) وما حصل

له؛ ماذا يهمه من أمر (الخبل) هل الأمر عائد إلى كونه فرداً من نسيج الحي الذي ينتمي إليه؟ ولكن في تعدد حواراته ليس هناك دليل على هذا الأمر.

- بو ناصر: هذه هي ديرتنا إن افتكينا من عائشة بنت عائشة والخبل جفال مافتكينا من بو بدر وسالفته مع أم داود.

ويعزف الجوقه (بو سند وبو خلف) على وتر التصديق على كل ما يأمر به بوناصر.

- بو خلف: المجنون نقتله يا عم.. والمخرف نربطه في بيته أما بو بدر ما عنده سالفة البيت بيتها والكلب كلبها والمرازم على سطحها.. ماله حق يا عم.

ومع أن الموضوع في ثنائية القضايا لا يخرج عن محور (أم داود)، سواء (المرزام) أم (الكلب)؛ ذلك أن التحدي لا يواجه فقط بو بدر، ولكن ها هو مصطفى مكتوٍ بنار المشكلة:

- مصطفى: المشكلة.. الكلب يا عمي..

مصطفى رقم آخر في ملف (بو ناصر) وهو يعمل من أجل أن يعيش، وسلطة بو ناصر نافذة. وها هو يطرح سؤاله..

- بو ناصر: مصطفى (يقف بخوف) أمس وديت ماي حق بو بدر؟

- مصطفى: لا.. مثل ما أمرتني يا عم..

- بو ناصر: واليوم بعد لا تودي له.. سامع..

- مصطفى: بس ليش يا عم؟

في عرف السادة، السؤال والاستفسار أمر غير مرغوب فيه، ومصطفى لا يعرف أبعاد اللعبة، يعتقد في قرارة نفسه أن بمقدوره أن يطرح تساؤله.

المشهد الثاني في مسرحية «المرزام»، استحضار لليالي السمر القديمة، هذه العادة التي كانت مغلفة بالصحبة الجميلة، ولقاء الأحبة يتسامرون ويسردون القصص والحكايا، ويتحول المكان إلى حلقة نقاشية لطرح المواضيع التي تلامس الواقع المعاش، وكثيراً ما كان الغناء سيد السمر. من هنا فإن الجميع، وبخاصة في ليالي الصيف، يخلق وشائج حب مع الآخر في ظل عدم وجود وسيط آخر مثل الراديو والتليفزيون والسينما. وحكايات السمر امتداد لحكايات الحياة؛ في هذا المشهد يرفع (مسعود) عقيرته بالغناء، ويكون التهديد مرة أخرى، كي يخرس المنشد والمغني، لأن هذه أوامر السيد (بو ناصر).

- عبدالله: لا ما فينا شدة الجوع.. إحنا على الله وعلى هالوجبة اللي يعطينا إياها.

الخوف سيد الموقف.. ليس الخوف من المجهول، ولكن من انقطاع لقمة العيش..

- عبدالله: بل ما نتحجه.. أنا شقلت.. قلت سالفة العام يوم بو بدر طلب روزه حق ولده..

ويأتي التهديد من قبل (خادم) عبدالله.

الشخص الإيجابي في هذا النص، والذي ينفض الغبار عن الموقف، هو عبدالله الذي يعلق على استهلاك أم داود للماء.

- عبدالله: الناس مب محصله ماي حق اليدد.. تغسل به السطح

ومع أن المجتمع صغير، إلا أن هذا المجتمع يحتفظ أيضاً بأسراره.

- جابر: اللحين هالخبل شيصير حق هالخبله؟

- خادم: مربيته.. عقب ما قطوه هله

- جابر: ومنهم هله؟

- خادم: وأنا شدراني يا يبه.. عقب ما عرفوا إنه مب عدل قطوه..

هل يعلم خادم بأمر ما؟ وهل هو مجبر خوفاً من عدم الإفصاح عن هوية (جفال)؟ كما أن (عبدالله) يرسل بين حين وآخر رسائل قصيرة للمجموعة حول بوناصر الذي يمارس اضطهاده على الجميع (ما في قلبه رحمة).

الخوف يغلف الجميع سواء في حضور (بو ناصر) أو غيابه وعندما يشتكي (مصطفى) من واقع الحال، ومن معاناته من (أم داود) يهدده خادم (مصطفى حط بالك لا يسمعك بو ناصر). والسؤال.. لماذا؟، وعندما يصر الجميع بمن فيهم (خادم) على معرفة أبعاد المشكلة مع أم داود:

- مصطفى: آخ شاقول.. كل بيوت الديرة أودي لهم ماي مرة مرتين وهي تبيني أودي لها ماي خمس مرات كل يوم.. كل يوم خمس مرات.

- عبدالله: دام تغسل سطحها بماي؟

- خادم: (محذراً) عبدالله..

ولا يجد السمار ملجأ سوى تكملة السهر على (سيف البحر) ذلك أن ثورة (بو ناصر) لا يقدر عليها أحد.

المشهد الثالث: عزف على العلاقات بين قلبين؛ روزه وبدر. روزه الواقعية وإن كانت اللقاءات العابرة مغلفة أيضاً بطرح موضوع المرزام. وإذا كان هذا الموضوع قد سَدّ الطريق أمام إتمام العلاقة (علاقة الحب بالاقتران) فهي تؤكد أن والده وإن سَدّ الطريق ما سَدّ القلوب. وروزه تعي وتدرك مدى العلاقة بين والدها وأم داود، وإن كانت تشير ولا تفصح.

- روزه: أدري يا بدر أنا أقولك عن أبوي اللي ما يرضى عليها ولا يحب حد يتعدى عليها أو يتكلم في سيرتها..

إذن الابنة تعرف مدى حرص والدها على (أم داود) وخادم.. خادم بوناصر يلمح إلى غضب سيده عند الإفصاح عن سيرة (أم داود).

وإذا كان (عبدالله) يمثل تيار المواجهة، وإن كان غمزاً ولمزاً، فإن عائشة لا تخشى أي فرد من جوقه (بو ناصر) هاهي تواجه التابع بو سند:

- بو سند: أساعدك يا عووش..

- عائشة: لا عشت ولا عاشت أيامك يا ذيل..

ثم تواجه ناصر..

- عائشة: مالت على الرجاجيل.. بس علي عووش يا شيخ الديرة..

- بو ناصر: انجلعي.. انجلعي يا لخبله..

- عائشة: هذا جفال يا بو ناصر.. قلبك فارقته الرحمة..



النص لا يفصح عن كنهه (جفال) ولا عن علاقة جفال بسيد القوم (بو ناصر)، ولكن المؤلف هل يضع حواره هباءً؟ هل جفال ثمرة علاقة ما مع (أم داود)؟ وإلا لماذا تطرح عائشة هذا التساؤل (هذا جفال يا بو ناصر)؟.

المرزام - يشكل المحور- نقطة الارتكاز، ذلك أن كل الأحداث تصب منه في الحي. ولأنه يرتبط عضوياً بمضمون سيدة الدار (أم داود)، وهذا ما يجعل بوناصر يطرد (عبد الله)، لأنه أثار (نجاسة الكلب)، مما أثار غضب بو ناصر مراراً وتكراراً حتى إنه لا يتورع عن طرد (المطوع)؛ فأي موضوع يلامس سيرة (أم داود) يثير غضبه. وعندما يواجهه (بدر) بمأساتهم حول (بول كلاب أم داود) يزداد غضباً ويأتي بمنشديه من كلاب السفرة سواء بو خلف أو بو سند حول منزل (بو بدر).

- بو ناصر: حيّاك الله يا مطوع.. وانتو كل واحد بيسوي سوات المطوع بيصير له ما صار له.. هذا أنا حذرتكم (يضحك) ولا تنسون تبون اتعشون خادم مسوي لكم مرقة هامور (يواصل قهقهته وهو خارج مع بطانته).

تهديد (بو ناصر) ليس مبطناً، وهو في تهديده يذكرهم بنعمته واللقمة التي تسد رمقهم.

في المشهد الرابع والختامي تكون روزه في حالة توتر؛ فالحبيب، الذي كان يسرق اللحظات من أجل لقاء عابر، غائب. كما أن (جفال) غائب دون أن يعلم أحد أين هو، والحديث عند لقائهما لا يخرج عن تأكيد ظلم (بو ناصر) بدءاً بمنع مصطفى من جلب الماء إلى منزل (بو بدر)، كما أن غياب (مصطفى) وإن حاول (بو ناصر) أن يكون بريئاً من غيابه، إلا أنه المحرك الأساسي لكل القضايا والمشاكل بنفوذه وسيطرة ماله وثروته، وبجرة قلم تخلص من (المطوع والسَقّاء).

- عائشة: وين جفال يا بو ناصر.. وين وديتو جفال..

وهكذا يتم اتهامه صراحة بغياب (جفال) وتؤكد بالقول (المصايب ماتيجي إلا من وراك)، كما أن غياب (بدر) يبعث القلق في نفس والده الذي بحث عنه في كل مكان دون أن يجده.

تتجسد المأساة في نهايتها عبر الدم الذي ينهمر من المرزام، والكلب، وتهمة بوناصر أن (بدر) هو السبب؛ أَلَمْ يهددهم بالأمس، ويأتي خادم بالخبر المبني على المجهول!

- خادم: نتفه يا عم الكلب نتفه (لا حول الله.. من اللي قاله يروح بيت المره ويركب سطحها.. حصل جزاه.. مسكين يا بو بدر)

هنا التأكيد من قبله بأن الجثة الممزقة لبدر، ولكن ما يخرس لسانه حضور بدر.. وأن صاحب الجثة (جفال) تعقب عائشة..

- عائشة: وشبتقول له.. قول له كلب أم داود نتفه.. قول له الجرو اللي عطيته أم داود كبر وصار أنيابه سكاكين.. قطعه.. ومرزام أم داود عقب ما صب على راسنا الماي والبول صار يصب دم.. قوله الكلب ذبح جفال يا شيخ البلد..

- بو ناصر: جفال.. لا.. لا.. ما يصير.. جفال (يصرخ ويبكي.. يهجم على جثة جفال) لا.. جفال..

- عائشة: اللحين..

في النهاية يعري المؤلف كل الخيوط؛ فشل (بو ناصر) في اغتيال بدر ليضم الاسم إلى بقية الأسماء التي انتهى منها مثل (عبد الله، السقاء، ومصطفى) فهو يرفض أي صوت آخر غير صوته، ويكون الثمن رحيل (جفال) الذي تبرأ منه ذات يوم، وقامت عائشة بتربيته. هل قام جفال بزيارة أمه الحقيقية (أم داود) مجرد سؤال؟

المناعي في هذا العمل لم يبتعد عن المضامين الاجتماعية واستحضار روح الماضي القريب. وبو ناصر صورة للنوخذا القديم، صورة تغير عوالم البحر بعوالم لا تبتعد عن البحر. والمناعي في هذا الإطار سيد المواضيع؛ من المحلية يخلق نسيجاً أبعد من صراع البحر والغاصة. عالم من الحكايات التي تعري كل المجتمعات وفي كل العصور. وعبر المشاهد الأربعة يسرد علينا آخر إبداعاته، ذلك أن المناعي مؤلف عاش ألف عام وارتوى من كل الحكايات، ولأنه صاحب عين راصدة، يلتقط كل شيء، حتى مرزام قديم يعتلي سطح بيت قوائمه من الطين وقلوب ساكنيه من الياسمين.



كان «67» .. حَيَوات عاديّة

عبد الله كرمون

مناخ الدورة السابعة والستين لمهرجان كان السينمائي، الذي انتهى بتتويج فيلم «نوم الشتاء» للتركي نوري بلجي جيلان بالسعفة الذهبية، يُشبه مليّاً سياقه الجيوسياسي. فإذا كان لومبير ويلسون قد استشهد في خطابه الافتتاحي لهذه الدورة بقولة لأفدح السرياليين هو روبير ديسنوس يشيد فيها بأننا نطالب السينما بأن تمدنا بما يرفض الحب والحياة، وبأن تمنحنا الدهشة والخارق للعادة، فإن أفلام هذا الموسم، هي أيضاً، لا تخلو تماماً، وإن في الظاهر غالباً، من استيفاء حق هذا المطلب الديسنوسي.



ذلك أن مهرجان كان مثلما يزعم الكثير من السينمائيين وجمهرة كبرى من الهواة عيد عظيم لهذا الفن، بل هو أهم محافله السنوية على الإطلاق، بينما لا يرى فيه عدد من النقاد والمتتبعين الجادين سوى موسم للمترفين، يرفل فيه النجوم في أثواب الظهور أكثر مما تلمع فيه براقة نجمة الشعر الرفيعة.

إنه لمن دواعي الدهشة الفنيّة أيضاً، أن تترأس خلال هذه السنة لجنة تحكيم المهرجان امرأة فريدة ألا وهي جان كامبيون، وما أدراك مَنْ هي جان؟ إنها فنانة، لها تاريخ حافل في كان، حيث حصدت، في فرادة، سعفات ممثلة وكذلك مخرجة، وهاهي تتربع اليوم على رأس لجنة التحكيم. أولم تُسِرّ لجريدة ليبيراسيون بأن بودها لو كان أعضاء لجنة التحكيم هذا العام جميعهم نساء. لم يكن لها بالفعل ما أرادت، غير أن الصبغة النسائية لم تفارق إطلاقاً طلعة المهرجان، مثلما سوف نرى ذلك فيما بعد.

كان الفيلم المُفْتَتِحُ للمهرجان لهذا العام مثيراً للجدل، ومنتمياً للنوع الأوتوبيوغرافي أو ما يسمى في المعجم السينمائي بالبيوبيك. وسوف نرى بأن أفلاماً أخرى من نفس الفصيلة حاضرة في مختلف شُعَبِ التباري بالمهرجان. يتعلق الأمر بفيلم «غريس موناكو» من إخراج أوليفييه داهان، وقد لعبت فيه الممثلة الأسترالية الشهيرة نيكول كيدمان دور غريس الرئيسي، بينما أدى دور الأمير رينييه الممثل القدير تيم روث. ويحكي قصة حياة الممثلة غريس كيلي التي وُضِعَتْ بين خيارين صعبين هما إما تلبية دعوة هوليوود السينما في شخص هتشكوك الشهير، الذي عرض عليها دوراً في أحد الأفلام وإما اختيار الحياة الزوجية ورعاية الأبناء، ما مكّنها أن تلج القصر وتكسب لقب أميرة لدى إذعانها في نهاية المطاف للاختيار الأخير.

يكاد يجمع الكل حول كون عرض هذا الفيلم فضيحة صارخة من فضائح المهرجان لهذا العام، ذلك أن القصر في موناكو قد رفض الفكرة رفضاً باتاً، وقد نشر تصريحاً صريحاً حول هذا الشأن، أشاد فيه بأنهم قد عملوا على دعوة المخرج إلى التراجع عن إنجاز فيلمه ونشره. كما أنهم رفضوا حضور العرض. ذلك أن الفيلم في عُرْفِهم مبني كُليّة على الخطأ، وبأن وقائعه ومعطياته لا أساس لها من الصحة، مثلما أكد ذلك بعض أهل التاريخ الذين شككوا في صحة بعض الأحداث المذكورة في الفيلم من قبيل زيارة الرئيس الفرنسي الأسبق شارل دو غول لموناكو وقتئذ، وغيرها من التفاصيل المتعلقة بحياة غريس وبالقصر مباشرة.

أعرب الكثيرون بأن الفيلم ليس ذا شأن بالرغم من حضور الوجه المبهج للممثلة المهمة نيكول كيدمان التي لعبت أدواراً مهمة في أفلام رائعة. فبالرغم من محاولة كيدمان العمل على تقمص شخصية غريس تقمّصاً متقّناً فإن الفيلم لم يكن في المستوى المطلوب، ويبدو أن ذلك ناتج عن كون الفيلم من إخراج أوليفييه داهان الذي شَكَّكَ أهل السينما في جدارته، بل منهم من نعته بالمخرج الفاشل تماماً. وقد يكونون محقين حول ذلك في أقصى تقدير.

من الأفلام الأخرى البيوبيك التي لهوجت جو مهرجان كان هذه السنة فيلم «مرحباً في نيويورك» لصاحبه هابيل فيرارا، والذي لعب فيه جيرار دو بارديو المشهور دور الشخصية التي



سطعت شمس «مهرجان كان» رغم الأمطار

يختفي وراءها السياسي الفرنسي تروتسكان، الذي لا يكاد يجهل أحد ما حدث له في أميركا بينما كان على رأس صندوق النقد الدولي في ما صار يُعرف بقضية فندق صوفاتيل. إذ اتهم فيه بالاعتداء الجنسي على إحدى خادمات المؤسسة.

فإذا قضت تلك الضجة الإعلامية، والدعاوى القضائية التي كانت في محورها، على الحياة السياسية لتروتسكان حينها، فإن الفيلم الذي أعده فيرارا حول هذه الفضيحة لم يلق قبول المعنيين تماماً. فبينما انتظر فيرارا طويلاً إمكانية أن يدرج ضمن إحدى مباريات كان، إن لم يكن من حظه أن يدرج في اللائحة الرسمية، فقد عرضه بعدما يئس من ذلك، عرضاً خاصاً، في إحدى قاعات السينما القريبة من مقر مهرجان كان، موازاة مع أنشطة هذا الأخير. ثم إنه عِوَض أن يعرضه في قاعات السينما بشكل شامل في البلد، قَرّرَ أن يبيعه على الإنترنت بسعر سبعة يوروهات لمشاهدته في مدة لا تتجاوز اليومين بعدما يتم الشروع في مشاهدته، وقد فضَّل هذا الاختيار لسبب قانوني مهم هو أنه يلزم في فرنسا انتظار مضي شهرين لبيع الفيلم على شكل قرص مدمج بعدما يكون قد عُرض في القاعات السينمائية.

غير أن سوء طالع الفيلم قد تَأَتّى من الدعوى القضائية التي رفعها تروتسكان بمعية زوجته سانكلير ضد الفيلم بدعوى التشهير بشخصية تروتسكان واعتباره في الفيلم مغتصباً. وأكاد أورد كاريكاتيراً طريفاً تُظهر فيه جريدة فرنسية عريقة تروتسكان يتأفف من كونه قد جُعل غليظاً في الفيلم، إذ مثل دوره جيرار دوبارديو ذو بدانة بادية. وكأن ذلك وحده هو من أبلغ المؤاخذات التي قد يأخذها على الفيلم!

إذا كان فيلم «غريس موناكو» و«مرحباً في نيويورك» فيلمين مثيرين للجدل خلال الدورة الحالية من مهرجان كان، فإنهما لا يعولان على جوائز ولا على استحقاقات، إذ يكفي ما أثاراه من غبار وما سوف يخلفه هذا الأخير من رعود فيما بعد.

قد تبقى السمة الغالبة لهذين الفيلمين هي تناول عناصر سيرية من حياة شخصين أحدهما قد مات وأعني غريس في حادث سير، والآخر قد قُتل رمزيّاً في حادثة مخالفة.

في الوقت الذي عُرِضَتْ فيه أفلام كثيرة هذا العام يدور جزء كبير منها حول الحرب أو حول حالات عدم الاستقرار السياسي، بدءاً بالفيلم الوثائقي السوري، الذي وقعه أسامة محمد «ماء فضي»، والمعروض ضمن «العروض الخاصة» التي خصصت غالبيتها هذا العام للصراعات السياسية والحروب، من قبيل «ميدان» لمخرجه الأوكراني سيرجي لوزنيتسا وتدور أحداثه حول ما جرى مؤخراً بأوكرانيا على مرأى ومسمع من العالم بأسره. أو فيلم لورون بيكيه رونار، حول العراق، والذي أسماه «الرجال والحرب». ثم هناك «جسور سراييفو»، وهو عبارة عن سلسلة من الأفلام القصيرة حول البوسنة، من إنجاز ثُلَّة من المخرجين من بينهم جان ليك غودار، مارك ريشا، فانسينزو مارا، أو كريستي بيو، أو «المطر» الذي أعده فيليب لاكوت حول ساحل العاج. ثم حول الشيشان في فيلم أنجزه ميشال هازانافيسيوس أطلق عليه عنوان «البحث».

يبدو أن الفيلم الذي أثار الانتباه أكثر هو فيلم «تومبوكتو» للمخرج الموريتاني عبد الرحمان سيساكو، خاصة أن فيلمه هذا يندرج ضمن المباراة الرسمية لمهرجان كان. ما قد يجعله يفوز بإحدى أهم الجوائز. ذلك أنه قد أثلج صدر الكثيرين، صحافيين كانوا أم سياسيين. لأن الفيلم يدور حول دخول الجهاديين لتومبوكتو وفرضهم لقانونهم بها. لكن الفيلم هَشّ، من ناحية السيناريو، وضعيفٌ من وجهة نظر التحليل العلمي للظواهر الاجتماعية والسياسية، لكنه نجح في نشر الخطاب العام حول الإسلام السياسي، ما يتوافق مع الخطاب الرسمي الفرنسي، إذ جند الإيليزيه جنوداً مجندة وبعث بها في الأشهر الماضية إلى مالي، معلناً أنه يتدخل ضد الإرهاب، للحفاظ على الحريّات المُهدَّدَة في البلد.

بدا المخرج مع ممثليه شبه سُذج خلال الندوة الصحافية التي أقيمت على شرفهم بعد عرض الفيلم بكان. ففي الوقت الذي عمل مع ممثلين مبتدئين أو مع رجال ونساء يعيشون يومياً ما يمثلونه في الفيلم، فإنه يريد بذلك أن يزيد لوجه الحق نصاعة على نصاعة. وأكاد أخلص إلى أن هذا النوع من الأفلام التي


فريق فيلم تمبكتو

تؤدي رقصة الغواية للغرب بأن تردد له ما يتصوره عن إفريقيا، جد مستحبة، وجديرة في أم أعينه بتكريم يليق بالأصدقاء. أما الحقيقة في هذا الشأن فتكمن في استئصال الداء من جذره عِوَضَ قضاء الوقت في ذَمّ تمظهراته الكثيرة من قبيل ظهور هؤلاء الجهاديين المأزومين في سياق مأزوم بالمرة.

فإذا لم يفز فيلم «تومبوكتو» هذا بجائزة من جوائز المهرجان، ما لا أجده مستبعداً، لأنه قد استوفى النصاب السياسي لأن تتم مكافأته كما ينبغي، فإنه ليس فيلماً حقيقياً.

هناك فيلمان آخران يستحقان التتويج، أولهما من إنجاز اليابانية ناومي كاواز، التي طرحت في فيلمها أفكاراً وجودية حول الحياة والموت، بأن تخيلت عالماً ميثولوجياً يوجد في ما وراء البحار، وقد عمدت في شاعرية عالية وفي طرح فلسفي إلى أن تشكل أسطورتها السينمائية، التي تضافرت عناصر كثيرة في صبها في قالب الكمال والشاعرية. وإذا كان من نصيب هذه الدورة أن تعرف أفلاماً تعالج مواضيع اجتماعية أو صراعات سياسية، فإن فيلماً ثانياً، قد تلتفت إليه عيون لجنة التحكيم وتعتني به، خاصة إذا علمنا بأنه من إخراج الأخوين داردين، ألا وهو «يومان وليلة». لا يفتأ ليك وجان بيير داردين البلجيكيان يواصلان نقدهما اللاذع للرأسمالية وللمجتمع المابعد ليبرالي الحالي، ذلك أنهما لا يعرف القنوط طريقاً إلى قلبيهما. إذ يريان بأن مساهمتهما عبر السينما في تغيير نظرة الناس إلى الأشياء كافية ومفيدة. أكدا بأن فكرة إنجاز هذا الفيلم قد تأتت لهما بعد الإفراغ من قراءة كتاب السوسيولوجي بيير بورديو «بؤس العالم»، ومنه تم اقتطاف الخيوط الأولى التي مكنت من نسج قصة ساندرا التي أدتها الممثلة الشابة ماريون كوتيار بجدارة.

يبدأ فيلم الأخوين داردين بلقطة معبرة، إذ تتواجد ساندرا، بعد فترة نقاهة، في مطبخ بيتها، وهي منهمكة بإخراج طبق من الفرن وقد كاد يحترق، فإذا بالهاتف يرن كي تخبرها صديقة لها بأنها سوف تفصل عن عملها، إذ صوّت زملاؤها لصالح هذا القرار بالإجماع، إذ أكد لهم رئيسهم بأنهم لم يصبحوا في حاجة إليها، وبأنهم بهذا القرار سوف يحتفظون بمبلغ مكافأة يصل إلى ألف يورو. راجعت ساندرا مدير عملها ومنحها مهلة يومين وليلة كي تحاول أن تقنع كل الزملاء عن التراجع عن قرارهم لأنها تحتاج إلى عملها. في إطار مسعاها هذا المحكوم بالزمن وبمشقة الإقناع، يتشكل هذا الفيلم المناضل الذي يبدي وجهاً من وجوه آفات الرأسمالية المتوحشة على بلدان الغرب التي لا ينظر الأخوان داردين إلى أوضاعهما بأدنى نزعة تشاؤمية أبداً. وضمن هذا النوع من سينما النقد المجتمعي، هناك فيلم سيلين سياما حول مجموعة من الفتيات السود في ضاحية باريسية وحياتهن التي اصطدمت بتسلط الذكور ومراقبتهم لهن، بل استغلالهم لهن، ما يجعل من الفيلم فضحاً لواقع شائن دام طويلاً.

على كثرة الأفلام المعروضة هذا العام، بين الجيد منها والرديء، وبين اختلاف معايير الجودة، أو زوايا النظر إليها، احتفل المحتفلون بفنهم، في غياب المخرج السويسري الفرنسي جان ليك غودار، الذي بلغ الثمانين، والذي رفض الحضور إلى كان هذه السنة، رافضاً كل جائزة حول فيلمه المعروض. أما طرفة هذه الدورة فتكمن في قيام الدنيا ولم تقعد في إيران، لأن ممثلة هي ليلى حاتمي، وهي عضوة في لجنة التحكيم قد سلمت بالوجه على مدير المهرجان مثلما فعل الجميع، ما شُجب في إيران واعتبر فعلاً شائناً لا يليق بفنان يمثل بلداً إسلامياً.



«ضربة شمس»

مشهد من فيلم «أحلام هند وكاميليا»



«أبناء وقتلة»

«الصعاليك»

السينما المصريّة

هل تولد العنقاء من جديد؟

أحمد يوسف

بدت السينما المصرية في سبعينيات القرن الماضي كأنها تعيش أزمتين متناقضتين، إذ كانت تعاني من عذاب الاحتضار وآلام المخاض في آنٍ!! أما الاحتضار فكان على إثر إجهاض تجربة القطاع العام، التي هوجمت وما تزال تُهاجَم بشراسة، رغم ما قدمته من عشرات الأفلام المُهمة في تاريخ هذه السينما، التي دخلت بعدها في حالة تشبه الموت السريري، فقد كانت وما تزال تصنع الأفلام، لكنها أفلام تفتقد الحياة والحيوية الحقيقيتين.



محمد خان


داوود عبد السيد


رأفت الميهي

من جانب آخر، مناقض تماماً، كان هناك جيل كامل تمتع في دراسته للسينما بثقافة سينمائية رفيعة، حين كان نادي سينما القاهرة، وجمعية الفيلم، وقصور السينما بالمدن الكبرى، والمراكز الثقافية الأجنبية، تعرض أفلاماً عالمية لم تكن متاحة للسوق التجارية، لكنها خلقت لدى عشاق السينما من هذا الجيل رغبة عميقة في صنع أفلام، لا تحاكي كلاسيكيات السينما المصرية بقدر ابتعادها عن المواصفات التجارية المبتذلة.

وكان الفيلم الأول للمخرج محمد خان «ضربة شمس» (1980) بمثابة دقات المسرح التي تعلن عن البداية لسينما جديدة، توالت بعدها الضربات بالغة التنوع، ليس فقط في تنوعها بين المخرجين، وإنما أيضاً تنوع أفلام كل مخرج، وإن كان لهم جميعاً ولأفلامهم «هَمٌّ» مشترك، هو محاولة التقاطع مع الواقع الحي، والسعي إلى الإمساك بنبض الحياة اليومية، أكثر من أي وقت مضى في تاريخ السينما المصرية. وتجلى ذلك منذ اللحظة الأولى في أن يدور فيلم خان كله في شوارع القاهرة وأماكنها العادية، (ساعد على ذلك كاميرا المصور السينمائي لمعظم هذه الأفلام، سعيد شيمي).

ودائماً ما كانت تكمن في أفلام خان حالة من الجدل بين ما يبدو على السطح متناقضاً، فكثيراً ما كان يعمد إلى «أنماط فيلمية» تقليدية، ليحولها إلى حالة تتدفق بالحيوية. في «ضربة شمس»


خيري بشارة

مثلاً هناك نمط «الفيلم نوار»، الذي يدل اسمه على عالم قاتم متشائم، يتكشف مع التحقيق في جريمة غامضة، وفي «موعد على العشاء» (1981) ثلاثي العشق التقليدي، الزوج والزوجة والحبيب، لكن الفيلمين رغم اعتمادهما على نمط معروف ينتهيان إلى تفرد أقرب لروح الشعر، باقتناص التفاصيل الرقيقة الدقيقة، بدلاً من التأكيد على أي مبالغة. كما أنك تعيش دائماً في أفلام خان نوعاً من «الرحلة»، بالمعنى الحرفي أحياناً كما في «مشوار عمر» (1986)، أو بالمعنى المجازي كما في «عودة مواطن» (1986)، وقد تمضي رحلتك مع الفقراء في «أحلام هند وكاميليا» (1988)، أو مع الطبقة الوسطى في «سوبرماركت» (1990)، غير

أن البطل عنده هو دائماً شخص يعيش على هامش الحياة كما في «الحَرِّيف» (1984)، لكنه يجد نفسه متورطاً فيها رغم أنفه، وهذا هو مصير البطلة أيضاً التي يشير إليها عنوان فيلم «زوجة رجل مهم» (1988).

ورغم هذا البعد الوجودي في أفلام خان، إلا أنه لا يبتعد أبداً عن السياق الاجتماعي وتفاصيل الحياة اليومية الصغيرة، على عكس رأفت الميهي الذي كان القلق الوجودي يتزايد سيطرة على أفلامه واحداً بعد الآخر. ويمكنك أن تقول إن أسلوب الميهي رغم غرابته الظاهرة التي أشاع هو عنها أنها «فانتازيا» هو الأقرب بين أبناء جيله للتقليدية، لكن تفرده جاء بسبب «المضمون» الذي ظل يحمله ويطوره، مضمون يشير إلى عبثية الحياة وخلوها من المعنى. إن ذلك يتجسد في الصراعات الغريزية لعالم الفقراء في «عيون لا تنام» (1981)، والإشارات الميتافيزيقية القدرية في «للحب قصة أخيرة» (1986)، ولعب (حسن سبانخ) في «الأفوكاتو» (1984)، بقوانين المجتمع لكي يطفو فوق سطحه، لتزداد جرعة العبثية إلى ذروتها في العنوان الدال لفيلم «سمك لبن تمر هندي» (1988)، وسوف تصل للتمرد الجامح في منتصف العقد التالي مع «ميت فُل» (1996)، الذي كان عنوانه بالإنجليزية «لنقتل أبانا»!!

إن أردت أن تلخص مضمون أفلام الميهي في عبارة واحدة، فهي أن «القانون الوحيد في المجتمع هو عدم وجود أي

قانون على الإطلاق»، أو تلك الجملة الساخرة التي كانت تتردد في كل أفلامه: (ما حدش فاهم حاجة خالص). وإذا كانت أعمال الميهي تكرر فكرة واحدة، فإن أفلام خيري بشارة جاءت على العكس تماماً، إذ تنحو إلى التجريب الدائم، ونادراً ما تجد له فيلمين متشابهين. وجاء فيلمه الأول «العوامة 70» (1982) تنويعاً على فكرة فيلم خان «ضربة شمس» (في الحقيقة أن كليهما متأثر بفيلم أنطونيوني «انفجار» أو «تكبير الصورة»)، مجسِّداً لبطل يعمل مثل بشارة مخرجاً تسجيلياً، يسعى للكشف عن جريمة من خلال لقطة التقطها بالصدفة. لكنك تلحظ في هذا الفيلم، وأفلام أخرى لبشارة، أن البطل على عكس فيلم خان أكثر انشغالاً بأزماته الشخصية، مما يجعله عاجزاً عن تغيير الواقع.

وبين «الطوق والإسورة» (1986) الذي يصور عالم الصعيد، و«يوم مر ويوم حلو» (1988) عن أحراش مدينة القاهرة، و«كابوريا» (1990) عن الفقراء الذين يتوهمون الصعود الاجتماعي، ليكتشفوا أنهم ليسوا إلا مادة للهو الأغنياء، بين كل هذه الأفلام جميعاً كان بشارة ينتقل من تجربة إلى أخرى مغايرة، لكن ما كان يجمعها هو نوع من «الحياد الجمالي» تجاه الواقع، حياد يخلو أحيانا من حرارة العاطفة، وربما كان السبب القوي وراء ذلك هو رغبة الفنان في التعبير عن نفسه أكثر من تعبيره عن الشخصيات، لذلك فإنه بدا كأنما وجد ضالته في «آيس كريم في جليم» (1992)، إذ كان أبطال الفيلم الثلاثة وجوهاً لبشارة نفسه: اليساري المعتزل، والناصري المتحمس، والفنان الذي يتصور أن بإمكانه الحصول على الحرية الكاملة بالتحرر من كل الأيديولوجيات.

وفي مقابل حيادية بشارة الجمالية، تجد عاطف الطيب يميل إلى روح «الميلودراما»، التي تضخم تفاصيل واقع هو ميلودرامي في جوهره. وجاء فيلمه الأول «سواق الأتوبيس» (1983) عن قصة لمحمد خان، تحكي أيضاً عن «رحلة»، يطوف فيها البطل أنحاء البلاد

يميل عاطف الطيب إلى تضخيم الواقع إذ يطوف البطل في «سواق الأتوبيس» أنحاء البلاد سعياً لإنقاذ ورشة أبيه في إشارة إلى معيار الطبقة الوسطى

سعياً لمن يساعده في إنقاذ «ورشة» أبيه العجوز، فلا يجد من يعينه، في إشارة لفقدان الطبقة الوسطى لاستقرارها. وإذا كانت هناك أبعاد شبه اجتماعية في «التخشيبة» (1984) أو «ملف في الآداب» (1986)، فإن ما كان يشغل الطيب دائماً هو العناصر الميلودرامية في الحبكة، وهي الميلودراما التي بدت مقصودة لذاتها في «أبناء وقتلة» (1987)، أو ممزوجة بالسياسة والأكشن مع «كتيبة الإعدام» (1989) و«الهروب» (1991).

لكن ما كان يخفي تلك الميلودرامية الزاعقة في أفلام الطيب هو الكاميرا المحمولة لسعيد شيمي، وشريط صوت لا يتوقف ويعتمد على المؤثرات الصوتية التي يمكن لك أن تسمعها في الحياة اليومية، بما كان يضفي على أفلامه قدراً غير قليل من التلقائية. وعلى العكس تماماً جاءت أفلام داوود عبد السيد، الذي كان آخر أبناء هذا الجيل ظهوراً، فكل اللقطات والكادرات محكومة بصرامة، وعلى شريط الصوت تنساب موسيقى راجح داوود التي تلف الفيلم كله بروح كلاسيكية (أو باروكية إن شئت الدقة). وما يجمع أفلام داوود معاً هو «المعمار» الدقيق على مستوى الصورة والبناء معاً، بما يجعل لأفلامه صبغة ملحمية، رغم تنوع طرق السرد المتميزة بينها. ففيلمه الأول «الصعاليك» (1985) يصور ربع قرن من حياة بطليه وحياة المجتمع المصري، أما «البحث عن سيد مرزوق» (1991) فيدور في ليلة واحدة، وهو أيضاً فيلم يأتي من وجهة نظر «ذاتية» لبطله المنبهر بشخصية لا يعرف حقيقتها تماماً، بينما تتعدد وجهات النظر – والتعليق من خارج الكادر والمونولوجات الطويلة – لشخصيات «الكيت كات» (1991)، الذي كان بحق ذروة نجاح جيل الثمانينيات، على المستويين الفني والجماهيري معاً، حتى أن شخصياته أصبحت فولكلوراً معاصراً، مثل شخصية «الشيخ حسني».

في «الصعاليك» هناك مشهدا البداية والنهاية المتشابهان، مرة لخيري بشارة وأخرى لرضوان الكاشف (الذي لحق بجيل الثمانينيات بعد ذلك)، وفي كل مرة يرتدي الرجل بدلة بيضاء، لكن هناك صعاليك يتحرشون به ويلوثون ملابسه. ورغم روح الأسى على ما آل إليه حال المثقف في الحالتين، فليست هناك في الحقيقة إدانة للصعاليك بقدر ما هي إدانة لسياق صنعهم، وهو السياق الذي سوف يوقف جيل الثمانينيات عن صنع الأفلام مع منتصف التسعينيات. لقد كان السبب تناقصاً مستمراً في عدد دور العرض، وتآكلاً لمقومات صناعة السينما، وتزايداً في انتشار الفضائيات التي حلت مكان السينما كوسيلة ترفيه، والأهم هو تدهور الذوق العام، ليس لدى الجمهور فقط، وإنما السينمائيون أيضاً، فرغم سهولة الحصول على الأفلام العالمية الآن، فإنك لا تجد جمعيات أو نوادي سينما، ومجلات سينمائية، صنعت ثقافة جادة لدى جيل عَبّر عن ثقافته بالطموح لصنع سينما أعمق إبداعاً وأكثر تفاعلاً مع الجماهير. وربما كانت البداية هي استعادة هذه الثقافة الجماعية، فلعَلّ ذلك يُفضي إلى ما كانت معظم أفلام الثمانينيات تعبر عنه: «حلم الولادة من جديد».

في ذكراه
عاطف الطيب وتلامذته

ماهر زهدي

«ماذا لو كان عاطف الطيب موجوداً الآن؟ ماهي نوعية السينما التي كان يمكن أن يقدمها؟ هل كان سيشارك في هذا النوع من السينما المفروض علينا قسراً وجبراً؟

هذه الأسئلة وغيرها تكون عادة مدخلاً لرفض الوضع السينمائي القائم، الذي فرض علينا، منذ مطلع التسعينيات، بادئاً ككرة الثلج، التي يزداد حجمها كلما جرت نحو الهاوية.

لم يكن عاطف الوحيد في جيله الذي قَدّمَ سينما، يمكن أن نتَرَحّمَ على ضياعها، حيث كان تلميذاً وزميلاً، وقبل ذلك امتداداً لأجيال شكلت حقباً سينمائية مختلفة وفارقة، وقدموا سينما كانت بمثابة الحلم، غير أن الحلم لم يدم طويلاً، ليحل محله «كابوس» تسبّبَ في «أرق» السينما، ولا يزال.

لم يكن الطريق أمام عاطف الطيب وجيله ممهداً، بل إن سينما هذا الجيل ظهرت منذ نهاية السبعينيات، مروراً بالثمانينيات، وصولاً إلى مطلع التسعينيات، تلك الفترة التي شهدت مصر خلالها مزيداً من التردي في الأوضاع السياسية، كما كانت بمثابة التربة الخصبة التي نما فيها رأس المال الفاسد، ودخول مصر طوفان من الأغنية الفاسدة، والعقارات المغشوشة، ما كان سبباً مباشراً في تفسخ المجتمع، وتحلله..

وسط كل هذا خرجت سينما عاطف الطيب، كامتداد طبيعي لجيل سبقه وعاصره، بداية من التلمذة الروحية على سينما صلاح أبو سيف، مروراً بشادي عبد السلام، ثم المرحلة المباشرة والأهم مع يوسف شاهين، فضلاً عن احتكاك غير عابر مع عدد من المخرجين العالميين أمثال، «لويس جيلبرت، وجلير، مايكل بنويل، فيليب ليلوك». غير أن الطيب عندما أصبح مخرجاً، اختار لنفسه طريقاً مُحدّداً، استطاع أن يختط لنفسه خطاً سينمائياً يميزه عن جيله، راح يبحث، عبر صيغة ميلودرامية مدروسة، عن هموم وأحلام الطبقة الوسطى، التي ينتمي إليها، والتي ضاعت بفعل رأس المال الفاسد، فلم يكتف بلعب دور المؤرخ الذي يرصد التغيرات التي طرأت على المجتمع، بل راح يفضحها؛ تطرّق لحرية المواطن، كما خاض حرباً ضد الاستعمار الفكري والاقتصادي، ومناقشة علاقة المواطن بالسلطة، وأجهزتها ومؤسساتها، بل وعلاقة المواطن بالوطن، ليطرح من خلاله السؤال الأهم: «يعني إيه كلمة وطن؟».



عاطف الطيب

قَدّمَ الطيب واحد وعشرين فيلماً، لم يخرج عشرون منها عن هذا الإطار، ساعده فيها عدد من التلاميذ، ظَنّ الجميع أنهم سيمثلون الامتداد الطبيعي لعاطف الطيب، خاصة في ظل رحيله المبكر، وهو ما تنبأ به بعض النقاد، خاصة عند إشراف تلميذه ومساعده محمد ياسين على عملية مونتاج فيلم الطيب الأخير «جبر الخواطر»، الذي رحل دون أن يكمله.

لذا لم تكن مفاجأة أن نرى تلاميذ الطيب يسيرون على خطى الأستاذ، في تجاربهم الإخراجية الأولى، لدرجة أن الأمر كان يمكن أن يختلط على البعض، ظناً منهم أن هذه التجارب هي لعاطف الطيب، فمثلما قدم نور الشريف الطيب في تجربتيه الأوليين «الغيرة القاتلة» و«سواق الأتوبيس»، قدم أيضاً تلميذه محمد النجار في أول تجربة له كمخرج في «زمن حاتم زهران»، والذي نلاحظ فيه التأثر الواضح بعاطف الطيب، بداية من اختيار النص المناسب الذي كتبه عبد الرحمن محسن، وتسليط الضوء على أثرياء الحرب، وضياع الثمن الفادح الذي دفعه صانعو نصر أكتوبر، من أجل انفتاح زائف، من خلال شخصيات مرسومة بشكل جيد، بغض النظر عن إخفاق الكاتب في رسم شخصية «وفيق»، التي قدمها صلاح السعدني في الفيلم، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة للشخصيات، إضافة إلى إيقاع الفيلم التصاعدي السريع، مولياً المونتاج اهتماماً خاصاً، فضلاً عن إجادة استخدام الإضاءة وزوايا التصوير، واستخدام الموسيقى التصويرية استخداماً أمثل، لتلعب دوراً بارزاً في الأحداث،

مثلما استغلها الطيب في أفلامه، فوجدنا مخرجاً مهماً من تجربته الأولى، التي تؤكد أن لديه الكثير سيقدمه في مراحل لاحقة، إن لم يقترب فيها من عاطف الطيب، لن يبتعد عنه كثيراً، وهو ما أكده النجار في تجاربه التالية سواء أكانت في «الذل» أم «الصرخة»، بل إنه واصل السير على خطى الطيب باختياره عملاً للكاتب أسامة أنور عكاشة - على ندرة الأعمال التي كتبها عكاشة للسينما - ويقدم «الهجامة» مثلما قدم له الطيب «كتيبة الإعدام».

الأمر نفسه مع المخرج الراحل «أمالي بهنسي»، الذي تأخر كثيراً في تقديم نفسه كمخرج، بعد أن عمل كمساعد في عدد قليل من أفلام عاطف الطيب، وكانت الأغلبية للأفلام التي عمل فيها كمساعد مخرج لآخرين، غير أنه عندما قرر أن يخوض أولى - وآخر - تجاربه كمخرج، خرج أيضاً من عباءة الطيب، من خلال فيلم «التحويلة» عن رواية «عامل التحويلة» للكاتب إبراهيم أبو ذكري، سيناريو وإخراج أمالي بهنسي، والتي انشغل فيها بإشكالية حرية المواطن البسيط «المطحون» بفعل الزمن، وفعل السلطة الغاشمة، وما يتعرض له من قهر وظلم، غير أن أمالي لم يكتف بالسير على خطى الطيب، في اختياره الهم الذي يطرحه، بل حاول أن يقدم نفسه كمخرج له رؤية متفردة، بداية من اختيار أبطاله على الشاشة، ورسمهم بعناية فائقة، والدخول إلى عوالمهم، وإن كان قد تجاوز شخصية «زوجة عامل التحويلة»، ولم يتوقف عندها كثيراً، فضلاً عن استخدامه «للأسود» ليس كلون تفرضه الميلودرامية، لكن لعمل إطارات يسجن داخلها بعض شخصياته في عدد من لقطات الفيلم، فجاءت تجربة تنبئ بمخرج له رؤية، ولديه الكثير ليقدمه، غير أن رحيله المفاجئ جعله يدخل في إطار الأسئلة الافتراضية أيضاً: ماذا لو أن العمر امتدّ به، هل كان سيستمر في الطريق نفسه أم سيبحث عن سبيل آخر ليبقى؟

إذا كان السؤال افتراضياً، فمن المؤكد أن الإجابة لابد أن تكون افتراضية، خاصة أن أمالي لم يرحل فور الانتهاء من فيلمه «التحويلة»، بل ظل ثلاث سنوات بعده، دون أن يقدم فيلمه الثاني، ليس لندرة «النصوص»، التي يمكن أن يعمل عليها، لكن لتغير آليات السوق السينمائية، منذ النصف الأول من تسعينيات القرن السابق، والتي باتت تفرض على من يدخلها شروطاً محددة، بل وقاسية، وهي نفس الشروط التي جعلت المخرج محمد النجار، التلميذ النجيب للطيب، يلجأ بعد توقف عشر سنوات، إلى دخول السوق مضطراً، بآلياتها وشروطها القاسية، فيقدم «صعيدي رايح جاي، رحلة حب، ميدو مشاكل، عوكل، قلب جريء» وغيرها، وربما هذا ما جعل المخرج محمد ياسين، آخر من خرجوا من عباءة الطيب، يلتقط الخيط مبكراً، ليحاول أن يصنع المعادلة الصعبة، للتوفيق بين آليات ومتطلبات السوق، وبين مشروعه السينمائي، فطلب حق اللجوء إلى كتابات وحيد حامد، تلك التي تصنع هذه المعادلة للتوفيق بين متطلبات سوق لا ترحم، وبين مشروع سينمائي يحاول أن يبدو جاداً، فقدم مع وحيد حامد ثلاثة أفلام من أربعة أخرجها، هي «محامي خلع، دم الغزال، الوعد»، ليكمل الرحلة بالانتقال معه إلى الدراما التليفزيونية، على عكس جيل آخر من المخرجين، بعضهم كان مصاحباً لظهور محمد ياسين، مثل أسامة فوزي، الذي حاول استغلال هذه المساحة الضيقة التي تقع بين آليات السوق والمشروع السينمائي الجاد، من خلال تجارب سينمائية يمكن الاتفاق أو الاختلاف حولها، مثل «عفاريت الأسفلت، جنة الشياطين، بحب السيما»، لكن لا يمكن أن تعاملها بمعزل عن المشروع السينمائي الجاد، وهو الأمر نفسه الذي ينطبق على عدد من المخرجين الشباب، الذين ربما يظن البعض أنهم خرجوا من نفس عباءة الطيب، رغم عدم تتلمذهم بشكل مباشر على يديه، إلا أنهم جادون في البحث عن مشروع خاص بهم، مثل عاطف حتاتة وفيلمه «الأبواب المغلقة»، هاني خليفة وفيلمه «سهر الليالي»، هالة خليل وفيلمها «أحلى الأوقات» ومحمد علي وفيلمه «الأوله في الغرام»، لتظل كلها تجارب في إطار المحاولات، لا يمكن التنبؤ الآن بما سيسفر عنه شكل التجربة مكتملاً، وفي الوقت نفسه، يصعب وضع أسئلة افتراضية حولها.


عاطف الطيب وكاميرا سعيد شيمي

رامي عبد الرازق

في عام 1971 أطلقت فاتن حمامة في فيلم «الخيط الرفيع»، من إخراج حسين كمال، سبابها الأشهر في تاريخ السينما المصرية عندما قالت على لسان شخصية منى (يا ابن الكلب)، حيث يقول الناقد أحمد صالح «إن فاتن قالتها من أعماقها لأن الموقف حكم بذلك، فهي التي صنعت المهندس «محمود ياسين» وطبيعي جداً بعد أن يتركها ويتزوج غيرها أن تشتمه، وأكد صالح أن الجمهور تَقبّل هذه الكلمة رغم أن الفيلم رومانسي، ورغم أنها قِيلت لأول مرة في السينما المصرية، لكن بعد أن قالتها فاتن أصبحت مباحة ومصرحاً باستخدامها سواء أكانت بصورة سيئة أم إيجابية».

من «الخيط الرفيع» إلى «حلاوة روح»

وبنفس التحقيق السابق يقول الكاتب بشير الديك صاحب شتيمة (يا ولاد الكاالب)، والتي أطلقها نور الشريف في مشهد النهاية من «سَوّاق الأتوبيس» لعاطف الطيب، على كل من اعتبرهم لصوص المرحلة الجديدة: إن الجمهور تفاعل مع هذه (الشتيمة)، لأنهم فهموا مدلولها الدرامي، حتى أنها ترجمت لأكثر من معنى، فقد كتب عنها ناقد ووصفها بأنها (عظيمة)، وآخرون اعتبروها موجهة إلى الدول العربية، حيث صوَّر المشهد في التحرير وكان مبنى جامعة الدول العربية في خلفية حسن بطل الفيلم.

ما قاله كل من صالح والديك في تبرير وجود الشتيمتين اللتين تفصل بينهما حوالي عشر سنوات يمكن أن تكون له وجاهته من الناحية الفنية ولكن كانت الشتيمتان- وهما في الحقيقة شتيمة واحدة - فاتحة لمرحلة جديدة في تاريخ الحوار بأفلام السينما المصرية، ورغم أن الكثيرين يعتبرون أن شتيمة حسن سواق الأتوبيس كانت أولى صيحات المغامرة الفنية التي خاضها جيل الواقعية الجديدة في السينما المصرية إلا أن آخرين يعتبرون أن ما قدمه رأفت الميهي عام 1981، أي قبل سواق الأتوبيس بعام واحد في فيلمه «عيون لا تنام» هو الذي مَهّدَ لشتيمة سواق الأتوبيس، حيث أقدم الميهي على أن تصبح شتيمة «يا ابن الحرام» و«يا ولاد الحرام»، التي كانت لفظة أساسية على لسان فريد شوقي، اعتبر البعض أن الجرأة على أن تكون تلك الشتيمة جزءاً عضوياً من الحوار هو الذي مَهّدَ لأن يطلق حسن سبابه الشهير فيما بعد لتصبح شتيمة «ولاد الكلب» و«ابن الكلب» هي مُحلل لغوي وحواري لفكرة السباب في السينما وهو ما نجده على سبيل المثال في فيلم «إعدام ميت» (1984) إخراج علي عبد الخالق وبطولة محمود عبد العزيز، حيث ينخدع هذا الأخير في دور شخصية عز الدين ضابط المخابرات من طرف الجاسوس الذي أدى دوره (منصور الطوبجي)، وفي لقطة مؤثرة يخرج عز الدين من منزل الشيخ مساعد بعد علمه بأن حبيبته (بوسي) بنت بنوت فيضرب على الحائط قائلاً بغيظ «ابن الكلب» لينتقل المشهد إلى ضحكة الجاسوس الساخرة وهو يلعب الشطرنج مع زميل عز الدين ويقول له «شربتها» في دلالة ذات معنى مزدوج يقصد به خدعة المخابرات. وفي عام 1988 نسمع نفس الشتيمة التي كانت تستخدم كلحظة انفجار درامي في أفلام الثمانينيات، وهذه المرة على لسان الوجه الجديد آنئاك عبلة كامل في فيلم «نهر الخوف» حين تصرخ في وجه واحد من الشبان الثلاثة الذين اضطروا لاختطاف أتوبيس نهري بالخطأ واحتجاز ركابه من بينهم هي وأولادها فتصرخ فيهم (انتو عايزين مننا إيه يا ولاد الكلب).

وتستمر شتيمة «ابن الكلب» لسنوات طويلة على لسان شخصيات الأفلام المصرية على اعتبار أنها الشتيمة الرسمية التي لا تمثل خدشاً للحياء أو جرحاً لآذان

المتلقي أو خروجاً على الأخلاق العامة.

وفي عام 1994 يقدم لينين الرملي مع المخرج صلاح أبو سيف في آخر أفلامه «السيد كاف» سخرية من هذا التوظيف الرسمي للشتيمة في الأفلام والذي لا يشعر بمدى كونه دونياً وغير منصف لجنس الكلاب سوى محبي الحيوانات والكلاب أمثال السيدة العجوز سناء جميل المصابة بهوس التعلق بكلبها اللولو الصغير، بينما يستغل سكرتيرها عادل أمين هذا الهوس ليسيطر عليها ويوهمها أن مصلحة الكلب فوق كل اعتباراً حتى أنه تقدم بشكوى رسمية إلى التليفزيون والرقابة لكي يتم حذف شتيمة «ابن الكلب» من الأفلام على اعتبار أنها تؤذي مشاعر الكلاب فتقول له قسمت هانم في جدية: (احسن حاجه عملتها علشان يتعلموا الأدب ولاد الكلب دول) هنا يصل بنا الكاتب إلى درجة السخرية العبثية فهي تشتم مَنْ يستخدم اللفظ بنفس الشتيمة التي ترفضها، لأنها باختصار صارت جزءاً من ثقافة المصريين الحوارية في السينما بشكل لا يمكن معه أن يتصور أحدهم أنها من الممكن أن تحذف أو يتم استبدالها بشتيمة أخرى.

خلال السنوات التالية للتسعينيات بدأت السينما المصرية تستعيد عافيتها الإنتاجية على مستوى الكَمّ وتفقد تدريجياً بريقها الكيفي وملامحها الأصيلة التي لم تنجح لا موجة أفلام المقاولات من ناحية ولا انهيار المنظومة الإنتاجية من ناحية أخرى في طمسها. ففي سنوات قليلة أي ما بعد عامي 1997 قَدّمَ المخرج كريم ضياء الدين فيلم «اسماعيلية رايح جاي» وفي عام 1998 قدم سعيد حامد «صعيدي في الجامعة الأميركية» ثم جاء المؤلف أحمد الله والممثل محمد سعد عام2001 ليقدما شخصية «اللمبي» في الفيلم الذي حمل نفس الاسم من إنتاج الأخوين السبكي... ومن بعدها تَغَيّرت ملامح الحوار في السينما المصرية.

الجدير بالذكر أن شخصية اللمبي لم تكن شخصية (سبابة) بالمعنى الفاضح للكلمة؛ فنحن لا نرى اللمبي يشتم بشكل متواصل خلال حواره المتلعثم من جراء كونه منخفض الذكاء وشبه غائب عن الوعي طوال الوقت. الأزمة كانت في أن استحضار هذا النموذج، دون أن يتم توظيفه درامياً في بناء فني قوامه الفكري والوجداني جاد وعميق، أحدث ثغرة ضخمة فيما يخص (تابوه) اللغة السوقية في حوارات السينما المصرية. وكان نجاح الفيلم بما حققه من عائدات حافزاً أساسياً لأن تأتي الأفلام التالية على غرار هذا النموذج سواء أكانت تلك التي قدمها سعد نفسه أم حاول أن يحاكيه فيها آخرون. وقد أصبحت النماذج القادمة من الأحياء العشوائية التي يطلق عليها مجازاً شعبية هي فرس الرهان الذي يتبارى في إبراز سوقيته وفجاجته وضحالته جيل كامل من صُنّاع السينما أطلق عليهم فرسان الموجة الكوميدية، رغم أنها لم تكن موجة، بل موضة، ولم تكن كوميدية، بل هزلية ومسفة بشكل واضح.

نستطيع أن نلمح حجم التغير الذي طرأ على حوار الأفلام المصرية بعد أن أصبحت سوقية اللمبي وفجاجته عنصراً محبباً لكونها تمثل (إفيهات)؛ بعضها طريف وبعضها سمج، لكنها في النهاية تلقى رواجاً عند الطبقات التي تمثل الشرائح الأكبر من مرتادي السينما خلال السنوات العشر الأولى من الألفية الجديدة، وهذا التغير يتجلى في إعادة مشاهدة أفلام مثل «خالتي فرنسا» لعلي رجب و«حاحا وتفاحة» و«أيظن» لأكرم فريد و«قصة الحي الشعبي» لأشرف فايق... - وكلها بالمناسبة من إنتاج الأخوين السبكي - لنرى حجم التردي الذي أصبح السمة الأساسية في الحوار تحت دعاوي الكوميديا والواقعية، أما الطبقات المقصودة فهي طبقات الشباب من متوسطي التعليم الذين يعانون من مزيج الأمية السينمائية والثقافية على حد سواء ويمثلون القطاع الأكبر من حالة الانهيار الحضاري.

في عام 2003 قَدّمَ المخرج علي إدريس فيلم «التجربة الدنماركية»، حيث يظهر عادل إمام في دور مسؤول كبير يربي أربعة أبناء شباب بشكل منفتح وفي الوقت نفسه بسلطة أبوية تعبر عن نفسها بمزاح تارة وبعنف تارة أخرى مستخدمة شتيمة (ابن الكلب) عشرات المرات خلال الفيلم لاعتبارات ليست فقط كوميدية ولكن تخص زعامة عادل إمام المطلقة التي لا يمكن أن يعترض معها أحد على استخدام الكلمة بسبب أو بدونه كـ (إفيه) ابتذل من كثرة لفظه. وإذا أضفنا هذا الفيلم إلى فيلم المخرج خالد يوسف «حين ميسرة» (2007)، والذي كانت تمثل فيه شتيمة (ابن الكلب) المحلل اللغوي للشتائم الأخرى التي تقال في المناطق العشوائية ولا يمكن النطق بها على الشاشة، يمكن أن ندرك إلى أي مدى أصبحت هذه الشتيمة مسألة عادية جداً بعد أربعين عاماً منذ أن قالتها فاتن حمامة، بل وقد أصبحت لا تؤدي الغرض المطلوب منها كسباب فانضمت إليها ألفاظ مثل «وسخ» و«واطي»، ويمكن لأي ممن شاهد فيلم «حين ميسرة» أن يحصي عدد المرات التي قيلت فيها هذه


«حلاوة روح»


«عيون لا تنام»


«التجربة الدنماركية»


مشهد من فيلم «الخيط الرفيع»

الشتيمة على لسان هالة فاخر في دور أم عادل حشيشية (عمرو سعد) كبديل عن ألفاظ أخرى تتناقلها الألسن في المناطق العشوائية.

بعد ثورة 25 يناير حاول صناع الأفلام استغلال حالة الحرية اللغوية على مواقع التواصل الاجتماعي وشرعوا في صناعة فيلم طويل عن الثورة حمل عنوان «18 يوم» يضم عدة أفلام قصيرة لعشرة مخرجين، وقد عُرِضَ لأول مرة في مهرجان كان 2011، ثم في عدد من المهرجانات العربية، لكن لم يُعرض كعرض عام في مصر نظراً لما احتواه من كمٍ هائل من الشتائم البذيئة الخادشة لكل حياء على لسان العديد من شخصيات الأفلام كآسر ياسين في دور بلطجي يتم استئجاره من قبل أمن الدولة لضرب المتظاهرين في التحرير. كانت محاولة استغلال سقف الحرية المفتوح، بالإضافة إلى الشعور بجرأة المغامرة وعدم وجود جهات رقابية تحاسب أو تمنع هي ما جعلت مجموعة الأفلام سابقة في تاريخ الحوار السينمائي في الفيلم المصري. البعض حاول تقنين وضع الحوار الفيلمي في التجربة على أنه نوع من الواقعية الخشنة، لكن ضعف مستوى الأفلام وتخبطها وابتذالها لفكرة الثورة داخل «18 يوم» لم يدعم محاولة التوظيف أو الجرأة المتناهية وبقيت الشتائم في هذا الفيلم خادشة وفجة بشكل يجعلها أحد الأسباب الرئيسية لاختفاء الفيلم حتى من شاشات العروض الخاصة.

حدث بعد ذلك في أفلام موضة البلطجية التي ظهرت عقب ثورة يناير ووصلت إلى ذروتها مع تجارب مثل «عبده موتة» و«قلب الأسد»، ولكن الغرض كان واضحاً؛ وهو مداعبة الطبقات التي أصبحت تشكل القوة الشرائية الجديدة لتذاكر السينما، والتي تتكون من سائقي الميكروباصات والتكاتك، ويظهر هذا واضحاً في حوار فيلم «قلب الأسد» الذي يبدو وكأنه عبارة عن جمل مقفاة موضوعة خصيصاً لكي تصبح عبارات تزين هذا النوع من وسائل النقل أشبه بالاقتباس مثل: اللي يحَضّر الجن وميعرفش يصرفه يعرف أن الجن حيقرفه.. وهكذا.

ولم يكن فيلم «حلاوة روح» إخراج سامح عبد العزيز الذي اعتمد حواره بالكامل تقريباً على فكرة (الإفيهات) ذات المعنيين (مرة تتشد لها فرامل اليد) دلالة على ما يحدث للرجال من اهتياج عند رؤية روح بملابسها الفاضحة في الطريق، أو الحديث عن حسد الملابس المغسولة، لأنها تعرضت (للدعك على يد روح)... لم يكن كل هذا سوى نتاج طبيعي وانتكاسة جديدة من الانتكاسات التي أصابت عنصر الحوار في السينما المصرية نتيجة الاعتماد عليه بشكل أساسي لأن يصبح أحد مقومات مغازلة غرائز الجمهور دون الأخذ في الاعتبار حجم التأثير السلبي وجدانياً ونفسياً؛ حيث إن تحفيز الغرائز الدونية في نفسية المتلقي - مثلما تفعل أفلام الخلاعة - يؤدي إلى انحطاط وجداني وتسطيح في الوعي والشعور، وبالتالي تنفصل العلاقة ما بين السينما والفن وتتحول إلى مجرد مواد بصرية لا تقل في خطورتها الحضارية والمجتمعية عن المخدرات بأنواعها المختلفة.



مشهد من فيلم «جيرافادا»

«جيرافادا» ومبالغاته التائهة!

سليم البيك

تعاني الأفلام الفلسطينية من استسهال تنميطها من خلال إسقاطات سياسية قد يصعب تلافيها. ولا غرابة في ذلك إنْ كنّا نحكي عن بلد غارق في السياسة حتى أذنيه. العمل السياسي من يوميّات الفلسطيني، داخل الوطن وخارجه، والأعمال الفنية الجادة من أدب وسينما وغيره لا بدّ أن تصوّر هذه اليوميات (أو تتصوّر من خلالها) أو بعضاً منها. هذا بالمفهوم العام، فلا يعني ذلك أن هذه الأعمال، ولنحكِ عن السينما، يجب ألا تنقل غير ذلك، فلا ضير بفيلم فلسطيني لا يضطر للإشارة للاحتلال الإسرائيلي ونضالات الفلسطينيين وينقل فكرة أو موضوعاً بمستوى فني جيّد.

وأن تعاني الأفلام الفلسطينية من استسهال تنميطها، فهذا فعل غيرها، من مشاهدين ونقّاد وعموم المتلقّين، أي أن الإسقاط المسبق للسياسة والتوقّع المسبق لما يمكن أن يعرضه الفيلم كونه فلسطينياً، هو ما يجر الكثير من صانعي هذه الأفلام لمجاراة توقعات كهذه والتموضع ضمن تنميطات موضوعة مسبقاً وتسهّل على المتلقّي استساغة الفيلم، أو على الأقل يضمن عدم رفضه كونه يحكي قضية عادلة كالقضية الفلسطينية.

لكن بالنظر إلى كل ذلك، كيف يمكن تلقّي أفلام فلسطينية تنقل القضية بفيلم سياسي مباشر أو بآخر غير مباشر، تنقله من خلال حبكة تُبنى على مواضيع كالاحتلال ومقاومته وما يحوم حولهما، أو من خلال حبكة لا شيء يربطها بالاحتلال ومقاومته إلا المكان. إنّ الموضوع مرتبط بذلك بقدر ما يتطلّب المكان والزمان المؤطّرة بهما أحداث

الفيلم. ضمن هذه الأخيرة يمكن تلقّي فيلم «جيرافادا» للمخرج راني مصالحة.

اتّخذ الفيلم اسمه (Giraffada) من دمج كلمتَي Giraffe و Intifada وهو دمج تزييني ولعبٌ ذكي على كلمتين. وإذا كانت الكلمتان فعلاً متقاربتين صوتيّاً، إلا أن لا سبب مقنعاً في إقحام كلمة انتفاضة في عنوان الفيلم، غير التقارب الصوتي ولفت النظر.

يحكي الفيلم عن الطفل زياد (أحمد بياطرة) وأبيه الطبيب البيطري في حديقة الحيوانات الوحيدة في الضفة الغربية، ياسين (صالح بكري)، الذي يجهد لإنقاذ زرافة اسمها (ريتا) تعاني من إحباط شديد بعد قصف الاحتلال الإسرائيلي لمدينة قلقيلية بما فيها حديقة الحيوانات، ومقتل زرافة أخرى اسمها (براوني).

الفيلم مستوحى من أحداث حقيقية حصلت أثناء اجتياح جيش الاحتلال لمدينة قلقيلية في العام 2002. الطفل زياد متعلّق بالزرافتين، ومحاولات أبيه لإنقاذ الزرافة المتبقية متعلّقة بابنه. تدخل إلى حياتهما صحافية شقراء فرنسية (لا بدّ أن تنشأ علاقة بينها وبين ياسين، بلزوم التنميط) تساعد ياسين في محاولاته، فيسرقون جميعاً زرافة اسمها (روميو) من إحدى حدائق الحيوانات قرب تل أبيب بمساعدة طبيب بيطري إسرائيلي زميل لياسين، ويحضرونها إلى حديقة الحيوانات في قلقيلية كعلاج أخير للزرافة الناجية من القصف والمصابة بإحباط ووحدة حادين.

هذه هي القصة، أما تصويرها ونقلها سينمائياً فهي مسألة أخرى، فقد تجعل من القصة فيلماً ممتازاً أو آخر متواضعاً. بالنسبة للفيلم موضوع المقالة، يمكن تلقّيه من زاويتين: كفيلم جمهوره الأساسي هو الأطفال، أو كفيلم جمهوره الأساسي هو روّاد السينما من فئة عمرية أكبر.

نشاهد الفيلم لنعرف أنه، بقسم كبير منه، موجّه للأطفال واليافعين، والبروشور المرفق للفيلم والموزّع في الصالات الفرنسية يشير لهذا الانطباع (كما يشير إلى أن الجدار الذي تشاهدونه في الفيلم غايته حماية الإسرائيليين من الإرهاب الفلسطيني، الكلمتان الأخيرتان طُبعتا بأحرف ثخينة للتشديد!). وعلى ذلك، كفيلم موجّه للأطفال، لا يمكن الحكم عليه ضمن معايير تُبنى عليها مجمل السينما الفلسطينية (أو العربية أو العالمية)، وتالياً يُبنى عليها ما نتوقّعه ونتطلّبه منها. كأن تكون أهم هذه التوقّعات، بنظري، الإفلات من الكليشيهات والتنميطات الجاهزة فيما يخص الشخصيات الفلسطينية والإسرائيلية على حد سواء. وعدالة القضية الفلسطينية وكثافة حضورها عربياً تنصب فخاخاً لصالح هذه التنميطات.

وإن استشفّ مشاهد الفيلم أنه مناسب (أكثر) للأطفال لما فيه من تبسيط أنسب لعقول الأطفال وقدراتهم الاستيعابية، إلا أن ليس هنالك ما يشير أو ينبّه لذلك قبل دخول الصالة، على هذا الأساس يمكن مُحاسبة الفيلم وفق معايير يخضع لها أي فيلم فلسطيني، وهذا باعتقادي ما يأمله صانعوه.

ومن ثَمَّ، الفيلم متخم بالكليشيهات، ولا يشفع لراني مصالحة، مخرجه، أنه فيلمه الأول، لأن تجارب فلسطينية عديدة حاضرة أمامنا الآن وقد فلت العديد منها، وإن بنسب متفاوتة، من تنميطات جاهزة باتت تُنفّر المشاهد العربي والفلسطيني قبل غيره.

من المسائل التي لم أستطع هضمها في الفيلم هي المبالغة في إظهار الخير في الأخيار والشر في الأشرار. ذكّرني الفيلم بهيئة الإسرائيلي واليهودي بالمجمل في المخيال السينمائي العربي القديم، البشاعة المخيفة في هيئته الشبيهة بهيئة «كفّار قريش» في السينما العربية ذاتها، البشعين بشكل يضمن نفور المشاهد منهم قبل أن نعرف حقيقة شخصيّاتهم في الفيلم.

لا نحتاج الآن للمبالغة في تصوير الشر لدى الجنود الإسرائيليين والمستوطنين، ففيهم من الشر ما يكفي لنقله والمبالغة في ذلك ستنفّر المشاهد العارف بالسينما (لا الطفل) من القضية التي يحاول الفيلم طرحها أو تمثيلها. لا أحكي عن بشاعة شكليّة فحسب، وهي ظاهرة في المستوطن الذي اقترب من السيارة التي نزل منها ياسين والشقراء الفرنسية تاركين ابنه فيها وحيداً، بل أحكي كذلك عن المبالغات المسرحية في التعابير الجسدية والصراخ لهذا المستوطن. في المستوطنين، وهم متطرّفون متديّنون بطبيعتهم الاجتماعية، شراً يكفي لتصويره كما هو لنكون أقرب للواقع أولاً وأكثر مصداقية لدى المشاهد ثانياً، الغربي تحديداً، دون الحاجة إلى التهويل.

المسألة ذاتها ملحوظة عند الجنود الإسرائيليين، هم هذه المرة بُلهاء وجُبناء لا يزيحون بنادقهم عن الزرافة المقتربة منهم لتتجاوزهم وتدخل حديقة الحيوانات. عيبنا كعرب أننا لا نتشاطر على عدوّنا إلا بتصويره كأبله وجبانٍ وبشع ونهوّل ونبالغ في ذلك إلا حدٍّ نفقد فيه مصداقيتنا أمام الآخرين، والأسوأ، إلى حد يصبح تصويرنا له حقيقة في أذهاننا، مبتعدة عن واقع الحال الذي يحكي غير ذلك!

وماذا عن «جيرافادا» كفيلم للأطفال؟ ممتاز، تبسيطي، مدرسي، يسهل التمييز فيه بين الأشرار والأخيار والمبالغات المذكورة في الفيلم قد تكون ضرورية كمساعدة توضيحية للأطفال، تماماً كأي فيلم مُصنّف لهذه الفئة العمرية، لأن مشاهديه الآخرين، الأكبر عمرياً، سيتفهّمون الحاجة التوظيفية لهذه المبالغات دون أن يرتدّ ذلك على «الرواية الفلسطينية» بالمجمل لعموم نضالنا ضد الاحتلال، وهي رواية لا نحتاج للمبالغة فيها، لا بتضحياتنا كفلسطينيين ولا بكل ارتكابات الإسرائيليين، جنوداً ومستوطنين.

لو تم تحديد «الجمهور المُستهدَف» للفيلم من البداية وتوضيحه عبر الأفيش (الملصق) مثلاً، لأمكن تخطّي تعقيدات يصعب حلّها بفيلم واحد موجّه لكافة الفئات العمرية، خاصة أن الفيلم يطرح بعض جوانب القضية الفلسطينية فيها من التعقيد الكثير. لكل فئة عمرية مقاربة تختلف عن الأخرى، بل وتعطي أحياناً نتائج عكسية، معروف في علم التواصل أن الرسالة (الفيلم في حالتنا) التي يتعيّن إلقاؤها، أنها تتكيّف وطبيعة الجهة المتلقية له. أما محاولة حمل بطيختين بيد واحدة، فلها نتائج كارثية على مضمون الرسالة.



«المسيرة»

المشي ليس رحيلاً

محمد اشويكة

تطرح السينما المغاربية على مستوى مخرجي الداخل والمهجر موضوعة الهجرة بشكل ملفت وكأنها القضية التي لا تنتهي؛ ففي المغرب نجد المخرج محمد إسماعيل قد تناولها في فيلميه «وبعد» (2000)، و«هنا ولهيه» (2004)، وعالجها هشام عيوش في فيلم «الحمى» (2013). ومن المخرجين الجزائريين تطرق إليها كل من بوعلام كَردجو في فيلمه «العيش في الجنة» (1997)، ويامينة بنكَيكَي في فيلم «إن شاء الله الأحد» (2001)، ومرزاق علواش في فيلمه «حراكَة» (2009). وفي تونس أنجز الناصر الكتاري فيلم «السفراء» (1975)، وأضاف محمود بن محمود فيلم «عبور» (1982)، وأخرج محمد بن إسماعيل «غدوة نحرق» (1998). وعلى مستوى الأفلام القصيرة نشير إلى فيلمي «العَرْض» (1993) للمغربي إسماعيل فروخي، وفيلم «النافذة» (2012) للجزائري أنيس جعاد، و«فيزا» (2004) للتونسي إبراهيم اللطيف...

هكذا، صارت السينما وسيلة لإثارة قضايا أجيال المهاجرين، وأفقاً رحباً للكشف عن رؤاهم، والصدح عن حقوقهم، وطرح تصوراتهم تجاه الذات والآخر. ومن هنا بادر المخرجون الحاملون لجنسيات بلدان المهجر من ذوي الأصول المغاربية إلى الانخراط في إنتاج سلسلة من الأفلام تكشف النقاب عن وعيهم المغاير، وعن قراءاتهم المختلفة للتاريخ، وهمومهم كمواطنين يحملون أسئلة قلقة حول الهوية. ومن بين تلك الأفلام التي كان لها صدى كبير في فرنسا وغيرها فيلما: «الأهالي» (Indigènes) (2006)، و«الخارجون عن القانون» (Hors-la-loi) (2010) للمخرج رشيد بوشارب، وفيلم «المسيرة» (La marche) (2013) للمخرج نبيل بن يدير.

استوحى فيلم «المسيرة» أحداثه من تلك الحركة التاريخية التي قادها نشطاء وحقوقيون ومهاجرون مغاربيون (أو من أصول مغاربية) تحت مُسَمَّى «المسيرة من أجل المساواة ومناهضة العنصرية» انطلاقاً من 15 أكتوبر/تشرين الأول إلى 3 نوفمبر/تشرين الثاني من سنة 1983، وذلك عقب تنامي موجات الحقد والعدوان التي أذكتها بعض الأصوات المتطرفة تجاه المهاجرين، وأثارت حفيظة بعض الليبيراليين ورجال الدين كالقس الكاثوليكي كريستيان دولورم (جَسَّدَ دوره في الفيلم الممثل أوليفي كَورميت) الذي انبرى من أجل الدفاع عن رمز هذه المسيرة ومحركها الكاريزمي التومي دجيدجة(1) (تقمص شخصيته الممثل توفيق جلاب) ضد الافتراءات التي وجهت له، فنصح الشباب بالقيام بمسيرة سلمية مستوحاة من طريقة الماهتما غاندي ومارتن لوثر كينغ.

استثمر الفيلم أحداث هذه الحركة الفريدة من نوعها في التاريخ الفرنسي المعاصر خصوصاً بعد النجاح الذي سجله فيلم «الأهالي»، وكذا الرهان المضاعف الذي تعقده الطبقة السياسية على هذه النوعية من الأفلام بحكم الرغبة في إظهار فرنسا المأزومة، راهناً، في وضعية البلد المؤسس لقيم الحرية والديموقراطية والأخوة والمساواة والاندماج.. حاول الفيلم استرجاع الأحداث التي انطلقت من بعض أحياء الضواحي بمدينة مارسيليا إثر صدامات دامية بين الشرطة وشباب غاضب من أبناء المهاجرين، والتي تلتها حادثة مقتل شخص جزائري بوحشية في أحد القطارات دونما أدنى تدخل من الركاب.



مشهد من فيلم "المسيرة"

انطلق الموكب في البداية بحوالي سبعة عشر شخصاً ينحدر سبعة منهم من ضواحي مدينة ليون ثم سرعان ما التحق بهم، عبر المدن التي جابتها المسيرة، آلاف الأشخاص الآخرين ليصل العدد إلى مئة ألف شخص، وهو الأمر الذي فرض على الرئيس الفرنسي الراحل فرنسوا ميتيران استقبال ممثليهم بقصر الإيليزيه والاعتراف بمطالبهم المتمثلة في نيل المساواة في التعليم والصحة والشغل، وبالحق في التصويت والتساوي في الفرص.

غالباً ما تساهم حدة المواضيع التي تطرحها الهجرة، كالاغتراب والانفصال العائلي والعنصرية والإحساس بالتمزق الوجداني في تهميش السؤال الجمالي الذي يطغى عليه الخطاب العاطفي، فضلاً على ما سارت عليه طرائق الإخراج في أفلام الهجرة لم تفرض القضية التي يؤرخ لها الفيلم انتقال الكاميرا بين فضاءين مغايرين لأن الأمر لا يتعلق بهجرة من بلد إلى آخر، وإنما بوعي سياسي لأبناء المهاجرين - الفرنسيين بالمولد والنشأة - الذين لم يعد أمامهم إلا المشي كطريقة للتعريف بقضاياهم المتراكمة، فكان الفيلم عبارة عن مَشَاهِد متنقلة تَبَلْوَرَ عنها ما يمكن أن نسميه جماليةً سينمائية مَشَّاءة أو مترحلة ترتكز على التوليف البصري بين عدة فضاءات تتوحد حول قضية واحدة.

يندرج هذا الفيلم ضمن السياقات المُتَعَالِقَة بين السينما والذاكرة، فقد قدم المخرج صوراً ومواقف تتغيى التأثير المباشر في المتلقي عن طريق تنويع الوضعيات الدرامية للشخصيات الفيلمية، رغم أن بعضها لم يَخْلُ من الكاريكاتورية والإقحام، سيما شخصية «حسن» التي جسدها جمال الدبوز. ساهم ذلك التأثير في إغناء المجال الداخلي للصورة (الحدث الفيلمي) ومجالها الخارجي (الحدث الحقيقي)، فضلاً عن خلق نوع من الجدل البصري بين زمن الصورة والزمن الذي تحيل عليه، وتلك واحدة من الآليات التي تتيح للذاكرة إنشاء الحدث أو إعادة تركيبه من جديد، وهي تقنية سردية، بصرية، وفنية أحسن المخرج نبيل بن يدير استثمارها داخل الفيلم.

راهن الشريط على رسوخ صورة المسيرة في المخيال الجمعي للمهاجر المغاربي، فحاول أن يخلق صورة أخرى تحاكي النموذج الأصل (ما يشبه الصورة السيمولاكر)، صورة من شأنها أن تحفظ الوقائع وتصونها داخل سجل الذاكرة دونما الإخلال بنسق المعرفة المُحَدِّدَة لجودتها المتأصلة في المنظومة النضالية للفئة التي ساهمت في أن تتحول إلى تجربة جمالية تتيح إمكانيات جَمَّة للتماهي مع المبادئ الكبرى للسِّلم الإنساني.

يُضَافُ هذا الفيلم إلى المتن الفيلموغرافي المتنوع للذاكرة البصرية للهجرة المغاربية التي أبانت اجتهادات مخرجيها قوة السينما في تخزين تلك الذكريات كي تظل شاهدة على نضالات الأجيال من أجل إحراج فرنسا ووضعها أمام تحمل مسؤولياتها التاريخية للتخلص من الآثار السلبية لما بعد الفترة الكولونيالية.

هامش:

1 - للاقتراب أكثر من شخصية الرجل وأفكاره، والاطلاع على تفاصيل المسيرة، يمكن الرجوع إلى كتاب:
Toumi Djaïdja; La Marche pour l'égalité; entretiens avec Adil Jazouli; Éd. de l'Aube; novembre 2013.

«نادي دالاس للمشترين»

تجاوُز الموت بخطوة

سليمان الحقيوي

يعتبر فيلم نادي دالاس للمشترين «Dallas Buyers Club» أضخم تجربة إخراجية للمخرج الكندي جان مارك فالي، فقد جمع فيه ما تفرّق في أفلامه. قصة الفيلم، التي تستمد وهجها من ثمانينيات القرن الماضي في دالاس أكبر مدن ولاية تكساس الأميركية، تحكي عن عامل كهربائي يُدعى رون وودروف عمره 35 سنة، أدى دوره (ماتيو ماكنوهي)، يعيش حياة صاخبة، ومولع بمباريات امتطاء الثيران. في عام 1986 تتغير حياته كلياً عندما يكتشف صدفة وهو في المستشفى أنه مصاب بمرض فقدان المناعة المكتسبة (الإيدز)، حيث يخبره الطبيب المشرف على حالته أن 30 يوماً هي ما تبقى له في الحياة، وعندها يبدأ معركة ضارية من أجل الحصول على العلاج، وبمساعدة من الدكتورة ساكس (جينيفر غارنر) يقصد طبيباً في المكسيك ليحصل على أدوية بديلة وغير رسمية تُطيل فترة سكون الفيروس، وفي عودته يجلب معه كمية كبيرة من الدواء بغرض بيعها لغيره من المصابين. وسرعان ما تتطور الأمور فيؤسس



برفقة صديقه المتحول جنسياً رنون (جاريد ليتو) نادي دالاس للمشترين الذي يُمكِّن منخرطيه من الحصول على الأدوية غير القانونية مقابل دفع 400 دولار شهرياً. تتطور الأحداث وتصبح قضية رون وودروف على محك الصراع ضد مختبرات ووكالات توزيع الدواء وإدارات الضرائب، وفي خضم هذا الصراع يموت رنون رفيقه في المشروع، مما زاده إصراراً على مواصلة النضال من أجل الترخيص للدواء الممنوع. إلى أن ينتهي الفيلم، وقد عاش رون وودروف سبع سنوات أخرى وليس 30 يوماً كما أخبره الأطباء بداية اكتشاف إصابته، وبسبب نضاله تمت الموافقة على بيع الدواء الممنوع.

من خلال هذه القصة يسلط الفيلم الضوء على مجموعة من القضايا، فهو يجعل قضية صراع مريض بالإيدز من أجل العلاج قضية جماعية تهم مصير كل المصابين، وعبرها تمتد خلفيات القصة إلى توجيه نقد لاذع للشركات والمختبرات المسيطرة على حقوق بيع الأدوية ومنعها في الولايات المتحدة الأميركية، في مقابل تقصير ووقوف الحكومة دون حراك أمام هذه الشركات، وبالتالي إعطاء صورة عن نظام طبي لا يتلاءم مع الحجم الاقتصادي للبلد.

من قصة شخصية إذاً، يمتد مضمون الفيلم إلى حيوات ملايين الناس، وهنا



من الفيلم: ماثيو ماكنوهي في دور "رون وودروف"

يعود إلى السيناريو الشيّق الذي كتبه كل من كريغ بورتن ومليسا والك، بأسلوب حكائي متشابك الأحداث ولغة اعتمدت في جانب منها على معجم طبي ونفسي حمل في سياقاته معلومات ذات فائدة. وقد نجح المخرج جان مارك فالي بمعيّة مصوره إيف بيلانجر، في نقل تفاصيل حياة شخصية رون وودروف مستفيداً من الأداء العميق لماثيو ماكنوهي، وكذلك جاريد ليتو في دور رنون، وكلاهما نفذا إلى روح الشخصية بعمق يناسب دراما إنسانية واقعية ومؤلمة.

جوانب أخرى، حققت لهذا الفيلم نجاحه، فدقة استحضار صورة فترة السبعينيات والثمانينيات جعلت الشخصيات تبدو وكأنها سافرت عبر آلة الزمن لتعيش في فضاءات تلك السنوات بلباسها وتعبيراتها. وزاد من حجم هذه الدقة حرفية تصميم الديكورات وضبط الضوء والألوان بالمستوى الذي عكس الصورة المثلى عن تلك الفترة. كذلك التمثيل؛ فبالعودة إلى أداء الممثلين في Dallas Buyers Club، يشار إلى أن ماثيو ماكنوهي وجاريد ليتو فازا عن دورهما بالعديد من الجوائز، منها الغولدن غلوب، والأوسكار. وكل منهما فقد الكثير من وزنه للتجسيد المطلوب للشخصية، فليس سهلاً أن يتقمص ممثل دور متحول جنسياً بالبراعة التي قدمها جاريد ليتو، وكذلك من الصعب تقمص دور شخصية مصابة بالإيدز بكل ما في هذا النوع من الأدوار من تعقيدات وانعكاسات نفسية مثلما تقمص ذلك ماثيو ماكنوهي.

يبقى فيلم «نادي دالاس للمشترين» أحد أهم الإنتاجات السينمائية لهذه السنة، إن لم يكن من أهم الأفلام التي عالجت هذا الموضوع على مرّ التاريخ، بما يجعله يحتل مكانته الرفيعة على الرغم من عدم تتويجه بجائزة أفضل فيلم في النسخة الأخيرة من جوائز الأوسكار.

سمير فؤاد..

عازفون في لحظاتهم

القاهرة: رشيد غمري

تميز سمير فؤاد خلال السنوات الأخيرة بأعمال تحتفي بحركة الأجساد، يعالجها بطريقة تُحِيل كثافتها إلى شفافية. وتكشف عبر تشوّشها المتعمد عن أسرار الأرواح التي تسكنها. وهو يواصل في معرضه الجديد «مقامات» اكتشافاته حول الجسد الإنساني في ثباته وحركته، ويضيف هذه المرة الآلات الموسيقية، لتبدو مرة كمعادل أو شريك للأشخاص في عزلتهم، ومرة كأدوات لِبَثّ الألم والبوح بالأسرار أو حتى الاستعراض الزائف. المعرض الذي تم افتتاحه مؤخراً بقاعة بيكاسو في القاهرة يضم مجموعة من الأعمال التي تُصوّر عازفين على آلات موسيقية مختلفة وتعبيرات جسدية، ويتجاوز الصورة المباشرة إلى العزف على مقامات العزلة.

بالعين المجردة يمكن مشاهدة هذا النوع من التشكيل في حالتين: الأولى تحت تأثير حالة الهذيان نتيجة إرهاق أو إعياء، والثانية في حالة الحركة السريعة جداً، حيث تَعْلَقُ لقطات الجسم المتحرك في الذاكرة متجاورة في جزء من الثانية. والحركة والهذيان يصلحان مدخلاً لقراءة أعمال سمير فؤاد؛ فالهذيان ينتج لقطات مشوّشة بلا حدود، لكنها متماهية مع محيطها، وكاشفة للوشائج الوجودية العميقة. إنها لحظات بين اليقظة والغياب أو حالات من الوجد الصوفي، وعبرها تَعْلَقُ الأجسام في الزمن.

وإذا كانت اللقطة في ذاتها هي اجتزاء للزمن ومعاندة لسريانه وحتميته، فإن لوحات سمير فؤاد هي تواطؤ مع الزمن الذي يُطِلُ معلناً حضوره في مقابل صفقة يتيح فيها الزمن أن نرى ما لا نراه عادة في جريانه المادي خارج اللوحة، وهو وإن كان زمناً حاضراً، إلا أن حضوره يتوارى خلف المعاني التي عادة ما تُهدر في أحوال مسيرته غير المكرسة عادة، لكنها تترك لنا الحسرات بعد أن يترك الزمن حكمه ولم يعد بالإمكان تفاديه. في لوحات سمير فؤاد تتجاور اللحظات داخل حيز الممكن المتذبذب، والذي ينبهنا دائماً إلى لعبة الزمن الذي يُلهينا باستعراضاته السريعة المبهرة ولا يترك لنا فرصة اليقظة إلا متأخراً.

يواصل سمير فؤاد اهتمامه بالجسد الإنساني، بعد تناولاته السابقة في معرض بعنوان (لحم) منذ عدة أعوام، وفي معرضه الجديد (مقامات) يُعيد معالجته برؤية أخرى في







في معرض (مقامات) يتنقل بنا سمير فؤاد بين عازفين وتعبيرات جسدية في لحظات عزف منفرد أو عُزْلَةٍ في أجواء تبدو خالية من أية إسقاطات خارجية، إنها لوحات مكتفية بطقوسها الداخلية وبعوالم أقرب ما تكون إلى حجرات أرواحهم المظلمة أو الملونة بألوان بؤسهم. هم يعزفون ليعيشوا، يعزفون ليأكلوا، ولينفثوا أحزانهم بين الأوتار.

نطاق حركيته؛ فمن الرقص إلى عزف الموسيقى يخوض هذا المعرض في إمكانيات مادتي الصوت والزمن؛ إذ يشكل سمير فؤاد عازفة التشيللو وهي في لحظة ذروتها الإبداعية بكامل معاناتها الشخصية في قصة مرويّة بالحواس يجهر بها فم مفتوح كأنما ينشد مع أغنية تعزفها، وهي تكابد الوصول إلى آفاق العزف القصوى. ذلك أن التكوين في هذه اللوحة يوازي جسد العازفة وشكل آلة التشيللو الذي لا يعدم ملمحاً إنسانياً وسمتاً أنثوياً، ضمن عائلة الوتريات التي تحمل نفس الخصائص من الفيولينة والفيولا إلى التشيللو والكونترباص، وإن كان التشيللو موضوع اللوحة يقف صوتياً أيضاً على الحافة بين الأنوثة والذكورة معوضاً ذلك بعمق وغواية امرأة نضج نضوجها واكتمل كمالها. وتبقى بساطة الألوان مجرد فارق في الدرجات بين جسد المرأة وثيابها وجسد الآلة.

ومن التشيللو إلى البوق، انتقال بمساحة النقلة بين لمسة الوتر ونفخة النحاس. وهنا العازف رجل على الأرجح يطل علينا من أحد جوانب اللوحة المواربة، وكأنه يريد أن يرينا شيئاً. لا يرتدي الرجل ملابس العازفين، ويبدو كأنه يمارس سحراً ما عبر آلته التي يمسكها بحرص في منتصف اللوحة وعلى آخر حدود الرسم المتوغل في الخلفية الفارغة، وبينما تحتل ظلمة قلب الآلة، بؤرة اللوحة تقريباً، تظهر على حافة الفوهة ناحية الفراغ لمعة النحاس كبؤرة مجاورة مضيئة وذات امتداد وهاج.

بين الترومبيت والترومبون والساكسفون يُظْهِرُ الفنان وَلَعَه بالأوركيسترا النحاسية التي على وقعها، أيضاً، تقوم الحروب وتتصارع الأحداث، فتبلغ الدراما مداها والصخب قمته. لكنها أيضاً آلات للبهجة، تذكرنا بفرقة «حسب الله» في شارع محمد علي بآلاتها النحاسية وملابسها شبه العسكرية وهي تحيي الأعراس. وعلى غرار الفرق الاحتفالية يتفانى العازفون في لوحات سمير فؤاد ويعتصرون خلاصات أرواحهم موسيقى سائلة بينما العازف نفسه ظامئ لا يرتوي، مهمش غالباً، ضائع ومحروم من البهجة. وألمهم منفتح على أبعاد إنسانية عميقة وغير محددة ببلد أو فئة أو طبقة. فالجميع في اللوحة يعاني ويكابد مخاض الإبداع الذي يشكل مرادفاً اختيارياً للحياة.

في لوحة زرقاء يحتضن العازف نحاسه ويميل عليه، يهمس له، يبث فيه عشقه ويبوح له بأوجاعه. تبدو الملامح مُشوّشة بفعل الضوء والحركة، والضوء على وجوه موسيقيين يتخذون منه أقنعة لطقوسهم في العزف، وعندما يصل العازف لحظة العزف القصوى، يسقط قناعه وينفلت من جسده. عازف آخر محبوس في جسد ضخم يدل على عبء وحمولة إضافية، وآلته الموسيقية على جانبه تشعرنا بأننا أمام سجين يعزف. وفي لوحة، بين الأحمر الحجري والأصفر الترابي، يعود سمير فؤاد من جديد إلى وَلَعِهِ بالحركة. أجساد مصورة من الجانب كالرسوم الفرعونية، رغم اهتزازها بتأثير الحركة فإنها تبدو كأجساد أنثوية ترتدي ملابس تَشُفُّ ما تحتها. لكنها على مَهَلٍ تظهر كما لو كانت حركتها حركة مستحيلة لتماثيل حجرية.

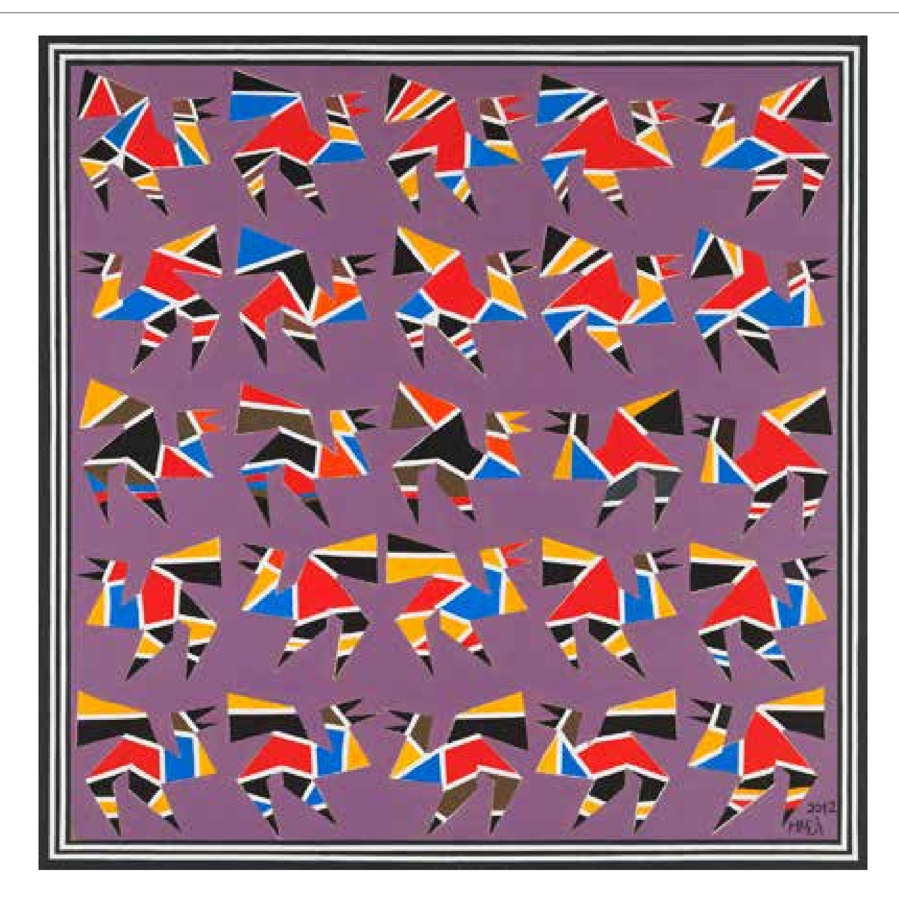
حسين ماضي بلا حدود

بيروت: محمد غندور

قَدّمَ المعرض الاستعادي «حياة بلا حدود» للتشكيلي اللبناني حسين ماضي (مواليد 1938)، لمحة شاملة عن تاريخ هذا المعلم الذي أغنى الفن في بلده، وطوّر مفهوم القراءة البصريّة، مُوسّعاً آفاقه بتقنيات جديدة.

المعرض الذي ضَمَّ 800 قطعة، واستضافه مركز بيروت للمعارض طيلة مايو/أيار المنصرم، قدم نظرة بانورامية، لمسيرة الفنان الذي دَرَسَ في روما. في الأعمال التي شملت 50 سنة من الجهد المتواصل: رسوم ومنحوتات وفن غرافيكي، أجاد فيها ماضي استغلال كل المواد والتقنيات والخامات، ليرسو خياره في النهاية على المادة التي تشبه طبعه الانفعالي والعفوي، وهي مادة الأكريليك في الرسوم الزيتية التي تجفّ بسرعة وتتجاوب مع ضرورات حركات ريشته الإيمائية. أما بالنسبة إلى المنحوتات، فقد تبنّى مادة الحديد الذي يقطّع أشكاله، والتي يمكنه طيّها





أو ثنيها أو تغيير شكلها بسهولة.
لم يُرتَّب المعرض وفق طريقة زمنية، فقد شمل أعمالاً من ستينيات القرن الماضي، عندما كان الفنان لا يزال يدرس في روما، وحتى يومنا هذا، وتعرض أعماله بحسب المواد المستخدمة فيها. وُصِّفَتْ الأعمال الغرافيكية، وجمعت المنحوتات والمطبوعات الحجرية، ووضعت التماثيل على جانبي أقسام صالة العرض لتسهيل حركة الزوار.
هي عودة إذن إلى ماضي الفنان وحاضره، عودة إلى البدايات التي لم ينكرها يوماً، بل كان فخوراً بكل ما صنعه خلالها، لأنه مؤمن أن العمل تعبير عن لحظة معينة، تحاكي حدثاً كبيراً كان أم صغيراً.
المتسلل إلى عالم ماضي، يشعر بنمط حياة جديد، لا حروب فيه ولا دمار. الجمال فيه نسبي، وحيوانات هذا العالم، هادئة وجامدة. المدينة هنا تتكلم وتشعر وتبكي وترقص وتُغرَم، وتتسبب في انتفاضات نفسية. في عالم التشكيلي اللبناني، نشعر بغرابة محببة، غرابة نكون قادرين على تقبلها والانسجام معها، لما فيها من نقد ذاتي، وأفكار معبِّرة وانفتاح على احتمالات مختلفة.
والجميل في المعرض، أن من لم يعرف ماضي سابقاً، سيتعرَّف عليه من خلال الحدث، فهو جمع نتاج 50 سنة من العمل الدؤوب، من دون أن ينسى أيضاً عرض المقالات التي كتبت عن معارضه، أو رسوم الكاريكاتور التي رسمها لبعض الجرائد المحلية.
وحاول عرض أعمال من مختلف مراحل حياته، ومن خلالها نلاحظ التطور الذي طرأ على الأعمال، واختلاف التقنيات وطرق العمل، من منمنمات وزخرفيات وأرابيسك ورسوم ومنحوتات وبورتريهات، اشتغل فيها بالحبر الصيني والباستيل والأكريليك والكولاج والحفر والفحم والغرافيك.
منح ماضي أعماله، بعداً حياتياً ولم يسجن نساءه وحيواناته وأطفاله داخل لوحاته. المُتجوِّل في المعرض يسمع همساً خفيفاً، كلاماً غير مفهوم، وجملاً تُقال بسرعة. فمنحوتاته الحديدية لها قدرة على الإيحاء، وتبدو كأنها تريد معانقة الزوار، فيما الحيوانات المعدنية التي هذّبها، كأنها تبحث عن من تلعب معه، أو من يجالسها.
لكل عمل قصة وحكاية. يعتمد ماضي في لوحاته، أسلوباً سردياً. تخبرنا اللوحة قصة مدينة. تُحدِّثنا عن بحرها وشمسها وهوائها ونسائها المعذبات، وعن الخوف الساكن في ضفاف الزوايا. وفي أحيان كثيرة يعتمد أسلوب السخرية كأنه يدعو الناظر إلى مجاراته في السخرية على الأوضاع والحالات النفسية التي لم تتغير وتتبدّل منذ زمن.
في فن ماضي، الفن التكعيبي هو أساس يعتمد عليه لابتكار شخوص بلا أسماء، وحيوانات مشردة، مُطَعِّماً تجلياته الهندسية بروح شرقية، من خلال نظرة تحليلية جديدة، كثيراً ما تكون مستلهمة في تصميماتها وتنويعاتها الفنون الإسلامية (الخط والزخرفة).
منذ بداياته، عبّر الفنان اللبناني عن الهَمِّ الإنساني في أعماله، وتبنى قضية الإنسان، وحبه للكائنات والطيور، وعبّر عن ذلك كثيراً في لوحاته، وكان مباشراً في ذلك. لكن مع تطوّر تجربته، ونضوج وعيه الفني، لجأ في التعبير إلى أساليب جديدة، فاعتمد الخطوط والأشكال الهندسية.
يرسم ماضي نساءه بترو وعمق، وينحتهن بشبق وحب. نساء ماضي استثنائيات، غامضات، متأملات ووحيدات، على رغم صخب اللوحات من حولهن. يصورهن متحررات في أدوارهن ووظائفهن، لهن شخصيتهن الوجودية والتأمّليّة، غريبات، دائماً يوحين بالوحدة والعزلة أو الفرادة، حتى لو كن في مشهدية ثنائية أو جماعية، ملامح وجوههن اصطلاحية لا تتعدى خطين مستقيمين للعين، يتجاوران أو يتقاطعان مع خطين للأنف وخطين متعرجين لإبراز الفم.
حسين ماضي فنان مخضرم، عاصر أكثر من جيل، فكان محوراً بارزاً من محاور جيل الحداثة في السبعينيات كما أنه صادق الكثير من الفنانين والشعراء والموسيقيين، وارتبطت معارضه باسم الشاعرة سامية توتنجي طوال سنوات الحرب اللبنانية. تنقل بين روما وبيروت قبل أن يستقر في بيروت بشكل دائم عام 1986. اكتسبت أعماله شهرة عالمية، وشاهدها الآلاف حول العالم في Tokyo's Ueno Museum وبينالي البندقية و The British Musuem.

آدم حنين

جرانيت ضد الزمن

د. خالد البغدادي

بقرية الحرانية، إحدى القرى التابعة لمحافظة الجيزة بمصر، اختار الفنان والنحات آدم حنين إقامة متحفه الخاص، الذي احتوى على أربعة آلاف من أعماله النحتية والمرسومة على امتداد خمسين سنة من مشواره الفني.

عن فكرة إنشاء المتحف، صرح آدم حنين، بكون خوفه على أعماله من الضياع كان سبباً أساسياً في التفكير بالمتحف، واستغلال مساحة الحديقة الواسعة في بيته لإقامته على نفقته الخاصة. ويضم فضاء المتحف عدداً من المنحوتات، كـ «حارس الأفق»، وهو تمثال ضخم يضع يده بمحاذاة جبهته، وينظر بإمعان في الأفق، ومركب ضخم من الجرانيت نقش عليه اسم زوجته الراحلة عفاف. هذا العمل شاع تعريفه في الأوساط الفنية باسم «سفينة نوح»، وهي تسمية مجازية يرتاح لها آدم حنين، لأنّها مكنته من إنقاذ أعمال يزيد عمرها على 60 عاماً من طوفان النسيان. كما يضم المتحف الأعمال النحتية الضخمة المصنوعة من الجرانيت، والبازلت، والحجر الصناعي، والأكريليك على خشب، والفريسكو، والتمبرا، وأشهرها تمثال أم كلثوم، إلى جانب أعمال نحتية خشبية برونزية منهّبة وتماثيل وجداريات وصولاً إلى أعماله الفنية على أوراق البردي.

وهب آدم حنين (القاهرة 1929) عمره لتجربته الفنية. كانت البداية في رحلة مدرسية، حيث وقف الطفل أمام أحد تماثيل إخناتون بالمتحف المصري، ولما عاد أخفي قطعة من الصلصال ليصنع منها «بورتريهاً» للتمثال الذي توقف عنده. «ما زال هذا الطفل كامنا في داخلي» – يقول قال آدم حنين – مضيفاً، «ما زالت الدهشة قائمة، وهي أحد عناصر الخبرة التي أبحث عنها حتى اليوم. أذكر أن والدي، وكان يعمل صائغاً، فرح جداً بتمثالي، لدرجة أنه وضعه بفاترينة في واجهة المحل، وكان يتباهى به أمام أصدقائه والزائرين للمحل».

لا يخفي آدم حنين تأثره بالفن الفرعوني، بل يعتبره امتداداً طبيعياً؛ «ما زلت أحس حين أقف أمام تمثال «شيخ البلد» بالمتحف نفسه، بأنه جدي. لقد حررني الفن الفرعوني من وطأة الإحساس بالزمن، بمعناه المادي الواقعي الضيق، وفتح عيني على زمن آخر، مترام، زمن الأبدية والخلود، زمن الفن».

في بداياته، كان شغوفاً بالنحت المعدني، وخصوصاً استخدامه للبرونز والنحاس. وفي الخمسينيات أنجز العديد من الرسوم التصويرية التي تكشف عن خطوط وألوان متميزة، يمكن أن تجد لها أثراً في مجموعة الوجوه التي يعرضها في الطابق الأول من المتحف. غير أنّه في سنواته الأخيرة استعاد شغفه بالعمل على خامات أخرى هي الجرانيت وأخيراً خامات شعبية كالجبس أو الجص. وخلال احتكاكه المباشر بالغرب ازداد رسوخاً ويقيناً، وأدرك أنه في الطريق الصح؛ حيث التقى فنانين عديدين وزار المتاحف، وأقام العديد من المعارض، واقترب على نحو خاص من فنانين أحبهم، مثل قسطنطين برانكوزي، هنري مور، أرتولد مارتيني، جياكومتي، وغيرهم ممن يشكلون نقطة التحول في لغة فن النحت الحديث. وقد أكد آدم حنين على أن محصلة هذه الرحلة كانت بمثابة برهان على صدق ميزانه الفني النابع من بيئته وتراثه الحضاري. وقد جعلته هذه الروافد المتعددة أكثر ميلاً إلى النحت المعاصر في نزوعه إلى التجريد والاختزال، إلى جانب الحرص على التعامل مع خامات وأحجام عديدة وصولاً إلى النحت الصافي، أو ما يسمّيه بـ (الحقيقة العارية).



استمر الجدال بين الكتلة والفراغ كمحور أساسي تدور حوله كل تنويعات آدم حنين النحتية، وهنا تأتي خصوصية تجربته؛ فمن يمعن النظر في أعماله سيلاحظ أنه لا ينحت (الكتلة) بقدر ما ينحت (الفراغ)، ولا يشكل الكتلة بقدر ما يشكل الفراغ، فالفراغ هو العنصر الأساسي في بناء العمل.. وتبقى الكتلة الصماء المعتمة مجرد إطار يحد ويحدد شكل واتجاه هذا الفراغ، سواء أكان فراغاً متخللاً للعمل أم محيطاً به. وقد أكد آدم حنين على ذلك







في أحد حواراته قائلاً: «حين أتعب من النحت، وتفرغ طاقتي، أهرع إلى الرسم، لالتقاط الأنفاس، وأشحن طاقتي عاطفياً وفنياً، ومن ثم التهيؤ للعودة بقوة إلى النحت. الرسم فن سريع وبسيط، ولا يحتاج إلى وقت طويل كالنحت. الكتلة في الرسم صورية في علاقتها بالفراغ، أما في النحت فالمسألة تختلف؛ ضع كتلة جرانيتية كبيرة في حجرة، وانظر إلى الفراغ من حولها، لا يمكن أن تحيِّده، فالعلاقة هنا عضوية بين الكتلة والفراغ، إنها علاقة وجود، فالكتلة هي التي تحدد شكل الفراغ، وشكل العلاقة معه، لذلك أنا أتعامل مع الرسم على أنه معمل أبحاث وأفكار للنحت».

اتخذ آدم حنين الفن كحركة متصلة، جعلته ينظر إلى مراحله الفنية كأنها قوس واحد، مفتوح على لحظتي البداية والنهاية معاً. أحياناً يتوقف، ثم يعود بعد سنة أو اثنتين، أو ثلاث، لإعادة النظر والتأمل والقراءة، واختبار الرؤى والأفكار في حواره مع المادة؛ «أتصور أن ثمة إيقاعاً، أو زمناً ما، كان هارباً في لحظة، ثم عاد من جديد. وهكذا، فالفن بالنسبة لي هو حفر في الذات واكتشاف لخباياها. ومن ناحية أخرى، فمن يمعن النظر في مجمل أعماله سيلاحظ استلهامه للقَصَص الديني والحدث التاريخي والموروث الشعبي، كل هذا في حس أسطوري تتبدى فيه قوة المحتوى عندما تتكامل مع جماليات الشكل. وتبقى الفكرة التي تتجلى في معظم أعماله هي فكرة (الزمن) كبعد رابع يفرض سطوته على الأشكال ويمنحها عمقاً نافذاً إلى عقل المشاهد يدفعه للتساؤل والاستمتاع.

يتمتع آدم حنين بشهرة عالمية كأحد أبرز النحاتين في العالم العربي. وكان ضمن طليعة أدبية وفنية تمثل جيل الستينيات في مصر. تخرج في كلية الفنون الجميلة قسم النحت عام 1953. ثم التحق بأكاديمية الفنون الجميلة (ميونيخ) بألمانيا عام 1957. أقام في باريس منذ 1971 ولمدة 25 عاماً كفنان محترف يعيش من إنتاجه الفني. وعقب عودته إلى مصر أشرف على ترميم تمثال أبو الهول بالجيزة 1990، ثم أسس سمبوزيوم النحت الدولي في أسوان. أقام معارض خاصة ومحلية في القاهرة وفي عدد من البلدان الأوروبية، وفي عام 1999 أقام متحف المتروبوليتان بنيويورك معرضاً خاصاً لأعماله النحتية. ومن أهم مقتنياته الرسمية: أربعة تماثيل برونزية وخامس من الجبس بوزارة الثقافة، تمثال حامل القدور من البرونز في حديقة النحت الدولية بأميركا 1960، ثلاث قطع بمتحف الفن المصري الحديث أهمها تمثال (البومة) 1965، تمثال الحمار الذي ثبته الفنان الراحل رمسيس واصف في قرية الحرانية بالجيزة. تمثال طائر من الرخام الأبيض بأكاديمية الفنون روما.

الشيخ إمام في ذكراه

سارق النار حارس الزهرة

آدم فتحي

> أشهد أنّي تعلّمت هذه «العادة» منذ رحيلك يا شيخ. كنّا نرقص حولك وبك وفيك مثلما ترقص الفراشات مع الربيع. كنتَ الدليل الحيّ على أنّ الخطاف الوحيد يستطيع أن يصنع ربيعاً بحجم الكون، شرط أن يكون لهذا الخطاف اسمك. وَهَبْنَاكَ الأسماء التي هبطت علينا من أغانيك كائناتٍ من لحم ودم تشبهنا وتطلب القُوت وتسعى في الأسواق وتلهث وتتنهّد وتهمس وتهتف وتعشق وتغنّي وتسأل وتحلم.

امّحت الفروق بينك وبيننا وبين ياسين وبهيّة والزناتي وفلاّحي غيطان الجنوب وعصافير سجن القلعة وسكّان القرافة، ولم يعد هناك فرقٌ بين سكّان قفصة وسيدي بوزيد والغوريّة وحُوشْ قَدَمْ الذين اعتادت عيونهم أن تدمع كلّما ارتفع دخان اللحمة وهي تُشوى على الرصيف وتُشوَى على حرمانهم دون أن تسمع جوعهم يصرخ.

أصبح للبذلة الكاكي لون مفضوح وسطعت في أزقّة الحسين (المصريّة) وقِباب السيّدة (التونسيّة) نجوم تحضن الجغرافيا العربية وتمشي على الأرض وتسند السماء.. أصبح أيّوب صديقنا وصار عبد الودود واحداً من حرّاسنا يقف على الحدود في عباءته الفضفاضة يطبخ الشاي ويسمع عواء الذئاب البعيدة وينصت إلى حفيف المجهول وينظر إلى صحراء التتر وكأنّه «الأصل» الذي استنسخه دينو بوزاتي.

دخلنا معك قهاوي القاهرة وقهاوي تونس وجُبنا حاراتها وحارات دمشق وطنجة وطرابلس وأكلنا فولها وطعميّتها في لفافات من الكاغذ والأحلام النبيحة واستقبلنا مع فقرائها فاليري جيسكار ديستان والستّ بتاعه كمان بالسخرية نفسها، تلك القادمة من شكاوى المصريّ الفصيح ومن «كتاب الموتى» الأحيّاء الماكرين ومن ألواح جلجامش ومن آثار خطى ديدون وهي تفرش جلد الثور لقرطاج.

***

لا أدري لماذا أذكر الربيع كلّما ذكرتك أنت الذي لم أسمع له صوتاً إلاّ وهو مضمّخ بحشرجة العمر في خريفه. «حشرجة» أو بحّة أو سعال لا يخلو منها شريط من شرائط حفلاتك، كانت تزعجك في البداية ثمّ سرعان ما تعايشتَ معها على عادتك مع كلّ ما ليس لك قدرة على ردّه.

«هو زيّ ما تقول توقيعي الشخصيّ..» هكذا قلت لي حين أخذتُك ذات مساء إلى «قهوتي التونسية» المفضّلة وقتها، «مقهى الباطنيّة» في شارع فلسطين بالعاصمة تونس، وطلبتُ من صديقي مبارك صاحب المقهى «أرجيلتين» واحدة لي والأخرى لك، كي أجعلك «تستنشق» المكان وتحسّ بأنّك لم تخرج من بلدك وبأنّ الشوارع العربيّة كلّها متاهةٌ يفضي بعضها إلى بعض.

سحبتَ نفساً ثمّ جرّنا الحديث إلى علاقتك بالتدخين وغيره.. فحدّثتَني عن ضرورة الإقلاع عنه وحدّثتَني عن أيّام كان لا يجرؤ أحد على مفاتحتك بكلمة قبل أن تدخّن الحجر العاشر أو الحادي عشر.. «آهِي فَوْرة الشباب يا آدم.. لكن الصُّوتْ دَه دِينْ في رقَبْتِي... وانا كلّ اللي عملتُهْ وكلّ اللي راح اعملُه، طريقة لتسديد هذا الدين..»

وكنت أنصت إليك مبتسماً وأنا أراك تتلذّذ بالنفس تلو الآخر في انسجام تامّ مع كلماتك المحنِّرة! وأَصْدُقُكَ القولَ إنّي كثيراً ما أَلُوذ بك اليوم كلّما حاصرَتْنِي طفلتي بإيعاز من أمّها أو من تلقاء نفسها الماكرة، بقائمة من الأهوال والأغوال المحدقة بالمدخّنين، في محاولات يائسة لإقناعي بالإقلاع عن تدخين الشيشة...فإذا أعوزتني الحيلة أسمعتُها أغنيةً من أغانيك مشيراً إليك من هنا يا شيخ، من هذا العالم السفليّ العابر، قائلاً لنفسي بشيء من اللعب الجادّ: أيّتها النفس الأمّارة بالتدخين، أَعِدُكِ بأن تكون هذه آخر شيشة إذا أجبتِنِي عن هذا السؤال: هل عاش صاحبي كلّ هذا العمر، وهل كان له هذا الصوت على الرغم من كلّ ما دخّن من «الأراجيل»، أم بفضل كلّ ما دخّن من «الأراجيل»؟؟

***

أعود بين الحين والحين إلى صورة التُقطت لنا يومها في ذاك المقهى، في بداية ثمانينيات القرن العشرين، فتدهشني سيماء الطفولة التي كانت تغلب على وجهي وأنا قربك..

طفولـة فـي غيـر أوانهـا الطبيعـيّ مـا كنـتُ لأنتبـه إليهـا لـو لـم تُثْبِتْها عدسـة المصـوّر.

شـيئاً فشـيئاً اسـتقرّ لـديّ إحسـاس بـأنّ السـيماء الطفوليّـة نفسـها تعلـو وجهـي كلّمـا اسـتمعت إلـى أغانيـك الآن وتعلـو وجـوه كلّ الذيـن ظلّـوا مثابريـن علـى الاسـتماع إليـك.. هـل يكـون للفنّ (أم لفنّـك أنـت تحديـداً) علاقـةٌ مَـا بعشـبة الخلـود؟ هـل يتوفّـر الغنـاء (الشـبيه بغنائـك تحديـداً) علـى إكسـير خفـيّ يُبقِـي علـى الطفولـة فينـا علـى الرغـم مـن مـرور السـنوات؟

كنّـا أطفالاً ثـمّ اشـتدّ العُـودُ وذهـب بنـا الشـباب مذاهـب شـتّى ونحـن نسـتمع إليـك وحدانـاً وجماعـاتٍ خفيـةً ومتظاهريـن.. كنّـا نضـع شـرائطك تحـت معاطفنـا، حيـث توضـع الممنوعـات كـي لا تلتهمهـا العيـون التـي لا تنـام، فـإذا بَلَغْنَـا مَأْمَنَـاً «اختلينـا بـك» مجتمعيـن خاشـعين صاخبيـن فـي تلـك الحلقـات الحميمـة الشـبيهة بالصلـوات.

ثـمّ خرجـتَ مـن قفصـك وسـافرت وزرتنـا ورأينـاك واختلفنـا إليـك ووضعنـا أيدينـا فـي يديـك.. وكنـتَ بيـن هـذا وذاك تتحدّانـا بطفولتـك ومرحـك ودفئـك وشـبابك مـن أعلـى سـنواتك السـتّين ثـمّ السـبعين.. كنـت أكثرنـا شـباباً أيّهـا الشـيخ.. كنـتَ أكثرنـا ربيعـاً ودفاعـاً عـن الربيـع فيمـا كانـت أحلامنـا نحـنُ تُكْسَـرُ وتُقَـاوِمُ وتُجهَـضُ وتُقـاوم وكأنّنـا نريـد لهـا أن تتفتّـح وتزهـر وتنطلـق فيُـراد لهـا أن تتجعّـد داخلنـا وتهـرم وتشـيخ.. وهـا أنـت إلـى اليـوم لـم تَعْلُ أغانيـكَ شـعرةٌ بيضـاء واحـدة.. تَهُزُّنـا هـزّاً فيتسـاقط عنّـا مـا جـفّ مـن أوراق العمـر.. فهـل يكـون فـي داخـل كُلٍّ منّـا طفـلٌ كامـنٌ ينصـت إليـك فيفيـق؟

ثـمّ رحلـتَ فكيـف اسـتطعت أن ترتكـب هـذا الرحيـل؟ وأنـا؟ كيـف هـان عليـك أن تتركنـي وحيـداً أو أكاد؟ كيـف هـان عليـك أن توقظنـي مـن حلمـي بلقائـك قبـل أن أصـدّق أنّـه حـدث بالفعـل؟

كيـف اسـتطعت أن تغافلنـي وترحـل بعـد أن صنعـت منّـي مدمنـاً علـى فـنٍّ نَفَقَـتْ سُـوقُهُ أو تـكاد، فـنّ يـزوّج الجمـال إلـى الحريّـة ويَجِـدُّ بِلَعِـبٍ ويجـرؤ علـى الموقـف ويأبَـى إلاّ أن يطيـر بجناحَـيّ المتعـة والمعنـى؟

ثـمّ كيـف اسـتطعت أن تروّضنـي علـى أسـوأ العـادات: قـراءة الجريـدة بدايـة مـن صفحـة الوفيـات، خشـية أن أُفْجَـعَ فـي حبيـب آخـر، فـي رفيـق آخـر، فـي صديـق آخـر، فـي حبّـة أخـرى مـن حبّـات العنقـود، تمامـاً مثلمـا فُجِعْـتُ فيـك وأنـا أقـرأ جريدتـي ذات صبـاح قبـل سـنوات؟؟

عزائـي أنّـك تولـد أبـداً فـي كلّ أغنيـة مـن أغانيـك، مـع كلّ مريـد جديـد يأخـذه فنُّـكَ إلـى «خلوتـك» المفتوحـة علـى شـوارع الدنيـا..

***

أيـن أنـت الآن يـا معلّـم؟ هـل تذكـر لقاءنـا الأوّل فـي قفصـة؟ فـي قصـر قفصـة تحديـداً.. انتهـى الحفـل وتَرَكَـتْ أغانيـكَ المكانَ لحفيـف الريـاح تداعـب جريـد النخـل.. كنّـا كثيريـن حولـك: أنـا ونبـراس وخالـد وسـائر الأحبّـة.. كان المكـان مضمّخـاً بروائـح الجنـوب وكنّـا نقـول أشـياء لتأثيـث الفضـاء ككلّ مـن يخـاف الصمـت فـي حضـرة مـن يحـبّ..وكنـت أنـت تسـمع وتهـزّ جذعـك ذهابـاً وإيابـاً مثـل مـن ينصـت إلـى إيقـاع داخلـيّ بعيـد.

فجـأة ارتفـع صوتـك بإحـدى قصائـدي وكنـت سـمعتني أقرأهـا فـي الأمسـية.. ثـمّ سـألتني فـي حيـاء معتـذراً عـن أيّ خطـأ قـد تكـون ارتكبتَـه فـي حـقّ القصيـدة.. وكأنّ لمثلـك أن يعتـذر لمثلـي.. وكأنّـي لـم أكـن مسـتعدّاً لرؤيتـك تخطـئ فـي القصيـدة كلّهـا وفـي أمّهـا وأبيهـا إذا لـزم الأمـر شَـرْطَ أن أسـمع كلماتهـا تُشـرق مـن بيـن شـفتيك.. ثـمّ أسـرعتَ تمازحنـي معلنـاً أنّـك عثـرتَ أخيـراً علـى «والـدك» فـي تونـس.. سـألتك كيـف؟ فأجبتنـي: «قصيدتـك عنوانهـا يـا ولـدي، وأنـت أبونـا آدم أليـس كذلـك؟ عليـك أن تناديني من اليـوم بـ.. يـا ولـدي.. » وضحكنـا حتّـى مطلـع الفجـر.

كـم أحببـتُ بـكَ الدنيـا لحظتهـا يـا شـيخ.. كـم وقفـتُ علـى المسـافة الفاصلـة بيـن العمالقـة والأقـزام: هشاشـة الـروح والقـدرة علـى الخجـل والقـدرة علـى الضحـك والقـدرة علـى الدهشـة والحـبّ والاعتـذار والعطـاء والنضـال.

***

لا تَبْكِ فأحلامُ الصِغَرِ   تمضي كالحُلْمِ معَ الفجرِ
وقريباً تَكْبُرُ يا ولدي   وتُريدُ الدمْعَ فَلا يجْرِي

كانـت تلـك أوّل قصيـدة مـن قصائـدي تشـرّفني وتسـعدني بتلحينهـا.. كانـت تلـك قصّـة «مولد» أغنيتـك التونسـيّة الأولـى.. ثـمّ تتالـت الأغانـي وتتالـت الأماكـن وتتالـت اللقـاءات وتتالـت الـدروس.

لـم يكـن لـي مـن شـغل أهـمّ مـن ملازمتـك كلّمـا احتضنتـك تونـس، ملازمـة المريـد شـيخَه.. جُبْنَـا البـلادَ طـولاً وعرضـاً.. نِمْنَـا فـي بيـوت الطيّبيـن والطيّبـاتِ وفـي الفنـادق وفـي السـيّارات.. أكلنـا علـى قارعـة الطريـق وفـي المطاعـم الصغيـرة ومسـتندين إلـى جـدار.

لـم أسمعك تتذمّـرُ يومـاً ولـم أرَكَ شكوت.

كنّـا نقطـع مئـات الكيلومتـرات أحيانـاً فتلحّـن الأغنيـة ضاربـاً بكفّـك علـى ركبتـك منصتـاً إلـى موسـيقى داخليّـة لا يسـمعها غيـرك، فـإذا بَلَغْنَـا مقصدنـا أخـذتَ العـود فامتحنـتَ عليـه لحنـك.. وقـد أعلمتنـي بعـد ذلـك أنّهـا طريقتـك الخاصّـة فـي تلحيـن أغلـب أغانيـك، ثـمّ همسـت لـي ضاحـكاً «إنّهـا طريقـة الذيـن يخافـون إزعـاج الآخريـن».

هكـذا علّمتنـي أنّ الفـنّ لا يحفـر فـي الـروح والعقـل والجسـد إلاّ إذا كان ثمـرة الـروح والعقـل والجسـد.. كنـت تلحّـن بجسـدك كلّـه لا بالعـود فحسـب.. كنـت تلحّـن بلحمـك ودمـك أيضـاً.. لذلـك كانـت أغانيـك أكثـر مـن أغـانٍ نضاليّـة أو سياسـيّة أو فنيّـة.. كانـت أغانيـك فنّـاً أصيـلاً قريبـاً مـن ذاك الـذي أفلـح سـيّد درويـش فـي تأسـيس انطلاقتـه المشـرقة: فـنّ يصالـح بيـن الغنـاء المتقـن والغنـاء الشـعبيّ.

كان سـيّد درويـش قـد توصّـل إلـى تلـك المصالحـة بالموهبـة والمعرفـة أمّـا أنـت فقـد توصّلـت إليهـا بهـذا ثـمّ بلحمـك ودمـك.. لقـد جعلـت مـن جسـدك جسـراً بيـن العامّـة والنخبـة، فـإذا بأغانيـك شـيء آخـر تسـتجيب لـه الأرواح والعقـول والأجسـاد، لأنّهـا تحـسّ بأنّـه قـادم منهـا مضمّـخ برائحتهـا وإيقاعهـا الـذي لا تعرفـه أغانـي «السـوق» اليـوم، هـذه التـي لا جـذور لهـا ولا أجنحـة لذلـك هـي نـادراً مـا «تعيـش» إلاّ كمـا تعيـش الفقاعـات.



كم أنا سعيد بتلك اللحظات معك يا شيخ.. لحظات أكاد أمسكها باليد الآن فأرى لها طعماً ولوناً ورائحة لا يعرفها سواي.. صُوَر تؤثّث روحي وتضمّد أحلامي وتلملم شظاياي.

تغيّرَ الزمنُ وغادَرْتَ قَفَصَيْكَ الأصغرَ والأكبرَ فكُنْ للجماهير ما شئتَ.. ستظلّ تلك الصُور من ممتلكاتي الخاصّة التي أستطيع أن أفخر بأنّي أحتفظ بها لنفسي بأنانيّة لا أستحي منها.

ماذا يملك الواحد منّا في هذه الحياة (إذا امتلكَ شيئاً) غير بعض الصُوَر، وبماذا يخرج (إذا خرج بشيء) إن لم يكن ببعض الصُوَر، وماذا يترك (إذا ترك شيئاً) غير بعض الصُوَر؟؟

***

كم تحدّثنا في تلك الليالي الطويلة عن الفنّ والأدب، وكم خضنا في الشعر والشعراء.. كنت أقرأ عليك نصوصي معتذراً بأنّ بعضَها غيرُ صالح للغناء لأنّي أؤمن بأنّ الأغنية جنسٌ أدبيّ خاصٌ يُكْتَبُ بجماليّة خاصّة تستحضر صوت المغنّي وإحساسَ المُلحّن.. وكنتَ تستزيدني غير حافلٍ برأيي وكنتُ أحبّ أن تخالفني الرأي.

حدَّثتُك عن بودلير ورامبو وسان جون بيرس وأراغون ونيرودا وريتسوس وطاغور وجلال الدين الرومي والسورياليّين.. قرأت عليك عدداً من قصائد مختار اللغماني ومنوّر صمادح.. والكثير من شعر البرغوثيّ، وغيره من شعراء الدارجة التونسيّة.

قلت لك إنّ هؤلاء الشعراء وغيرهم على اختلاف تجاربهم هم أهلي وأثاث روحي وإنّي أراهم يشتركون في الكثير وأرفض أن تكون الأغنية بعيدة عمّا أنجزوه وعمّا تمّ إنجازه في الشعر بشكل عامّ.

كنت (ومازلت) أرى كتابتي للأغنية جزءاً من تجربتي الشعريّة ككلّ.. وكنت (ومازلت) مختلفاً عن أولئك الذين يعتبرون الكتابة للأغنية تهمة أو نقيصة ويحاولونها في السرّ ويلعنونها في العلن لأنّهم عاجزون عن ترويض ذُراها العالية.

كانت «نائقتي الغنائيّة» قد وقعت نهائيّاً في أَسْر تجارب مجنونة، تجارب جورج براسانس وليو فيري وجاك برال وبوب ديلان وبوب مارلي وغيرهم من فنّاني الجاز والأوبرا والغناء الشعبيّ.. وأشهد أنّي كنت أوشكت على اليأس نهائيّاً من «الأغنية العربيّة» التجاريّة الرائجة في مختلف أجهزة الإعلام.. ولم أعد أجد ضالّتي إلاّ في ما كان يقدّمه الفنّانون الملتزمون فرادى وجماعات.

وأذكرُ أنّك كنت تسأل وتستفسر وتوافق وتعترض.. ثمّ ذكّرتَني ذات ليلة وكنّا في طريقنا من جبنيانة إلى قابس، بعبارة وردت في حوار لنا سابق، وكأنّها لم تغادر ذاكرتك على امتداد الأيّام والأسابيع:

«يحلّق الفنّ بجناحين: جناح المستوحدين وجناح الحداة. الأوّل يُقرأ والثاني يُغنّى. أليس هذا ما قلتَ لي ذاك اليوم؟»

ثمّ أضفتَ بصوتك المنغّم النفّاذ الذي عسّله «المعسّل» وعتّقته السنوات: «أنا معك، لكن ما رأيك فيمن يجمع بين المستوحد والحادي، فيُقْرَأ ويُغَنّى في الوقت نفسه. خذ مثلاً هذه القصيدة..» وقرأت عليّ رائعة الكبير فؤاد قاعود:

الشجرة بتخضرّ
لو عشّش فوق منها
عصفورة وعصفور..



***

كم أفتقدك اليوم يا معلّمي.. وكم أوشِكُ على اليأس لولا أنّي أشمّ رائحتك في حفنة من الذين سلكوا الطريقَ كلٌ من جهته:

توائم روح تناثروا هنا وهناك أجد في صداقتهم أو في إبداعهم ما به يقتات الأمل وما به يَضْيُقُ الفرح.. يجمع بيننا الأفقُ نفسُه والهشاشةُ نفسُها والإصرارُ نفسُهُ، والخوف على النار الأخيرة وعلى سرّاق النار الأخيرين.

ماذا فعلوا بنا بعدك يا شيخ.. ماذا فعلوا بنا بعدك؟؟

لكأنّي بك «تنظر» إليّ الآن من أولمبك مبتسماً محرّكاً جذعك مثل بندول ساعة من لحم ودم تشير عقاربها إلى زمن عابر للزمن.

أرقام ونواقيس*

خاص بالدوحة

يشير تقرير «الأهداف الإنمائية للألفية 2013» الصادر عن الأمم المتحدة، إلى زيادة انبعاثات الغازات الدفيئة، وهي العامل الرئيسي في الاحتباس الحراري، بنسبة تزيد على 43 في المئة. وإلى استنفاد ما يقرب من ثلث الأرصدة السمكية، وخطر انقراض العديد من الأجناس على الرغم من زيادة المحميات في مناطق مختلفة من العالم. في حين بلغ عدد الذين تيسرت لهم إمكانية الوصول إلى مصادر مياه ومرافق صحية مناسبة ما يربو على 2,1 بليون و1,9 بليون شخص منذ عام 1990. بينما تشير التقديرات إلى أن 863 مليون شخص يعيشون في أحياء فقيرة في العالم النامي.

إننا نعيش في عالم يفقد طبيعته الأصلية، وفي المقابل هناك بنيات معقدة في المجتمعات النامية يصعب معها الحديث عن الالتزامات والبرامج التي من شأنها التخفيف من آثار تغير المناخ وحفظ التنوع البيولوجي والإدارة المستدامة للأراضي. الغابات تختفي بمعدلات سريعة بسبب تحويلها إلى أراضٍ زراعية، بينما تقع أكبر الخسائرٌ على كاهل فقراء العالم الذين تشكل الغابة بالنسبة لهم «شبكات أمان». وحسب التقرير، فإن أكبر خسارة في الغابات وقعت في أميركا الجنوبية وإفريقيا، بمعدل يتراوح بين 3,4 مليون و3,6 مليون هكتار في السنة على مدى الفترة الممتدة من عام 2005 إلى عام 2010.

في العقد الأخير، زادت انبعاثات ثاني أكسيد الكربون (CO2) ببلايين الأطنان المترية، وفي المناطق النامية زادت بنسبة 81 في المئة، مقابل انخفاضها بالمناطق المتقدمة النمو بنسبة 7 في المئة. وكنتيجة لذلك، يشير التقرير إلى أن متوسط نصيب الفرد من الانبعاثات في المناطق المتقدمة النمو يزيد كثيراً عنه في المناطق النامية، وتبقى انبعاثات وحدات الناتج الاقتصادي أعلى في المناطق النامية منها في المناطق المتقدمة النمو بنسبة 0,6 كيلوغرام مقابل 0,4 من ثاني أكسيد الكربون لكل دولار من الناتج الاقتصادي إلى حدود سنة 2010. وأمام هذا الوضع كان مؤتمر الأمم المتحدة المعني بتغير المناخ، المنعقد بالدوحة دافعاً إلى اتخاذ خطوات جريئة أسفرت عن اتفاق في إطار بروتوكول كيوتو (2013 - 2020)، الرامي إلى تعزيز الجهود التي من شأنها التخفيف من آثار تغير المناخ، على غرار نتائج بروتوكول مونتريال في حماية طبقة الأوزون وفق الاتفاقية التي أبرمت في فيينا بتاريخ 22 مارس/آذار 1985.

وتبقى الأرصدة السمكية الحالية دون المستوى الذي يحقق غلة مستدامة، ففي عام 2009 تم استنزاف 30 في المئة من الأرصدة السمكية البحرية خارج حدودها البيولوجية الآمنة، وهذا الوضع يهدد التنوع البيولوجي وأداء النظم الإيكولوجية البحرية، في حين نجد أن جزءاً كبيراً من سكان العالم يعتمد على المناطق المحمية من أجل تأمين سبل معيشتهم، وإذ تسلم اتفاقية التنوع البيولوجي بأهمية خدمات التنوع البيولوجي والنظم الإيكولوجية، فإنها تسعى إلى الحفاظ على ما يقل عن 17 في المئة من المناطق البرية في العالم و10 في المئة من المناطق الساحلية والبحرية بحلول عام 2020 عن طريق شبكة عالمية للمناطق المحمية تجري إدارتها بفعالية وإنصاف، وتمثل الخصائص الإيكولوجية للموارد الطبيعية.

معظم الناس في جميع أنحاء العالم في حاجة إلى إمدادات مياه الشرب عبر الأنابيب إلى مساكنهم. غير أن 38 في المئة من 6,2 بليون شخص ممن يستخدمون مصادر صحية لمياه الشرب على الصعيد



جمعية بيئية فرنسية تطالب بالحق في الهواء النظيف (وادي آرف، جبال الألب، 3 ديسمبر/كانون الأول 2011)

العالمي، لا يتمتعون بالراحة والمنافع الصحية والاقتصادية المرتبطة بمد أنابيب مياه الشرب إلى المنازل. وبدلاً من ذلك، فإنهم يقضون أوقاتاً في طوابير توزيع المياه، وفي كثير من الحالات لا يحصلون إلا على الحد الأدنى من احتياجاتهم من مياه الشرب. وأكثر هؤلاء تضرراً هم الأكثر تهميشاً في المجتمع. وكثيرون من هؤلاء في المناطق الحضرية، يسددون فواتير كبيرة مقابل كميات قليلة من مياه تكون في كثير من الأحيان غير سليمة، بل هناك ما يزيد على 180 مليون شخص يعتمدون على الأنهار أو الجداول أو البرك أو البحيرات لتلبية احتياجاتهم اليومية من مياه الشرب.

من عام 1990 إلى عام 2011، تمكن ما يبلغ 1,9 بليون شخص من الولوج إلى مراحيض منزلية، أو سواها من المرافق الصحية. ولا زالت الحاجة ملحة في مضاعفة هذا العدد بمقدار بليون شخص آخرين بحلول عام 2015، على الرغم من التقدم الحاصل منذ عام 1990 إلى الآن، حيث انتقل معدل التوفر على مرافق صرف صحي محسّنة من 49 في المئة من سكان العالم إلى 64 في المئة، بحيث حققت مناطق في شرق آسيا أكبر تقدم، كما انتقل نطاق التغطية في خدمات الصرف الصحي من 27 في المئة عام 1990 إلى 67 في المئة في عام 2011، أي أن 626 مليون شخص تمكنوا من الوصول إلى مرافق صحية محسنة على مدى 21 عاماً. وتشكل إفريقيا-جنوب الصحراء وأوقيانوسيا- المناطق الأكثر تخلفاً عن الركب في الوقت الذي انخفضت فيه نسبة سكان العالم الذين يلجؤون إلى التبرز في العراء من 24 في المئة في عام 1990 إلى 15 في المئة في عام 2011. ومع ذلك فإن أكثر من بليون شخص في العالم لا يتوفرون على مرافق صحية لائقة مما يشكل عليهم مخاطر صحية تهدد سلامتهم وأمنهم البيئي. ولهذا فإن السياسات التي انتهجت في السنوات الأخيرة فيما يتعلق بخدمات المرافق الصحية، ذهبت في اتجاه تحقيق نتائج ملموسة، وقد أفضت إلى تعميم واسع النطاق للمرافق الصحية، وأول ما ارتكزت عليه هذه السياسات هي وقف التبرز في العراء من خلال التوعية والعمل على المجتمعات المحلية، وذلك بالتأثير على معاييرها الاجتماعية والسلوكية ومن ثَمَّ إقناع هذه المجتمعات المحلية بكون التبرز في العراء غير مقبول. وقد ساهم هذا العمل بشأن مرافق الصرف الصحي في ترسيخ مبدأ السلامة البيئية في ما يقرب من 100 بلد في جميع أنحاء العالم وبات عدد القرى المعلنة بأنها خالية من ممارسة التبرز في العراء يتزايد.

حسب ما حدده خبراء مجالات الإمداد بالمياه والصرف الصحي والنظافة الصحية للسنوات المقبلة، فإنه لا ينبغي لأحد أن يمارس التبرز في العراء، وينبغي أن يتوافر لكل شخص مياه مأمونة ومرافق للصرف الصحي في المنزل، كما ينبغي على كل شخص أن يمارس النظافة الصحية جيداً، وأن تُوفر المياه وخدمات الصرف الصحي لجميع المدارس والمراكز الصحية التي ينبغي أن تعمل على تعزيز النظافة الصحية السليمة. وفي عام 2010، أقرّت الجمعية العامة للأمم المتحدة صراحة بالحق في الوصول إلى المياه والمرافق الصحية المأمونة والنظيفة، وسلمت بأن هذه الأمور أساسية من أجل إعمال جميع حقوق الإنسان.

---

* الهدف السابع (كفالة الاستدامة البيئية) عن تقرير الأهداف الإنمائية للألفية 2013 الصادر عن منظمة الأمم المتحدة (بتصرف)



المتحف الإسلامي - قطر

د. معين صادق*

في الثامن عشر من مايو /أيار من كل سنة يحتفل العالم باليوم العالمي للمتاحف تحت شعار «التواصل عبر المقتنيات»، وذلك تنكيراً لشعوب العالم بدور المتاحف كمؤسسات تواصل بين الأجيال والثقافات السابقة والحالية والمستقبلية. وكانت سنة 1977 بداية انطلاق هذا الاحتفال، وذلك بهدف التأكيد على أهمية المتاحف ومساهماتها في حماية، وصيانة، ودراسة، وعرض التراث الحضاري لمجتمعات العالم.

متاحف قطر

فضاءات مستقبلية ومستدامة

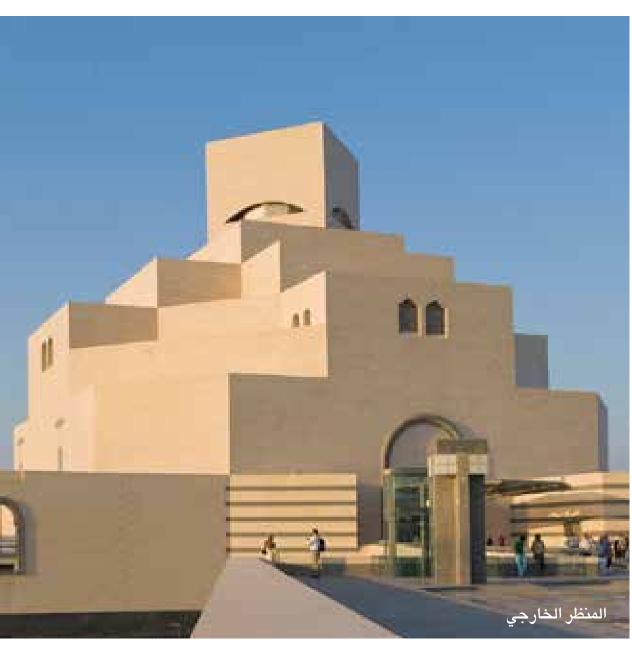
واستناداً إلى نشرة حديثة لليونسكو (UNESCO) فإن الاحتفال باليوم العالمي للمتاحف يلقى اهتماماً متزايداً كل عام، حيث وصل عدد المتاحف التي احتفلت بهذه المناسبة في العام الماضي نحو 35 ألف متحف في أكثر من 143 دولة.

ومن بين هذه الدول دولة قطر، والتي تولي اهتماماً كبيراً بإنشاء متاحف متخصصة في مجالات مختلفة، وقد قطعت شوطاً كبيراً في ذلك انطلاقاً من رؤية حديثة لمهام المتاحف كمؤسسات ثقافية وتعليمية تتعدى المفهوم التقليدي السائد عن المتاحف بأنها أماكن لعرض الآثار فقط. وتنفيذاً لهذه الرؤية نرى اليوم في قطر عدداً كبيراً من المتاحف قيد الإنشاء، لتضاف إلى المتاحف القائمة التي يأتي في مقدمتها متحف قطر الوطني، الذي ينتظر


زخارف في سقف المتحف


المتحف الإسلامي - نافورة الدور الأرضي


استلهام مسجد أحمد بن طولون في القاهرة


المنظر الخارجي

أن يتم افتتاحه قريباً بِحُلَّتِه الجديدة، متميزاً بآثاره التي تم اكتشافها في قطر، ويعود أقدمها إلى العصر الحجري الحديث في الألفين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكذلك متحف الفن الإسلامي الذي يعرض آثاراً تعود إلى عصور إسلامية متعاقبة، والمتحف العربي للفن الحديث الذي يهتم بالإنجازات الفنية الحديثة، ومتحف الاستشراق الذي يشمل أعمالاً فنية لمستشرقين ورحالة زاروا المنطقة العربية قديماً، ومتحف قطر للتاريخ الطبيعي الذي يهتم بالبيئة ومكوناتها المتعددة، ومتحف التصوير الذي يشمل أعمالاً فنية وأجهزة قديمة للتصوير الفوتوغرافي، ومتحف طوابع البريد العربية الذي يضم تشكيلة كبيرة من طوابع البريد عبر التاريخ العربي الحديث، ومتحف السلاح ويشمل أسلحة متعددة كانت تستخدم في قطر قبل عصر البترول، هذا بالإضافة إلى متاحف إقليمية مهمة مثل متحف الخور، ومتحف الوكرة.

في ضوء المفاهيم المتطوِّرة لأهمية المتاحف ورسالتها المحلية والاقليمية والدولية تقوم دولة قطر ممثلة في هيئة المتاحف بجهود متواصلة لتطوير المتاحف القائمة، وإنشاء متاحف جديدة متخصصة تؤدي رسالتها كمؤسسات ثقافية تعليمية، فمتحف الفن الإسلامي، على سبيل المثال، يُجَسِّدُ رؤية حديثة للمتاحف، ليس فقط من حيث محتواها من الآثار المعروضة بطرق علمية تكنولوجية متقدمة، بل من حيث دوره كمركز تعليمي ضخم للدراسة، وتنظيم الدورات والمحاضرات الأسبوعية المتخصصة لعلماء محليين وزوار، بل وتنظيم دورات تدريبية شهرية لتعليم جميع الفئات العمرية على بعض المهارات والحرف التاريخية والتراثية مثل الرسم والنحت والنقش وغيرها.

وقد جاء اختيار موقع المتحف وتصميمه من الداخل والخارج تحفة فنية تعكس العديد من العناصر المعمارية والزخرفية في العمارة الإسلامية. فمن حيث الموقع جاء تشييد متحف الفن الإسلامي في البحر محاطاً بالمياه تقليداً لفكرة المدن والقلاع الإسلامية المحاطة بخندق مغمور بالماء لدواع دفاعية مع بناء جسور فوق الخندق للوصول إلى أبواب المدينة. هذا الأمر يتكرر اليوم في متحف الفن الإسلامي، حيث يوجد جسران، الأول منهما يصل إلى بوابة المتحف، والثاني يصل إلى مدخل المركز التعليمي، وهي فكرة دفاعية ترجع أصولها إلى بلاد فارس قبل الإسلام، وذلك على غرار مدينتي دارب جرد Darabjerd ومجد أردشير Ardasher-Khwarrah (فيروز آباد الحالية جنوب شيراز)، التي أنشأها الملك الساساني أردشير Ardasher



مؤسس الدولة الساسانية في بلاد فارس عام 224 م، والتي كانت دائرية التخطيط، ومحاطة بخندق للدفاع عنها، وكان الأمر كذلك عندما أشار الصحابي سلمان الفارسي (رضي الله عنه) على الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأن يحفر خندقاً حول المدينة للدفاع عنها، حيث سبق لهذا الصحابي أن رأى هذه الفكرة الدفاعية للخندق في أكثر من موقع في موطنه الأصلي، ثم انتقلت الفكرة بعد ذلك إلى العراق، حيث حفر الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور خندقاً حول مدينته بغداد للدفاع عنها.

أما من حيث عمارته فقد دمج المهندس المعماري الأميركي، الصيني المولد (آي. إم. باي) في تصميمه الكثير من العناصر المعمارية والزخرفية من العمارة الإسلامية؛ حيث استوحى الشكل العام لمبنى المتحف من الميضأة المغطاة بقبة في صحن مسجد أحمد بن طولون في القاهرة، مُقلّداً مدرجات المنطقة الانتقالية لقبة الميضأة. واستبدل قُبَّةَ الميضأة بعنصر معماري شائع في العمارة التقليدية القطرية والخليجية، وهو البرج الهوائي (البادجير)، الذي على قمة المتحف على شكل مكعب. هذا البرج نراه على سبيل المثال، في بيت نصر الله المعروف ببيت التقاليد الشعبية في الدوحة، والذي كان بمثابة وسيلة لتكييف البيوت قديماً، حيث يلتقط الرياح القادمة من كل الاتجاهات، ويمررها إلى حوض في أرضية البيت مليء بالقش المخلوط بالماء، لِيَتَوَلَّد عن اصطدام الهواء به نسيم عليل ينساب إلى قاعات البيت.

وقد زخرف المهندس واجهة المتحف، والكثير من جدرانه الداخلية بنفس الطريقة التي تميزت بها واجهات العمارة الإسلامية، وخصوصاً في عهد الأيوبيين والمماليك بصفوف (أو مداميك) بالتناوب في ألوانها بين الحجارة الجيرية البيضاء والحجارة البازلتية السوداء لتصبح الواجهة ذات خطوط أفقية بيضاء وسوداء نراها كثيراً في المساجد والبيوت التاريخية الشامية. هذا النظام من البناء يطلق عليه اسم «الأبلق»، وقد بدأ في سورية أولاً بحكم أن جبال حوران، وتحديداً مناطق درعا وبصرى، كانت مصدراً مهماً للحجارة البركانية والبازلتية السوداء، ثم انتقل هذا النمط من البناء بعد ذلك إلى مصر في عهد المماليك. كما اقتبس المهندس عنصراً مهماً جاء من القلاع الإسلامية، وهو معروف باسم «مزغل السهم»، وهو فتحة طولية رفيعة كان يقف وراءها المدافعون عن القلعة ليصوبوا سهامهم نحو المهاجمين بينما من الصعب إصابتهم من خلال هذا الشّقِ الرفيع في واجهة القلعة. هذا العنصر نراه مكرراً في الكثير من جدران المتحف الداخلية.

كما تتميز زخارف المتحف بتكرار عنصر زخرفي إسلامي هندسي شائع في العمارة الإسلامية، وهو «الطبق النجمي»، وسمي كذلك في العصر المملوكي (1250 إلى 1517) لأنه دائري الشكل ومحيطه مضلع على هيئة النجم، وهو يتكون في العادة من ثلاثة أجزاء رئيسية، هي الترس واللوزة والكندة. هذا العنصر الزخرفي منفذ بالرخام الأسود يحتل منطقة مركزية كبيرة في أرضية الطابق الأرضي للمتحف، وهو عنصر مكرر في أكثر من موضع بالمتحف، وعلى بعض القطع الأثرية، وخصوصاً الأبواب الخشبية، بل نراه أيضاً يزخرف الكثير من واجهات بيوت الدوحة وجدرانها، وأيضاً في الصناديق الجصيّة لوحدات تبريد هواء البارزة عن الجدران.

ويلاحظ زوار متحف الفن الإسلامي أن الجدار الشرقي للدور الأرضي من الزجاج وذلك لتزويده بإنارة طبيعية، لكن تجويف هذا الجدار هو تقليد للمحراب المجوف في المساجد لتضخيم صوت الإمام، بحيث يصل صداه للصفوف الخلفية. استمر هذا التقليد إلى يومنا، حيث إن محاريب المساجد القديمة والحديثة على حد سواء ليست مضلعة، بل دائماً مُجَوَّفَة وذات تخطيط نصف دائري.

اهتم مهندس المتحف ببناء عدة واجهات تتكون من عدة أقواس نصف دائرية تشرف على الكورنيش وكذلك على الساحة الداخلية بين المتحف والمركز التعليمي التابع له. هذا النظام هو تجسيد لفكرة (البوائك) في المساجد والقصور الإسلامية، حيث تشرف البائكة بأقواسها المتتالية على صحن المسجد. ومعروف عن البيوت الإسلامية الشامية والمصرية وجود مشربيات خشبية، تتكون من مصبعات خشبية متقاطعة تظلل المكان، وتسمح بمرور الهواء من بينها، وتخفف من حدة الشمس المباشرة. أما الأهم من ذلك فهي تسمح لأهل البيت برؤية ما يجري في الخارج بدون أن يتمكن أحد من رؤية من يقف خلف المشربية. هذا الأمر تم تجسيده في متحف الفن الإسلامي، وتحديداً في الأبواب الحديدية المؤدية إلى الساحات الخارجية في الطابق الأرضي، وهي تتكون من مصبعات متقاطعة تشبه تلك المصنوعة من الخشب في مشربيات البيوت الإسلامية. فالزائر في الدور الأرضي للمتحف يمكن أن يرى خارج المتحف من خلال هذه الأبواب، لكنه لا يستطيع رؤية داخل المتحف من خلال نفس الأبواب لو كان واقفاً في الساحات الخارجية.

*قسم العلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر



أمير تاج السر

حين يكتب الروائيون

أعتقد أن كتاب «طقوس الروائيين» بأجزائه الثلاثة، الذي أصدره الكاتب السعودي عبد الله ناصر الداوود، من أهم الكتب الصادرة في السنوات الأخيرة، برغم أن كثيرين لا يعرفونه، فقد اجتهد الكاتب في جمع مادته الغنيّة بصبر، أشبه بصبر الباحثين، وعلى مدى أشهر، حتى استطاع في النهاية أن يمنحنا شيئين: أولاً متعة القراءة لكتاب مختلف عن بقيّة الكتب المتراصة في مكتباتنا، أو أذهاننا، وثانياً لمحات لعالم إبداعي نعرف صناعه جيداً من خلال قراءتهم كتباً، ولا نعرف كيف يصنع ذلك العالم، فأنت حين تقرأ رواية مثل «مئة عام من العزلة» تصيبك الدهشة، من وجودها أمامك كاملة وناضجة، ولا تستطيع أن تتخيل كم بقيت على نار الكتابة حتى تنضج وتدهش، وماذا كان يرافق كتابتها من فوضى أو نزق أو احترام. نهتم بالعمل الإبداعي حقيقة، ولا ننظر إلى ما ورائه. وتأتي فكرة عبد الله ناصر، في اعتقادي نوعاً من التواصل غير المباشر مع الكاتب، حين يمنحك طقوسه أثناء الكتابة.

القارئ للكتب الثلاثة، لا يجد صعوبة في الدخول إلى كل طقس والخروج منه، وقد كتبت كل الطقوس بطريقة سلسة وسهلة، وفي الغالب هي لغة الإبداع نفسها التي يستخدمها الكاتب في نصوصه، وقد كان لكل كاتب من الذين شاركوا، طقوسه الخاصة التي ربما تتفق مع كاتب آخر، وربما تختلف معه، لكنها في النهاية كلها، شهادات جديرة بالتأمل، وعمل توثيقي لا يجب أن يعبر مثل أي عمل آخر، وإنما يراجع باستمرار.

الذين شاركوا سواء أكانوا من العالم العربي أم العالم البعيد اتفقوا تقريباً في أن لهم طقوساً أثناء الكتابة، فقط اختلفوا في مسألة الاحتراف الكتابي المفقودة بالطبع في عالمنا العربي، فمعظم كتّابنا ليسوا متفرغين، ولا يمكن أن يتفرغوا في الوقت الحاضر، لذلك تجد الكاتب العربي سارقاً حقيقياً للوقت، يسرقه من ساعات عمله الرسمي الذي يعتاش منه، ويسرقه من هدوء عائلته وواجبات أبنائه، ويظل هكذا حتى يحترق في النهاية. بينما الكاتب الأوروبي يعرف تماماً حاضره الذي يكتب فيه، ويستطيع أن يتكهن بلا عناء، بمستقبله ومستقبل عائلته كلها.

كتّاب يحبون الكتابة في الليل، آخرون، يخاصمون ليل الكتابة ويحبون ساعات النهار. كتّاب تستهويهم الخلفيات الموسيقية ويجدون فيها إيحاءات شتى، آخرون تجرح الموسيقى أفكارهم، تشردها، البعض يكتب في المقاهي والطرقات المزدحمة، والفنادق الضاجة بالنزلاء والتدخين، البعض الآخر يكتب في بيته، في غرفة مغلقة. ثمة من يكتب عنواناً قبل النص ومن يكتب نصاً، لا يعثر له على عنوان إلا بعد جهد، وهكذا تتداعى تلك الطقوس المتباينة، لدى كل واحد، لتصب في النهاية في أعمال إبداعية، نقرؤها ونشيد أو لا نشيد بها..

أحيي الرجل المجتهد عبد الله ناصر على هذا الكتاب المتميز الذي يمنح متعة القراءة والاكتشاف معاً. كنا بحاجة لكتاب يكسر روتين القراءة في كشف جديد رائع.

أسرار الكتابة و هِبة الأسلوب

د. محمد مندور

سئل يوماً كاتب كبير عن العلاقة بين اللفظ والمعنى، وأيهما أجدر بالعناية وأخلق بالتقدير، فلم يجد جواباً خيراً من أن يسأل هو الآخر بدوره: وأيهما أفعل في القطع من شفرتي المقص: السفلى أم العليا؟

وليس من شك في أن هذه الإجابة بالغة اللباقة، لكنها في الحق لا تفصح عن العلاقة الدفينة بين اللفظ والمعنى، كما أنها لا توضح شيئاً من أسرار الكتابة وهبة الأسلوب.

اللغة هي المادة الأولية للفكر والإحساس، وهي بمثابة الألوان للتصوير، والرخام للنحت، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الكتابة من هذه المواد الأولية بموضوع فنونها، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يبرزان إلى الوجود حتى يسكنا إلى اللفظ، وكثيراً ما تكون المشقة في إخضاعهما له. وكم من مرة نلمح المعنى، أو نرهص بالإحساس، ثم لا نزال نشقى بهما حتى نستطيع أن نصوغهما في ألفاظ، فتوضح من معالمهما، وتخرجهما من الضباب إلى الضوء.

على أن هيمنة الكاتب على الفكر والإحساس، وقدرته على إخضاعهما للفظ لا يعطياننا أسرار الكتابة، وخصائص هبة الأسلوب، وإنما هما نقطة البدء.

فالكاتب الجيد يمزج بين مادة الفكر ومادة الإحساس، ولايجعل منهما مصدرين مختلفين: إذ يمر عنده الفكر بالإحساس، والإحساس بالفكر حتى ليصح أن يقال: إنه يفكر بقلبه ويحس بعقله، وإذا كان هناك خطر على الكاتب من جفاف الفكر، فإن هناك أيضاً خطراً جسيماً من (طرطشة) العاطفة، وإلى جوار منطق العقل يجب أن ننكر منطق الشعور، وإن يكن المنطقان متفاوتين في الروابط والنسب.

والكاتب الجيد لا يسعى إلى الإفحام، ولا الإثارة العاطفية الموقوتة، وإنما يسعى إلى الإقناع، فباستطاعتك أن تلزم الغير الحجة ، وأن تفحمه بالصمت، ولكن دون أن تقنعه، وباستطاعتك أن تثير مشاعره، وتلهب عاطفته، ولكن دون أن تخلف في نفسه أثراً باقياً، أو أن تبعث حركة تنمو مع الزمن، وعلى العكس من ذلك يستطيع الكاتب الجيد أن يقنع، فإذا به قد استحوذ على ثقة القارئ، وإذا به قد أعطاه مادة باقية يزكي بها تفكيره، ويجدد إحساسه. والكاتب الجيد يصل إلى هذا الإقناع بأن يشعر القارئ أنه قد أضاء في نفسه مظلماً، أو أعانه على اكتشاف مخبوء فيها، وأنه لم يلقنه شيئاً، ولا أقحم عليه شيئاً، حتى تراه يصيح جهراً أو همساً بما يفيد أنه قد كان يحس في غمض بما يقول.

والكاتب الجيد لابد من أن يمتلك إحدى صفتين، إذا فقدهما معاً فقد هبة الأسلوب. وهاتان الصفتان هما: روح الشعر وروح الدعابة، وروح الشعر هي ذلك الأثير الذي يجري في مادة الفكر والإحساس، فإذا بها في خفة القطن المندوف وأما روح الدعابة فأشق إدراكاً، وذلك لأنها غير الإضحاك وغير السخرية وغير التهكم؛ فالإضحاك لعب بالألفاظ وجمع للمتناقضات، ومصادمة بالمفاجآت، وصرف للفكر عن مجراه العادي، وبالجملة خروج على آلية التفكير، وهدفه تقويم ذلك الخروج، والسخرية انتقام من الحياة تجنح إليها النفوس عندما يعوزها الانتقام السافر، أو نحس فيها سلاحاً أمضى، وبلسماً أشفى، وكم تخفي السخرية من دموع، وكم تقطر مرارة. والتهكم هجوم جارح مجابه، سهامه التحقير والحط من القيم وقلب النسب والأوضاع - وأما الهيومر فروح دعابة لطيفة نافذة قد نستطيع تقريبها إلى القارئ بأن نضرب لها مثلاً ما قاله «فيجاورو» في رواية الكاتب الفرنسي الشهير «بومارشيه» عندما أخذ يقص تاريخ حياته البائسة منذ أن كان خادماً

إلى أن أصبح حلاقاً فقال: «وأخيراً حملت على كتفي «عدة الحلاقة» وطرحت الخجل في عرض الطريق؛ إذ رأيته ثقيلاً على من يمشي على قدميه»، فهذه الروح اللطيفة التي تعبر على هذا النحو عن المعنى الشعبي المعروف القائل بأنه لا عيب ولا خجل من مزاولة أي عمل كان، وإنما العيب والخجل من أن نعيش عالة على الغير، أو أن نلجأ إلى طرق غير شريفة - هذه الروح هي التي تسمى في اللغات الأوروبية بالهيومر، وفي اللغة العربية يمكن ترجمتها بروح الدعابة التي تكسب الأسلوب نفاذاً أمضى من الضوء، وأخف من الحرارة.

هذه هي الخصائص النفسية لهبة الأسلوب، ومن البيّن أن تحقيقها يتطلب ملكة لغوية لا تقف عند الإلمام بمعاني الألفاظ وتراكيب الجمل، بل تمتد إلى الإحساس باللغة، وذلك لأن للألفاظ أرواحاً يجب أن تدرك ولعل هذا الإحساس يتضح بنوع خاص في اختيار الصفات، وفي طريقة استخدامها إن قسطاً وإن إسرافاً، والكاتب الفج محمول على المبالغة، بينما النضوج اتزان من غير ضعف، وقوة من غير إسراف لفظي، كما أن من الصفات ما يستعمل لا لتمييز شيء عن شيء كالأبيض والأسود، بل لإظهار خصائص الموصوف كقولنا: الله الخالد الباقي؛ إذ لا نقصد بهاتين الصفتين تمييزه جلّ جلاله عن إله غير خالد ولا باق، وإنما نقصد إيضاح خصائصه، كما أن من الصفات ما استعمل لمجرد إظهار الدرجة، حتى لنراها تجتمع إلى أضدادها في نحو قولنا: جميل جمالاً بشعاً أو مخيفاً.

ومقياس الجودة في صناعة الكتابة، لأن الكتابة صناعة كغيرها من الصناعات - هو أن تكون الصنعة محكمة إلى حد الخفاء حتى لتلوح طبيعية، وهذا معنى



الكاتب الفرنسي «بومارشيه»

السهل الممتنع، وأوضح ما يكون ذلك في موسيقى الجمل، فهناك موسيقى واضحة كاللون الفاقع تسهل محاكاتها وهذه ليست بأعمق الموسيقى ولا خيرها، ولا أشدها أصالة، بدليل أن محاكاتها سهلة ميسورة على نحو ما نرى في السجع، وأما الموسيقى العميقة فهي موسيقى النفس لا موسيقى اللفظ، وهي كثيراً ما تخفى على القارئ العادي ولكنها دائماً أصيلة تعز محاكاتها، وتفعل في النفس فعلاً لا يعيه غير القليل من القراء. وليس من شك في أن للنثر وزناً وإيقاعاً مادام الكلام لابد أن ينقسم بطبيعته إلى وحدات، وهم يدرسون في أوروبا موسيقى النثر، كما يدرسون أوزان الشعر ويرجعون تلك الموسيقى إلى الكم والإيقاع والانسجامات الصوتية.

ومن البديهي أن كل هذه الخصائص النفسية واللغوية تتطلب من الكاتب الجيد أصالة عميقة؛ ومن هنا يتضح إلى أي حد يبعد أسلوب الذاكرة عن الجودة، ومن الملاحظ أن كتاب الذاكرة لا يفقدون الأصالة فحسب، بل يذهبون برونق التعبير إذ تراهم يتعاملون بالألفاظ الناصلة، وكأنها العملة طمسها التحات من كثرة التداول، وأخطر من كل ذلك انحرافهم بالفكر والإحساس عن مجراهما الطبيعي تمهيداً للجملة المحفوظة أو بيت الشعر المروي اللذين يريدون إقحامهما فيما يكتبون، وتلك آفة يجب أن تحارب.

من كتاب معارك أدبية



لنا عبد الرحمن

لحظات الصباح الأولى

أُفَكِرُ-أحياناً- أني سأفتح باب حديقة بيتي ذات يوم، وأجد جثة رجل مجهول لا أعرفه، قتيلاً ممدداً على الأرض، ويكون عَليّ إثبات عدم معرفتي به أو بسبب مقتله ووجوده في حديقتي.. إذن ماذا سأفعل بجثة مجهولة موجودة في حديقتي؟ وكيف سأثبت براءتي؟

في الكتابة، الخيالات جزء من الحقيقة، والحقيقة ليست إلا خيالات. لكن أي خيال متأزم هذا! يحتاج الكشف عن سره، لطالما فكرت أن الكتابة في حد ذاتها هي السر العظيم الذي يتكشف رويداً رويداً!

في هذا الصباح الباكر أستيقظ مدفوعة بصوت قادم من بعيد، يعبر الفضاء كي ينزع رقادي. أنا المختارة صرتُ كي أكتب حكايته. الكتابة هي أصوات مجهولة تزاحمنا في حياتنا اليومية فلا نعود نفرّق بين صوتنا، والصوت الآخر، اللاهث، القادم من بعيد.

صوت بطل روايتي يدفعني للصحو كي أكتب حكايته كما يمليها عَليّ، صوته فيه من الحدة ما يدفع للتنبه لما يريد قوله. هل عَليّ أن أعيش الحياة والكتابة إلى حدودهما القصوى؟ منتهى الألم يتوازى مع منتهى الفرح.. أما الجسد هذا الشاهد الحي على المسرات والأوجاع كيف من الممكن أن نقرّبه أو نقصيه من دون الحاجة إلى التفسيرات المنطقية لكل الأشياء، بينما في الحقيقة أن الجسد لا يحتاج إلا لوعي فطري كي يكون مرتاحاً، لكن الكتابة والحياة، والانشغال الروحي بينهما، لإيجاد تفسيرات لكل نأمة تصدر عنه تخضع للوعي، فيما الجسد يبغي استجابة فطرية تكون منذ البداية أو لا تكون.

ماذا تراني فاعلة في هذا العالم؟

لم أنا عاجزة عن إسكات كل هذه الأصوات التي تزاحمني في يومي. أحتاج الآن أنْ أنزع جسدي من السرير، كي أصنع قهوة بالحليب. صوت أنفاس ابني منتظمة..يا لهذه السعادة الكبرى. أحتاج لتلك السكينة وأن يربت أحد على كتفي ويقول لي: «نامي بأمان.. نامي أنا هنا ولن يؤذيك صخب العالم، لن يكون هناك مزيد من الجروح».

أعرف أن هذا كذب، لأننا عاجزون عن تقديم السلام لِمَنْ نحبهم، وتجنيبهم الألم. لكنه الحزن اليومي الذي نتخيله في لحظات الصباح الأولى قبل أن نعي تماماً قدرتنا على مواجهة الحياة، قبل أن تحضر جلبة العالم الخارجي إلينا وتدفعنا لتمزيق الحجب والامتثال للواقع.

بطل روايتي يُلَوّحُ لي بدفتر أحمر غامض وكأنه يطلب مني أن أفتح الدفتر لأقرأ ما كُتِبَ فيه. يداي ترتجفان. لا أريد معرفة هذه الحكاية الآن، أرجوك خذ دفترك وامض بعيداً عني، لست جاهزة لسماع حكايتك بعد. لماذا تتوهم أن لدي القدرة على القراءة، والكتابة عن عالمك المخيف؟

من أين تأتي الكتابة وإلى أين تمضي، وأنا المسحوبة مثل مخبولة من حكاية إلى أخرى، كيف سأوازن بين ما يحدث في أيامي، وأيامهم؟!

* * *

في الكتابة ثمة نوع من الحب، يتشكل نحو النص، فننحاز له ولا نرى عيوبه.

كان أخي كلما وقع في غرام فتاة، يعود إلى البيت ويقول لنا عبارته الشهيرة: «فيها شي بيلمع». وكنا نتشوق لرؤية تلك الفتاة، وكل منا يتصور خيالات مفترضة عن تلك اللمعة. الأكثر لمعاناً كانت نحيفة جداً، وقصيرة، ذات شعر غجري طويل ومنكوش، وجهها صغير لكن ملامحه كبيرة؛ عيناها بارزتان، أنف كبير، وفم ممتلئ. لكن هذه الأوصاف لم تنف فكرة «اللمعان»، ولم تلغ سحراً يراه أخي فيها. لكن ما علاقة هذا بالكتابة؟

كثيرة هي النصوص التي بهرت أصدقائي الذين أثق بذائقتهم الأدبية، ورأوا فيها اللمعان الأقصى، وعندما اقتربت منها لم أرَ النص كما رأوه. يحصل العكس أيضاً، أن أنحاز لحب أحد النصوص، ولا يرى الآخرون فيه ما رأيته.

هل هذا يعني وجود عيب في الذائقة الأدبية لي أو لهم؟ لطالما شغلني الأمر، لكن افتراض وجود علاقة الحب بيننا وبين نص ما، يعيد إليّ التوازن، والإيمان بحرية الحب والكتابة.

في الكتابة هناك صوت سحري يجعلنا نندفع كالمجاذيب نحوه، لإيماننا أن ما نكتبه يجب أن يُكتب وإلا.. من المؤكد أن ثمة شيئاً من الحقيقة في هذا، لكني لا أتجاوب مع الصوت الهامس الحاض على الكتابة إلا عندما يشتد ويتحول إلى صراخ في رأسي. ربما هذا الوهم يخصني وحدي، لأني مَنْ سأكتب الحكاية، لذا عَليّ تصديقه.



العمل الفني: **فائقة حسن** – البحرين

مصر
لعبة مُغلقة

بغداد
كرنفالات الحزن والأمل

تمبكتو ..
الظهور من بعيد

آثار القدس..
إلى أين؟

www.aldohamagazine.com

الدوحة

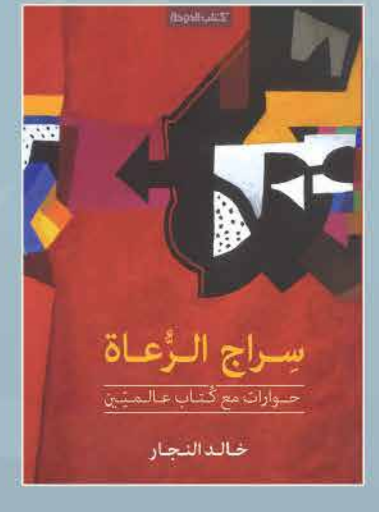
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 81 - يوليو 2014

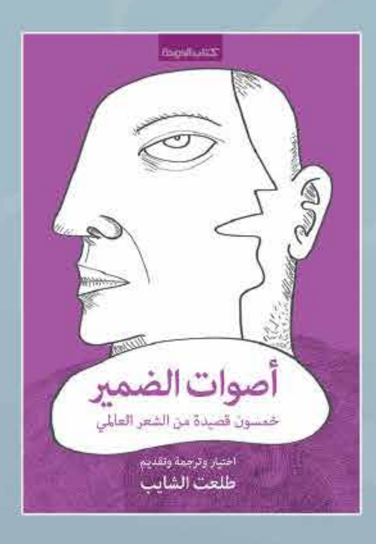
مجّاناً مع العدد كتاب:
محمد إقبال
مختارات شعرية

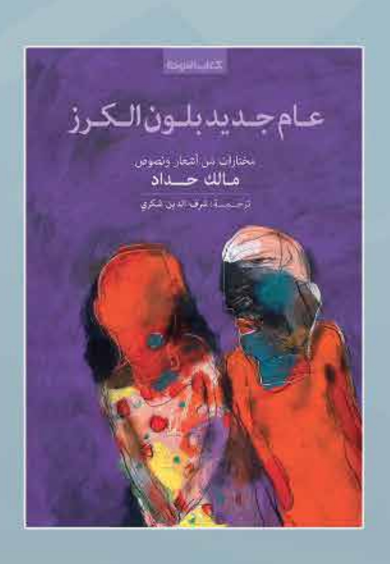
عُلبة الصبر

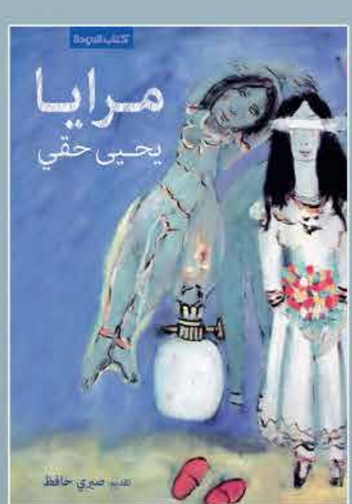
Al Doha Magazine issue No. 81

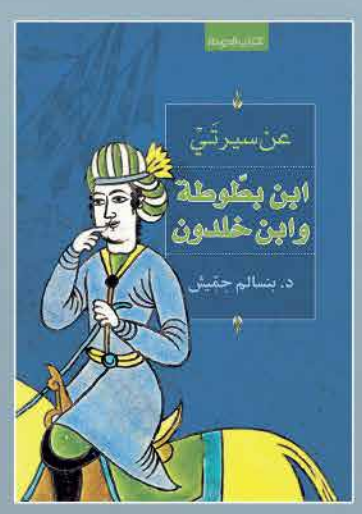
صدر في سلسلة كتاب الدوحة

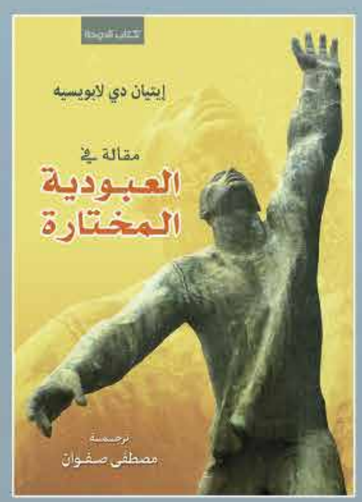












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

الإعلام والأزمات

في عالمنا اليوم تتنوّع الأزمات، وتتصاعد حدّتها. ويظهر جليّاً دور الإعلام في التعامل معها؛ إما بكونه طرفا فيها أو العمل على تصعيدها. ونادرا ما يسهم في حلّها . وكل ذلك مبني على مواقف وتوجّهات يتخذها الإعلام من أزمة ما قد تغيب معها الحقيقة التي يكون الكشف عنها هو مهمّة الإعلام الأولى ومصدر ثقة الجماهير فيه .

تتنوّع الاستراتيجيات التي يتّبعها الإعلام في مواجهة الأزمات، ويصاحب ذلك تعدّد مماثل في الخطاب الإعلامي إزاء تلك الأزمات في صورة رسائل موجّهة ذات أهداف ومصالح معيَّنة .

ومع اختلاف طبقات الجمهور المستهدف يتّضح للمتلقّي الناقد تباين المعالجات الإعلامية للأزمة بين من يبتغي التهويل والتضليل والتلاعب والتشويه في معالجة سطحية باهتة، ومن يريد نقل المعلومات الحقيقية وبحث الأزمة من كل جوانبها ومع كل أطرافها، في معالجة شاملة تعكس موقفاً متكاملاً ووعياً عميقاً بالأزمة نفسها .

وفي كلا الموقفين تُطرَح تساؤلات عديدة حول مصداقية ما نشاهده، أو نسمعه، أو نقرؤه .

وهنا نتساءل: كيف يحدّد الإعلام موقفه من الأزمة ؟

صحيح أن لكل مؤسسة إعلامية من يملكها، ويوجّهها، ويحدد سياستها، ولكن الأولوية في وقت الأزمات تكون للالتزام بالمصداقية والعمل على كشف الحقائق والإسهام في تنوير الرأي العام وتثقيفه وتوعيته حتى لا تكون الرسائل الإعلامية مجرد كلمات لا معنى لها بعيدة كل البعد عن الصدق والموضوعية ، وعن حقيقة الأزمة وأسبابها وجوانبها ومراحل تطورها .

كثيرة هي وسائل الإعلام التي لا تنجح في المعالجة الإعلامية للأزمات، حيث يكون انحيازها إلى التلاعب والتضليل والتشويه واضحاً ومكشوفاً ، وخطابها انفعالياً متضارباً متناقضاً يكشف عن سوء تخطيط وقلّة وعي بالأزمة مع استغلال فاضح لتحقيق مصالح ليس لها علاقة بما للإعلام من رسالة شريفة ودور حيوي في نقل الأحداث الواقعية والمعلومات الصحيحة للجمهور ، وهي لذلك بعيدة كل البعد عن المهنية والاحترافية في معالجتها للأزمة .

وإذا كانت الأزمات تفرض نفسها على الإعلام فإن عليه- من باب أولى- التخطيط بحكمة لمواجهتها من خلال بحث أسبابها الحقيقية، ومعرفة كل جوانبها، واعتماد النظرة الشاملة لها بما يؤدّي إلى وضوح الرؤية وصولاً إلى إدارتها بنجاح .

يتطلب النجاح في إدارة الأزمة إعلامياً دقّة وموضوعية في فهم أسبابها ومكوّناتها ومتابعة تطوّرها والوصول إلى صورة أقرب ما تكون إلى الواقع الذي هي عليه ، كما يقتضي وضع المبادئ والمعايير الحاكمة لمراحل إعداد المعالجة الإعلامية وتنفيذها وتقييمها من أجل إنتاج خطاب إعلامي صادق ومتوازن يكون محلّ ثقة الجمهور المستهدف، ومحققاً الأهداف المبتغاة منه .

إن الحرية التي يطالب بها الإعلام في إنتاج خطابه الإعلامي، وعبر وسائله المختلفة، يجب أن تكون مقرونة دائما بمسؤولية مهنية و أخلاقية تراعي مواثيق الشرف الإعلامي، وتسهم في صنع رسالة إعلامية صادقة وفعّالة .

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

الهيئة الاستشارية
أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com



الدوحة

ثـقـافـيـة شــهـريــة

العدد 81

السنة السابعة - العدد الواحد و الثمانون
رمضان 1435 - يوليو 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـــة - قـــطـــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسـمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العربـي	300 ريال
باقـي الـدول العربيـة	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمــيــركـــا	100 دولار
كــنـدا وأسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفيـة أو شـيك بالريـال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني للغلاف:
Francis Bacon
بريطانيا

مجاناً مع العدد:



محمد إقبال
مختارات شعرية





ملف

عُلبة الصـبر

عبدالوهاب الأنصاري
د. عبد الرحيم العطري
د. محمد الشحات
د. عمرو عبد العزيز منير
عبد الكريم بنينة
د. حسين محمود
بن علي لونيس
عبدالرحيم كمال
مسعد أبوفجر
منير أولاد الجيلالي

26

مقالات

حوار 24

أدب 62

ترجمات 66

نصوص 72

كتب 86

فريدة بورقية.. السينما تُسْمِعُ صوت المرأة





118

محمد حسن الجندي .. قمة أطلسية



154

سينما 118

تشكيل 138

موسيقى 148

عمارة 152

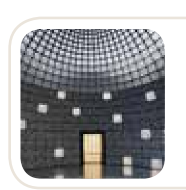
بروفايل 154

علوم 156

صفحات مطوية 158

هَل فَقدَت اللوْحةُ هَالتَهَا؟
التَّعبير التَّشْكيلي ومُفارَقاتُه الرَّاهِنَة

138



ماذا يحدث في ليبيا؟

بنغازي: محمد الأصفر

تعيش ليبيا هذه الأيام أحداثاً متسارعة، يصعب رصدها ومتابعتها بدقة. حقول نفط مُقْفَلَة من قبل مجموعة مسلحة أسست جسماً سياسياً لم يعترف به دولياً، جنرال عسكري متقاعد يعلن حرباً ضد كتائب الثوار ذات التوجه الإسلامي ويطلق عملية اسمها «الكرامة» ويبدأ في قصف مقرات وبوابات لهذه الكتائب جواً، مطار بنينا بنغازي مقفل، السفر براً صار خطيراً، بوابات وهمية في الطرق تقوم بالتفتيش والاعتقال، طائرات في الجو لا يعرف أحد لمن تتبع، كهرباء تنقطع، الدولة لا تسيطر على أي شيء. يوم الجمعة دائماً مسيرات.. الأحداث تتوالى، كل فريق لديه أوراق يلعبها، هذا الفريق ينشر فضيحة، الفريق الآخر ينشر شيئاً يجعل الرأي العام ينسى ما نشر الفريق الأول أمس، الملعب الليبي مكتظ باللاعبين المحليين والإقليميين والدوليين، المباراة صاخبة، دامية، لا تعرف الهدوء، في ليبيا ثلاثة رؤساء حكومات، كل حكومة تدعي أنها الشرعية، أحد الظرفاء اقترح أن يسمحوا لهم بأداء عملهم بطريقة المناوبة، كل رئيس يترأس 8 ساعات في اليوم، المؤتمر الوطني الذي يمنح الثقة للحكومة يعاني انقساماً حاداً، بعض أعضائه استقالوا، البعض الآخر فقد مصداقيته لأنه دخل الانتخابات كمستقل، وبعدها ثبت أنه يتبع الليبراليين أو الإسلاميين، البعض الآخر يتغيب عن الجلسات عمداً، حتى لا يكتمل النصاب القانوني في الجلسة، فلا تتخذ قرارات، المؤتمر أحياناً يعقد جلساته في مكان سرّي لعدم توافر الأمن في مقره الرئيسي بفندق ريكسوس وسط طرابلس، بعض الجلسات التي بثت مباشرة على الهواء أظهرت للمواطن سطحية وفجاجة بعض الأعضاء الذين انتخبهم.

النائب العام عليه تحفظات، المفتي يصدر فتاوى تمس السياسة وتؤثر في الحرَاك لصالح طرف ضد طرف آخر في رأي البعض، الكثير يسأل مَنْ يحكم ليبيا، والكثير لا يملك الإجابة، لا مركز شرطة تشكو له، ليس أمام الفرد عند حدوث خطب سوى العُرف، القبيلة، أو الميليشيا المسلحة التي توافقك سياسياً أو لك فيها عنصر مؤثر.

ليست هناك دولة الآن مرئية، لكن الناس آخر الشهر تشدّ الرحال إلى البنوك وتتقاضى مرتبها، هناك مؤسسات تعمل بانتظام، وأخرى مُغلَقة، وأخرى يكتسحها التسيب، هناك لجنة الستين تعمل في مدينة آمنة هي البيضاء لصياغة الدستور، وهناك انتخابات مجلس نواب، هناك فرق رياضية تلعب محلياً ودولياً، هناك أعراس لا تتوقف.. ومقبرة تستقبل موتى الدماء بشكل يومي.. هناك ظلام كثيف.. لكن ثمة أملاً يشرق كل حين.

الناس الآن تريد أن تستقر، تريد أن تخرج من حالة الثورة إلى حالة الدولة المدنية الديموقراطية، بعد إسقاط حكم القذافي الذي امتد لـ 42



سنة كان الرأي السائد والمتداول بحماس بين أبناء الشعب أن ليبيا ستبنى وستصير مثل الدوحة أو دبي في سنوات قليلة، كانت الناس في بداية الثورة متحمسة جداً، كانت قلباً واحداً، كان الأمان يسود، والكل سعيد جداً بالتغيير، والآن بعد أن صدم الجدار جماجم الكثيرين، صارت الناس تعيد حساباتها وتتفهم أن التغيير السياسي وحده لا يكفي، فلابد من العمل، لابد من تغيير النفوس نحو الإيجابية، نعم :« إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم».

تحدث أستاذ العلوم السياسية في جامعة بنغازي الروائي المعروف د. صالح السنوسي عن رأيه في الفوضى والمشاكل التي تعيشها ليبيا اليوم وأين يكمن الخلل وكيف تعالج مثل هذه الأزمات، فعزا ذلك للمؤتمر ولضعف كفاءته في الأداء السياسي وكذلك للناخبين الذين صوتوا لشخصيات معينة، والكثير من هذه الاختيارات أتت -على ما يبدو- برجال لم يفعلوا ما كان يتوقعه منهم ناخبوهم، لأن الكثير من هؤلاء ينتمون إلى تنظيمات سياسية لها رؤية مختلفة في شكل الدولة وفي شكل السلطة، ومن ثَمّ تحول المؤتمر إلى حلبة صراع بين أصحاب الرؤى السياسية المختلفة في مرحلة انتقالية لا تتحمل الصراع، بل تتطلب التوافق من أجل إرساء أركان الدولة وترسيخ بنيات السلطة السياسية.

روائي آخر هو عبدالله الغزال عزا السبب لوجود أزمة ثقافية تعيشها البلاد، وعجزت السلطات الثقافية منذ ثورة فبراير وإلى الآن في علاجها أو الحد من خطورتها، حيث حمل المؤسسة الثقافية مسؤولية ما تعيشه البلاد الآن من ضياع للثورة وإفقادها معناها بطرق ممنهجة أعدها الأعداء بعناية.

«أنا أدرك حقيقة مخيفة - يقول - وهي أن حرباً أهلية كانت مندلعة (يقصد ثورة 17 فبراير) أكلت أكثر من خمسين ألفاً من الليبيين وأن هناك جراحاً تنزف في كل مكان وكان على الحراك الثقافي أن يُسخِّر كل طاقاته من أجل أن تبرأ هذه الجراح سريعاً».

ويضيف: «كان جيفارا يقول أحب دائماً مرحلة ما قبل الانتصار، والكثير يعتقد أن الحسم العسكري في تاريخ الثورات هو نهاية المطاف غير أن الحقيقة الغائبة هي أن الاكتمال الصحيح للثورة لن يتأتى إلا بحسومات أخرى. ومن أهمها الحسم الثقافي الذي يغذي الروح الجديدة، وكذلك الحسم الأخلاقي وهذا يحتاج إلى الكثير من الجهد والحلم والصفح».

من جهته، القاص فرج قناو، مدير الدائرة القانونية في هيئة دعم وتشجيع الصحافة، شَخّصَ الأزمة التي تعيشها البلاد بقوله : «الحالة السياسية في ليبيا أصبحت قاتمة، ووصلت إلى أسوأ حالاتها، ما كنا نراه في الشركات والمؤسسات العامة من حيث إن الإدارة القديمة لا ترغب في التسليم للإدارة الجديدة، أصبحنا نراه على أعلى مستوى».

المغرب

بين السياسة والثقافة

الرباط: عبدالحق ميفراني

البيان الذي وقّعه مثقفون وكتّاب مغاربة ضد «خطة الإصلاح» التي يقودها وزير الإعلام محمد الخلفي، والتي اعتبرها المعارضون مُحاولة «لفرض الوصاية الدينية» على الإعلام السمعي والبصري، ونعت وزير الاتصال البيان نفسه بـ«الخطاب الأيديولوجي والتمييزي والتحريضي المعادي للديموقراطية»، أعاد فتح جبهة للنقاش تمس جوهر علاقة المثقف بالشأن العام. إذ يتجاوز الأمر الإعلام العمومي، وحتى نقطتي الحداثة والأصالة، ولو أن هذا النقاش يتجدَّد في ظل تلويح قطب «العدالة والتنمية» العمود الفقري للحكومة المغربية إلى «جهات» تستهدف مشروعه السياسي.

لقد ظَلَّ «الثقافي» في المغرب يعيش قسراً تحت إكراهات السياسي كلما أصبح هذا الأخير شعاراً لمرحلة تاريخية يمر بها البلد. ويتجدَّد هذا النقاش بين السياسي والثقافي في كل مناسبة تقريباً، بل ويزداد توهجاً كلما أصبحت السلطة السياسية المهيمنة أكثر تعبيراً على جعل الثقافي خارج أجندتها. ويثار في المحطات الأخيرة التي شهدها المغرب الثقافي عودة هذا السؤال لكنه مغلف بمضمون جديد، إذ أصبح المثقف خارج مضمار التحولات المتسارعة التي يشهدها المغرب. لقد استطاعت الدولة في الكثير من المحطات التاريخية اختراق العديد من هيئات ومؤسسات المجتمع المدني لـ«تدجينها» من الداخل، وأضحى مبدأ الاستقلال الرمزي والفكري طموحاً بعيد المنال.

وزاد من ضمور الدعوات السابقة إلى خلق استراتيجية جديدة للفعل الثقافي وأخرى نادت بحراك ثقافي انتهاء بالدعوة إلى «ربيع ثقافي» (دعوة الناقد سعيد يقطين)، لتوضح تلك الصورة المتشائمة للمشهد الثقافي في المغرب والذي ظَلَّ يعيش تحت وطأة انحسار المقروئية وأزمة القراءة والكتاب، وانضاف لها إقبار الخطة الوطنية للقراءة والتي مثلت استراتيجية وطنية ساهم فيها العديد من الخبراء والباحثين قصد تجاوز حالة الكساد التي يمر بها المغرب الثقافي.

وعندما يشير البعض إلى أننا أصبحنا نعيش أزمة النخب في المغرب، فلأن السياقين معاً، السياسي والثقافي أصبحا فضاء «للعبث الرمزي». فلا المواطن يثق في السياسي ولا المثقف استطاع أن يعيد ذاك الألق الذي مَيّزَ حضوره، خصوصاً عندما يرتبط الأمر بمرحلة تاريخية أساسية يستطيع من خلالها تسويق هذه المكانة من خلال كتاباته الاستقصائية للراهن. كثيراً ما تحولت بعض الشخصيات السياسية إلى رموز كاريكاتورية سواء كانت في الإعلام المكتوب أم الرقمي، بل لقد تحولت هذه الرموز السياسية إلى لعب أيقونات في الفضاء الرقمي سواء كانت من خلال الفيسبوك أم من خلال اليوتيوب أم حتى من خلال التعليقات الساخرة للعديد من رواد الإنترنت، وهو ما يدفع المحلل السوسيولوجي إلى إعادة قراءة الرأي العام اليوم في المغرب خصوصاً مع هذا التحول المتسارع للمشهد.

وزادت التحولات القيمية من التساؤل حول القيم التي أمسى هذا الفريق أو ذاك يسوقها سواء كانت من خلال خطاباته أم من خلال سلوك



اجتماعي أم كتابات أم «تخريجات إعلامية محسوبة»، في حين يبدو المجتمع بتركيبته الجديدة والتي يشكل الشباب قوامها، أكثر إفرازاً لمنظومة جديدة من القيم واستطاع تصريفها علناً من خلال «الحركات الاحتجاجية»، الـ«غرافيتي، الغناء/ الراب»، السينما «الأفلام القصيرة»، اللباس، «ظاهرة التشرميل»...إلخ.

يبدو أن المستفيد من كل هذا هو الدولة، والتي دفعت بها حركة 20 فبراير، التي رافقت بدايات الربيع العربي، إلى التراجع والنزول إلى تحقيق جزء من مطالب الشعب التوّاق إلى التحرر والديموقراطية والحداثة. لكن الدولة ليست شكلاً هلامياً، بقدر ما هي نظام خاضع لأجندته الخاصة يتكيف من خلالها وعبرها إلى أيديولوجيته الخاصة. وحين ينادى اليوم على المثقف المغربي كي ينخرط في معمعان هذا الحراك المدوي فلأن أفق هذا الحراك اكتشف في لحظة معينة أنه بدون خلفية ثقافية لا يمكن أن يؤسس إلى تغيير جذري وفعال. ومن هنا يبرز دور وطبيعة المثقف اليوم، لا هذه النخب المريضة والتي تهالكت وأمست تشكل عبئاً إضافياً على دعوات التغيير وتفعيل مضمون الديموقراطية التشاركية.

لقد سبق للباحثة المغربية هند عروب، الخبيرة في العلوم السياسية، أن شكّكت في وجود مجتمع مدني ضاغط قادر على مواجهة الدولة كما اعتبرت المثقف في مزاد السلطة، هو الذي يجب أن يكون مراقباً لخيارات السلطة نفسها. وحين يتهم البعض اليوم المثقف بهجران الشأن العام، فجزء من هذه الدعوة يشي بإعادة التفكير في ماهية المثقف و«سلطته» ومهمته وأبعد من رأسماله الرمزي والمعرفي.

ولقد أعاد العديد من الندوات، التي نظمت الأشهر القليلة الماضية، تحيين سؤال طبيعة ووظيفة المثقف الملتحم بقضايا مجتمعه، بعيداً عن الانتهازية والارتزاق. في المقابل، أضحى لافتاً اليوم حضور كتابات بعض المثقفين البارزين في الإعلام المرئي والمسموع والمكتوب، التي تحاول الانخراط الفعلي في أهم الإشكالات المجتمعية واليومية للمواطن البسيط، في محاولة لتكسير الفجوة وتجسيرها.

إن الانخراط الفعلي للمثقف في الشأن العام، هو انخراط في الشأن السياسي. وعليه فجزء من معركة المثقفين المغاربة اليوم هو إعادة الثقة لوظيفة «المثقف» وإلى استقلالية رأيه والتعبير عنه بكل حرية. واعتبار الشأن العام أقرب مجال لانخراطه، فلا يمكن أن نتصور استغناء المثقف عن المجتمع ولا العكس، وحين يتعالى صوت المثقف المغربي اليوم لنقد بعض القرارات السياسية، والتنبيه إلى خطورتها ومنزلقاتها الاجتماعية والثقافية فهذا يعني انخراطه الفعلي في صيرورة الحراك المجتمعي.

الأكيد أن مفهوم المثقف في المغرب تَغَيَّر اليوم، خصوصاً بعد حِرَاك 20 فبراير والتعديل الدستوري وصعود حزب العدالة والتنمية إلى رئاسة الحكومة، ووازى هذا الحِرَاك تحولات سوسيولوجية عميقة مَسَّت المجتمع وأفضت إلى ظهور العديد من «القضايا» المجتمعية الجديدة، تفرض على المثقف أن ينخرط في ديدن القضايا الجوهرية والمصيرية التي تمس الشأن العام.

قسنطينة

عاصمة للثقافة والاحتمالات

قسنطينة: نوّارة لحرش

تشهد عاصمة الشرق الجزائري (قسنطينة)، حِراكاً غير عادي، استعداداً لاحتضانها تظاهرة «عاصمة للثقافة العربية لعام 2015». وتحسباً لهذا الموعد الثقافي خصصت الحكومة الجزائرية غلافاً مالياً ضخماً (أثار الكثير من التساؤلات والانتقادات) قُدر بأكثر من 60 مليار دينار جزائري، لتهيئة وإعادة ترميم بعض المرافق الثقافية بمدينة «الجسور المُعلّقة»، ولإنجاز مرافق أخرى بهذه المناسبة. من إيجابيات هذه التظاهرة أن المدينة ستستفيد من 25 منشأة ثقافية جديدة، من ضمنها قاعة كبرى على شكل «الزينيت» الفرنسية تتّسع لأكثر من 3 آلاف مقعد، وكذا فتح ورشات عمل لترميم وإعادة تأهيل أكثر من 74 مشروعاً في التراث المبني والثقافي والديني والسياحي، على أن تُسلم هذه المشاريع والمنشآت في آجال محددة وقبل شهرين من انطلاق التظاهرة التي ستفتتح فعالياتها عبر حفل كبير ليلة 16إبريل/نيسان من السنة المقبلة 2015.

لكن، الذي حدث أن ورشات الأشغال سجلت تذبذباً وتأخراً في وتيرة الإنجاز وهذا ما أثار استياء كل من وزارة الثقافة ورئاسة الحكومة. وبالمقابل، انقسمت الأسرة الأدبية والثقافية في الجزائر، بين مُرحِّب بالتظاهرة وبين ناقد لها وللمال العام الذي يُصْرَف عليها.

من النقاط السلبية لهذه التظاهرة التي ستكون مفتوحة على فعاليات ثقافية عربية ودولية، أن البرنامج لم يضبط بعد، وهذا في ظِلّ غياب مخطط واضح للفعاليات الثقافية التي ستصاحب التظاهرة طيلة عام كامل. وقد أبدى بعض الكتّاب في حديثهم لـ«الدوحة» وجهات نظرهم التي تباينت في مضامينها وسياقاتها.

الكاتب الدكتور إسماعيل مهنانة، قال بهذا الشأن: «لا تبدو قسنطينة تُحضِّر نفسها عاصمةً للثقافة العربية، نرى الكثير من مشاريع البنية التحتية التي تهيّئ للحدث ما تزال بعيدة التحقق، كما لا نجد أي برنامج ثقافي واضح يدعو الفعاليات الثقافية والعلمية للمشاركة في الحدث وإثرائه. يبدو أن هذا الحدث الذي ستصرف فيه أموال طائلة سيضاف إلى مشاريع فشلت في النهوض بقطاع الثقافة، وتلك التي فشلت أيضاً في النهوض بمدينة قسنطينة».

مهنانة، أضاف بنبرة لا تخلو من الانتقاد للحدث المرتقب: «من المفروض أن الحدث في مناسبة جميلة ليس فقط لافتكاك مكاسب ثقافية، وبنى تحتية للمدينة، ولكن أيضاً لتسويق صورة سياحية وثقافية عن قسنطينة على أبعاد عالمية، ولكن يبدو ذلك بعيد المنال حالياً».

مهنانة، يرى أن مثل هذه التظاهرات تخضع لحسابات أخرى غير الثقافية، إذ استطرد قائلًا: «أعتقد أيضاً أن الأموال الطائلة التي تصرف في مثل هذه البرامج الثقافية، خاضعة لحسابات سياسية، وليس نتيجة طبيعية لسياسة ثقافية واضحة، ولهذا فهي محكومة بالفشل، كان من الأجدر استثمار تلك الأموال بشكل أفضل في ربط الصناعة الثقافية باقتصاد سياحي دائم، أي تطوير السياحة الثقافية بما يتلاءم مع خصوصيات كل مدينة. كأن تكون لنا مدينة للمسرح بسمعة عالمية، ومدينة للسينما، وأخرى للفن التشكيلي.. إلخ. يمكن إقامة مدينة خاصة بالفنانين المثقفين تجلب السياح والمثقفين في آن، كما يحدث في دول أخرى مثل النمسا. ولكن يبدو أننا لا نملك بعد نظر بهذا الشكل».

أما الروائي والكاتب إسماعيل يبرير فقال: «في الحقيقة لا يحتاج الفعل الثقافي في أي بلاد في العالم إلى التحايل لحصوله، يعني أن ننتظر حدثاً كبيراً لنضمنه فعالياتنا الثقافية يبدو وكأننا نحتال على طبيعتنا غير الثقافية، أو الرافضة



للثقافة، من هذا الباب أتصور بأن التظاهرة ككل (قسنطينة عاصمة الثقافة العربية) لا تعدو أن تكون حيلة من قِبل الحكومة لكي تتوقف عن رسم استرتيجية ثقافية واضحة، نوع من الاسترخاء بالتخطيط المؤقت للحدث الثقافي، وبعدها سيجد اللاحقون من المسؤولين حيلهم. إن مجرّد التجند لصرف الملايين على التظاهرة مخيب، تلك الملايين كفيلة ببعث الثقافة من رميم، أتساءل ما الذي تعنيه وزارة الثقافة الجزائرية التي لا تملك مجلة مُحْتَرَمَة تمثل التنوع والغنى الثقافي للوطن؟ وهل يعتقد إداريو الثقافة أنهم باستجابتهم لمهامهم الإدارية يخدمون الفعل الثقافي؟ وما هي المسافة بين مقاربة الوزارة الفلكلورية للثقافة ومقاربة المثقف الجزائري المالية لها؟ في عهد الوزيرة السابقة خليدة تومي ظَلّ أغلب «المثقفين والمبدعين» يزحفون نحو هضبة مقر الوزارة حتى دمت قوائمهم الأربع، واليوم يتأهبون لعملية زحف أخرى، لكن القِلّة منهم مَنْ نأى بنفسه وانتصر للثقافة الجزائرية ولو بحركة بسيطة». صاحب رواية «وصية المعتوه» المُتوَّجة بجائزة الطيب صالح للرواية العالمية، أضاف بنوع من الحسرة: «في واقع كهذا لا أتصوّر أن تظاهرة قسنطينة ستكون أمراً مهماً جداً إلا من الناحية المادية».

في حين ترى ابنة قسنطينة القاصّة فاطمة ابريهوم، أن الاحتفال أيّاً كان نوعه بهجة حياة وتحدّ للتقوقع والانغلاق يمكننا من احتضان اختلاف الآخر وتنوّع ما يملك فنحب ما لدينا ونفخر به كما نحب مشاركته لنا.

قبل أن تستدرك: «لكن الذي يحدث دائماً عندنا أنّ هناك «غيلان» تأكل البهجة وتحلّي بما تثمر من أفراح ومكاسب لأنّها لا ترى إلاّ ما ستغنمه من منافع تزيد في رصيدها، ولأنّها لا تكتفي ستتفرّج على جشعها كالعادة أيضاً، وهي تسرق من الفاعلين الحقيقيين كلماتهم وأصواتهم وألوانهم وينسبونها لمحدوديتهم».

صاحبة «رغبات خامدة»، واصلت بنبرة آملة: «أرجو أن تخرج قسنطينة ولو لعام لتستعذب الكثير من الموسيقى والشعر والأفراح فتغسل عنها كلّ ما عانت من سنين العنف والخوف وتلبس حلّتها البهيّة الأنيقة للدنيا فتقدّم فنانيها، وأدباءها، ورسّاميها.. وتمتلئ شوارعها بالألوان والموسيقى والغناء، وتتقرّب من المفكرين والشعراء والكتّاب لتكون مُلهِمة الكثيرين فيحملونها في أحلامهم مدينة بَنَتْ جسورها دائماً لتتواصل وتنصت لأصوات القادمين».

من جانبه الشاعر والأكاديمي محمد الأمين سعيدي، قال: «لا بدّ من الإقرار بدايةً بأنّ التظاهرات الثقافية، مهما كانتْ صغيرة أو كبيرة، هي ذاتُ أهمية بالغة من بابِ مساهمتها في الحركة الأدبية والفنّية وفي إنعاش مشهد الثقافة الذي يعلوه كثيرٌ من الجمودِ. لكنّ هذه التظاهرات تكون لها الفاعليّة والتأثير فقط حين تنطلق من رؤية ومشروع يؤسسان، من خلال النشاطات المنظمّة للمعرفة، ويقلصان المسافة بين الناس وبين الثقافة التي تُنتَجُ حالياً في معزلٍ شبه تامّ عن متلقيها. هذا الكلام نفسه يقالُ عن تظاهرة «قسنطينة عاصمة الثقافة العربية»، لأنّ على عاتقِ منظّميها أنْ يخرجوا بهذا الحدث عنِ النمطية المعهودة التي تعرضُ للفلكلور، مع أهميته، أكثر مما تكشف عن الوجه الحقيقيّ للثقافة الجزائرية». سعيدي أضاف: «من ناحية أخرى، يبدو ضرورياً جداً أنْ تكسر هذه التظاهرة ومثيلاتها الجدار المبنيّ حول الثقافة، هذه الأخيرة التي صارتْ حبيسة قاعاتٍ يكون جمهورها، غالباً، من المدعوّين، وأنْ تنقلَ نشاطاتها، وهذا ما نتمنّاه، إلى أكثر من ولاية في الوطن، خاصة إلى الجنوب الشاسع الذي يعيشُ أهله في منأى عن كثير من هذه النشاطات».

عام العقّاد

القاهرة: مهند الصباغ

نظّمَ، مؤخَّراً، المجلس الأعلى للثقافة، احتفالية بمناسبة ذكرى مولد عباس محمود العقّاد الخامسة والعشرين، ووفاته الخمسين، حضرها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وأمين المجلس الدكتور سعيد توفيق، والدكتور عبد العزيز العقّاد، والدكتور محمود نسيم، والدكتور مراد وهبة، ومجموعة من الكتّاب والشعراء.

جاء الاحتفال وسط اهتمام متوسّط من قبل وزارة الثقافة، وأيضاً من قبل المثقّفين الذين حضروا جلسات الاحتفالية على مدار يومين بالمجلس الأعلى للثقافة وسط القاهرة، لإحياء ذكرى الأديب والمفكّر والصحافي والشاعر، الذي ولد عام 1889 في أسوان وتوفِّي عام 1964، وأصدر الكثير من الكتابات السياسية والأدبية رغم الظروف التي مَرّ بها، كما اشتهر بمعاركه الأدبية مع الكثير من الشعراء والكتّاب، من بينهم أحمد شوقي، وطه حسين، وزكي مبارك، ومصطفى صادق الرافعي، وعائشة عبد الرحمن، حتى إنه أصدر كتاب «الديوان» يهاجم فيه أحمد شوقي. وربما ما جعله مميَّزاً عن جيله هو اعتماده على تعليم وتثقيف نفسه بشكل كامل، وإلمامه بعلوم مختلفة، بالإضافة إلى إصدار كتابه الأول وهو لم يتجاوز الثامنة عشرة.

الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قال إن العقّاد الذي غاب، هو الشخص، أما العقّاد الشمس، والفكر فلم يمت، وسيظلّ حاضراً إلى الأبد، كما أن الذي ظهر من العقّاد بعد أن رحل أوسع وأبقى مما عرفناه في حياته، مضيفاً أن «الكاتب نفسه جمع بين كل العلوم، ولم يجتمع للعقّاد من مواهب إلا لقلّة قليلة، فهو الشاعر، وكاتب السيرة، والروائي، والفيلسوف، والناقد. وينظر القارئ إلى شعر العقّاد فيجده كافياً ليجعله في المقدمة بشعره فقط. وإذا نظر إلى ما كتبه في النقد يجده كافياً ليكون الأول بكتاباته النقدية».

وقال حجازي عن العقّاد إنه أقرب إلى معجزة، وقد انتصر على الموت بكتاباته وهو يعود كلما مَرّ الوقت أكثر قوة، ومع تفجُّر الثورة من جديد، ومع مصر التي انتصرت على الموت مع يناير ويونيو.

وتحدَّث، من أسرة العقّاد، الدكتور عبد العزيز العقّاد في كلمة موجزة عن دور المجلس الأعلى للثقافة وهيئة قصور الثقافة، واهتمام مؤسَّسات الدولة الثقافية بإصدارات العقّاد، وإحياء ذكراه بعد سنوات مَرَّت على وفاته.

ناب عن وزير الثقافة الدكتور سعيد توفيق أمين المجلس الأعلى للثقافة، وقال في كلمته إن العقّاد لم يكن مجرَّد أديب أو مثقَّف أو سياسي، بل كان كل ذلك، وأيضاً كان أنموذجاً لرجل عصامي، وتجاوز- ثقافياً- المعارف التقليدية لدرجة أن صار واحداً من البنّائين الكبار للثقافة العربية، بعد أن هضم الثقافة العربية والأجنبية».

وأضاف أن العقّاد أصبح حديث كل الأوساط في مصر وخارجها، كما أن وزارة الثقافة انتهت من جمع مقالات العقّاد لتقرأها الأجيال الشابة، وسيكون المجلد الأول في يد القارئ خلال الأيام المقبلة، ولابد



من إعادة قراءة ثقافة العقّاد لأن فيها أفكاراً تفيد مصر كثيراً خلال هذه المرحلة».

وأعلن أن وزارة الثقافة قرَّرت نشر كل كتابات العقّاد، من أجل تسليط الضوء على جوانب أخرى من أفكاره وحياته لم يعرف عنها القارئ شيئاً، وأيضاً من أجل الاحتفاء بواحد من أكبر مفكّري ومبدعي العالم العربي.

من جهتها، المفكّرة الإيطالية فرانشيسكا كراو قالت إنها جاءت إلى القاهرة للدراسة، وهرباً من إيطاليا، في وقت انتشرت فيه المافيا والعصابات، ولم ينصلح حال إيطاليا إلا بعد انتشار الثقافة هناك، مضيفة أنه لابدّ من ضرورة تبادل الثقافة بين الشعبين المصري والإيطالي، وللثقافة دور كبير في وقف الحروب والإرهاب في العالم كله، خصوصاً في وقت يمرّ فيه الشرق الأوسط بظروف اقتصادية وإنسانية صعبة.

ودار نقاش في الاحتفالية نفسها بين الدكتور محمود نسيم، والدكتور مراد وهبة، والحساني حسن حول «فلسفة الجمال عند العقّاد»، شاركهم فيه الحضور، الذي غاب عنه الشباب بشكل ملحوظ.

الدكتور محمود نسيم قَدَّم بحثاً بعنوان «على عتبات العقّاد.. قراءة أولى لموقفه الجمالي»، وقال خلال كلمته: «العقّاد دائماً تحدَّث عن الفن والحياة، والنظام الجامع بينهما، كما كان ينظر إلى الحياة كعملٍ فني».

أما الدكتور مراد وهبة فقد بدأ كلمته بتساؤل، عن سبب وقوف العقّاد عند الشكل دون المضمون في دفاعه عن حرّيّة الفكر، ويرى وهبة أن السبب في ذلك هو رغبة العقّاد في الفصل بين الحقيقة والعقل، ويحاول ألا يقع في فخّ امتلاك الحقيقة المطلقة، فيحيل الحقيقة إلى الوجدان دون العقل.

وهبة أضاف أن لدى العقّاد مشكلتين: الأولى لها علاقة بتحجُّر الأشكال في الدين، والثانية تتعلَّق بسوء العلاقة بين الطوائف المختلفة مع اضطرارها إلى التعايش في بقعة واحدة في هذا العالم، مشيراً إلى أنه اعتمد دائماً على الشك. مضيفاً: «إن أفكار العقّاد اعتمدت على محاربة الحقيقة المطلقة والأصولية، كما أن القرن الحادي والعشرين هو قرن تصادم الأصوليات واجتماعها ضدّ العلمانية، من ثَمَّ يصبح الصراع الذي يجب أن ننشغل به هو الصراع بين الأصوليات الدينية والعلمانية».

وأوضح أنه دائماً يفكِّر كيف كان العقّاد سيواجه أفكار هذا العصر من خلال مؤلّفاته. كما تعرَّض لكتابات للعقّاد، ومنها: «حياة المسيح»، و«العبقريات»، كما تناول انتقاد العقّاد الذي وجَّهه إلى من يعتقدون امتلاكهم الحقيقة المطلقة.

وعلى هامش الاحتفالية نفسها، نُظِّمت أمسيتان شعريتان: الأولى بعنوان «قراءات من شعر العقّاد»، وأدارها الشاعر محمد إبراهيم أبو سنّة، وشارك فيها الشعراء أمجد سعيد، حسن طلب، شيرين العدوى، ومحمود عبد الرازق، والثانية، أدارها الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، وشارك فيها الشعراء أحمد عبد المعطي حجازي، آمال الديب، دعاء زيادة، الدكتور شريف منجود، محمد منصور.

يوميات رمضانية

غزة – عبدالله عمر

رغم الحياة الصعبة التي يعيشها أهالي غزة إلا أن هذا لا يمنعهم من الاحتفال بشهر رمضان الكريم واستقباله على طريقتهم الخاصة.

فانوس رمضان

فانوس رمضان طقس رمضاني حافظ عليه الغزيون رغم كل الظروف الصعبة التي مروا بها، فلم تكف سمر ابنة العشرة أعوام، عن طلب فانوس رمضان من والدها، أسوة ببقية أبناء المنطقة، وتحت إصرارها اشترى لها والدها فانوساً جديداً، مشيراً إلى أنه أصبح من شعائر الشهر الكريم لدى الأطفال الذين يحرصون على شراء واحد جديد كل موسم.

وعن هذا تتحدث سمر ببراءة الأطفال قائلة: «رمضان يعني فانوس، كل الحارة بتشتري فوانيس جديدة، وأنا بحب يكون عندي فانوس حلو مثلهم»، وتتابع: «بنلف الحارة كلها وإحنا بنغني حالّو يا حالّو رمضان كريم يا حالّو، أول الشهر، وآخر الشهر بلف نطلب العيدية من بيوت الجيران».

المسحراتي

(اصحى يا نايم ووحد الدايم..) هو نشيد المسحراتي، الحاضر بقوة في هذا الشهر، لاعباً دوراً كبيراً في إيقاظ النائمين لسحورهم، ويضفي على الشهر جواً يميزه، يجوب الشوارع قارعاً على طبله، منادياً الناس، بشعارات قد تتبدّل من سنة إلى أخرى، حسب الظروف الحياتية للسكان.

يقول المسحراتي عدنان أبو العلا: «أعمل مسحراتي بشكل تطوعي، وأقوم بهذه المهنة منذ سنوات، أحبها وأحب طقوسها خلال الشهر الكريم، يرحب الكثيرون بعملي هنا وأجد منهم تعاوناً لطيفاً، لكني في بعض الأحيان أتعرَّض لانتقادات من ضمنها أنه لم تعد هناك حاجة لعملي كون الجميع يمتلك منبهاً خاصاً به، وأن البعض لا ينام حتى موعد السحور. لكن هذا لم يثنني عن الاستمرار في المهنة التي عملها والدي حتى وفاته، ويكفيني أنني أحد أجواء رمضان التي يحبها الناس، ويتعلق بها الصغار قبل الكبار».

خير زمان

«العزايم» هي عادة اجتماعية فلسطينية أخذ عليها الفلسطينيون في كافة أنحاء البلاد، خاصةً في شهر رمضان المبارك، حيث يتم تجميع أفراد العائلة على مائدة إفطار واحدة، لهذا تتجهز أم محمد للشهر الكريم مبكراً، وتحاول أن تكون سفرتها في رمضان مميزة، مطعمة بالأكلات الشعبية التي تحبها الأسرة، من الفتة والمفتول والملوخية وحتى الحلويات من القطائف والكنافة.

وحول هذا تقول: في شهر رمضان تجتمع العائلة كلها على وجبة الإفطار، وتكثر الولائم للأحبة والأقارب والأرحام، وأنا أحب أن تكون مائدتي مميزة، ولأن الجميع



يحب الأكلات الشعبية فأنا دائمة على طبخ الأصناف الأجود، كي نستمتع سوياً بطيبات الله في شهر الله.

حلويات شهر البركة

«القطائف» من الحلويات المميزة والمرتبطة بشهر رمضان، تشير أم محمد إلى أنها تجيد تجهيزها بأكثر من نكهة وبأكثر من طريقة، فهناك القطائف بالجبن، وهناك القطائف بالتمر، وأخرى بالمكسرات، وهذا التنويع يأتي لكسر الملل في حال تناولها يومياً خلال رمضان، وكي تتذوق العائلة هذه الحلويات الطيبة بأكثر من طعم.

وهنا يبدو واضحاً لدى بائعي القطائف في السوق، حيث يجتمع عدد كبير من الناس للحصول على حصة منها، فترى الأطفال والنساء والشيوخ، يتواكبون حولها، ويوضح سعيد أبو الحصين أن القطائف ارتبطت بشهر رمضان فقط، وان الإقبال عليها خلال أيام الشهر يكون منقطع النظير مقارنة بأي نوع آخر من الحلويات، وهذا تقليد عرفه الناس وألفوه منذ زمن، وأصبح كالعلامة المميزة للشهر الفضيل.

الطريق إلى التراويح

من جهته، ينتظر الحاج أبو خليل شهر رمضان ليستمتع بمنظر المصلين بالمسجد، وهم يصطفون لصلاة التراويح التي يحرص على حضورها جميعاً.

حيث يرى أن رمضان هو شهر العبادة والتقرب إلى الله، وان صلاة التراويح هي إحدى أهم مميزات الشهر، التي نجد فيها الصغير والكبير يحضرون إلى المسجد على عجل لنهل الخيرات من رب العباد، ويأتي ذلك في حسن العبادة والطاعة لله تعالى.

تحدي الواقع

يأتي رمضان هذا العام وظروف الفلسطينيين أكثر صعوبة، هكذا بدأ أحمد النمس حديثه عن أجواء رمضان هذا العام، مضيفاً: «تعاني الكثير من الأسر بسبب الأوضاع الاقتصادية معاناة كبيرة في توفير احتياجات أسرها، ويزداد الوضع صعوبة مع دخول الشهر الكريم».

ويتابع حديثه: «هناك أيضاً ارتفاع كبير في أسعار بعض السلع بسبب استمرار الحصار وإغلاق المعابر برغم اتفاق المصالحة الذي وقع أوائل الشهر الماضي، وهذا يرمي بثقل إضافي على أرباب الأسر وأنا منهم، فرمضان يحتاج إلى كثير من المصاريف التي قد لا نستطيع توفيرها في هذه الظروف».

إجازة اختيارية

يسعى الموظف الحكومي عبد المجيد سلطان، إلى أن يتفرَّغ في شهر رمضان من عمله، فينسق لتكون إجازته السنوية كل عام خلال الشهر الكريم.

ويرى سلطان أن في هذا ميزة كبيرة، فبخلاف الراحة التي ينالها في شهر يأتي في الصيف الحارق، يجدها فرصة للتفرُّغ للعبادة بعيداً عن ضغوط العمل، التي تشغل البال والفكر.

قلق أوروبي

باريس: عبد الله كرمون

فاز اليمين المُتطرِّف في الانتخابات الأوروبية الأخيرة فوزاً عارماً. ما جعل المتوجسين من هذا المكون السياسي الإشكالي يستاؤون من ذلك استياء. ولم يكن اكتساح الوجه الفرنسي منه استثناء إذ سيعرف البرلمان الأوروبي احتفاظ جان ماري لوبين بكرسيه فيه باعتباره الرئيس الشرفي لحزب الجبهة الشعبية الذي تولّت ابنته مارين رئاسته الفعلية(منذ 2011). في الوقت الذي سينضاف إليه عنصران آخران أحدهما إيطالي والثاني ألماني، ثم، آخرون. فإذا كانت مارين لوبين قد شبّهت يوماً اصطفاف المصلين أمام المساجد في باريس لصلاة الجمعة بالنازيين لدن احتلالهم فرنسا، فإن السياسي الإيطالي الذي سيتربع هو أيضاً على كرسي البرلمان الأوروبي قد عَمِدَ إلى إضرام النار مباشرة في أكواخ المهاجرين السريين الأجانب في بلاده! أما النائب الألماني فقد جهر بدوره بأن أوروبا للأوروبيين، أو للدقة، فقد قال بأن أوروبا كانت على الدوام للرجال البيض، ويلزم أن تظل كذلك!

رسمنا هذا الإطار لكي نظهر إلى أي حد يبدو فيه اليوم وجه أوروبا مكفهراً. وكيف تخبئ القارة القديمة بداخلها كثيراً من القلق. وأن موضع قدم الدخيل بها صار يتأرجح طراً من سوء إلى أسوأ.

يبقى حضور اليمين المُتطرِّف والأطراف المشابهة له غير ذي وزن فعلي في البرلمان الأوروبي بالقياس مع ثقل القوى العتيدة به من يسار ويمين معتدل. لذلك لا ينتظر أن تتخذ قرارات جد متطرفة في حق المهاجرين في ظل نشاط البرلمان المنتخب حديثاً. بالرغم من أن مسألتي الهجرة غير الشرعية ومراقبة الحدود حاضرتان بقوة في الحملة الانتخابية الفرنسية. إذا كان موقف حزب الجبهة الشعبية واضحاً في مناداته بإغلاق الحدود في وجه المهاجرين وإلغاء التعامل وفق «اتفاقية شينغن»، والتشديد على حراسة أبواب أوروبا صداً لاكتساح الأجانب لأراضيها.

جلي إذن أن الانتخابات الأوروبية الأخيرة قد كشفت بحق كيف أن الناخبين الأوروبيين الكثيرين الذين صوتوا على مرشحي اليمين المتطرف، لم يعودوا يتحملون الهجرة والمهاجرين، إذ انْتُخِبَ لأول مرة في الدنمارك بنسبة أصوات عالية جداً حزبٌ ضد المهاجرين.

إن الأسباب الكامنة خلف هذا السخط الشديد الذي يجد تعبيره السياسي الواضح في صعود هذه المكونات السياسية والأيديولوجية المتطرفة هو من جهة، حضور الإسلام السياسي، كما أن هناك من يزعم بأن الأجانب هم الذين عمقوا البطالة وزاحموا أبناء أوروبا الأصليين في سوق العمل. ثمة أعذار أخرى لا يعدمها هؤلاء كي يبرروا بعض العنصرية الكامنة في دواخلهم.

يبدو كذلك أن اليمين الفرنسي المُتطرِّف ساخط من سلوك بعض الدول الأوروبية التي لم تأخذ بحزم مسألة الذود عن حدودها، وخصوصاً إيطاليا، وعبور أفواج هائلة من المهاجرين غير الشرعيين للأراضي الإيطالية في اتجاه أوروبا وتحديداً فرنسا، هذا البلد الذي تغري خدماته الاجتماعية، كما تنتقد ذلك



مارين لوبين، ذلك اللفيف القادم إليها. من هنا تحلم مارين بإلغاء تلك الامتيازات التي يحظى بها الأجانب غير الشرعيين برمتها، من معونات في الحصول على الدواء، الطعام والسكن، ومن الحق في طلب اللجوء أو المطالبة بتسوية الوضعية الإدارية متى استكمل المعني الشروط المطلوبة.

غير ذلك يتقاسم أطراف هذه التكتلات السياسية المتطرفة عداء للاتحاد الأوروبي، ورغبة في فكه أو الانفصال عنه، كما أنها تظل في جزء كبير منها غير راضية عن انضمام أعضاء غير مرغوب فيهم إليها، مثل رومانيا على سبيل المثال.

واضح إذن كما أسلفنا أن لا حزب الجبهة الشعبية الفرنسي ولا غيره من الأحزاب اليمينية المتطرفة أو حتى الأحزاب النازية الجديدة التي وصلت منها على الأقل أحد الأحزاب الألمانية وآخر من اليونان، غير قادرة على خلخلة سير عمل البرلمان الأوروبي نظراً لضحالتها بالمقارنة مع اللوحات السياسية الكلاسيكية. خاصة وأن هذه الأحزاب المعادية للاتحاد الأوروبي أو لطرق عمله أو لمخططاته الاقتصادية والسياسية ليست منسجمة مع بعضها البعض، فهي متنافرة وتكاد تتعارض أفكارها الأساسية مع بعضها البعض، فالحزب الألماني ينتقد مارين لوبين تحاملها على المهاجرين. هذا التصادم يعمل لصالح قلة حيلة هذا التلون السياسي داخل قبة البرلمان الأوروبي، ويبقى كون حصول هذه الفصائل السياسية على مقاعد لا بأس بها فيه هذه المرة ذا بعد رمزي يحيل على الدور الذي تلعبه (وستلعبه) هذه القوى في الساحة السياسية لكل بلد من بلدان القارة العجوز.

وهكذا يكون فيه حزب مارين لوبين بفرنسا، قد استكمل مساره المشع بنجاحه الباهر في الانتخابات الأوروبية، متجاوزاً بكثير اليسار الحاكم وحزب اليمين الوسطي المعارض؛ وهذا المسار كان قد بدأه بتحقيقه نسبة جد مهمة في الانتخابات الرئاسية الفرنسية السابقة ثم أعقبها ما سجله من فوز لا يستهان به في الانتخابات المحلية مؤخراً. ما جعله يسترعي الانتباه، ويستقطب شيئاً فشيئاً قاعدة شبابية واسعة. كل هذا نظراً لخطة مارين لوبين واهتمامها بشحن خطابها بنفس المواضيع الأثيرة لدى الحزب، وتجنبها، ما استطاعت إليه، شطحات والدها جان ماري لوبين، إذ لم تعد تتحمل أن تلصق تهمة العداء للسامية على جبين الحزب.

خلاصة القول إن حزب مارين لوبين صار يتمتع بوضع متميز لا يُحسد عليه، كونه بات يقترح على الفرنسيين برنامجاً سياسياً يتراءى لسوادهم العظيم بأنه كفيل، على هلاميته، بأن يخرج البلاد من الأزمة التي تتخبط فيها على جميع الأصعدة، خاصة وأن اليمين المعتدل الذي جرَّبه الفرنسيون كثيراً في الحكم لم يحل مشاكل البلاد، ثم إن اليسار الحاكم الذي عقد عليه الجميع آمالاً عريضة عام 2012 قد خيّبها. ففي هذه التربة إذن، وفي هذه المياه العكرة، طفق اليمين المُتطرِّف يصطاد صيداً!

منتدى الجزيرة الثامن

دروب الثورة الوعرة

خاص بالدوحة

«الثـورة مـا تـزال مسـتمرة».. هـذا مـا أكـدّ عليـه غالبيـة المشـاركين فـي نـدوات الـدورة الثامنـة مـن منتـدى الجزيـرة السـنوي، المُنَظّـم مؤخـراً فـي الدوحـة. رغـم دمويـة المشـهد فـي سـورية، وعسـكرة الـرأي العـام فـي مصـر، وتعثـر مسـار التحـول الديموقراطـي فـي اليمـن، فقـد خيّـم شـعور بالتفـاؤل بيـن المشـاركين فـي المنتـدى، ونزعـة نحـو اعتبـار عثـرات الربيـع العربـي اليـوم ممهـدات لنقلـة نحـو الأفضـل مسـتقبلاً.

الدكتـور مصطفـى سـواق، مديـر عـام شـبكة الجزيـرة بالوكالـة، لـم ينـس فـي كلمتـه الافتتاحيـة التذكيـر بمحنـة صحافيـي الجزيـرة المعتقليـن فـي مصـر، مؤكـداً علـى العمـل الـدؤوب مـن أجـل الدفـاع عنهـم، واسـتعادتهم لحريتهـم، وقـد كان لقضيتهـم حضـور معنـوي بـارز علـى فعاليـات المنتـدى، المنظـم مـن مركـز الجزيـرة للدراسـات، كمـا كان للوضـع المصـري الحالـي مكانـة مميـزة فـي النقاشـات العامـة، حيـث عـاد الكاتـب الفرنسـي الشـهير آلان غـراش إلـى تداعيـات الانقـلاب علـى الثـورة، مُسـتخلِصاً أن مـا يحـدث اليـوم لـن يسـاهم سـوى فـي تعميـق الشـرخ وغلـق مجـال الحريـات، وهـو مـا ذهـب إليـه الكاتـب والصحافـي وائـل قنديـل، الـذي قـال: «العسـكرة هـي العـدو اللـدود للتحـول الديموقراطـي»، متهمـاً النخـب بعـدم لعـب دورهـا الحقيقـي. مـن جهتـه، اعتبـر وضـاح خنفـر، رئيـس منتـدى الشـرق، أن محاولـة العـودة بثـورات الربيـع العربـي إلـى الخلـف إنمـا هـي عـودة ضـد التاريـخ، مؤكـداً علـى أن خيـارات الشـعب لا بـد أن تسـتمر، مشـيراً فـي السـياق نفسـه، إلـى أن الربيـع العربـي تأخـر فـي الوصـول نسـبياً، مقارنـة بالحـراك الاحتجاجـي العـام الـذي عرفتـه مناطـق مختلفـة مـن العالـم، في العقـود الماضيـة، فـي أوروبـا الشـرقية وأميـركا اللاتينيـة مثـلاً، مختتمـاً مداخلتـه، فـي نـدوة حملـت عنـوان: «مسـتقبل التغييـر فـي العالـم العربـي» قائـلاً: «مـا يحصـل فـي العالـم العربـي اليـوم هـو تصحيـح لخلـل تاريخـي عميـق» رغـم مـا تشـهده المرحلـة الحاليـة مـن انتقـال مـن أنظمـة مُنتخَبـة إلـى أنظمـة مُنقلِبـة. وهـي وجهـة نظـر قاسـمه إياهـا أيمـن نـور، رئيـس حـزب غـد الثـورة المصـري، ومرشـح الانتخابـات الرئاسـية 2005، ضـد حسـني مبـارك، حيـث عَبَّـرَ عـن خيبـة أملـه مـن الانتخابـات الرئاسـية المصريـة الأخيـرة، مؤكـداً علـى تقليـد «التزويـر» المُنتَهـج مـن طـرف السـلطة الحاكمـة قائـلاً: «السيسـي نُقِـلَ إلـى قصـر الرئاسـة علـى صناديـق فارغـة»، فمـن خـلال تجربتـه عـام 2005، تأكـد لأيمـن نـور أن الانتخابـات فـي مصـر ليسـت سـوى لعبـة تـدور وقائعهـا بيـن فئـة صغيـرة مـن أصحـاب القـرار، والخاسـر الأكبـر فيهـا هـو إرادة الشـعب وأصواتـه. وذهـب شـفيق الغبـرا، أسـتاذ العلـوم السياسـية فـي جامعـة الكويـت، فـي قراءتـه للمشـهد المصـري، والحـراك العربـي إجمـالاً إلـى القـول إن الثـورات العربيـة هـي بدايـة لمرحلـة تاريخيـة طويلـة، مؤكـداً أن الجيـش ليـس حـلاً، وأن الجيـل الجديـد مـن الشـباب هـو جيـل رافـض للسـلطة بطبيعتـه، كاره للأبويـة، ومتمـرد علـى النظـام الـذي نشـأ فـي كنفـه.

مأساة سورية

لا وصـف يناسـب الوضـع الحالـي فـي سـورية أكثـر دقـة مـن عبـارة «المأسـاة»، التـي كرّرهـا كل مـن الأكاديمـي برهـان غليـون، رئيـس المجلـس الوطنـي السـوري السـابق، وأحمـد طعمـة، رئيـس الحكومـة السـورية المؤقتـة. برهـان غليـون عَبّـرَ عـن أسـفه ممـا يحـدث فـي سـورية مـن جرائـم ضـد الشـعب، مؤكـداً تفاؤلـه بانتصـار الثـورة علـى الجـلاد فـي النهايـة، أمـا أحمـد طعمـة فنـدّد بتدخـل أطـراف خارجيـة فـي دعـم نظـام الأسـد، فـي وقـت يعيـش فيـه



اللاجئون، المشتتون بين دول الجوار (لبنان، الأردن، تركيا والعراق) وضعاً جد صعب، معبراً أيضاً عن تفاؤل بأن الثورة ستزيل العثرات التي تقف في طريقها. وذكر طعمة في كلمته أن «الهويّة التي أرادها النظام هي هويّة عبيد للسلالة الأسدية»، مشيراً إلى أن الثورة ستتغلب على الموروث الأسدي، دونما انسلاخ عن الموروث الحضاري. وفي سياق متصل، أقَرّ أحمد طعمة بانقسامات المعارضة فيما بينها، مُحمِّلاً التدخلات الدولية مسؤولية الخلافات، مُختتماً: «المجتمع الدولي ما يزال في مرحلة إدارة الأزمة ولم ينتقل إلى مرحلة الحل». وكان للشأن اليمني حضور في المنتدى مع الناشطة نادية عبد الله، عضو الحوار الوطني اليمني عن فئة الشباب، التي عادت إلى عثرات التحول الديموقراطي في اليمن، وصعوبات الانتقال المرجو، على عكس جمال بنعمر، مساعد أمين عام الأمم المتحدة ومستشاره الخاص لليمن، الذي قَدّمَ صورة إيجابية عن الوضع الحالي في اليمن، مؤكداً أن «ما بعد الثورات العربية لن يكون مثل ما قبلها». وحضرت ليبيا في جلسات منتدى الجزيرة الثامن مع طارق متري، الممثل الخاص للأمين العام للأمم المتحدة في ليبيا، الذي عاد إلى إشكالية انتشار السلاح، وهشاشة الأمن الداخلي في البلد، وضعف هيكلة الجيش والشرطة الليبيين، قائلاً إن المؤثرات الداخلية هي أكثر حسماً من السياسات الخارجية. مُنكراً في ندوة «عقبات في طريق التحول الديموقراطي في العالم العربي» بأن واحدة من عقبات التحوّل الديموقراطي هي عدم التمييز بين الدولة والسلطة، إضافة إلى الاستعجال في الانتخابات مما يساهم في تعميق الانقسامات، مع اختزال الديموقراطية في صناديق الاقتراع.

منبر الشباب

السودان وما يعرفه من حراك تحدث عنه الإعلامي فيصل محمد صالح، بالتركيز على الأمية باعتبارها واحدة من عقبات التحول الديموقراطي، إضافة إلى ارتباط التغيير الديموقراطي بالنخب وتجاهل الجماهير، وأحاط غازي صلاح الدين، رئيس حركة الإصلاح الآن السودانية بعوامل نمو الوعي لدى الشعوب، ورغم ما يعانيه المسار الديموقراطي في السودان من انتكاسات، فإن تزايد الوعي سيزيد من القابلية للتغيير، بحسب غازي صلاح الدين.

منتدى الجزيرة الثامن الذي طَرَحَ السؤال الأكبر: إلى أين تتجه حركة التغيير في العالم العربي؟ استضاف شخصيات سياسية مهمة، مثل بولنت آرانج، نائب رئيس الوزراء التركي وعلي لعريض، رئيس الحكومة التونسية السابق، الذي عاد إلى أهم مراحل الثورة التونسية. وَقَدّمَ المنتدى قراءة في الوضع العربي ليس فقط بعيون عربية، بل أيضاً بعيون أجنبية، مع ديفيد تولبرت، رئيس المركز الدولي للعدالة الانتقالية، إيلينا سوبولينا، مديرة مركز الشرق الأوسط وآسيا في موسكو، وفلورنس غلوب، مسؤولة برنامج الشرق الأوسط بمعهد الاتحاد الأوروبي للدراسات الأمنية، كما فتح المجال واسعاً للشباب لتبادل التجارب والخبرات، وطرح أسئلة أخرى تهم الشأن العربي، كموضوع الإعلام العربي في زمن الثورات، ثورة اليوتيوب العربية، إضافة إلى تنظيم ندوة حول فرص التعاون الاقتصادي بين دول البلقان والشرق الأوسط، واختتم المنتدى (26 - 28 مايو)، بعد ثلاثة أيام من النقاش والتفكير في القضايا العربية المشتركة، بدعوة إلى تكثيف الجهود لتحقيق التغيير المرجو، وترسيخ قيم الحرية والعدالة.

رسائل قصر الاتحادية

القاهرة - محمود حسن

مثلما حدث عقب الثورتين الفرنسية ثم البولشفية، تعيش مصر ما بعد الثورة تجربة مماثلة. الثورات تخلق فراغاً نتيجة إنهاء النظام القائم، لكنها على الأرجح لا تستطيع أن تسد بنفسها هذا الفراغ، بل يسده الرجل القوي الذي يظهر فيما بعد، والذي يكون قادراً على دحر كل خصومه ومنافسيه.

هذا تقريباً ما حدث في بلاد النيل وما آلت إليه ثورة 25 يناير، فقبل ثلاثة أعوام حين ملأت الاحتجاجات شوارع مصر مُطالبة برحيل حسني مبارك، لم يكن أحد في مصر تقريباً يعرف عبد الفتاح السيسي، حتى حين تولى السلطة المجلس العسكري والذي هو أحد رجاله لم تلق الأضواء أبداً على ذاك الرجل، بل ظلّ في خلفية المشهد ولم يعرف عنه المصريون الكثير.. اليوم وفي كل شارع من شوارع القاهرة يستطيع المار أن يلمح صورة ضخمة للرجل الذي سيقود مصر خلال المرحلة المقبلة، وفي المواصلات العامة إذا أتيح للزائر فرصة للحديث مع أحد المواطنين سيدرك الكم المنهل للأمل المنعقد على الرجل.

في الحقيقة، لم يفز وزير الدفاع الأسبق عبد الفتاح السيسي في الانتخابات الرئاسية التي جرت أواخر مايو الماضي، بل فاز بها يوم الثلاثين من يونيو عام 2013 حين تجمعت جماهير لم تكن تعرف عنه الكثير لتنادي باسمه «انزل يا سيسي.. مرسي مش رئيسي». كانت هناك مخاوف من مواجهات واسعة، وخيّم شبح حرب أهلية، ثم أتى الرجل ليبدو كمنقذ من مخاوف المعارضين ساحقاً أنصار الرئيس محمد مرسي بكثير من الدماء. وكما قال نجيب محفوظ من قبل: «فإن الناس يعبدون القوة»، فقد تلاشى المشهد البشع لآلاف القتلى في شوارع مصر أثناء فض رابعة، وصار تولي الرجل القوي زمام السلطة أمراً مفروغاً منه، لا ينتظر سوى القليل من الأمور الشكلية، وهو ما شاهدناه على مدار الأشهر الماضية التي سبقت انتخابات محسومة سلفاً، حددت نتيجتها يوم الثالث من يوليو العام الماضي.

دارت الانتخابات المصرية يومي الخامس والعشرين والسادس والعشرين من مايو الفارط، ولم تكن انتخابات بالمعنى التقليدي، بل كرنفالاً احتفالياً، أغنيات ورقصات أمام اللجان، ومواكب احتفالية في الشوارع، اكتسبت أحياناً طابعاً هيستيرياً غير مُبرَّر، وعلى الرغم من المشهد البارز لخواء اللجان من الناخبين، إلا أن الأرقام المشاركة جاءت لتجعل من تلك الانتخابات الأعلى مشاركة منذ ثورة يناير، وهو ما جعل البعض يُشكِّك في الأرقام..

صعوبة الوصول إلى السلطة لا يمكن مقارنتها مطلقاً بصعوبة تحقيق النجاح فيها، خاصة في دولة مثل مصر، فقبل أشهر من اليوم، كانت هناك احتفالات بتولي الرئيس السابق محمد مرسي رئاسة الجمهورية، وكانت هناك جماهير مُحتشدة في ميدان التحرير، وآمال عظيمة معلنة، اليوم يتولى عبد الفتاح السيسي منصبه والملامح



العامة للاقتصاد المصري - المحرك الأساسي في الاحتجاجات السابقة - لا تبدو مبشرة بخير، فالعجز في الموازنة يقال إنه سيصل إلى نحو 288 مليار جنيه، كما أن نحو ربع الدعم المُقدَّم من الدولة إلى جماهير الفئات المحرومة سيجرى تخفيضه، أما الدين المحلي، والذي وصل إلى نحو تريليون وسبعمئة مليار جنيه، فيبدو رقماً مرعباً ومخيفاً تتكلف الدولة في سداد فوائده فقط نحو ربع إنفاقها العام، فيما تبدو التفاصيل اليومية لحياة المصريين قاسية ومؤلمة وتجسيداً حياً لمأساة مفجعة، ورغم وعود المساعدات الخليجية، إلا أنها ستظل تلوح كنقطة في بحر اقتصاد متلاطم الأمواج.

ويأتي كل ذاك وسط أزمة سياسية عميقة تضرب أرجاء الدولة المصرية، ومشكلات أمنية، وكثير من فواتير الدماء المُراقة، وشباب عازف عن المشاركة في الاستحقاقات الانتخابية المتتالية باعتراف السلطة نفسها، وصبر قليل لجماهير تريد تحسين حالها اليوم قبل غداً.

وعلى الناحية الأخرى، رجال الأعمال الذين شاركوا في دعم السيسي، سواء أكان عن طريق قنوات إعلامية مملوكة لهم، أم عن طريق الدعاية المكثفة التي تملأ الشوارع المصرية، والتي ذيلوها بأسمائهم، ينتظرون نصيباً من الكعكة لا يمكن تجاهله، وقد بدا جلياً الامتعاض من هؤلاء حين فرضت ضريبة بنحو 10٪ على أرباح البورصة وهاجم إعلاميون في قنوات رجال الأعمال تلك الضريبة، في حين أن الجهاز الشرطي، والذي ساند وبقوة السياسات الأمنية المتشددة والعنيفة التي أعقبت الثالث من يوليو لديه مشكلة حقيقية في التعامل مع الجماهير، ويأبى إلا التعامل بسياسات قديمة كانت السبب المباشر في خروج الجماهير ضد نظام مبارك، وخلال الأيام الماضية حدث عدد من الانتهاكات في أقسام الشرطة، تجاهلها الرأي العام الذي بدا وكأنه قد اعتاد على الانتهاكات، أو ربما قرر تجاهلها مؤقتاً أملاً في أن يُعاد النظر في الأمور مستقبلاً.

المصالح المتضاربة هي المشكلة التي ستواجه السيسي اليوم، فهناك جماهير من البسطاء ترقص في الشوارع حاملة أمل الخلاص من الفقر، وعلى الناحية الأخرى رجال أعمال ينتظرون جني المزيد من الأرباح، ومطالبات بإصلاح جهاز شرطي يأبى الإصلاح، فيما يخرج السيسي نائياً بنفسه عن كل هذا، ومصرحاً بأنه ليست لديه فواتير أو وعود تُسدَّد لأحد.

إذا كان الطريق إلى قصر الاتحادية، مقر الحكم في مصر، بالنسبة لعبد الفتاح السيسي بدا مفروشاً بالورود، محاطاً بالكرنفالات الشعبية والاحتفالات، مُرصَّعاً بالآمال والأحلام للجميع، مع تناسي الكثير من القمع، هل سيستطيع «الرجل القوي»، كما يسميه البعض، تحقيق الآمال المعقودة عليه من فئات مختلفة، بل ومصالح متعارضة، والحفاظ على صورته المُترسِّخة في ذهن أتباعه كرجل قادر على مواجهة كافة المشاكل والنجاة بالسفينة من بحور الظلمات ؟!

جذور إفريقية

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

عُقِدَتْ، مؤخراً، بالمتحف الوطني بالعاصمة الموريتانية نواكشوط ندوة ثقافية حملت عنوان: «تنوع الثقافات الإفريقية: موريتانيا نموذجاً»، أشرفت عليها وزيرة الثقافة والشباب والرياضة فاطمة فال بنت اصوينع، وحضرها جموع من مختلف الأطياف الثقافية. وجاءت هذه التظاهرة الثقافية تخليداً للذكرى الحادية والخمسين (1963) لميلاد منظمة الوحدة الإفريقية (2002)، التي شهدت فيما بعد تطوراً اسمياً لتصبح الاتحاد الإفريقي رغم الجمود والعثرات التي طبعت مسيرتها الوحدويّة والتنمويّة، وقد خاطبت الوزيرة نفسها حشوداً من المثقفين في افتتاح هذه الندوة منوهة باحتفائهم بهذا الحدث القاري، داعية إلى استلهام ما تزخر به هذه القارة من تنوع ثقافي وتعدُّد عرقي في توطيد اللحمة بين المجتمعات الإفريقية وتعميق قنوات التواصل البناء فيما بينها.

وتضمنت الندوة خمسة عروض تراوحت بين التنظير التأملي والتحليل الفكري لقضايا تمس المنظمة، كما تضمن البرنامج العام للحدث عروضاً فنية محلية، وتناول المحاضرون في مداخلاتهم موضوعات وقضايا تتصل بالشأن الثقافي الإفريقي، واستطردوا نماذج تبرز دور الثقافات الإفريقية في إيجاد روابط تواصلية وأواصر جامعة لشتات دول وشعوب عانت في الحقب الماضية من التفرّق والتمزّق، وركّز عدد من المتدخلين على دور اللغة العربية بوصفها لغة الإسلام في إشاعة روح الإخاء والتسامح وترسيخ القيم الحميدة في المجتمعات بصورة عامة والمجتمع



الموريتاني بصورة خاصة، كما تَمّ في هذه الاحتفالية عرض لوحات من الفن التشكيلي، استطاع الفنانون التشكيليون فيها تقديم صورة عن مختلف أوجه الحياة في المجتمع الموريتاني على مدى الحقب والعقود السابقة.

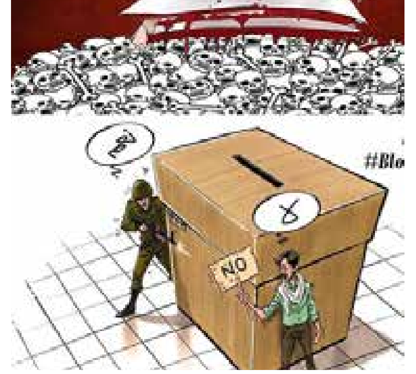
وقد أقيمت، بالتوازي مع الندوة نفسها، في عديد ولايات البلد تظاهرات ثقافية مماثلة، برعاية وزارة الثقافة دائماً، خصصت للحدث، قدم فيها نخبة من الأساتذة محاضرات عن تاريخ منظمة الاتحاد الإفريقي، مركزين على توظيف التنوع الثقافي في تعزيز التقارب بين الشعوب، وحملت هذه الاستعراضات الثقافية بعداً سياسياً واضحاً، احتفاء بتربع الرئيس الموريتاني محمد ولد عبد العزيز على رأس هذه المنظمة الحالمة بمستقبل أفضل والمثقلة بالآلام والجراح، حيث تسلّم رئاستها مطلع السنة الحالية، في قمة المنظمة الثانية والعشرين المنعقدة بالعاصمة الإثيوبية أديس أبابا، فضلاً عن كون هذه الاحتفالية مباركة لنجاح الرئاسة الموريتانية في إيقاف نزيف الحرب بشمال دولة مالي الجارة الإفريقية وجمع كلمة الفرقاء الماليين على مائدة الحوار.

إن موريتانيا، كما أبرزتْ هذه الندوات الثقافية، تمثل اتحاداً إفريقياً مُصغراً بما فيها من تنوع عرقي، حيث تمتاز بخاصية فريدة، تؤهلها للعب أدوار ثقافية في توطيد اللحمة الإفريقية، فشعبها مزيج من الأعراق المختلفة إذ هو مُكوَّن من عرب وزنوج، فوجودها على خط التماس بين العالمين العربي والإفريقي يؤهلها لتكون حلقة تواصل وتقارب بين الأعراق والثقافات الإفريقية، وهو ما يعطي لمثل هذه الندوات قِسْطًا من الأصالة والمشروعية.



بين الدّم والانتخابات





لم تمر الانتخابات الرئاسية السورية، الشهر الماضي، دون حملة تعليقات على مواقع التواصل الاجتماعي، كَتَبَ أحدهم: «انتخابات مين والناس ميتين، أي انتخابات والشعب نصفه مشرد»، وأضاف آخر: «صدق أو لا تصدق لليوم في ناس ما قدرت تمسح الحبر تبع البصمة في مناطق سيطرة العصابة الأسدية خوفاً من الحواجز والشبيحة عا الحواجز.. وين البصمة يا خاين». وتعليقاً على نسبة 88.7 % التي فاز بها الأسد قال ناشط على الفيسبوك: «هل هذه النسبة من الأحياء أم الأموات»!

تويتر يتنبّأ بالنتائج

استغلّت إدارة تويتر فترة مونديال كأس العالم لتمنح نفسها فرصة استقطاب أكبر عدد ممكن من محبّي كرة القدم حول العالم، بإطلاق صفحة خاصة بالبطولة، والتنبُّؤ بنتائج المباريات. مبادرة توتير لم تلقَ إجماعاً من طرف زوّار الموقع، لأن التوقُّعات التي أُعلِن عنها لم تكن مبنيّة على أسس فنية وتقنية، بل فقط على توجُّهات مشتركي الموقع نفسه.

مريم يحيى



أثار حكم الإعدام ضد الطبيبة السودانية مريم يحيى (27 عاماً)، الحامل في شهرها الثامن ومحبوسة مع طفلها ذي العشرين شهراً، ردود فعل عالمية رافضة للحكم. واشتغلت مواقع التواصل الاجتماعي، في الأسابيع الماضية، بقضيتها. وكانت مريم ولدت لأب مسلم وأم إثيوبية مسيحية، تركها والدها، وهي في سن السادسة، لتتربّى مع أمها على أنها مسيحية، وتزوجت من شاب مسيحي وعاشت خارج السودان، واعتبرتها محكمة سودانية مُرتدة عن الإسلام وزانية وحكمت عليها بـ 100 جلدة والإعدام شنقاً.

هاشتاج (# مريم يحيى) حصد الكثير من التعليقات المساندة لها مثل «أعلن تضامني مع مريم يحيى وكل إنسان في كل مكان وزمان في حقه الكامل في الحياة بأمان واعتناق ما يشاء من دين أو معتقد.. وحسابنا جميعاً عند الله رب العالمين.. نسأل الله لها ولنا الهداية وحسن المحيا والخاتمة..».

كما انتشر فيديو على مواقع التواصل الاجتماعي يظهر مسيحيو السودان وهم يصلون لأجل مريم وطفليها. ونتيجة للضغط الدولي من منظمات حقوق الإنسان، وتلويح الولايات المتحدة بقطع المعونات عن السودان بسبب قضية حرية العقيدة من المحتمل أن يصدر عفو عن مريم في الجلسة القضائية الاستئنافية.

فيسبوك ماسنجر يتجدّد

خدمة «ماسنجر» في مواقع التواصل الاجتماعي، الأكثر انتشاراً في العالم، فيسبوك، عرفت، في الفترة الأخيرة، تحديثاً مهمّاً، بانتقالها إلى صيغة 6.0. تحديث حملت معه عديد الخدمات التواصلية الجديدة والمهمّة، حيث صار بإمكان المستخدم إرسال فيديوهات صغيرة الحجم، لا تتجاوز مدتها الخمس عشرة ثانية، مثلما هو عليه الحال في موقع أنستغرام. وإرسال الفيديو خدمة لم تكن متوافرة في السابق. إرسال الفيديوهات يتم بطريقة إرسال الصور في خانة الرسائل اللحظية نفسها.



أنت مُرَاقَب !

القاهرة - خاص بالدوحة

مطلع الألفيّة الجديدة ظل الإنترنت في المجتمع العربي أمراً محصوراً على قطاع قليل من المستخدمين، وكان وسيلة ترفيهية أكثر من كونه وسيلة للاطلاع أو الجدل السياسي، وبحلول 2005 برزت ظاهرة التدوين السياسي، التي صاحبت بشكل كبير حِرَاك الشارع الذي بدأ يضرب على استحياء. المدونون بدوا وكأنهم في جزر منعزلة عن بقية المجتمع، ولم تشعر السلطات بالقلق من ذلك النوع من المعارضة إلا قليلاً، لكنها كانت بين حين وآخر تقوم بالتضييق على بعض من تعتبرهم «مارقون» لتخويفهم وتخويف مَنْ يتبع نهجهم.

لكن طوفاناً أتى لاحقاً على السلطة من حيث لم تحتسب، وبدأ مدونون يهجرون مدوناتهم ليظهروا على مواقع التواصل الاجتماعي وتنتشر كلماتهم بين المتابعين، وتأتي الثورة المصرية بدعوة من إحدى الصفحات على الفيسبوك كضربة مباغتة لنظام لم يهيئ نفسه لها.

اليوم في مصر تحاول السلطة إعادة ترتيب الأمور من جديد، فالدولة التي بُوغِتَتْ في المرة السابقة يبدو أنها قرّرت ألا تُبَاغَت من جديد، فقد أعلن منذ أيام عن نيّة وزارة الداخلية المصرية شراء نظام أمني جديد لمراقبة مواقع التواصل الاجتماعي عن كثب، ولا أكثر توصيفاً من ذاك النظام سوى المسمى الذي اختارته له الدولة نفسها: «القبضة الإلكترونية».

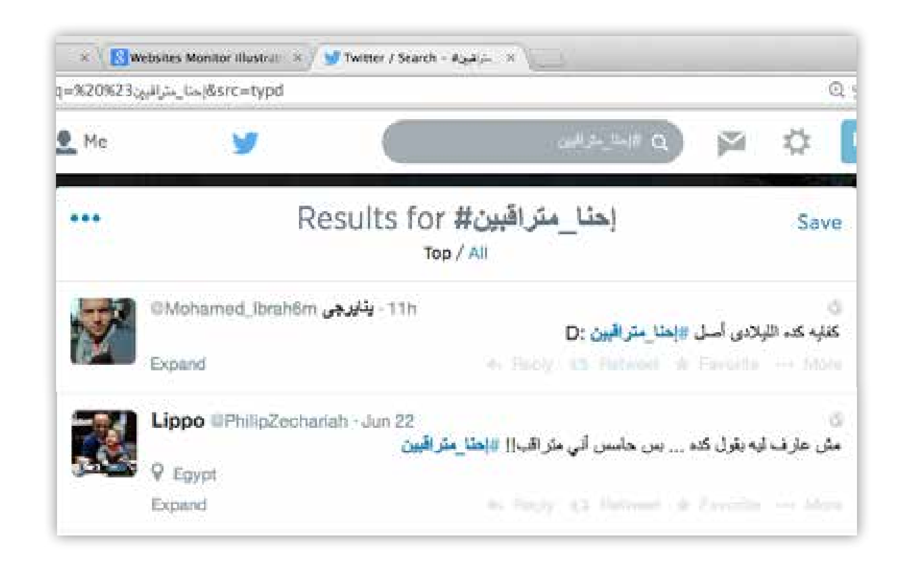
كراسة المواصفات التي نشرتها وزارة الداخلية وتسربت إلى الصحافة حول القبضة الإلكترونية المزمع تطبيقها تتحدّث عن رقابة لصيقة تبحث عن «إثارة النعرات الطبقية، دعوات التظاهر، تصيد الزلات، اجتزاء الكلام من سياقه، وتَتَبُّع مقالات الكتّاب وتجميعها، وتحليل اتجاهات الرأي العام»، وغيرها من المتطلبات التي ما أن ينتهي المتتبع منها حتى يدرك بالفعل بأن هاجساً حقيقياً ورهيباً يجتاح الدولة للسيطرة على مواقع التواصل الاجتماعي.

على الجهة المقابلة، لم يكن رد مستخدمو مواقع التواصل الاجتماعي على القبضة المنتظر فرضها سوى بالسخرية المريرة، حيث تم تدشين هاشتاج (#إحنا_متراقبين) والذي استخدم على نطاق واسع، ليسخر مغردو تويتر من النيّة المزمعة لمراقبتهم، بل وتجاوز الأمر السخرية إلى درجة قيام البعض بتدشين هاشتاج آخر تحت مسمى (#وجه_رسالة_لمخبرك_الخاص) يوجهون فيه رسائل ساخرة من الشخص الذي يفترض بأنه يراقبهم لحظة كتابة التعليقات.

عدد مستخدمي موقع الفيسبوك في مصر عام 2014 – بحسب وزارة الاتصالات المصرية – بلغ نحو 16.8 مليون مستخدم، وتبدو محاولة متابعة كل هؤلاء ومراقبتهم وتحليل ما يكتبونه ضرباً من خيال، ومحاولة غير مجدية للعودة إلى أساليب قديمة، أخذ البعض في تنكرها على هاشتاج آخر حمل اسم (#زمن_المراقبة_الجميل) بشكل يحاكي أساليب المراقبة التي كانت تتخذها الدولة في ستينيات القرن الماضي لمراقبة مواطنيها بأساليب كانت عقيمة وغير منطقية.

عند هذه النقطة تحديداً يبدو تضاد المشهد واضحاً للغاية، سلطة تحن إلى زمن مراقبة كانت كل الأمور فيه تحت سيطرتها، وجيل جديد بأساليب جديدة ومتطورة يستطيع المراوغة ببراعة وسخرية.

المنطق يقول إن السلطة لن تنجح بأي حال من الأحوال في مراقبة كل هؤلاء الملايين، لكنها قد تلجأ إلى إجراءات بحق بعض الناشطين المشهورين على مواقع التواصل الاجتماعي على طريقة المثل المصري الشهير (اضرب المربوط يخاف السايب!)، لكن هل سيجدي ذلك نفعاً ويعيد «جني مواقع التواصل الذي باغت السلطة» إلى نقطة البداية؟!



عيون «الداخلية»

أميرة الطحاوي



إعلان وزارة الداخلية المصرية الأخير الذي يُخاطب شركات برامج كمبيوتر للتقدُّم لمناقصة للتعاون مع الوزارة في مراقبة الإنترنت جاء لافتاً للبعض، وبحسب مصادر يُفترَض أن تكون «الإدارة العامة للمعلومات والتوثيق» هي المسؤولة عن الإشراف على هذه المنظومة الجديدة التي يجرى إنشاؤها لـ«قياس الرأي العام» وتعنى بمتابعة فيسبوك وتويتر، الأكثر استخداماً في مصر على التوالي، فيما تقوم «إدارة مباحث جرائم الإنترنت» بالإشراف على الجانب الأمني من حيث متابعة ما يَحُضُّ على العنف.

ويقول الدكتور أحمد خاطر، الخبير بالمركز القومي للبحو ث، إن مصر في مرحلة وسطى فيما يتعلق بالتقنيات وتكنولوجيا المعلومات، وإنتاج البرمجيات، وأن بعض الدول التي بدأت معها في فترة زمنية واحدة تقريباً سبقتها بمراحل، وأن استخدام الشركات المصرية لتقنيات أجنبية وارد وأقرب للتصوُّر، حيث وجدت الحكومة نفسها أمام ضرورة فرز ملايين الصفحات التي تفوق قدرة ضباطها وموظفيها على المتابعة، فقررت الاستعانة بشركات مُتخصصة.

ويضيف خاطر أنه متخوف من سوء استخدام برامج المتابعة بشكل يخترق الخصوصية وأنه من الممكن أن تكون المفردات التي ستتابعها وزارة الداخلية ملتبسة بصورة تجعل حتى الحوارات والمراسلات بين فردين أو أكثر على شبكة الإنترنت مسوغاً لاتهامهم بما لم يفعلوا.

وكان خاطر مشرفاً على قطاع الاتصالات العلمية والدعم الفني بأكاديمية البحث العلمي حتى عامين مضيا، ويقول إن النظام في مصر قبل انتفاضة 2011 لم يكن يولي البحث العلمي اهتماماً كبيراً، رغم وجود الشبكة القومية للمعلومات وَشُعَبٍ أخرى تعنى بالتكنولوجيا، وهو يتوقع أن تكون الشركات المصرية التي ستتعاون مع وزارة الداخلية في متابعة الإنترنت تستخدم تقنيات وبرامج أجنبية بها بعض الإضافات والتحديثات، لكنها ليست مبتكرة محلياً وهي نفسها عرضة للاختراق.

واستضافت مؤخراً برامج تليفزيونية مسؤولين عن وزارة الداخلية المصرية الذين أجمعوا على أن هناك مبالغة في تصوير الأمر وكأنه مراقبة وتجسس، وأن الوزارة تعمل على «فلترة» كلمات مثل تفجيرات وحرق وغيرها في الصفحات العامة للتوصل لمستخدميها والمحرضين عليها، والوقوف على جديتهم في هذه الأفعال ومنع حدوثها بعد استحصال الموافقات المطلوبة من النيابة العامة والجهات المختصة.

ويذكر أنه خلال العام الأخير في مصر أُلقي القبض على خمسة أفراد على الأقل بسبب ما نشروه باسمهم أو في صفحات يديرونها على الفيسبوك. كما حُوكِمَ شخص على الأقل بسبب ما نشره على صفحته الخاصة في فيسبوك، واعتبر «ازدراء للأديان».

وجاء في المناقصة التي أعلنتها الداخلية المصرية في مقدمتها أن استخدام شبكات التواصل الاجتماعي «امتد ليشمل النشاط الجنائي والإجرامي من خلال تداول المعلومات الخاصة بإيذاء أفراد أو بتكدير الأمن العام، وكذلك الدعوة إلى أعمال الإرهاب والعنف والشغب. ومن المؤسف ازدياد أعداد مستخدمي شبكات التواصل الاجتماعي الذين ينشرون الأفكار الهدامة التي يتأثر بها مجتمعنا في العصر الحالي الذي نعيشه، حيث تزايد عدد مستخدمي شبكات التواصل الاجتماعي خلال السنوات الأخيرة زيادة سريعة». ولازال الجدل مستمراً حول ما كشف عنه في مصر، بين مؤيدين لعمل الوزارة سعياً لمنع أعمال العنف والتخطيط لها عبر الإنترنت، وبين معارضين تخوفاً من سوء استخدام القائمين على الأمر لهذه التقنيات بالنظر للتاريخ سيئ الصيت للداخلية في ذهن كثير من الناشطين، خاصة قبل انتفاضة 2011 ضد نظام مبارك القمعي والأمني

حوار: سعيد خطيبي

مباشرة بعد الإعلان عن النتائج الجزئيّة للانتخابات الرئاسية المصرية الأخيرة، وَقّعَ الكاتب والصحافي الفرنسي الشهير آلان غراش (المصري المولد، 1948)، مقالاً مُثيراً للجَدَلِ بعنوان: «الخسارة الأولى للماريشال السيسي».. غراش، رئيس التحرير الأسبق لصحيفة «لوموند ديبلوماتيك»، مديرها الحالي، ومؤلف عدد من الكُتبِ المُهِمّة حول سياسات الشرق الأوسط، لا يبدو متفائلاً بمستقبل مصر في ظِلّ الحكم الجديد.. «الدوحة» التقت صاحب «الإسلام، الجمهورية والعالم» وَأَجْرَتْ معه هذا الحوار:

آلان غراش لـ «الدوحة»:

مصر.. لعبة مُغلقة

كيف تابعت سير الانتخابات الرئاسية المصرية الأخيرة، وما هو تقييمك للنسبة المئويّة التي حَصَلَ عليها الرئيس عبد الفتاح السيسي؟

- الانتخابات الرئاسية التي أُجريت نهاية شهر مايو/أيار الأخير في مصر كانت انتخابات غير مسبوقة. كانت اللعبة مُغلقة، والجميع كان يعرف، من البداية، أن المرشح عبد الفتاح السيسي سينتصر، مُستفيداً من تسخير إمكانيات الدولة، ومن الترويج الواسع الذي حَظِي به من وسائل الإعلام المختلفة. مصر لم تشهد انتخابات حُرّة. ووصول السيسي إلى السلطة بهذه الطريقة لن يغير شيئاً، فهو على سُدّة السلطة منذ فترة ما قبل الانتخابات.

هل تعتقد أن وصول السيسي إلى السلطة- رغم نسبة المشاركة الضعيفة- بعد كل ما حصل من تطورات الأشهر الماضية، يعتبر فشلاً للإسلام السياسي؟

- كلا، لا أعتقد أن الإسلام السياسي قد هُزِمَ، الأصح ربما هو القول إن الإسلام السياسي قد خَسِرَ معركة مهمة، وذلك كنتيجة لأسباب متعددة، يتحمل جزءاً من مسؤوليتها. قوة التيار الإسلامي في المجتمع ما تزال حاضرة، فهو يمثل حوالي 25 % من المجتمع، ومن غير المنطقي الحسم بنهايته. من المؤكد أنه سيجد مكاناً له في المستقبل. لن يعود الإسلاميون إلى الواجهة على المدى القصير، ولكن أتوقّع عودتهم على المدى المتوسط. والسلطة الحالية ستكون مُجْبَرَةً على عقد تحالفات.

هناك من يقول إن تيار الإسلام السياسي لا يتوافق مع مسارات التحول الديموقراطي.. ما رأيك؟

- الإسلام السياسي هو جزء من الحل. لا يمكن تصوّر بناء ديموقراطي في الوطن العربي باستبعاده كليّة. هو جزء من مشروع التأسيس لمسار ديموقراطي، لكن لا بد عليه هو أيضاً أن يعيد النظر في منطقه ومنطلقاته السياسية. أنا أؤمن بضرورة احتراف التعدديّة كمبدأ أساسي لكل المجتمعات، لا توجد إمكانية للتقدم للأمام دونما اعتراف بالتعددية.

هل يجب إذن تجديد مفهوم الإسلام السياسي؟

- برأيي أنه حصل خلط بين الجماعات الإسلامية والممارسة السياسية. أعتقد أن النموذج الأمثل في هذا السياق هو النموذج التركي، بحيث يتم فصل الحزب ككيان مُسْتَقِل عن الدعوة الدينية. أعتقد أن الخلط بين الصلاحيات سَبَّبَ واحداً من معيقات الجماعات الإسلامية في مصر.

الحراك الذي تعرفه المنطقة العربية، منذ حوالي ثلاث سنوات، رافقه حراك أيضاً في مناطق أخرى من العالم، في أوروبا والولايات المتحدة مثلاً. ألا



تعتقد أن التحوّلات السياسية، الناجمة عن الاحتجاجات الشعبية، ستكون قَدَرَ أكثر من بقعة في العالم اليوم؟

- صحيح، من الممكن أن نقارب بين ما حصل في مصر وما حصل في البرازيل أو إسبانيا، ولكن الفرق في الدول الواقعة خارج الوطن العربي هو وجود الديموقراطية، حيث توجد هناك انتخابات حرة، وهي عامل مهم وغائب في العالم العربي. الأسباب الاجتماعية والاقتصادية التي دفعت الجماهير للنزول إلى الشارع في إسبانيا مثلاً وفي اليونان هي أسباب مشتركة مع دول عربية أخرى.

هل هي عَوْلَمَةٌ للغضب؟

- طبعاً. الغضب بَرَزَ في الوطن العربي مع نهاية 2010، وَمَسّ دولاً مختلفة في الوقت نفسه، وحصل سابقاً في الجزائر وفي موريتانيا ووقع فيهما تغيير. ولكن السياسات التي تسود دولاً غربية تختلف عن السياسات التي تعرفها دول عربية.

بعض الدول العربية الأخرى التي لم تشهد ربيعاً عربياً تستغل صورة عدم الاستقرار في سورية وليبيا لفرض هيمنتها على شعوبها وتخويفها من خِيار الاحتجاج.. هل هي في منأى عن التغيير؟

- أعتقد أن أسباب الثورات موجودة في الجزائر، وفي غيرها من دول عربية أخرى لم تَمسّها شرارة الربيع العربي. ولكن لا أحد يمكن أن يتنبأ بإمكانية وظرفية اشتعالها. الأسباب نراها ولكنها تظل أسباباً، ولا يمكن التَكَهُّن بما سينتج عنها.

هل تعتقد أن الانتصار الدبلوماسي الروسي في الأزمة الأوكرانية الأخيرة، وعودة موسكو إلى المشهد العالمي كقطبية نافذة، لعب دوراً في ترجيح كفة نظام الأسد في سورية؟

- طبعاً. وعلينا التنبيه أن الدور الروسي جاء من غياب فعلي للسياسة الخارجية الأوروبية، وهي سياسة خارجية لا أثر لها في الواقع. من الصعب جداً إيجاد أرضية مشتركة لسياسة خارجية تجمع بين 28 دولة مختلفة. دول تفتقد للتنسيق الحقيقي. حتى المواقف الأوروبية من الثورات العربية عَرِفَتْ تناقضات. الدور الذي لعبته كاترين آشتون، الممثل السامي للاتحاد الأوروبي للشؤون الخارجية، كان سيئاً جداً، وكما قلت من الصعب تنسيق مواقف 28 دولة حول قضية خارجية معينة.

الرابح الأكبر هو روسيا؟

- هي رابح ولكن ليس بشكل عام. روسيا لها مصلحتها السياسية في أوكرانيا. هل كانت أميركا ستسكت لو حصل تغيير في مكسيكو مثلاً؟ هل كانت ستظل محايدة؟ كما لن ننسى أن المجتمع الأوكراني يعرف انقساماً نصفياً، بين جزء مؤيد لروسيا وجزء مؤيد للحكومة الجديدة.



عُلبة الصَبر

نَصْبِرُ على ما لا نريده وما نريده، وأعلى مراتبِه التحمُّل فهو صبر مركَّز، كما يقول توماس كارليل. وهو المحارب الزمني الذي يَغنِم الصابر بحلاوة الظفر. لقد كان المسرحي الروماني بلاوتوس يقول «الصبر هو أفضل علاج لأي مشكلة»، وهو أول خطوات الشفاء عند ابن سينا، وإننا بالتجربة الإنسانية والأخلاقية نبلغ المدى لما نصبر، ومقابل ذلك ما إن يهربْ من تكبد عنائه ومرارته أحد من الناس فيَصفه القومُ بالضعف والاستسلام للمَصَائِب.

هكذا، تنطوي قيمة الصبر على المُفتَرض والمُنتَظر بما يحملانه من طموحات وأحلام. ويمكننا تأمل حياة الفقراء لنسمع كم من المرّات تتردّد كلمة «الصبر» في يومهم السعيد!. كما من سمات هذه القيمة أن تتساوى فيها المراتب الاجتماعية من أسفلها إلى أعلاها، إنه التساوي في الحاجة إلى الكلمة التي تقهر الصِعَاب، وتبعث على الأمل.

بالتزامن مع شهر رمضان الفضيل، تُقدّم مجلة «الدوحة» هذه المُقاربة في قيمة الصبر، من خلال الميثولوجيا والأسطورة وعلم الاجتماع، ومن تجربة صبر الأفراد إلى صبر الجماعات والشعوب والأقلّيات، وكذلك دلالتها واستعمالاتها اليومية بين الناس.

الأعمال الفنية للملف: Charlie O'Sullivan - أسكتلندا



باستثناء العربية والسريانية، لا تكاد تجد مفردة «صبر» في اللغات السامية الأخرى، الحيَّة منها والميِّتة على السواء. إلا أنها من العربية انتقلت إلى اللغات الأخرى: الأذرية، التركية، الجاوية، الفارسية، البنجابية، الأردية، ولغات أخرى.

عبدالوهاب الأنصاري

الجزع أو الانتظار

وفي العربية، ينكر أصحاب المعاجم أن الصاد والباء والراء أصلٌ في معانٍ ثلاثة: الحبس، وأعالي الشيء، وجنسٌ من الحجارة (مقاييس اللغة). إلا أن المعنى الأول هو السائد وهو ما يعنينا هنا: الحبس والانتظار والتحمل وكل ذلك جنسٌ واحد، وهو الذي يحث عليه الإسلام (وتواصوا بالصبر، واصبر فما صبرك، إلى آخر الآيات الكريمة). وعلى مذهب ابن جني فإن «ربص» يحمل معنى الحبس والانتظار هو الآخر. والكلمة- كأي كلمة أخرى- تطورت في معناها تطوراً جزئياً. جزئية «الانتظار» لم تكن تُشكِّل عنصراً كبيراً في معنى الكلمة، إنما العنصر السائد لمدلول الكلمة كان معنى «حبس النفس عن الجزع»، كما في حديث «إنما الصبر عند الصدمة الأولى»، أو، عموماً، تحمل البلاء كما في قصة النبي أيوب.

ومثل الإسلام، وإن بدرجات متفاوتة، تحض الأديان الأخرى على الصبر. اليهودية والمسيحية والبوذية والهندوسية. في إنجيل لوقا، كما في مواقع كثيرة أخرى في الأناجيل، «بصبركم اقتنوا أنفسكم». وفي البوذية فضيلة الصبر تعني عدم رد الأذى بمثله، ومثل ذلك في الهندوسية: الصبر هو تحمل المعاناة بطيبة نفس ودون الرغبة في الانتقام. ولعل ذلك يبلغ الذروة في الصيام في الإسلام، ليس في الصبر في الإمساك عن الأكل والشرب، لكن في تحمل الأذى في الوقت الذي يكون تحمله أصعب: ... فإن سابه أو شاتمه أحد فليقل إني صائم (رويت بألفاظٍ مختلفة). لكن الدعوة إلى الصبر ليست حكراً على الأديان. فمثلاً، ترى الفيلسوفة آيرين مكمولن (مؤلفة ودكتورة بجامعة إيسكس تحاضر في الوجودية والظاهراتية) أن الصبر يشكل «قلب الأخلاق»، وتسميه الفضيلة المنسيّة، وتعتبره العصب المحرك للمجتمع. تصور مجتمعاً لا صبر فيه للناس على الالتزام بالطابور، يتكالبون فيه، وَقِسْ على مثل ذلك في قيادة السيارات والالتزام بالمسارات. وفي مقالة لريتشارد روز بعنوان «ما مدى صبر الناس في المجتمعات ما بعد الشيوعية؟» يحث الكاتب، وهو بروفيسور في جامعةٍ أسكتلندية، على الصبر في مجال تحقيق الأحلام المجتمعية. وهذه نصيحةٌ أحوج ما تكون بحاجةٍ إليها المجتمعات الوليدة في بلدان ما يسمى بـ «الربيع العربي»، حيث يمكن اعتبار نفاد الصبر لدى الفئات المتشاكسة رأس المشاكل. ويقدر الكاتب أن نتائج مثل هذه التحولات المجتمعية قد لا تعطي ثمارها إلا بالانتظار جيلاً كاملاً أو أكثر.

وفي مقابلة مع إم جيه رايان



مؤلف كتاب «قوة الصبر»، يُعَرِّفُ الكاتب الصبر من ثلاثة أوجه: الأول هو الثبات، بمعنى السير في طريق لا يُعرف آخره، والثاني هو التقبل: تقبل أن تجري الأمور كما تشتهي الرياح وليس كما تشتهي السفن، والثالث هو الشعور بالطمأنينة في مواجهة الغيب (الرضا بالأمرين السابقين). أما في رده على أهمية الصبر فجوابه هو بالنظر إلى النقيض: نفاد الصبر يعني أن تكون في كنف الغيظ إلى درجة أو أخرى والغيظ لا يبلغك أهدافك، بل يؤدي إلى أمراض العصر: القلق والترقب وضغط الدم.. إلخ.

لكننا الآن في زمنٍ مختلف: بدءاً نعود إلى المفهوم الجديد للصبر، والذي هو بمعنى الانتظار. أمن الفضيلة أن ينتظر الإنسان إلى أن تتحقق الأهداف والأماني؟ الأماني لا تحقق نفسها، بل لا بد من السعي الدؤوب. نعم، يقول البعض، وإن كان الثمن هو أمراض العصر. لأن العالم في سباق، وجملة «كن صبوراً» إنما تقال للذين لا يحسنون استغلال الفرص والذين هم، على أي حال، أقل حظاً، من باب المواساة والتشجيع على المثابرة. هل، مثلاً، ينبغي أن يكون أحدنا صبوراً في وظيفة يعمل بها منذ ثلاثين عاماً في انتظار ترقية ما؟ أصحاب هذا الرأي يرون أن الصبر من الفضائل التي تدعو إليها الأنظمة الشمولية. وأنه في الأنظمة الفردية لا مجال للدعوة إلى الصبر. إذن الصبر ملجأ من لا حيلة له بحسب هذا الرأي.

لام امرؤ القيس صاحبه الشاعر عمرو بن قميئة على قلة صبره:

أرى أم عمروٍ دمعها قد تحدرا

بكاءً على عمروٍ وما كان أصبرا

ولكن هل نلوم نحن عمرو بن قميئة؟ امرؤ القيس يطلب الملك ويسعى للوصول إلى قيصر فماذا في ذلك لعمرو وقد رأى دونه درباً طويلاً أبكاه؟ هل نصبر في سعي الآخرين إلى ما يأملون إليه؟ ربما وعده امرؤ القيس بشيءٍ من الملك إذ يستخدم نون الجماعة: «نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا».

أما قطري بن الفجاءة فيهيب بنفسه من أن تجزع من الموت في المعارك:

فصبراً في مجال الموت صبراً

فما نيل الخلود بمستطاع

وذلك يتم بإبداء التجلد للأعداء والبعد عن الجزع. ومن ينجح في ذلك حريٌ بأن ينتصر. فللصبر إذن نتائج عملية، إذ تضفي السكينة إلى نفس الصابر. وفي القرآن يقترن الصبر بالصلاة كثيراً. فالصبر الذي يوصي به الدين ليس هو الصبر السلبي المشتمل على عنصر الانتظار لما قد تكشفه الأقدار، إنما على الصبر المشتمل على قوة التحمل وعدم تهيب الأمور واتخاذ الأسباب. فالطالب، مثلاً، يصبر ويثابر إلى الحصول على شهادة التخرج. وصاحب التجارة يتحمل المشاق، وربما بعض الخسارة، إلى أن يتعلّم أصول النجاح، بالصبر. والوالدان يصبران على تربية الأبناء.. إلخ. وذلك مثل الذي تحدى الصبر بقوله: سأصبر حتى يعجز الصبر عن صبري.



سليل نبتة الصبّار

د. عبد الرحيم العطري

«الاسم: صابر.... حكايتي تعود إلى نحو ثلاثين سنة خَلَتْ، غادرت فيها الثكنة لثلاثة أيام لزيارة الأهل، كان من المفروض أن أعود في الرابعة، لكن قطار الصعيد، يخلف الموعد كما العادة، لما وصلت في حدود الثامنة مساء، كان الضابط في استقبالي، أخذني إلى الساحة الكبرى، أمرني أن أرسم دائرة، رسمتها بسرعة فائقة، لما انتهيت، قال لي ستمضي الليل داخل الدائرة. اندهشت ونفذت الأمر. في الصباح جاءني الضابط، سألني عن درس «العقاب»، تأملت الدائرة التي بِتُّ فيها واقفاً وقلت: ما الذي أجبرني على رسم دائرة صغيرة، لو كنت قد رسمت واحدة بملء الساحة لكان بمقدوري التجوُّل والنوم والوقوف، وبما أنني رسمتها صغيرة جداً فقد أمضيت الليل واقفاً». فما الذي يجبرنا جميعاً على رسم دوائر صغيرة؟ لِمَ لا تكون أحلامنا بحجم السماء؟ ولِمَ لا تكون طاقات الصبر عصيّة على الاستنزاف؟

إلى البدء

أسماؤنا تلاحقنا، بها ومنها نستمد جوهرنا، كجرح نرجسي لا يغادر ذواتنا المنشرخة، أسماؤنا تهب المعنى والانتماء، لكنها كثيراً تخون نصها الأصلي. لربما الـ كلنا مزيفون في هذي العوالم المُنفلِتة، لربما الـ كلنا استعاريون، نحمل غير أسمائنا المُثْبَتَة في بطاقة الهويّة وجواز السفر.

أليس الاسم الأصلي، غير المُحَوَّر ولا المُزَوَّر هو «صابر»؟ ألسنا جديرين بحمل هذه التسمية في هذا الهنا والآن؟ كلنا صابر مع فارق في الدرجة لا النوع، كلنا مقدودون من قلاع الصمت والصبر، نحن آل لغة الضاد، الذين صاروا أكثر انتصاراً لبنية الصاد (الصبر والصمت)، ما بين الماء والماء.

شرطنا الوجودي هو الصبر، داؤنا ودواؤنا هو الصبر، بلسم جراحاتنا هو الصبر، في كل حين نحن مدعوون/ مطالبون بأن نكون صَبُورين متجلدين، نعتصر الألم والمعاناة في الدواخل، نعانق نواعب الحزن في شِغَاف القلب، ولا حق لنا في إطلاق آهات الانسحاق ولا زفرات السخط، «اصبر

يــا ولــدي»، «الصبــر مفتــاح الفــرج»، «اصبــر تظفــر»، «اصبــر تنــل»،....

هــنا مــا تقترحــه علينــا الســجلات الأخلاقيــة، كيفمـا كان مصـدرها، دينيـة أو غيـر دينيـة، كلمـا حَـلَّ بنـا مكـروه، كلمـا عبرنــا الصحــراء وانســرقت منــا بهجــة الحيــاة، جــاء الجــواب ســريعاً: «الصبــر»، فــي المتــون الدينيــة والأخلاقيــة، ثمــة تأكيــد متواصــل علــى قيمــة الصبــر وضرورتــه للفــوز فــي الهنــا والهنــاك، فمــا هــو الصبــر فــي البــدء والانتهــاء؟ مــا حقيقــة هــذه الآليّــة التدبيريــة لهمــوم الحيــوات؟ كيــف تشــتغل؟ وكيــف تصيــر مُوَجِّهــة للفعــل ومُؤَسِّســة للحــال والمــآل؟

أن تصبــر، معنــاه، أن تقبــل، أن ترضــى، أن لا تعتــرض، وأن تواصــل المســير فــي ذات الطريــق المؤلمــة. أن تصبــر، معنــاه، أن تمشــي حافيــاً فــوق الأشــواك والجمــر، وأن تضمــر الألــم ولا تعلــن الانســحاب مــن الممشــى الدامــي. فالصبــر آليــة/طريقــة/ممارســة لتدبيــر علاقتنــا المتوتــرة بالأشــياء والوقائــع، إنــه قيمــة إنســانية للمصالحــة مــع الواقــع والتفــاوض مــع خرجاتــه وحركاتــه وســكناته، إنــه تقنيــة مقاومــة وصمــود ومواجهــة، بهــا نؤســس لوجودنــا وامتدادنــا مــن غيــر رفــع للرايــة البيضــاء.

مقامات وأحوال

ومــع ذلــك فالصبــر درجــات ومقامــات، طاقــة تُشْــحَن وتُسْــتَنْزَف، الصبــر مــدارات وانتمــاءات، هنــاك الراســخون فيــه، وهنــاك الراســبون. أحيانــاً نصبــر ونصبــر، نتجلــد ونقــاوم، وأحيانــاً، ولمـا ينغـرز النصـل أكثـر، نفقـد التـوازن ونسـقط صرعـى. نقـاوم ونحـارب، وفـي لحظـة اسـتنزاف، نجثـو ونئـن مـن فـرط الألــم، هنــا نفهــم جيــداً أننــا صابــرون بالمفـرد لا الجمـع، منـا آل الجلـد ومنّـا آل الصبــر، منــا مَــنْ يتحمــل السَّــحْل، ومنّــا مَــنْ لا يقــدر علــى تحمّــل جلــدة واحــدة.

إن الواقــع الــذي ننـدلـق معــه طوعــاً وقســراً، لا بــد وأن يقيــم فينــا عوســجه وياســمينه، إننــا لا نســتطيع الفــكاك منــه، ســلباً أو إيجابــاً، لأننــا فــي النهايــة مجــرد كائنــات مُجبَــرة علــى التفــاوض مــع الواقــع، ولــو فــي صيــغ بســيطة حـد الابتـذال والهشاشــة، هكـذا نحـن منـذ البـدء، نشـرئب بأسـئلتنا نحـو «حبـة فهـم أو هــم»، لهــذا ينفــرض علينــا فــي لحظــة مــا أن نختــار، أو ربمــا يتكتــب علينــا، أن نــؤدي الثمــن ونســدد قائمــة الديــون المتراكمــة، فهــل نصبــر؟

الصبــر هــو الصبــر، هــو فــن العيــش بلغــة متقشــفة صارمــة، هــو الحقيقــة الملتبســة التــي ندعــي معرفتهــا، ونقــف عرايــا أمــام لا حقيقتهــا، إنــه الهــلام، الزئبــق، الــلا معنــى، العصــي علــى القبــض، العصــي علــى الاســتيعاب والفهـم. لربمـا حقيقـة الصبـر تكمـن فـي مجابهتــه، فــي اختبــار آلامــه وفجائعــه، هنــا نصيــر وجهــاً وجهــاً مــع كيميائــه أو خيميائــه. معنــاه/لا معنــاه يســتفزنا، يســتدعي مخيالنــا، إرثنــا، تمثلاتنــا، ذاكرتنـا المنشـرخة، تتقـاذف الصـور فـي الأعمــاق، ونتذكـر جيـداً مــا قالــه ســارتر ذات يــوم بأننــا قذفنــا إلــى هــذا العالــم، ولربمــا قذفنــا إليــه كيفمــا اتفــق وعلــى حيـن غـرة. قذفنـا لنجـرب الصبـر، نصبـر علـى الجـوع والعطـش والاغتيـال ومـوت الحــب وضيــاع الإنســان.

قــد يغــدو الصبــر آليــة لبنــاء القداســة والوجاهــة الدينيــة، تمامــاً كمــا هــو الأمــر فــي مســالك الصوفيــة، فالطريــق إلــى الولايــة تَنْسُــلِكُ عبــر مُجَاهَــدة النفــس وقهرهــا، عبــر الصبــر علــى الجــوع والعطــش والملبــس والمرقــد الخشــن، إنــه تمريــن صعــب ينخــرط فيــه الراغــب فــي الوصــل، لتطهيــر النفــس مــن نوازعهــا اللنويّــة الدنيويّــة. ولهــذا فقــد كانــت الكتابــة المناقبيــة تعــج بأخبــار التقشـف والجَلَـد والقناعـة والعزلـة التـي امتــازت بهــا حيــاة الأوليــاء، فقــد عــرف عــن أبــي يعــزي يلنــور بأنــه كان لا يقتــات مــن نبــات الأرض ســوى الدفلــى والخبيــز والبلــوط، وكان دائــم الصــوم، ولا يلبــس ســوى حصيــراً «تليســا» وبرنوســا مرقعــاً وشاشــية مــن عــزف». أمـا الصبـر والجلـد فنجـده ناصعـاً مُكتمـلاً فــي نمــوذج ســيدي يوســف بــن علــي، الــذي كان مصابــاً بالجــذام، ومــن شــدة فرحــه المقــرون بفرحــه علــى البلــوى، أنــه ســقط بعــض جســده فــي بعــض الأوقـات، فصنـع طعامـاً كثيـراً للفقـراء، شـكراً لله علـى ذلـك». كمـا يلـوح الصبـر علـى الألـم فـي محنـة الحـلاج، الـذي مـا أن بـدأ صلبـه، والـدم ينسـال منـه، حتـى قـال لمعذبيـه «ركعتـان فـي العشـق، لا يصــح وضوؤهمــا إلا بالــدم».

غرابــة الاشــتغال علــى الجســد بتعذيبــه وترويضــه، تفيــد فــي تجنيــر النفــوذ والمكانــة الرمزيّــة، بــل إن الإمعــان فــي تعذيـب الجسـد، والصبـر علـى التنكيـل بــه، يعــد كرامــة تحســب للولــي، وتزيــد مــن حظوتــه وحضــوره فــي ســجل التنافسـات الكراموية. إن الجسـد المعـذب والصبــر علــى التنكيــل بــه، مُوجِــبٌ للغرابـة، ومُفْـضٍ إلـى الاعتـراف بالكرامـة والبركــة، باعتبــاره مُنشــئاً للاختــلاف وخالقــاً للتميــز عــن الآخــر. يصيــر الجسـد المُعـذَّب والمُنـكّل بـه فـي هـذه الحالــة مدخــلاً لكســب الاعتــراف وتأكيــد الكرامــة والبركــة، فهــذا الوســيط المــادي الــذي يُجَسِّـر علاقـة الفهـم والقبـول بيـن الرمــزي والمــادي، إنــه العلامــة الدالــة التــي تتوســط وتزيــل الالتبــاس القائــم بيـن عالميـن: الأول واقعـي يمكـن إدراكـه وتلمســه، والثانــي رمــزي تتكثــف فيــه المعانـي ولا تـكاد تبيـن إلا بمفتـاح الكشـف والبرهــان.

أما بعد

صابـر سـليل نَبْتَـة الصبّـار، المُقـاوم، المُناضـل، والشـاهد علـى عصـر لـم نقـرأ شــفراته لحــد الآن، صابــر الــذي يمتــح وجــوده مــن الصبــار، عليــه دائمــاً أن يوســع الدائــرة حتــى لا يســقط فــي ســاحة الوغــى، كمــا فــي مفتتــح القــول. فالـ كلنـا «صابـر»، ومـا حياتنـا إلا دوائـر تضيــق كثيــراً وتتســع قليــلاً.

لهــذا كلــه نقيــم الصلــح مــع أقــلام يكسـرها الواقـع العنيـد، لا تَمَـلّ البَـرْيَ ولا تمـن التثـاؤب، لا نجـد بـداً مـن بَرْيهـا مـن جديـد حتـى نواصـل الحلـم وصناعـة الحيـاة. بالقلـم والحـرف يحـارب «صابـر» الانقـراض ويُصِـرُّ علـى الانتمـاء لأزمنـة وأمكنــة شــتى، بالكتابــة يعانــق الألــم الغائــر فــي الأعمــاق، ينثــر بــذوراً مــن الأمـل ويسـير علـى الـدرب ضـداً علـى كل ممكنــات الســقوط. ولــكل طبعــاً، قلمــه ونظرتــه للكــون. والـ كلنــا «صابــر» فــي البــدء واللانتهــاء.

د. محمد الشحات*

دَأَبَ المِخْيَالُ الجمعيُ العربيُ على تناول عدد غير قليل من المفاهيم السوسيولوجية والقيم والمبادئ الأخلاقية تناولاً إبداعياً حُرّاً، يشبه حريّة نمط الحياة التي كان يحظى بها ذلك البدوي جوَّاب الآفاق، فأضفى بمخيّلته الرحبة على بعضها اكتنازاً سردياً في مدوّناته ومرويّاته الشفاهية، وأطلق العنان لبعضها الآخر ليأخذ نصيبه التامّ من السرد الجموح الذي راح يتحرّر من تقاليد الحكي الشفاهي، ولم يأبه بأنساق الذاكرة الجمعية، ولا بقوانين المجتمعات وعاداتها ودياناتها. أقصد إلى مفاهيم من قبيل الكرم والنخوة والشجاعة، وغيرها، مما هو وارد في كلام العرب ومأثورهم.

من الميثولوجيا إلى الأمثولة

من بين هذه المفاهيم، يأتي «الصبر» بوصفه أمثولةً Allegory تشتغل على مبدأ حبس الذات عن الجَزَع والسّخط وحبس اللسان عن الشكوى، كما يقول الجرجاني في (التعريفات)، أو هو منع الأنا المجبولة على الحريّة من ممارسة حقّها في إعلان الرفض أو التمرّد أو العصيان، سواء في طرائق التعبير اللفظي أم في اتّخاذ موقف حدّي تجاه ما تتعرّض له من غُبْنٍ أو ضَيْمٍ أو اضطهاد أو أي شكل آخر من أشكال القهر أو التعنيب النفسي أو المعنوي. والصبر، وفق هذا التصوُّر، يستغرق جنسَيْ الإنسان والحيوان معاً؛ لأنه فتنة كبرى. فمن بني الإنسان، ارتبطت قيمة الصبر بأنبياء الله ورسله، منذ خروج آدم عليه السلام من الجنّة، ومحنة إبراهيم مع أبيه وفتنته مع ابنه إسماعيل، واضطهاد بني إسرائيل لموسى قبل التّيه وبعده، وتعنيب المسيح وحواريّيه، وطرد محمد (صلى الله عليه وسلم) وأتباعه من مكّة.. وغير ذلك الكثير من المرويّات والأخبار التي تمتلئ بها قصص الأنبياء والأولياء والصالحين، سواء كان في الديانة اليهودية أم المسيحية أم الإسلامية. ولن نبالغ إذا قلنا إن الصبر كذلك متعيّن في الديانات الأرضية كالزرادشتية والمانوية،.. وغيرهما من الديانات والمعتقدات التي تدفع المعتقدين فيها إلى الصبر على كل شيء، بدءاً بالصبر على ممارسات التعذيب البدني الذي قد يمارسه الآخر على الأنا، أو تمارسه الأنا على نفسها، وانتهاءً ببلوغ العتبة الأخيرة من عتبات الحياة الدنيا (الموت). لكنْ يبقى «الصبر» وحده -دون بقية السرديّات السوسيولوجية والأخلاقية كالكرم والشجاعة، وغيرهما- أمثولةً شفاهية كبرى ارتبطت باسم نبيّ الله أيوب عليه السلام على وجه الخصوص. وسورة (ص) في القرآن الكريم أنموذج بالغ الدلالة والتمثيل على صبر أيوب، الذي أصبح أمثولةً في الصبر ومضرباً من مضارب أمثال العرب وكلامهم، كما تخبرنا أغلب المعاجم العربية.

لقد نُسِجَتْ الأساطير والمرويّات الكثيرة حول مرض أيوب. ويمكن أن نلمس صورةً تفصيليةً لمرضه في «سفر أيوب» تحديداً من (العهد القديم). فعلى حدّ وصف التوراة له، كان أيوب رجلاً كاملاً مستقيماً يتّقي الله ويحيد عن الشر. وكان عنده سبعة بنين وثلاث بنات، وسبعة آلاف من الغنم، وثلاثة آلاف جمل، وخمسمئة فدان بقر، وخمسمئة أتان، وخدم كثير. غير أن الشيطان لم يبرح يجادل الربّ في رفع رعايته عن أيوب وبسط يده عنه، حتى كان له ما أراد بعد لأي وحجاج. يَروى «سفر أيوب» أن «الشيطان خرج من حضرة الربّ وضرب أيوب بقُرْح رديء من باطن قدمه إلى هامته». وهنا، تدخّل الشيطان لإفساد حياة أيوب أملاً في دفعه إلى دائرة معصية الله والتجديف في ذاته أو صفاته. هبطت المصائب والمحن على أيوب وعائلته ومملكته تباعاً، ففقد كل شيء بين عَشيّة وضُحَاها. ثم ابتلاه الله بأنْ مرض مرضاً جلياً مُنفّراً، فاجتنبه الناس إلّا زوجته التي لم يتركها الشيطان وظَلّ يوسوس لها حتى أغواها لاحقاً، فتخلّت هي الأخرى عن زوجها، لكنّ صبر أيوب وإيمانه فقط هما اللذان عَصَمَاه من هذا المرض اللعين. ويصف القرآن هذه الحالة بقوله تعالى:

«وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي



مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ * ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ * وَوَهَبْنَا لَهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِنَّا وَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ * وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثاً فَاضْرِبْ بِهِ وَلَا تَحْنَثْ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِراً نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ» (ص: 41 - 44).

وفي مقابل اتّساع رقعة المتن السردي الذي نسج خيوطه مخيال جمعي حرّ يمتاح من متون التاريخ الشفاهي والرسمي على السواء في تأطير أمثولة الصبر الأيوبيّ، احتفت مملكة الحيوان بـ«الجمل» دون غيره تقريباً من بني جنسه، لاشتهاره بكونه أكثر حيوانات الأرض صبراً وتحمّلاً، والمرويّات في ذلك كثيرة ومتنوّعة، سواء لدى الجاحظ أم أبي عبيدة أم المقسي أم غيرهم من أرباب الأخبار والنوادر وكتب الحيوان والإبل. ومن الطريف ما أورده المقسي (ت 875 هـ) في (جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب) عن مناظرة بين الجمل والحصان، يقول فيها الأول للثاني:

«أنا أحمل الأحمال الثقال، وأقطع بها المراحل الطوال، وأكابد الكلال، وأصبر على مرّ النّكال، ولا يعتريني من ذلك ملال، (...) أنا الذلول، وللأثقال حمول، لستُ بالخائن ولا الغلول، ولا الصائل عند الوصول، أقطع في الوحول ما يعجز عنه الفحول، وأصابر الظلماء في الهواجر ولا أحول، فإذا قضيتُ حق صاحبي، وبلغتُ مآربي ألقيتُ حبلي على غاربي، وذهبتُ في البوادي أكتسب من الحلال زادي، فإن سمعتُ صوت حاديّ سلمت إليه قيادي، وواصلتُ فيه سهادي، وطلّقت طيب رقادي، ومددتُ إليه عنقي لبلوغ مرادي، فأنا إن ضللتُ فالدليل هادي، وإن زللتُ أخذ بيدي مَنْ إليه انقيادي، وإن ظمئتُ فذكر الحبيب زادي، وأنا المسخَّر لكم بإشارة (وتحمل أثقالكم)، فلم أزل بين رحلة ومقام، حتى أصل إلى ذلك المقام».

والغريب في الأمر هو تلك المماثلة أو المشابهة التي تجمع بين الجمل وصاحبه البدويّ. فالصوت السارد، في المقطع السابق، يجوز أن ينسحب على المتكلّمَيْن معاً: البدوي وناقته أو جمله على السواء. كلاهما ابن الصحراء مترامية الأطراف، وكلاهما عقد عقداً اجتماعياً مع مملكة الوجود، من فلوات ووديان وسماء ذات أبراج وليل طويل لا ينجلي إلا بصبح قائظ كالهجير. عندئذ، يتم أنسنة الجمل، ليكون الناطق بلسان حاله أولاً ولسان صاحبه (البدوي) ثانياً. فمقتضى الحال واحد. ولا مناص، عندئذ، من الاتّكاء على بلاغة تستعين بالسجع وفصاحة الكلمات استعانتها بقيم الوفاء والنّخوة والصبر. ولا فارق هنا أيضاً بين قيمة إنسية وأخرى حيوانية، ما دمنا نتحرك في فضاء مملكة الوجود الفسيح الذي تتضاءل فيه الذّات التي عبّر عنها بيتا الشعر اللذان يُنسَبان إلى عليّ بن أبي طالب:

دواؤك فيك وما تُبصِر
وداؤك منك وما تشعر
أتزعم أنك جرم صغير
وفيك انطوى العالم الأكبر؟

إنّ ما يجمع بين الجمل والبدوي، هنا، هو «فتنة الصبر» التي تدفعهما معاً إلى تحمّل قسوة الطبيعة وصلافة الحياة وغدر بني الإنسان. كلاهما يصبر ولا يغفر، يرقم ولا يمحو، يؤجّل الثأر ولا يتنازل عنه. فما بالنا لو كان ذلك البدوي نفسه هو مَنْ يمارس القهر على جَمَله أو ناقته؟! في مثل هذه الحالة لن يتنازل الجمل حتى يأخذ بثأره وقتما تحين له الفرصة، ولو بعد أربعين عاماً كما تحكي الكتب والمدوّنات. ومما ينبغي الالتفات إليه أن الجمل لا يحضر في أمثال هذه المرويّات باعتباره حيواناً، بل بوصفه شخصيةً كنائيةً، رمزيةً (أليجوريةً)، هي نتاج مجتمعات مقهورة، وللقهر فيها مراتب، حيث يمارس البشر فيها طرائق مختلفات من القهر والقمع بعضهم على بعض، فتنقلب مواضعات مثلث القمع، ليصبح القامع مقموعاً والمقموع قامعاً، وكلاهما ضحية لسلسلة متوالية من القمع الذي تمارسه الطبيعة على جنس البشر، والبشر على جنس الحيوان، والحيوان على جنس النبات... وهكذا دواليك. وما ذلك إلا لأنّ الصبر فتنة. ولا فارق في أن يكون المفتون إنساناً أو حيواناً أو جنساً آخر غير معلوم بالضرورة.

* ناقد وأكاديمي مصري

سبع موجات

د. عمرو عبد العزيز منير

يُعَدُّ الصبر في المعتقد الشعبي رمز المرارة «وضلع آدم الذي يحتوي من الصبر أكثر مما يحتويه من العسل»، ذلك ما قاله أحد مبغضي المرأة !. وهو أيضاً مفعول مسكن أشبه بـ (برشامة) كأي دواء ناجع له طعم المُرّ، لكنه يعيننا على احتمال العيش في الدنيا بالصبر في موضع البكاء، والبكاء في موضع الفرج!، وإدراك أن الحياة مزيج متشابك منهما معاً. وهو أيضاً يلعب دوره في مواصلة عملية احتضان كل ما من شأنه إيقاظ روح النضال باتجاه التغيير، والتطلع إلى آفاق جديدة مُشرقة أو مُتطورة، أكثر أملاً في المستقبل، وأقلّ استجابة للأغلاط أو المغالطات التي تستغل التراث أو المورو ث الشعبي الثقافي للتضليل التاريخي مثل مَنْ روج لفكرة أن الصبر المصري سلوك سلبي من أوله إلى آخره، وتلك فكرة مبنولة بشدة ورائجة أقوى ما يكون الرّواج، حتى ظن البعض أن المصري مغلوب على أمره.. لا يجرؤ على الهمس وإذا ما جرأ على الكلام فإما بالشكوى أو بالرجاء، ظانين أنه يُكرر مَلْهَاةَ الفلاح الفصيح الذي لم ترق مستوى آماله إلا للصبر وكتابة الشكاوى إلى الفرعون الواحدة تلو الأخرى، حتى صنع المصريون التاريخ كالعادة في ثورة اشتعلت بالكلمة.. كلمات من هنا وهناك تعبر عن نبض وصبر هذا الشعب. !

ففضيلة الصبر في السلوك المصري تقترن بإرادة العمل في كثير من الأحيان، وأكثر الأمثال الدارجة التي ترفع من قيمة الصبر تقرن كلمة الصبر بالفرج، أو بحل المشكلة، وحكاية أيوب المصري الشهيرة في أغاني الفلاحين، عَدَّهَا رشدي صالح حكاية للصمود الإنساني الباهر في وجه الألم الفادح والعذاب الجسمي الفائق، ولكن الصمود الإنساني، ينتهي إلى أمرين في هذه الحكاية: الأمر الأول: أن أيوب يسترد صحته النفسية، بعد أن يكون قد أصيب باليأس النهائي لبعض الوقت. والأمر الثاني: أن جراحه الماكرة تجد عقاراً مصرياً عميق الخضرة، وهو نبات شعبي بسيط، فتنهزم الجراح أمام هذا العقار، ويسترد أيوب صحته الجسمية كاملة، ويعمر في الأرض طويلاً، وينعم بالثراء الطائل والأبناء الكثيرين.

وكلما عدنا إلى مجموعات الأمثال والحكايات والأغاني التي تدور في قرى مصر وجدنا أنفسنا أمام نوعين من معاني الصبر، نوع يربط بين كظم الألم والتعاسة، والتطلع إلى التغلب عليها، وذلك هو المعنى الأكثر انتشاراً، ونوع آخر من المعاني تفوح منه رائحة الاستسلام والانكسار، وهو المعنى الأقل ذيوعاً.

لكن الوجدان المصري لا يستعذب الصبر، إنه مرير الطعم، لكنه يغالبه ويطاوله، وينتصر به وعليه. وكيف لا يطاول الصبر إنسان عمر الأرض منذ فجر التاريخ واستأنس النهر منذ آلاف السنين وكانت الأرض من حوله عَصيّة، وكان النهر في لقاءاته الأولى معه، متوحشاً مُدمراً لا ينقاد لأحد ؟!. لقد عَلَّمَتْ الحياة هذا الإنسان المصري أن يَبْرَعَ في كظم المشكلات، وَعَلَّمَته أن يَبْرَعَ في البذل من أجل حلها. وكان الزمن – في أحيان كثيرة – شاهد عدل، يقول: إن الصبر المصري فضيلة ما دام ينطوي على إرادة الانتصار على العقبات.

أما في فلسطين الجريحة الصابرة فكان لفضيلة الصبر قيمة كبرى تحكم سلوك الإنسان الفلسطيني الذي عاش كأيوب المُبتلَى سنوات الحزن والجرح الغائر في جسمه،



يتبعه جرح وعقاقير الدنيا لا تشفي بلوى أيوب الفلسطيني القديم أو المعاصر فكان آية في الصبر على الآلام وتحمل المشاق والبلاء دونما استسلام أو يأس، فسجل الفلسطينيون صورة أيوب في ذاكرتهم الشعبية وأمثالهم اليومية، وتغنوا به في أهازيجهم وأسبغوا على قراهم وأديرتهم وآبارهم اسمه، واتخذوا له موسماً سنوياً تفرد عن المواسم الأخرى، وتمظهر ذلك في أمثالهم الشعبية بقولهم: «صبرنا ع المكتوب صبر أيوب»، «الصابرين ع خير». وقولهم: «من صبر نال ومن لج كفر». «طولة الروح والصبر أحسن دوا لعوادي الدهر»، «إن طال مشوارك استرجيه»، «اصبر ع الحصرم بيصير عنب»، ومن قولهم: «الصبر بودي القبر»، «إن صبر صبر وإن ما صبر هادا الحبل وهادا الشجر».

واتخذ الفلسطينيون للنبي أيوب موسماً شعبياً اختاروا له يوم الأربعاء من أيام الأسبوع فأسموه (موسم أربعا أيوب) يقام يوم الأربعاء الذي يسبق (خميس الأموات) أو (خميس البيض) الواقع قبل عيد الفصح بثلاثة أيام، ويسميه المسيحيون من الفلسطينيين (عيد العدس) تحريفاً لـ(خميس العهد)، كما يحتفل الدروز من الفلسطينيين في موسم يسمونه (عيد النبي أيوب)، حيث يخرج المقدسيون والفلسطينيون في هذا اليوم متجهين نحو البحر يصطحب البعض منهم الإبل والمواشي. ويتجه المرضى



خاصة ممن يعانون من الأمراض الجلديّة إلى البحر مرددين:

يا اللي بريت أيوب
ابرينا من ها الداء
يا اللي نجيت بالدعا
نجينا من ها البلاء
يا رب يا شافي
بحق سبع بحور
أرفع عذابك ومقتك
عن عبدك المغرور

وتجد امرأة تشكو عدم الإنجاب وتطلب من الله ببركة صبر النبي أيوب (فك عاقتها) وتقف على شاطئ البحر وبجوار منها عجوز تغرف من مياه البحر (بكيلة أو مايسمونه كباسات) وتصبها على رأس المرأة العاقر وبعدها تقودها داخل البحر لتغمس برأسها سبع مرات وعادة ما يكون رأس المرأة مربوطاً بخرز في سبع موجات وهي تستنجد بالأنبياء قائلة: «لا كباس ولا لباس إلا أولاد زي أولاد الناس بحياة الخضر وأبو العباس وأيوب». وتستغيث أخرى بقولها: «يا بحر اجيتك مدهوشة.. بدي ولد والو شوشة.. يا بحر اجيتك عطشانة.. بدي ولد شوشته مرجانة.. يا بحر اجيتك مشتطه.. بدي ولد على راسه حطه».

وفي القدس تذهب العديد من البنات اللاتي لم يتزوجن بعد إلى بركة أيوب فتغتسل بماء أيوب وهي تناجيه: «يا بير جيتك زايرة.. من كتر ما أنا بايرة.. كل البنات تجوزت.. وأنا عندك دايرة»، وفي المعتقد الشعبي تعد مواطن الماء من الأماكن المُقدّسة التي تُستجاب فيها الدعوة، وتذكر روايات سيرة بني هلال أن خضرة الشريفة دعت ربها بجوار ماء بئر أيوب أن يمنحها غلاماً. واختلفت الروايات في كون هذا الماء عيناً أم بركة أم نهيراً أم بحراً، فالمكان المُقدس هنا يلعب دوراً مهماً في استجابة الدعوة لتصبح نبوءة.

وأما أيوب نفسه، الذي تَحَوَّلَ في القصص الشعري الغنائي الشعبي العربي؛ إلى أنموذج لصفة الصبر، فنحن نعرف قصته الأصلية الواردة في سفر التكوين (الإصحاح الأول إلى الإصحاح الثاني والأربعين من سفر التكوين)، كما وردت في أدب الحكمة والمأثورات الشعبية عند العراقيين القدامى في بلاد ما بين النهرين في قصة «المعذب الصالح» أو «أيوب البابلي» الزاهد، الذي خذلته جميع الآلهة وبذلك استحق غضب الملك فتآمر عليه أفراد حاشيته أيضاً فأصبح منبوذاً ولم يتمكن العرافون والسحرة من مساعدته، ثم يتذكر مدى ما كان عليه سابقاً من زهد وتقوى فيستنتج بأن الإنسان لا يعلم في الواقع ما يطمئن به الآلهة. ونجد صدى القصة في سفر التكوين وكيف كان أيوب رجلاً على قدر كبير من التقوى ووفرة المال وطيب النفس، ثم امتحنه ربه في ماله فصبر، وامتحنه في جسمه «وضرب أيوب بقرح رديء في باطن قدمه إلى هامته، فأخذ لنفسه شقفة ليحتك بها وهو جالس في وسط الرماد فقالت له امرأته: أنت متمسك بعد بكمالك بارك الله.. فقال لها: أألخير نقبله من عند الله والشر لا نقبل» وتنتهي القصة المقدسة بأن «بارك الله آخرة أيوب أكثر من أولاده» وضاعف له الراحة ومد في عمره عشر سنين ومئة، ورأى أربعة أجيال من ذريته، وماله يزيد ويثرو. ويعزو الذهن الشعبي إلى أيوب أنه دهن جسمه بدهان نبات الرعرع فشفي. وهذا النبات عميق الخضرة، كان يستخدم في العقاقير والطيب عند الفراعنة. وأهم من هذا، إن في خضرته العميقة، ما يرمز إلى خصوبة تجدد الميلاد في الطبيعة، ذلك الأمر الذي توليه المعتقدات الشعبية أهمية عظمى. ولا يمكن أن نخطئ الروابط بين هذا الحطام الرمزي في المعتقدات الشعبية المتعلقة بشفاء أيوب بعد صبره وبين ما شاع بين الناس عن وجود نبات أو ماء سحري مُجدِّد للشباب ومُجدِّد للحياة، ويساعد على تأجيل وقوع الموت للإنسان، أو للبطل في الملاحم والحكايات والقصص الشعبي، وقد أتت فكرة ماء أو نبات الشفاء تحولاً عن فكرة أسطورية أقدم، وهي فكرة ماء أو نبات الحياة أو الخلود أو تجديد الشباب، وهو ما نلمحه في بعض الملاحم الشعبية التي تضمنت أفكاراً أقدم تتشابه مع أيوب العائد لشباب دائم علمنا الصبر كقوة معنوية للاحتمال.. سخرية الأقدار أن أسأل ماذا تفعل لو عشت كأيوب. ؟!



إيزابيلا كاميرا

الصبر من شيم الأقوياء

هناك مثل شعبي إيطالي يقول: «الصبر من شيم الأقوياء».

مَنْ مِنّا لم يسمع هذا المثل يتردّد في كلّ مرة كنا ننتظر فيها استجابة أو نتيجة أو حدثاً، أو كنا محجوزين في إشارة مرور، أو في نيل طابور طويل أمام مكتب البريد، أو في موقف لا نحبه ونريد تغييره؟

منذ أن كنا أطفالاً كانوا يعلموننا لزوم أن نعرف كيف ننتظر: الطعام، النزهة، دورنا في الصعود إلى زلاجة الملاهي، العيد، الإجازة، عيد الميلاد القادم، وهكذا دواليك. ولكن المرء عندما يكون صغيراً لا يكون لديه وعي بالزمن، فيتساوى عنده انتظار ساعة وانتظار سنة، هو بالنسبة للصغار انتظار طويل لا ينتهي، انتظار مُدمِّر، ومستحيل.

وعندما ننمو نبدأ في إعطاء قيمة للزمن، وعندها يسوء الحال أكثر: فمن ناحية نتعلّم التمييز بين الدقائق والسنوات، ومن ناحية أخرى تزيد أهمية وقتنا، وتبدو كل ثانية انتظار إهداراً للوقت. كما أن المجتمع يدفعنا إلى إيقاعات مجنونة في العمل، والقلق المصاحب للإنجاز والإنتاج، الذي تتمّ ترجمته إلى نزعة استهلاكية فائقة الحجم لا تهتم بالسلع فقط، بل بالإنسان أيضاً ومشاعره. إن التقدم العلمي والتكنولوجي جعلنا عبيداً للفورية في إشباع احتياجاتنا مهما كانت. في المجتمعات الغربية لم يعد الانتظار موضة. لم يعد أحد ينتظر حبيبه، كما كان الحال في الماضي، ولكنه يفضل أن يقيم علاقات كثيرة لا تنتهي أقلّ أهمية من علاقته مع المحبوب، على شكل علاقات فردية متسلسلة لا تؤدي في النهاية إلى أي شيء. فعند ظهور بوادر أزمة في العلاقة لا ينتظر أحد الطرفين أن يتحسن الحال كما كنا في الماضي، ولا يحاول رتق التمزق، ويفقد الصبر على التوافق والتصالح، فتموت العلاقة فوراً لكي تبدأ علاقة جديدة. من ناحية أخرى قليلون هم الذين لديهم الصبر على حمل الحذاء للإسكافي كيما يصلحه، بل تفضل الغالبية شراء حذاء جديد بدلاً من إصلاح القديم!

هذه الحالة من الجوع الدائم تنطوي أيضاً على طريقة فهمنا للزمن، الذي أصبح عدواناً عليه وليس توفيراً له: لا أحد لديه الصبر على ضياع الوقت، لأنه لو كان الوقت ثميناً فإن وقت الفراغ ثمين هو الآخر، بل أكثر أهمية، ولا أحد يريد أن يهرقه بالانتظار. والحقيقة أننا نعيش في عصر المهام المُتعدِّدة، حتى الفترات التي تقع بين كل نشاط وآخر يجب ملؤها. يكفي أن تنظر إلى أي طابور طويل (في مكاتب البريد أو في البنك أو ما شابه) حتى ترى الواقفين جميعهم يملؤون الفراغ بأجهزتهم المحمولة التي وفرتها التكنولوجيا بهدفٍ رئيسي وهو إمكانية العمل به وعليه ومنه في أي مكان وفي أية ظروف. وهكذا لم تعد هذه الأوقات مُهدَرَة في الفراغ، ولكنها تحوّلت إلى لحظة تفكير وتأمل. لقد أصبح فنّ الصبر وفضيلته بهذا الشكل مسحوقاً بواسطة التكنولوجيا الحديثة، التي رغم مساعدتها لنا إلا أنها تجبرنا على عمل أشياء أكثر في وقت أقل، بما يغير فهمنا واستيعابنا للزمن.

أن يكون لدينا صبر ليس معناه ألّا نعرف كيف ننتظر، بل يعني قبول ما لا نستطيع تغييره. كان توماس مور يدعو بدقة إلى «القوة التي أغير بها الأشياء التي أستطيع أن أعدلها، والصبر على قبول الأشياء التي لا أستطيع تغييرها، والحكمة في تمييز الفارق بين هذا وذاك».

من الناحية العملية يجب ألا يختلط الصبر بالاستسلام: فأن تكون صبوراً ليس معناه أن تقبل بسلبية أن الأشياء لا تتغير مطلقاً، ولكن أن تكون لديك القوة لأن تنتظر تغييرها، ربما بعمل كل ما بوسعك حتى تغيّرها، فإن لم يحدث تغيير فعليك بمزيد من الصبر حتى تقبل هذا.

فهل الصبر ثوري؟ علينا أن نفكر في الصبر الجماعي لشعوب بعينها، التي كان يبدو أنها لن تنجح أبداً في تغيير مصير الاستسلام والتبعيّة، ولكن بعد مرحلة معينة، وفجأة، يملؤون الميادين تظاهراً واحتجاجاً لكي يعبّروا عن ضيقهم وعن إرادة التغيير لديهم. إن الإعلام يتحدّث عن هؤلاء ويصفهم بأنهم فقدوا صبرهم بعد سنين طويلة من الاستسلام الظاهر، ولكن الحقيقة هي عكس ذلك: فهم أناس عرفوا كيف ينتظرون أوقاتاً طويلة حتى تأتي اللحظة المناسبة، الفرصة المواتية لمحاولة تغيير عالمهم، حتى ولو كان عليهم أن يتحلّوا بمزيد من الصبر حتى تُكْمِلَ الثورةُ مَسارَها.

إخوة أيوب

عبد الكريم ينينة

لأننا في بعض الأحيان نعتقد أننا لا نملك غير الصبر، في حقيقة الأمر نكون بامتلاكه قد ملكنا كل شيء وملكنا زمام أنفسنا قبل كل شيء، رغم ما يعترينا من إجهاد جرّاء المُكابدة. بالنسبة للبعض فإن الكتابة تمثل أول الصبر على المعنى، وكذلك هي الحياة، لهذا تغدو الكتابة والحياة أمرين يشكلان فعلاً واحداً، لا دخل لنا في كثير من تفاصيله، فالحياة بحث يومي عن المعنى، والكتابة نبش مستمر في أرض الروح لزرع بذور الحياة، فعل لا يكاد ينتهي حتى يبتدئ من جديد.

وحينما نختزل الحياة في الكتابة، فإننا نكون قبضنا على معنى أن نستمر ونمتد في الزمن، وأن ننتصر على ذواتنا التي تقف حائلاً في طريق مسيرنا الطويل، الذي بدأه أبونا آدم من قبل ويستمر عبر خطى أحفاده الخيرين.

وإذ ننتصر على ذواتنا فإننا نكون قد شارفنا على إتمام آخر لحظات الصبر. ولعل الأولين كانوا أعمق منا رؤية وتأملاً وتعاطياً مع ثقافة الصبر، وإذا كان الصبر عند ابن عجيبة هو «حبس القلب على حكم الرب»، فإن الصبر عند ابن عطاء هو «الوقوف مع البلاء بحسن الأدب»، وعند آخر هو «الفناء في البلوى بلا إظهار شكوى»، ولخصه أبو علي الدقاق في تعريف مضغوط حتى قال «الصبر كاسمه»، وعلى عكسهم يأتي الجنيد بصورة فنيّة رائعة للصبر فيقول «هو تَجَرُّع المرارة من غير تعبيس».

الشعراء أيضاً كانت لهم رؤيتهم للصبر، وكان له نصيب كبير في أشعارهم، رغم كونهم من أرق الناس قلباً وأرهفهم مشاعر وأكثرهم شفافية، ما يجعل أغلبهم بتركيبتهم النفسية تلك أبعد الناس عن الصبر وأقربهم للبوح والشكوى، يقول أحدهم:

وكيف الصبر عمن حل مني
بمنزلة اليمين من الشمال
إذا لعب الرجال بكلِّ شيء
رأيتَ الحب يلعب بالرجال

ويأتي آخر بنقيضه تماماً، لكنه في الأخير يلتقي معه في البوح والإفضاء:

صبرتُ ولم أطلع هواك على صبري
وأخفيتُ ما بي منك عن موضع الصبر
مخافة أن يشكو ضميري صبابتي
إلى دمعتي سراً فتجري ولا أدري

حتى وإن رأينا في السابقين قولاً يسير عكس السائد آنذاك كمثل قول أحدهم «والله ما نصبرُ على ما نحب، فكيف على ما نكره؟» فهو ينفي كليّة الصبرَ على المكاره، لكنه قول أرقى وأعمق من المقولة الشعبية الشائعة في عصرنا «للصبر حدود»، فهذه بقدر ما تعطينا صورة عن قلق عصرنا فهي بعيدة عن المعنى الحقيقي العرفاني للصبر كقيمة أساسية للإنسان في صراعه مع الحياة التي يشكل الوقتُ أهم ركائزها، «فما النصر إلا صبر ساعة»، هكذا قال الإمام البَطّال أبو محمد عبد الله، فأدرك سراً من أسرار الصبر، هي آخر ساعة قبل أن نضع حداً لصبرنا على أيدينا، فنتقهقر وننهزم أمام ذواتنا، هي الزمن الأهم والأقسى الذي لا ندرك سرّه ولا نعدّه، إن لم تكن هي الصبر بعينه قد تحوّل إلى وقت، عندها يصير نبضنا دقات ساعة كونية تصارع نفسها وتوشك على التوقف، فإذا تمالكنا فيها، ونظرنا هناك إلى ما وراء الحجب، نتلقى لمسة من لمسات «أيوب» عليه السلام، الذي قهر الوقت وتغلّب على الزمن بالصمت والدعاء والتضرع.

ها أنا يا سيدي يا أيوب، ويا سيد الحزن الطروب، ها أنا ذا أقارع أمة من الساعات المُترعة بالانتظار والترقب، وقد جحظت عينا الوقت الراسف في أغلال الزمن المتدحرج منذ بدء الخليقة، يشد وأشد ونشد، ولا شيء غير ما يُفضي إلى نقطة البداية، المتخفّية وراء أمل مشتعل.

أمد إليك يد الروح فتتجلى فتوحات الله مدداً للنفس، فتتعالى عن الألم، فإذا الجروح شفاه تبتسم، والأنين نغم أزلي يراقص شعباً خاملاً من ساعات الانتظار.

«في القديم قالت غيمة أنهكتها المسافة، وأدمى قدميها الوصول، لنخلة كانت تمنع الشمسَ عن ظلها: قبل أن أكونكِ، كنت عرضة للنهب وكدتُ لولا الصبر، أوزعني على الهباء، نكاية في الريح التي ما فتئت تخذلني».

الغيمة نزق المدينة، والنخلة رمز الصبر، والصحراء أرض الرب الشبيهة



بالإنسان في أنقى صوره، أرض الله التي ما انفكت تمدنا بالصبر، وتعلمنا دروس العطش والجلَد التي لا تنقضي، عكس المدينة التي تسرق منا كل هذا لتستبدله بمجد قلِق، زائفٍ، ينهار أمام أول امتحان مع القَدر، لقد ولد الأنبياء في الصحراء، ومنها بنوا حضاراتهم، سلاحهم في ذلك مدد من النور وطاقة من صبر يفيض من حولهم، طاقة قاوموا بها النكران والجحود وصمدوا أمام الجور، وتعرضوا للألم، فعلى مَرّ الأزمنة لازال بعض البشر يكرع الأذى من يد البعض الآخر، وأتعسهم أولئك الذين يتعرضون لجور السلط، تضيق بهم بلدانهم فيرحلون طالبين اللجوء إلى بلد آخر أرحم وأعدل، حتى وإن اختلف ثقافة وعرقاً وديناً، غير أن إخوة «أيوب» لا يزالون إلى يومنا هذا لا يرتحلون لسوى الله، طالبين منه وإليه «اللجوء الروحي»، فيمدهم مثلما أمدّ أيوبَ من الصبر ما يطل على أراضٍ شاسعة من الطمأنينة، وعلى مروجٍ من السكينة، يتجاوزون فيها جاذبية أرض الناس، ويتعالون وهم عليها عما بَدَرَ في حقهم من طرف نظرائهم في الخلق، ولعل أرض الصبر هذه، هي التي كان من مواطنيها أحد العارفين حين عاش في فسحتها سيداً لنفسه، إلى أن قال: «نحن في نعمة لو علم الملوك بها لزاحمونا عليها بالسيوف».

سيظل الصبر ما ظل الإنسان المُبتلَى، بالمرض وبالحب وبالفقد وبالظلم وبالغضب، و... سيظل قيمة كبرى في الإنسان تفوق قيمة الشجاعة، في عالم تتأرجح حياته فيه بخط بياني بين صعود وهبوط، وسيظل رافداً إيجابياً من روافد شخصيته، ومعدلاً نفسياً يزوده بطاقة وقوة إضافية في مواجهة المحن والصعاب، وسيظل النبي «أيوب» عليه السلام في جهة أخرى مقابلة رمزاً للصبر على مَرّ الأزمنة، ومرجعاً لكل صبار، في الديانات السماوية الثلاث، كما في الثقافة الشعبية، وكثيراً ما تتردّد مقولة «صبر أيوب» لدى العامة، للتدليل على فعل الصبر، لكن هيهات، فسقف ألمك وصبرك يا أيوب يا سيدي أعلى بكثير، ولن يطاله ألم أو صبر إنسان أبداً، وذلك من رحمة الله بنا.

صبر الماء

د. حسين محمود

في التراث الشعبي حكايات كثيرة عن الصبر، ربما أشهرها سيرة «أيوب» الموجودة في مُعظم حكايات التراث، الإسلامي والمسيحي واليهودي، وهناك رمز «الحمار»، الذي يُترجَم في بعض الحكايات بالصبر، وهي صفة للحمار مُشترَكة في كثير من تراث الأمم، ولكن في إيطاليا هناك في التراث ما يُسمّى بصبر «الماء»، والفارق كبير بين الصبريْن، فصبر الحمار يراه الكثيرون صبراً على المهانة والإهانة، بينما صبر الماء هو انتظار للاكتمال، عندما يكتمل فيصبح بحراً مائجاً هائجاً، أو تأتي به عاصفة مُدمِّرة، وفي الحالتين يقتلع الماء كل ما يجده في طريقه.

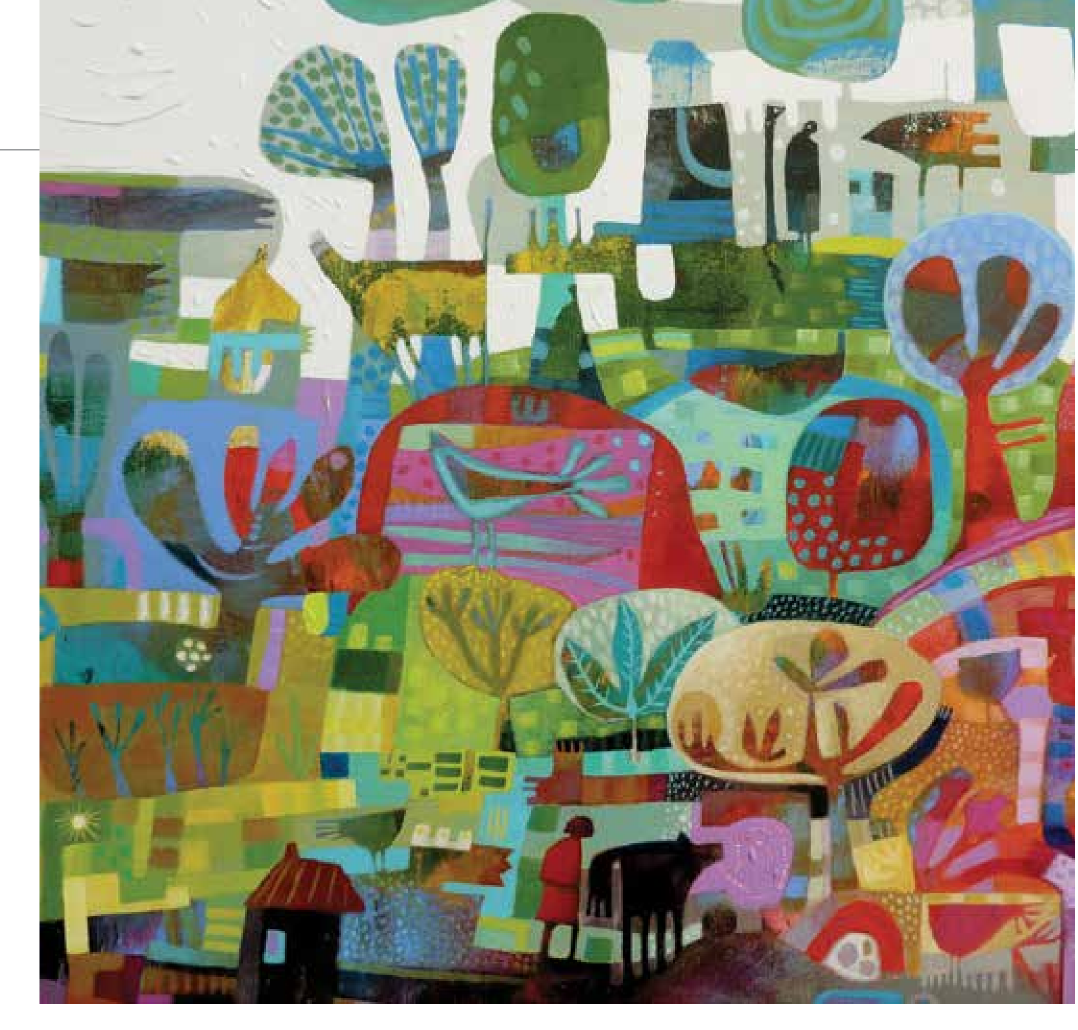
للشاعرة الإيطالية باتريتسيا بيرليكي قصيدة بعنوان «صبر الماء»، وهو عنوان الديوان نفسه الذي يحتوي القصيدة، تقول فيها: «بدا أن لا شيء يحدث / بينما كنت بصمت / تغزل كل الإيماءات / وتؤلّف كل الكلمات / ونبضات قلبي / تعيدني عاشقة من جديد / شفافة / كما كنت يوم ميلادي؛ / مثل الماء /يظهر مكتملاً في دمعة / بينما ينتظر صابراً/ أن يصبح بحراً».

ربما كان هناك معنى من إضفاء صفات معينة على عناصر الطبيعة، مثل غضب الرياح أو ثورة البراكين، وهي صفات تتجاوز المجاز والصور البلاغية بمعناها التقليدي، وتقترب من الوصف الدقيق لحالة حقيقية. فإذا أردنا أن نبحث عن صفة للماء فلن تكون سوى الصبر. يكفي أن تتأمل الدأب الذي يستطيع به الماء، قطرة وراء أخرى، أن يحفر صخرة.

الماء بدون قوة، بدون قالب تشكيلي، بدون أي نوع من الصلابة في قوامه، له قوة تفجير الديناميت، وفي الوقت نفسه له حساسية أنامل النحّات.

يستطيع الماء أن يشقّ طريقه في أي مكان، وفي أية تربة. كلّ قطرة هي خطوة إلى الأمام نحو الحرية، نحو النجاح. كل قطرة نشيد يغني للتعاون والتحالف والتآزر والتعاضد. كل قطرة حياة. لأن كل قطرة مُفرَدة لا تفعل شيئاً سوى أن تصطدم بالصخرة فتفتت إلى قطرات كثيرة أصغر، ترتفع عالياً لتعود بفعل الجاذبية لتسقط من جديد، وفي النهاية تتبخّر. ولكن القطرات كلها مُجتمعةً تصل معاً إلى هدفها. قطرات الماء معاً ليست لها ذاكرة، ولكن لديها قدرة على التناسق وعلى الوعي الجماعي. الصمود. إنه صبر الماء.

هذه هي المشاعر التي يعطيها وجود الماء وحركته، ولكن لا بدّ أن وراء ذلك فكر لا نستطيع أن نغفله. ما هو الهدف؟ ما هو المحرك لهذا الصبر؟ إنها ليست حكاية الجاذبية الأرضية التي تشد الماء إلى أسفل. ربما كانت محاولة من الماء في جرياته للبحث عن الأصل. وهو في الوقت نفسه جريان دائب لا يكلّ ولا يملّ، ويستعين بالقدرة القصوى على الصبر حتى يصل إلى المُبتغَى. والأصل والمُبتغَى هما أكبر الهواجس التي تتحكم في سلوك البشر، على الأقل حتى الآن. الميلاد والموت. ما قبل الميلاد وما بعد الموت. نحن البشر لسنا إلا حبلاً مشدوداً من وسطه، أما طرفاه فيقوم العلم على تحليل بدايته فيما يقوم الدين والفلسفة على تحليل نهايته. وما بين العلم والدين والفلسفة لا نتجاوز الحالة المُعلَّقة ما بين الحيوان والإنسان السوبر أو السوبر إنسان. الماء وحده هو الذي يتغلّب



بصبره على هذه الحالة المعلقة، فله القدرة على الانسياب بهدوء نحو الفراغ، وأن يجري فوق الجدار مُتجهاً مباشرة بلا خوف تجاه القاع، أو الهاوية. هناك يجد المنتهى المبتغى من دون أن يجهد نفسه في العثور على شرح أو تفسير.

وهكذا فإن صبر الماء ليس له هدف. وعندما يمكننا أن نصل نحن أنفسنا إلى الحالة المائية فلن نعرف عندها لا الحياة ولا الموت، لكننا سوف نعيش فقط حالة التحول. لن نكون مجتمعاً أو وعياً، وإنما فقط شكلاً من أشكال الطاقة العابرة، تكفي نفسها بنفسها. عندما نصبح مثل الماء لن نعرف معنى مخيفاً للهاوية، ولن نخشى الحزن. لن يكون لنا هدف سوى مواصلة الطريق. سوف يكون هدفنا الوحيد هو الطريق.

هذا الطريق الذي يترجمه الأدب على أنه «الطريقة»، والأدب هو الذي يقدّم الطريقة البديلة، أو الأسلوب البديل. والجريان الذي يعيشه نهر البشرية في العصر الحديث جريان أسرع من قدرة قطرات ماء هذا النهر عن استيعابه، ومن هنا جاءت الحاجة إلى أدب حديث يقدّم بديلاً لهذه السرعة، ومن ثم بزغت فكرة أدب «البطء»، ونشأت في الأساس من فكرة أن آلهة الأدب في الميثالوجيا القديمة تتسم جميعها بالبطء.

وكما يقول هايدغر فإن الكتابة ينبغي أن تجتاز الطريق الأطول وأن تفلت من المفاجئ، والطارئ، وأن تتمهّل على العتبة، وأن تظلّ في حالة إنصات خالد. التردّد والترقّب هما النواة الرئيسية للتأمّل الأدبي، النضج البطيء في أشعار ريلكه، والبقاء الدائم على العتبة عند كافكا، وكلاهما يعتبر أن الخطيئة الكبرى للبشر هي انعدام الصبر، فهو العقبة التي تمنع من الوصول إلى حالة المتعة.

البطء إذن هو المعادل الجمالي للصبر، والصبر هو الصورة التي تتسع في مدلولاتها من دون أن تقف عند حدّ. الصبر هو القدرة على التحمّل عند هاجر زوجة أبي الأنبياء إبراهيم في سعيها بين الصفا والمروة بحثاً عن قطرة ماء لوليدها، وهو أيضاً القدرة على تحمّل قسوة حكم القضاء عندما يكبر هذا الوليد ويصبح الابن الذي يطلب من أبيه أن يفعل ما يؤمر به و«ستجدني إن شاء الله من الصابرين». الصبر هو صبر أيوب الراضي بالبلاء الرافض للاستسلام لعواقبه، وهو في الحالتين لا يستعجل النجاة. الصبر هو نفسه التيمة المتكررة في أدب العصور الوسطى الأوروبية، وفي ما تركه لنا الصوفيون من مآثر تأخذ بالصبر طريقاً وطريقة للتحول إلى الحب والتوحد.

يعود الصبر في القرن العشرين ليصبح من موضوعات الأدب المفضلة، عندما يوضع بين الجدلي والمأساوي، كما نرى عند ريلكه وكافكا كما أشرنا، ومعهما كثير من الشعراء والروائيين، مثلما هو الحال مع صنع الله إبراهيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف، حيث يعالج الصبر على البلاء القدرة على التحمل، انتظاراً للخلاص الحتمي من دون انقطاع الرجاء. الصبر الذي لا يتخلى عن البعد الديني، ولكن يوظفه لصالح البعد الجدلي، كما يقول هايدغر الذي يرى أن الصبر هجر المنظور الديني ليصبح مساحةً حرةً للانتظار ولترقبٍ ليس له هدف. ويحول هايدكه الصبرَ من شكل وجودي خالص إلى شكل جمالي، أسطورة تعبر عن نفسها بتقنيات التكرار والبطء السردية.

ورغم أن الصبر فقد صفته الدينية واتشح بصفة علمانية في القرن العشرين وما بعده، إلا أنه لم يفقد أصله الميتافيزيقي الذي خرج أساساً من المأساة، وتحول إلى نوع من التناقض الخالد والمعايشة المأساوية بين الأضداد، ليفقد النص انفتاحه ويتحول إلى نصٍ مغلقٍ ينتهي تاركاً قارئه أمام فرصةٍ وحيدة، وهي أن يفكر تفكيراً نظرياً عبقرياً وجديداً، لأنه يغلق النص ويفتح آفاقاً جديدة للتأويل تبعد القارئ عن النصّ من داخله، وتثير الحيرة التي تبحث في النهاية عن تبرير تأويلي لها.

أن تروّض الإنسان على الصبر

بن علي لونيس

كُلّ كتابة أدبية هي إعلان عن مقاومة ما لشكل من أشكال الاضطهاد أو القمع أو الغموض أو الضيق أو الحزن أو الضياع...إلخ، إذا لم نقل إنّ فعل الكتابة هو فعل تمرّد على الضعف الإنساني.

تُطلعنا النصوص الأدبية الإنسانية عن معركة الإنسان في هذا الوجود، تارة ضد الطبيعة، وتارة ضد المجتمع، وتارة ضد العقائد، وتارات أخرى ضد الإنسان نفسه. هذا ما يمكن أن نستخلصه من خلال كل تلك السرود الأدبية منذ ملحمة غلغامش وبحث أنكيدو السوماري عن زهرة الخلود، وصبره الشاق لأجل نيل الأبدية، إلى أوليس اليوناني وهو يجوب في بحر الظلمات، يقاوم أهوال البحر ومخاطر الكائنات العجيبة والساحرة، وإرادة الآلهة في أن يكون بعيداً وتائهاً تمزّقه آلام المنافي والهجران والحنين.

سنتعلّم من رواية «موبي ديك» للروائي الأميركي هيرمان ملفيل كيف يتحوّل الحوت الأبيض إلى اختبار حقيقيّ للقبطان «آهاب»، ومدى قدرة الذات الإنسانية على الصبر على نوائب الوجود، إذ سرعان ما يتحوّل الحوت إلى رمز لعبث الحياة وقسوتها، وقد أكّد مواطنه إرنست همنجواي بعد عقود أنّ الحياة هي أشبه برحلة صيد قاسية تروّض الإنسان على الصبر، وعلى تحمّل ضعفه الإنساني في وجه هول الطبيعة وقوتها.

ألم تكن «ألف ليلة وليلة» هي أكبر اختبار لقدرة الإنسان على الصبر وتحمّل بطش الآخر - السلطة-؟ لقد كانت شهرزاد تمثّل ذلك الصوت السردي الذي عرف كيف يمدّد من عمر الحكاية أمام إرادة عليا تُمعِن في استبدادها ضد الحياة، كان على شهرزاد أن تصبر، وهنا هو سرّ حكايات الليالي، إذ بين السرد والصبر تعالق دلالي يُفضي إلى دلالة الوجود والاستمرارية في السرد والحياة.

جدلية السرد والصبر

حين نقرأ رواية الفرانكو - أفغاني عتيق رحيمي (1962) «حجر الصبر» (سينغي صابور بالأفغانية، 2008)، نجد أنّ الروائي قد استعاد تيمة (السرد - الصبر) من خلال قصة زَاوج فيها بين الحقيقة والأسطورة، ليصنع سردية للبوح الأنثوي في زمن الحروب وانهيار العقلانيات، يستعيد فيها روح السرد الشهرزادي، لكن بكثير من التحوّل في بنية السرد، حيث لم يعد شهريار قادراً على السماع أو على الفعل، بل مجرد جثة معلقة بين الحياة والموت.

الرواية استلهم رحيمي أجواءها من مرجعيتين، مرجعية واقعية تتمثّل في حادثة اغتيال الشاعرة الأفغانية «ناديا انجومان» على يد زوجها عام 2005، وهي الحادثة التي أثّرت فيه كثيراً، حيث قال في أحد الحوارات: «هذه الحادثة هزّت كياني وجعلتني أكتب كل أحاسيسي وكلّ غضبي وثورتي في رسالة نشرتها في فرنسا. ثم رحت أجمع المعلومات حول القضية وعرفت أنّ الزوج قد سُجن حين شرب مادة سامة للانتحار إلاّ أنّه لم يمت، بل وقع في غيبوبة». الحادثة جعلته يتخيّل حديثاً كان يمكن أن يدور بين الشاعرة لو لم تمت وزوجها وهو غارق في غيبوبته.

أما المرجعية الثانية فهي أسطورية، إذ توجد في الثقافة الأفغانية أسطورة «حجر الصبر» (وهي أسطورة فارسية عن حجر سحري، فإذا حصلنا عليه -يقول رحيمي- ونحكي له كلّ مشاكلنا وأحزاننا ومآسينا وأسرارنا وما أن يمتصّ كلّ ما سكبنا فوقه حتّى ينفجر وتنتهي الأحزان).

رواية «حجر الصبر» هي الرواية التي تجعل من البوح طريقة لتمديد الحياة، وإصلاح أعطاب الوجود، ومواجهة الآخر الذي هو طرف أساسي في منح السرد كلّ فعاليته السيكولوجية.

شهرزاد في مواجهة أشباح الماضي

تدور أحداث الرواية نفسها في مكان ما في أفغانستان الغارقة في دوامة الصراعات الطائفية في منزل بسيط، حيث تقف امرأة شبه منهارة أمام زوجها المسجّى على سرير رثّ، بعد أن أصيب برصاصة



استقرّت في عنقه، أدخلته غيبوبة دامت لأيام كأنّها الأبدية. وهي في تلك الحالة لم تجد هذه المرأة إلاّ أن تفضي بأسرارها إلى زوجها المُعلَّق بين الحياة والموت، بعد أن أحسّت أنّ العالم قد تخلّى عنها.

لقد استسلمت هذه المرأة لحالة من البوح الذي كان شجاعاً وجريئاً وانتقامياً، فليس هناك ما تخاف منه، طالما أنّ هذا الرجل لم يعد قادراً على الحراك. فالشرط الأساسي في هذا السرد هو أن يكون الطرف الآخر الذي هو الرجل شبه غائب، مجرد متلق سلبي لحكاية المرأة، الأمر الذي يخلق أفقاً مفتوحاً دون حدود يضع المرأة الساردة في وضع مريح لقول أيّ شيء.

غياب الرجل هو شرط تحرر سردية المرأة، وجرأة هذه الأخيرة هي تلك القوة التي جعلتها أخيراً تُخْرِجُ المكبوت والمسكوت عنه. «في الواقع، ما حرّرني هو روايتي لهذه الحكاية (...) هو أنني قلتُ كلّ شيء. قلتُ لك، أنت. عندها أدركتُ فعلاً أنني منذ أن أصبحت أنت مريضاً، ومنذ أن بدأتُ أنا أكلّمك، وتثور أعصابي ضدّك، وأشتمك، وأقول لك كلّ ما كتمته في قلبي، وأنت لا تستطيع الإجابة بشيء، وتعجز عن الإتيان بأيّ شيء ضدّي.. كان هذا يقوّي عزيمتي، ويهدّئني» (ص 60).

إنّ أكبر ألم يواجه المرأة هو ماضيها، إنها تريد أن تتخلص من تلك الأشباح التي لا تتركها تعيش بسلام، وهنا تتجلى بوضوح أسطورة «حجر الصبر»، حيث يتميّز هذا الحجر بقدرته العجيبة على امتصاص هموم الإنسان والاحتفاظ بأسراره، لأنّ للصبر الإنساني حدوداً.

بالسرد، تحوّل جسد زوجها إلى «حجر الصبر»، تبوح أمامه بكل أسرارها، بعذاباتها، بحقيقة ابنتيهما، فقد كشفت له أنّها حبلت بهما من رجل آخر، أمّا هو فكان عاقراً عاجزاً عن الإنجاب، أخبرته بما كانت تلقاه من إهانات من إخوته الذين كانوا يتبصّصون عليها وهي في الحمام تغتسل، أخبرته عن عمتها المومس التي كانت سبباً في تعلقها بالحكايات الساحرة التي جعلتها على قيد الحياة. لقد أدركت هذه المرأة أنّ زوجها صار حجرها السحري التي تحدثت عنه الأساطير الشعبية.

في لحظة ما، لما يبلغ البوح أوْجه، يستعيد جسد الزوج روحه، وينتفض على نحو مفاجئ، كأنّه ينفجر في وجه المرأة، فيأخذ بجسدها الهش بقوة ضارية، فتغرز هذه الأخيرة خنجراً في موضع القلب، فيرتد صريعاً على الأرض. كان يمكن أن نتوقع انفجار الجسد، انسجاماً مع روح الأسطورة التي تقول بأنّ الحجر في الأخير ينفجر بعد أن يمتلئ بأسرار الناس، فجسد الزوج يتفتت أخيراً.

نفهم أنّ للحقيقة ثمنها الباهظ، وأنّ أصعب ما يمكن أن يواجه الإنسان هو أن يقف عارياً أمام حقيقته. كلنا في آخر المطاف نبحث عن هذا الحجر «حجر الصبر»، لنبوح إليه بأسرارنا الصغيرة، لنكشف له عن جراح الماضي، وعن رغباتنا المُحرَّمة.

تبقى نهاية الرواية مفتوحة على استفهامات كثيرة، وعلى القارئ أن يتحلّى بالصبر إذا أراد أن يفهم سبب انتفاضة جسد الزوج في لحظة كانت المرأة في أوْج مراحل بوحها الجريء. أن يفكّر جيداً في قيمة «الحقيقة»، ما معنى الحقيقة؟ وهل معرفة الحقيقة تحرّر الإنسان؟ هل لصالح الإنسان أن يقول حقيقة الأشياء؟

وبشر الصابرين

عبدالرحيم كمال

(حرق الصبر الدكان)... هكذا تقول الحكاية الشعبية الساخرة حينما طلب صبي من عطار عجوز ليلاً أوشك على إغلاق الدكان أن يشتري منه بعضاً من حبّات الصبر فرد العجوز: اصبر يا بني وانتظرني على الباب حتى أشعل شمعة تضيء لي الطريق. وبالفعل أشعل شمعة ودلف للداخل ليحضر المكيال وترك الشمعة إلى جوار جوال الصبر فوقعت الشمعة على الجوال واشتعل الدكان وأتت النار على جميع ما فيه ونجا العطار العجوز بنفسه وجرى إلى الشارع ليجد الصبي يسأله: أين الصبر الذي طلبته فرد العطار العجوز ساخراً في مرارة: لقد حرق الصبر الدكان يا بني. وصارت مثلاً يعكس نظرة العوام لفكرة الصبر، نظرة تتناقض وتسخر من مفاهيم أخرى للصبر أكثر جمالاً ورقة.. فالرسول الكريم صلّى الله عليه وسلم يصف الصبر في بلاغة وإعجاز كامل بكلمة واحدة: «والصبر ضياء» جاعلاً الصابر مُشرقاً كالشمس أما القرآن الكريم فهو يحتفي بالصبر ويمتدحه ويبشر أصحابه فهناك 93 آية كريمة تحتوي على كلمة الصبر، بينما وردت كلمة (اصبر) 19 مرة وكلمة (اصبروا) 15 مرة وكلمة (الصابرين) 15 مرة؛ وارتبط الصبر باللحظات الدرامية شديدة الوطأة، فها هو الأب يعقوب يستعين على فجيعته في فقد يوسف ومؤامرة الأبناء بالصبر ويختار من الصبر لون الصبر الجميل، ذلك الصبر الذي يليق بالنبلاء ذوي الإنسانية العالية القادرين على الصبر دون اليأس. أولئك الذين لا يفقدهم صبرهم إيمانهم أو ثقتهم في عدل الله وحكمته... ويصل الصبر في ذروته لدى النبي أيوب الذي تجاوز صبره الصبر على فقد المال والولد ليصل إلى الصبر على المرض الذي لا يطاق والبلاء الذي لا يتحمله جسد حتى اقترن اسمه بالصبر وصار هو النوع الفاخر والراقي من الصبر الذي يسمى صبر أيوب... ومقام الصبر عند المتصوّفة هو من المقامات العالية، فحينما سُئِلَ الإمام الجنيد عن الصبر قال: هو تجرع المرارة من غير تعبيس. وقال الإمام الغزالي: إن الصبر عبارة عن ثبات باعث الدين في مقاومة باعث الهوى. وقال ذو النون المصري: الصبر التباعد عن المخالفات والسكون عند تجرع غصص البليّة وإظهار الغنى مع حلول الفقر بمساحات المعيشة. بينما صاغ ابن عطاء الله الصبر في جملة وجيزة بليغة وقال: الصبر هو الوقوف مع البلاء بحسن الأدب... ولا يكون الصبر إلا عند الصدمة الأولى، كما ورد في الحديث الشريف (إنما الصبر عند الصدمة الأولى).... وبالغ الشعراء في وصف ورصد حالة الصبر من أول الشعر المنسوب إلى الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه ويقول:

سأصبر حتى يعجز الصبر عن صبري

سأصبر حتى ينظر الرحمن في أمري

سأصبر حتى يعلم الصبر أني صبرت على

شيء أمر من الصبر.

ويقول زهير بن أبي سلمة:



ثلاث يعز الصبر عند حلولها
ويذهل عنها عقل كل لبيب
خروج اضطرار من بلاد يحبها
وفرقة إخوان.. وفقد حبيب

والصبر مفتاح الفرج، فلن يفتح باب السعادة والراحة إلا بمفتاح التحمل والصبر. وفي الصعيد المصري يتداول الناس قصة عن الصبر سمعتها شفاهة من نساء عجائز عن أم عاقر تمنت أن تلد فتاة جميلة وتلبسها في ساقيها خلخالين واحد من فضة والثاني من ذهب وتحقق حلمها وأسمت الفتاة (عجب)، وتعرضت عجب لمحنة كبرى حينما رأت شيخ الكتّاب يأكل طفلاً صغيراً فهربت منه وجرت بأقصى سرعة وحينما تعلّقت أثناء الجري ساقها بحلقة في الأرض تركت الخلخال الذهب يسقط وواصلت الهروب لتختبئ في بستان لأمير يقبض عليها ويختبرها ويتزوجها، وكلما أنجبت له ولداً يأتي شيخ الكتّاب ويظهر لها ويخطف الولد ويضع دماً على فمها.. ويختفي ثلاثة أولاد.. يختفون والدم على فم عجب فيطلقها الأمير بعد أن يشك في جنونها وأكلها لصغاره ويلقي بها في مكان تربية الحمام والأوز ويتجهز للزواج من أخرى ويطلب منها ليلة عرسه أن تطلب منه شيئاً كهدية فتطلب أن يحضر لها جرة الصبر وبعد رحلة بحث يقبل عليها الأمير بجرة الصبر ويتركها إلى جوارها ويذهب لإكمال مراسم العرس وتجلس عجب إلى جوار علبة الصبر تحكي مأساتها والجرة تهتز وتفور، وحينما تنتهي عجب من حكايتها تنفجر جرة الصبر ويخرج منها شيخ الكتّاب وفي يده أولادها الثلاثة أحياء وقد صاروا صبية ويكون هذا الشيخ هو اختبار عجب في الصبر والصمت.. وسألها الشيخ باسماً: ماذا رأيت يا عجب حين أخذت الفضة وتركت الذهب فترد في حزن وصدق: رأيت معلّماً يعلّم الصغار الأدب فيرد: ولو بُحْتِ بالسر يا عجب لأريتك أعجب العجب. وتركها مع أولادها الذين صاروا صبية مهذبين متعلمين وصحبتهم إلى أبيهم الأمير الذي يستعد للعرس فَضَمَ إليه أولاده وصدق عجب وهذا لون من ألوان الصبر.. الصبر على الظاهر الأليم ثقة في باطن رحيم تماماً كقصة موسى والخضر في سورة الكهف والجملة الخالدة (وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً)، ليثير قضية شديدة الثراء وهي هل يقترن الصبر بالمعرفة وهل المعرفة شرط للصبر أم أن الصبر يجب أن يكون إيمانياً بلا شرط ولا معرفة. وبين الصبر الجميل والطيب والصبر المر والصبر الذي حرق الدكان تختلف وتتنوع مفاهيم الصبر ودرجاته ليصل مديح الصبر كقيمة إلى أقصاه في الآية الكريمة (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْقِتَالِ إِن يَكُن مِّنكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُواْ مِائَتَيْنِ وَإِن يَكُن مِّنكُم مِّائَةٌ يَغْلِبُواْ أَلْفاً مِّنَ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَّ يَفْقَهُونَ) وكأن الصبر الإيماني يضاعف من قوة المؤمن أضعاف عدوه، وحينما يقلّ الصبر ويأتي الضعف الإنساني نتيجة قلة الصبر يخفف الله عنهم وننتقل من درجة الصبر الأعلى إلى درجة الصبر الأدنى ليصبح الصابر الواحد يماثل رجلين من أعدائه بعد أن كان الصابر المؤمن يماثل عشرة فرسان من أعدائه لتصبح الآية الكريمة بعد التخفيف وفي نفس الآية (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْقِتَالِ إِن يَكُن مِّنكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُواْ مِائَتَيْنِ وَإِن يَكُن مِّنكُم مِّائَةٌ يَغْلِبُواْ أَلْفاً مِّنَ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَّ يَفْقَهُونَ*الآنَ خَفَّفَ اللَّهُ عَنكُمْ وَعَلِمَ أَنَّ فِيكُمْ ضَعْفاً فَإِن يَكُن مِّنكُم مِّائَةٌ صَابِرَةٌ يَغْلِبُواْ مِائَتَيْنِ وَإِن يَكُن مِّنكُمْ أَلْفٌ يَغْلِبُواْ أَلْفَيْنِ بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ) لنعلم أن الصبر سلماً تختلف درجاته ومنا الصاعدون فيه ومنا النازلون، وكلنا ننشد الصبر الجميل والتحلي بالاسم الإلهي الصبور.. ذلك الصبر الذي ليس له جزاء إلا الفضل التام، فالصابرون يوفون أجرهم بغير حساب، كما وعد الحق سبحانه وتعالى.

تحمل «المُنفطل»

مسعد أبوفجر

قال: «أنت كتبت، لا ثكافة لا دين؟!. كنت واقف على سلالم مدخل العنبر، وهو كان طالع». ألقى بجملته/ سؤاله في وجهي دون أن يلتفت، صَعّرْ خده ثم دلف إلى الداخل دون أن يتوقّف. أتنكر وجهه جيداً وهو ينطقها. حرّك حنكه ثلاث مرات إلى اليسار واليمين، قبل أن ينطق، على طريقة إحدى قبائل سيناء، المشهور عنهم نفس الحركة في بداية الكلام، خاصة حين يسخر رجالها. ورجال تلك القبيلة مشهورون بالاستعلاء المجاني. وكلها صفات أعيبها، ولكن تَظَلّ تلك القبيلة (وكل الناس) على راسي من فوق. فأنا لا أعيب على أحد بقدر ما أحاول أن أصف الأحوال. سألني (ضابط أمن الدولة) ضاحكاً، أنت إيه اللي حدفك عَ السياسة، أنا أعرف أن ارميلات (يقصد قبيلتي) بتوع حريم؟! معليش لقد طال مني السرد أكثر مما ينبغي. عليك أن تصبر عَلَيَّ قليلاً، وعَلَيَّ أيضاً أن أعود للبداية. قلت إنه قال لي: أنت كتبت، لا «ثكافة لا دين». الحقيقة أنه لو كان بيناقشني لتناقشت معه (الكلام هو الوسيلة الوحيدة لتزجيّة الوقت في السجون).

كان معتقلاً على خلفية تهريب أفارقة لإسرائيل. تهريب الأفارقة يصل في بعض الأحايين إلى تجارة بشر حقيقية. مَنْ يعملون في هذه الشغلانة، ومعظم الناس، يسمونها تجارة العبيد. وحين يصفون واحداً فإنهم يصفونه بأنه فلان الفلاني تاجر العبيد. لا أعرف ما هو اسمها عند مَنْ يهربون الأفارقة إلى أوروبا عبر المتوسط مثلاً. عن نفسي اسميها تهريب أفارقة وكفى. وهي التسميّة التي تثير سخرية أقربائي البدو، وفي الغالب يحتاجون مني تفسيراً لها. تتدنى هذه الشغلانة لحد أن التاجر يشتريه من قبائل الرشايدة أو يكلفهم باصطياده. لا أعرف تفاصيل وطرائق الاصطياد، لكني على يقين بأنه لا يحدث كما كانوا قديماً يعملون، حين يحطون للإفريقي قطعة اللحم على العود (وفيه شعر محلي في سيناء، بهذا المفهوم ولكني نسيته). ربما يقوم الرشيدي بإغراء الإفريقي بالعمل في إسرائيل. عندها يبدأ اصطياد الإفريقي وتبدأ رحلته نحو إسرائيل. وقبل الحدود تماماً يتسلمه التاجر، وبعين الخبير يقوم بتصنيفهم من حيث القدرة المالية. إن كان فقيراً يسلمه للحكومة، أو يدفع به إلى سلك الحدود هو وقدره. الجنود يضربونه بالرصاص في رجله حتى وإن كان مُستسلماً تماماً، ثم يأخذون حقيبته ونعاله وهدومه. فإذا قيل للتاجر عينه إن الإفريقي لديه أو لدى أسرته مال، فإنه يبدأ في استلابه.. في البداية يناوله التليفون: خذ.. هذا تليفون دولي.. اتصل بأهلك.. واطلب منهم 5000 دولار، لكي يتم تهريبك لإسرائيل.. بعدها يبدأ في تعذيبه.. ثم يطلب أهله على التليفون ليسمعوا صراخه



تحت وطأة التعذيب. يتحدث الناس ووسائل الإعلام عن أشكال مريعة من التعذيب منها تسييح البلاستيك على جلده. كثير من الأفارقة مات نتيجة للتعذيب. وبعد أن يحصل منه على المبلغ قد يبيعه لتاجر آخر أو يسلمه للحكومة، في سياق سياسة (شغلني واشتغل)، التي تتبعها الحكومة مع كل المافيات، ومن ضمنها مافيا تهريب الأفارقة.

نعود لصاحبنا، الذي سأسميه من هنا وانت طالع، «لا ثكافة لا دين».. الحقيقة أنه لم يكن لديّ أي مشكلة في التعامل معه. لكنه بدا منذ البداية رافضاً لأي شكل من أشكال العلاقة معي. وأنا فهمت تصرفه في سياق أن الحكومة كانت بتقول للجنائيين، اللي يتعامل معاه (معي يعني) مش هيطلع. وبك والحق أنا لا أرتاح لهذا اليقين تماماً، بل أعمل جسات متوالية، حتى أتأكد أن الواحد يتحاشاني، ولا أجد في هذا أي مشكلة، لكني باليقين تصير عندي مشكلة حين ينقلب التحاشي إلى كراهية، وإلقاء قاذورات عَلَيّ.. فلا يمكن لواحد من صنفي، يتفهم كل ما يفعله الناس حتى خستهم وكذبهم وملعنتهم وسرقاتهم ونفاقهم وغدرهم، أن يأتي عند دينهم وثقافتهم ويحتقرها أو يتنطط عليها ويتصادم معها. وأعتبر هذا مراهقة فكرية، وعدم فهم حتى حين يُقدم عليه غير المُتدين. ومن ثم فأنا أعتبر أن الرجل يهينني فعلاً حين يقول لي مثل هذا الكلام. لا يهينني كمتدين فحسب، إنما يهينني كإنسان أيضاً.

الرجل الذي سميته «لا ثكافة لا دين» بدا لي مقززاً منذ البداية. بعض زملائي في السجن يسألني: هو صحيح عنده سيارة فور باي فور؟!. هو صحيح عنده رشاش؟!. بس هو باين على شكله أنه غني يعني؟!. كل تلك أسئلة لا أجيب عنها. الرجل في الآخر بدوي وأنا ضعيف تجاه البدو حتى لو كان الواحد منهم منفطل(*).

انحيازات الرجل انحيازات مريضة. فهو لا يتصاحب إلا على الأغنياء، والأغنياء في السجن هم تجار المخدرات. ثم أنه لا يقعد في قعدة إلّا وينقل لي الناس بعدها كراهيته الشديدة نحوي. وبالرغم من هذا جاءني مَرّة يطلب أن أقوم بتعريفه على رجال من قبيلة الرشايدة، كانوا مسجونين معي في نفس العنبر. أنا متسامح إلى أبعد حد، خصوصاً مع البدو، لذلك أخذته إليهم وعرّفته عليهم، بالرغم من أنه أفصح عن نيته بأنه ربما يحتاجهم يوماً ما. تركته عندهم وغادرت، بناء على الرغبة التي رأيتها في عيونه.

....

(*) المُنفطل هو غير المستوي بين الناس. يعني بيعمل حركات غريبة. وهي تقال عن الشيء البارز في لحظات الاستواء. مثلاً لما تكون حبة بندورة مرتفعة دون أخواتها في القفص نقول: مُنفطلة.


رسوم: إسماعيل عزام - العراق

الأمومة القصوى

منير أولاد الجيلالي

تبقى حياة عائشة الشنا شهادة إنسانية كبيرة. وهي بقدر ما تدعو إلى التأمل في إنجازاتها وبأس إيمانها وانتصاراتها، فهي كذلك وثيقة لسيرة بصلابة الجبال وحداد الحديد.

فعائشة المولودة سنة 1941 بحي شعبي بالدار البيضاء، والحاصلة على دبلوم الدولة في التمريض، لم تكن تنتظر، بأن قوة الخير الفطري التي تتخفى وراء روحها المثابرة، ستقودها يوماً ما، لتصير من أكثر

النساء الحقوقيات إثارة للجدل بالمغرب. حيث سيوشح صدرها، بالإضافة إلى العديد من التكريمات داخل المغرب وخارجه، بالعديد من الجوائز والأوسمة نتيجة أعمالها الإنسانية التي ابتدأت بالانخراط كمتطوعة في ميدان التربية الصحية داخل العصبة المغربية لحماية الطفولة، والعصبة المغربية لمحاربة داء السل، بالإضافة إلى عملها المميز في برامج التخطيط العائلي، والاتحاد الوطني لنساء المغرب قبل تأسيسها لجمعية «التضامن النسوي»، التي ستعنى وسط انتقادات كثيرة، بشؤون الأمهات العازبات، أو النساء «المُتخلّى عنهن» ضحايا الاغتصاب أو التغرير.. ومساعدتهن على تجاوز عوائقهن النفسية والإجراءات القانونية.

فحازت بذلك على جائزة حقوق الإنسان من الجمهورية الفرنسية سنة 1995، جائزة إليزابيت نوركال عن نادي النساء العالمي بفرانكفورت، سنة 2005 ،جائزة أوبيس للأعمال الإنسانية الأكثر تميزاً بالولايات المتحدة سنة 2009، وكذلك وسام جوقة الشرف من درجة فارس، من قبل الجمهورية الفرنسية سنة 2013، الذي سبق وأن منح لشخصيات مرموقة أمثال«شارل فرايز»، سفير فرنسا بالمغرب، و«فرانسوا باري سنوسي»، الخبيرة الباحثة في الطب الحيوي.. وغيرهم.

في سياق حديثنا عن «الحاجة عائشة»، كما يحب أن يناديها البعض، بمقدورنا أن نقول، وبالنظر إلى حجم الرعاية والعطف الإنسانيين التي شملت به الأمهات العازبات ضحايا العنف النفسي والاضطهاد الاجتماعي، بأن قدرة هذه المرأة العملاقة على اختراق أكثر الطابوهات قسية في مجتمع محافظ، ليس علامة على تحدي الأخلاق الجماعية والتنكيل بها، كما قد يعتقد البعض، بقدر ما كان يعني في تفكيرها دائماً، وبنفس الإيمان الذي رافق مختلف أنشطتها الجمعوية، بأن إعادة تشكيل المسألة الأخلاقية من منظور ما، أكثر انفتاحاً وكونية، هو المدخل الإجرائي الوحيد، الواقعي والمتسامح، للدفاع السليم والسلمي عن المجتمع وتحصينه.

وهكذا، فإن أفضل زاوية للنظر إلى صورة الحاجة عائشة، هي الزاوية التي تجعل من المسؤولية تجاه أناس مضطهدين اجتماعياً اختياراً ملتزماً، مفاده أن الحياة تَتجدّد بأشكال أكثر عدالة وإنسانية عندما نكون قادرين على التسامح مع أخطائنا وذواتنا عن وعي. وبأن الاحتماء وراء الأخلاق بصورة متعالية وعمياء لا يمتلك حلولاً واقعية لمآس شديدة التعقيد والخصوصية. فحيث لا مُساوَمَة في الهموم النفسية والاجتماعية، أو حيث لا تكون لحدود الدفاع الأخيرة طريق وسط العتمة والموت، فالصبر هو السحر حين تصير اليد القصيرة خطوات من ضوء.

إن الولع الكبير بحب المجتمع، وهذه النزعة الإنسانية العميقة وراء الدفاع عن «الأمهات العازبات» داخل جمعية «التضامن النسوي» هو ما فرض على عائشة الشنا مواجهة مطوّلة مع المشكلات التي سببها لها خصومها المتشددون الذين سبق أن هددوها بالقتل حين اعتبروا نشاطها الخيري لحماية واستدماج النساء والأطفال في وضعية صعبة هو محاولة مغرضة لشرعنة الرذيلة والبغاء، وبأنها تتخفى وراء شعار محاربة الهشاشة والدفاع عن حقوق الإنسان من أجل إشاعة ذلك.

ثمة سبب آخر جعل عائشة الشنا، وهي تضمد جراح المرضى كمسعفة طبية، تصر على توجيه طاقتها الإنسانية نحو تضميد جراحات نساء مجتمع بأكمله، وهو كونها عاينت عن قرب الخراب النفسي والوجودي لنساء حولتهن «أيديولوجيا الشرف» إلى دمى من حجر. لقد كان على هذه المرأة أن تجد الأمومة الكافية داخلها لكي تعيد إلى الأمهات العازبات دفء الأحضان المُحطّمة داخل الخطيئة. فالإنسان هو الإنسان منتصراً كان أم مكسوراً، وأن الذي يَخْلُد ولا يَفْنَى هو الحب. إنه تلك الشحنة الإنسانية العظيمة التي أدخلت مؤسستها الإنسانية في خصام طويل مع الحرس إيماناً منها بأنه لا يجوز، كيفما كانت نوايانا طيبة، أن نقدم باسم «الأخلاق» أطفالنا للمحرقة ونساءنا للشارع. لذلك ظَلّتْ عائشة، رغم الهجومات الشرسة التي طاردت شخصها وجمعيتها من دعاة الحداثة والقدامة معاً، صامدة وشجاعة داخل الحدود القصوى التي أكدت من خلالها باستمرار، بأن مواجهة مشكلاتنا الاجتماعية يجب أن تتسم بالمرونة والصبر الجميل.

إن الاقتراب من هذه المرأة المناضلة، ليس حنيناً ولا اعترافاً فحسب، بل إنه شيء آخر أكثر جاذبية وإلهاماً. إننا وبحدسنا الأخلاقي، لا نغادر مطلقاً، عبر صمودها وصبرها الاستثنائيين، سحر الانتماء لمسار مشحون بالإرادة والتحدي والحياة. وأياً تكن خصوصية هذا السحر المنبثق من إنسانية مستحيلة وجبارة، فإنه يتوجب علينا باستمرار أن ندرك الفرادة النضالية التي جعلت من اسم «عائشة الشنا» يتجاوز الكثير من المحن، لكي يتحول مع مرور الوقت إلى أيقونة أصيلة للتضحية والعطاء.

لعيبة الصبر
«حكاية شعبية»

«صلوا على النبي، ما ياتكم إلا نيك البنية اللي أبوها ملك من كل مال وجاه، وكانت البنت (فاطمة) مدللة ومحبوبة وعايشة في غرفتها فوق، في قصر أبوها، يوم من الأيام سمعت فاطمة صوت طرار (شحاذ)، وسمعت الخدم يطردونه ويقولون له: روح، سياقة الله عليك، قامت فاطمة ونادت عليه وأعطته المقسوم. فقال لها: روحي يعَل الله يكافيك شر البلا والبلوى»، قالت له: وش يكون البلا والبلوى؟ قال لها: اشتبين به؟ قالت: والله ما تروح قبل ما تقول، قام الطرار وعطاها قوطي (وعاء) صغيراً، وقال لها: هذي البلا والبلوى، أخذت فاطمة القوطي وحطته في الروشنة (كوة صغيرة في الحائط) ونسيته، وفي الليل طلع من القوطي سرو (جني) وجاء حق فاطمة وقال لها: يا فاطمة يامآمنة اليوع (الجوع) قالت له: روح حوطة الإبل (زريبة) وكل يوم على هالحال لين قدر كَلْ (أكل) اللي في القصر حتى أهلها وأبوها، وابتلت به فاطمة وقالت:ياربّي شاسسوّي فيك روح فُكْني، لكن ما في فكاك. وتركت المسكينة قصر أبوها وراحت تمشي، الا تشوف نيك المرة (عبده) عند السمادة تكت المنشة وياتها (جاءتها) وقالت فاطمة: يافلانة ما تلاقين لي شغل في قصر عمك؟ قالت لها العبدة: امبلى والله أنا سمعت عمتي (سيدتي) تقول إنها تبي خدامة حق ولدها الصغير، تعالي أنت كود (جائز) تبيك (تبغيك). راحت فاطمة معها واشتغلت صبية (خدامة) حق الولد. ويا (جاء) نهار ثاني والا السرو ياها وقال: يا فاطمة يامآمنة اليوع، قالت: روح الله يبلاك، خلني اشْتّبي مني بعد؟ ما عندي شيء اعطيك، هذه لهوب قصري ولا قصر أبوي، انخش (اختبأ) عنها السرو وخلاها بروحها. يوم يه (جاء) الليل ظهر السرو وأكل الولد ولغمص حلج فاطمة (نثر الدم على فمها) بالدم. وفي الصباح يات العبدة حق فاطمة الاتشوف منَزَه (سرير) الصبي خالي والدُّمَان (الدم) على ثياب فاطمة وحلجها، وقامت تصرخ واطّق فاطمة (تضرب) ويا أهل القصر وطقوها وطردوها من قصرهم، فسارت وبينما هي تمشي راحت بعيد، وفي الطريج شافها ولد شيخ وأعجبته وخنها معه. وقال حق أمه: أنا بعرّس على هذه البنية. قالت له أمه: ما بك يا ولدي؟ هذي ما نعرفها ومَنْ بنته من الناس. قال: أنا ما عليّ، أنا باخنها وعرس على فاطمة وعقب كم شهر سافر عنها يقنص (يصطاد) وفاطمة كانت حاملاً وربت ولداً، وياها السرو وقال: فاطمة يامآمنة اليوع، وطردته ولكنه أنخش، وفي الليل أخذ ولدها وخرسّها بالدم (نثر الدم عليها) ويوم درت أم ريالها استكبرت هالشيء، ويوم يه (جاء) الولد علمته. قال الولد. أنا ما أصدق في فاطمة شيء، وبعد حملت فاطمة وراح الرجل يقنص، ويوم ربت ياها السرو وطردته. لكن من غير فايدة، أكل ولدها وسوى لها مثل قبل، وحلفت أم الرجل على ابنها، أنه ما يدخل عليها عقب اليوم، وقالت له: باطرد فاطمة، قال لها ولدها: يا يايمه، ما تطردين فاطمة، خلها مع الخدّام، نلك اليوم قرر ولد الشيخ يروح الهند بتاجر، ودار على أهل البيت ينشدهم إشْتُبون صوغة (هدية)؟ ويوم نشد فاطمة (سألها). قالت له: أبي لعيبة الصبر، سافر الريال وهناك تاجر وراح يشتري صوايغ أهله وعقب يوم طرت (تنكر) عليه صوغة فاطمة، راح ينشد عنها ودلوه على ريال يمكن يساعده، راح حق الريال وكان شيبة (عجوز) قال له: يايبه، ما تقدر تقول لي وين لعيبة الصبر؟ قال له: اشْتبيّها؟ قال له: والله أنا ما أبيها لكن زوجتي موصيتني عليها، قال



الشيبة: هذي اللي يبيها مبتلي ببلوى عودة والله يفكه منها، هاك (خذ) يا ولدي لعيبة الصبر والى (إذا) عطيتها إياها أي لفاطمة انطرها (انتظرها) إلين تتكلم، (حتى) والى انفجرت اللعبة لِّف هالشخص ببشتك ورد (رجع) ولد الشيخ بلاده وأعطى كل واحد صوغته وأعطى فاطمة لعيبة الصبر، وفي الليل قعد يراقب فاطمة، وطلعت فاطمة في الليل بروحها في الخلاء وقامت تتكلم في لعيبة الصبر وتعد (تنكر) سالفتها كلها وأنه ما حد صبر صبرها، وكلما تكلمت كانت اللعبة تكبر وتكبر الين انفجرت، ظهر (خرج) منها كل حلال فاطمة وأهلها وقصر أبوها وأخوانها وولد الشيخ. ورد عليها ولد الشيخ وتيوّزها (تزوجها) وياه (جاءه) منها عيال. وخلصت وحملت في ذنيب الصغير دملت».

التحليل المورفولوجي

البداية الاستهلالية:

أسرة مكونة من أب غني وابنة مدللة.

الوحدات الوظيفية:

(1) تغيب الأم عن الأسرة، جعل البطلة في حيرة من أمرها واستدعت الطرار عنها.

(2) تحذير من قبل الطرار يوجه إلى البطل (البنت) يدعوها لتجنب فعل شيء محدد، فقد نهاها الطرار عن سؤاله عن البلا والبلوى ولكنه فضولية البطلة أوقعتها في المحظور.

(3) ارتكاب المحظور، بسؤالها عن البلا والبلوى، وتمثل هنا بإعطاء الطرار القوطي (علبة) للبنت وخروج سرو منه.

(6) الشخصية الشريرة تخدع البطل وتستولي على ممتلكاته، فبدأت بأكل الغنم والبقر وكل شيء.

(7) البطل الضحية يستسلم لخداع الشخصية الشريرة التي تساعده من غير قصد في تحقيق مآربه.

(8) الشخصية الشريرة تسبب الأذى لأحد أفراد الأسرة وهي الابنة البطلة.

(11) البطلة تترك أسرتها وتسير هائمة على وجهها إلى أن وصلت إلى سمادة (مزبلة) عليها عبدة ترمي بفضلات الطعام.

(12، 13) ظهور الشخصية المانحة واختيارها للبطلة، فقد ظهر ابن الشيخ لينقذ البطلة بواسطة لعيبة الصبر. وهو من البداية تركها ولم يبعدها عن بيته، بل جعلها تعيش مع الخدم قريبة منه.

(14) البطلة تحصل على الأداة السحرية، وهي لعيبة الصبر.

(19) زوال خطر الشخصية الشريرة وحصول البطلة على حاجتها، وهي رجوع كل شيء لها.

(29) البطلة تبدو في وضع جديد (البنت) بعودة حلالها وأولادها إليها ومن ثَمَّ دخول البهجة والسرور على قلبها.

(31) ابن الشيخ يتزوج مرة أخرى (البنت) وينجب منها عيالاً.

وهكذا وجدنا أن الشخصية الشريرة لم تأخذ عقابها، بل اكتفت البطلة في هذه القصة باسترداد ما أُخِذَ منها سابقاً دون أن تشفي غليلها من الذي عنبها.

لقد حصلت فاطمة على جميع مآربها من لعيبة الصبر، حين خرجت لوحدها في الخلاء ليلاً، وأخذت تكلم هذه اللعبة وتحكي لها حكايتها من ألفها إلى يائها، وتتحدث عن الصبر والمعاناة اللذين أصاباها.

وبينما كانت فاطمة تتحدث، كانت اللعبة في هذه الأثناء تكبر وتكبر، إلى أن انفجرت، ورجع إلى فاطمة كل ما فقدته من حلال ومال وأهل وولد، وبهذا العمل استطاعت البطلة (فاطمة) أن تبتدئ حياتها من جديد، وتستعيد سعادتها، بأن عاد إليها زوجها الذي احتفظ بها مع الخدم، ولم يطردها كما أمرته أمه حين اتهمتها بأكل أولادها.

ولو سمع الابن كلام أمه من البداية لما حقق سعادته ولما التأم عقده بزوجته وأولاده مرة أخرى.

القصص الشعبي في قطر - الجزء الأول. ص254/255/256 د. محمد طالب سلمان الدويك

المستطيل الأخضر في رمضان

علاء صادق

تحثّ كل الأديان السماويّة الإنسان على الاهتمام بصحته وعلى ممارسة الرياضة.. وجاء على لسان عمر بن الخطاب رضي الله عنه ثاني الخلفاء الراشدين (علموا أولادكم الرماية والسباحة وركوب الخيل).. ومنذ انتشار الرياضة في المجتمعات الحديثة وتنوُّع أشكالها ومسابقاتها واتحاداتها ولوائحها اتفق الجميع على إعلاء شأن الأخلاق الحميدة.. وركَّزت اللوائح الدولية والإقليمية على احترام المنافس وتفادي الغش والكذب والخداع وعدم التعارض مع المبادئ والتقاليد واحترام الأديان.

السنوات الخمسون الأخيرة حفلت بأعلى درجات الاحترافية في معظم الألعاب مع دخول المال بكل قوة إلى ساحات المسابقات.. وأصبحت للرياضة الكلمة العليا على جوانب رئيسية في حياة الدول والشعوب، وصار نجوم الرياضة أكثر شهرة من وزراء وحكام.. ولكن المردود التربوي لم يكن مواكباً للتطور المالي وانتشر الغش والخداع وتفشّت فضائح المنشطات والرشوة وتثبيت نتائج المباريات.. وأخيراً انفجرت ظاهرة التخلي عن تعاليم الدين وفروضه لصالح المباريات والنتائج والانتصارات والألقاب والجوائز.

كرة القدم والصيام

بين الدين والرياضة.. بين الشيوخ والمدربين.. بين الاحتراف والصيام حار العلماء والمسؤولون في الرد على السؤال.. هل يصوم اللاعب يوم المباراة؟

تباينت الآراء المؤيدة للصيام وحتميته وتعدّدت الأسباب الرافضة لصيام اللاعب حتى وصل بعضها إلى مخاوف تتعلق بالحياة.. وبين هذا وذاك تبقى الحقيقة ضبابية الملامح. هل منع اللاعب من الصوم هو حرص على الفوز فقط وسعي لأن يبذل المفطر أقصى الجهد؟ أم أن الأمر أبعد من هذا وذاك.. ويتجه إلى صراع الحضارات ورفض الغرب لفكرة صيام المسلم؟ العقد الأخير فقط هو الشاهد على اندلاع الصراع بين الأطراف المتنازعة بين الرفض والقبول والرضوخ.. ولكن القصة لم تصل إلى نهايتها.. وتبقى الأسئلة كثيرة ومحيرة للغاية. ما هو المسموح لأي رياضي في رمضان إذا تزامن مع المسابقات الرسمية؟ بين منح اللاعب الحرية للصوم حتى لو تزامنت مباراته مع ساعات النهار.

او فرض الإفطار على اللاعبين واستبعاد الصائمين حتى لو أقيمت المباريات ليلاً بعد الإفطار خلال الشهر الكريم. أو توقيع عقوبات صارمة تصل إلى فسخ العقود في أندية أوروبية كبيرة على اللاعب الصائم.. وتشديد الرقابة على اللاعبين الذين تشتبه الإدارة في إمكانية صيامهم سراً.. وإجبارهم على الإفطار علناً لاستمرارهم مع الفريق.

وينتقل الصراع من منطقة المدربين واللاعبين إلى منطقة الأطباء والأخصائيين في التغذية وعلم الحركة.. وتميل الكفة عند الأطراف الثلاثة إلى صعوبة احتفاظ اللاعب بأعلى درجات الأداء القوي لفترات زمنية طويلة إذا كان صائماً.. ويربطه البعض من الأطباء المتشددين بحدوث مخاطر صحية على اللاعب



وازدياد احتمالات الإصابات العضلية بسبب نقص المعادن والأملاح في جسمه بصورة غير طبيعية.. ولكن بعضهم يبحث عن منظور إيجابي ويشير إلى أن اللاعب الصائم هو الأقدر على تحمل الضغوط العصبية من استفزاز وأخطاء لزملائه والحكام لحرصه على إكمال صيامه بشكل سليم.

ويبقى الأمر في النهاية مُعلّقاً باللاعبين أنفسهم، وهم وحدهم القادرون على قياس قدراتهم على اللعب بكفاءة عالية خلال الصيام.. ويمكن لهم إجراء القياس من خلال التدريبات الجادة التي تسبق المباريات.. ولا خلاف أن اللاعب الذي يعجز عن الالتزام بدوره في حالة الصيام يمكنه اللجوء إلى رخصة الإفطار مع التعويض السريع للأمر.

حكاية مصرية

في ليلة النصف من رمضان عام 1430 هجرية الموافق السبت الخامس من سبتمبر/أيلول 2009، دعا حسن شحاتة المدير الفني الوطني لمنتخب مصر لاعبيه لجلسة خاصة سرية بعيدة عن عيون الإعلاميين.. كان المنتخب على موعد في اليوم التالي مع مباراة مهمة ضد منتخب رواندا في ملعب الأخير في كيجالي ضمن تصفيات كأس العالم.. وكان الفوز السبيل الوحيد لاحتفاظ الفراعنة بالأمل في التأهل لكأس العالم على حساب منافسهم المنتخب الجزائري المتقدم بثلاث نقاط.

حتمية الفوز عند المصريين دفعت الجميع من المسؤولين عن المنتخب بداية من وزارة الرياضة إلى اتحاد الكرة إلى الجهاز الفني لاستخدام كل الطرق من أجل إحراز النصر.. ونظراً لتزامن موعد المباراة مع شهر رمضان توقع الجميع أن يصمم عدد كبير من لاعبي المنتخب على الصيام في يوم المباراة غير مبالين بالضغوط والإغراءات التي سيتعرضون لها.. واستقدم سمير زاهر رئيس اتحاد الكرة اثنين من علماء الأزهر للجلوس مع اللاعبين خلال معسكرهم في القاهرة لإبلاغهم بضرورة الإفطار خلال يوم المباراة..

وبَرَّرَ الأزهريون الأمر أن المباراة واجب وطني يرفع شأن البلاد ويسعد أهلها وينمي مواردها.. وأن اللاعبين سيكونون على سفر خارج مصر ولمسافات طويلة مما يجيز الإفطار شرعاً.. كما أن القيام بعمل وطني يجعل الصيام مشقة على صاحبه ويمكن للمرء أن يفطر بشرط أن يعوض الأمر لاحقاً.

نعود إلى الاجتماع الذي عقده شحاتة مع اللاعبين لإقناعهم بحتمية الإفطار مع ضرورة إبلاغه بأمانة وصدق إذا كان أحد اللاعبين يعتزم الصيام لإبقائه احتياطياً واستبداله بآخر ليبقى الفريق في أعلى درجات اللياقة والقوة والاستعداد.. وتلقى شحاتة الصدمة الواحدة تلو الأخرى عندما أعلن نصف اللاعبين الموجودين في الاجتماع تصميمهم على الصيام بغض النظر عن اشتراكهم من عدمه.. وأبلغ اللاعبون الصائمون مدربهم بثقتهم في قدرتهم على الأداء بأعلى درجات الكفاءة والعطاء على مدار زمن المباراة.. ونظراً لأن ستة منهم كانوا من لاعبي

النـادي الأهلـي الذيـن اعتـادوا اللعـب فـي البطـولات الإفريقيـة خـلال شـهر رمضـان خـارج الحـدود.. تحـدث أكبرهـم عمراً وائل جمعة نيابـة عنهم، مشيراً إلـى أن التجربـة أثبتـت أن الصيـام لا يُقلل من قدراتهم البدنية، ولكنه يرفع جـداً مـن طاقاتهـم المعنويـة ويمنحهـم قـدراً كبيـراً مـن التوفيـق.. علـى عكـس أضرار اللعب في رمضـان مـع الإفطار فهـو يزيـل البـركات والتوفيـق عـن اللاعبيـن والفـرق.

كان الحـوار مؤلمـاً للمـدرب الـذي أسـقط فـي يـده ولـم يكـن بيـده إبعـاد كل الصائميـن لأن الباقيـن لا يكملـون تشـكيلة الفريـق فرضـخ لهـم.. وفـي اليوم التالي ضمت قائمة لاعبي مصر للمبـاراة ثمانيـة لاعبيـن صائميـن مـن أصـل أحـد عشر لاعبـاً بـدأوا المبـاراة.. ولحسن الحظ حقق المنتخب المصري فـوزه الأول فـي تاريخـه فـي ملعـب كيجالـي بهـدف لقائـد الفريـق أحمـد حسـن أحـد الصائميـن.

وعلـى العكـس تمامـاً وبعـد عـدة سـنوات كان أحـد المدربيـن المحلييـن مسـؤولاً عـن تدريـب فريـق الزمالـك خـلال إحـدى مبارياتـه الخارجيـة فـي دوري أبطـال إفريقيـا.. وتمسك المـدرب علناً بإفطار كل اللاعبين معاً لإشراكهم فـي اللقـاء.. وأطاعـه كل اللاعبيـن باسـتثناء واحـد فقـط تـم اسـتبعاده مـن التشـكيلة.. وكانـت النتيجـة وبـالاً بهزيمـة ثقيلـة جـداً.

عنصرية أو مصالح

الموقـف فـي أنديـة أوروبـا مختلـف تمامـاً عنـه فـي إفريقيـا وآسـيا وكثيـر مـن الـدول الإسـلامية، حيـث يمتلـك المدربـون سـلطات واسـعة ويتصرفـون بحـزم وتكبـر.. وسـبق للمـدرب البرتغالـي الشـهير جوزيـه مورينيـو عندمـا كان مديـراً فنيـاً لإنترميـلان الإيطالـي أن اسـتبدل اللاعـب الغانـي المسلم سـولي مونتـاري بعـد عشـرين دقيقـة فقـط مـن مباراتـه ضـد بـاري.. واتهمـه بالتقصيـر وعـدم القـدرة علـى العطـاء بسـبب الصيـام ومنعـه مـن اللعب نهائيـاً مـع الفريـق في المباريـات الرسـمية طـوال شـهر رمضـان لتمسـك اللاعـب بالصيـام.. وكانـت قسـوة كلماتـه علـى مونتـاري أكبـر مـن قسـوة قـراره، حيـث قـال لـه: أنـت لاعـب أساسـي لكـن شـهر رمضـان جـاء فـي توقيـت غيـر مناسـب بالنسـبة لـك وأنـت أيضـاً اتخـذت القـرار غيـر المناسـب بالإصـرار علـى الصيـام.. فـلا تنتظـر مـن المـدرب إشـراكك فـي تلـك الظـروف غيـر المناسـبة.

وتحـت ضغـوط الاحتـراف وقسـوة قـرارات المدربيـن تنـازل العشـرات مـن اللاعبيـن المسـلمين وتجاهلـوا الصيـام للاحتفـاظ بأماكنهـم فـي تشـكيلات أنديتهـم وكذلـك بمرتباتهـم المرتفعـة.. وكان أحمـد حسـام ميـدو المديـر الفنـي الحالـي للزمالـك لاعبـاً فـي أكثـر مـن نـاد بيـن هولنـدا وفرنسـا وإيطاليـا وإسـبانيا وإنجلتـرا.. ولـم يفكـر يومـاً فـي الصيـام خـلال رمضـان إذا تعـارض الشـهر مـع موعـد المباريـات.. وبـرر ميـدو الأمـر بحصولـه علـى فتـوى مـن أحـد علمـاء المسـلمين بالأمـر للحفـاظ علـى عملـه وأداء واجبـه علـى الشـكل الأكمـل.. أمـا الألمانـي المسـلم مسـعود أوزيـل ذو الأصـول التركيـة فلـم يصـم مطلقـاً خـلال أيـام المباريـات والتدريبـات.. وأشـار إلـى حاجتـه إلـى السـوائل والمعـادن والأمـلاح والطعـام ليمكنـه الحفـاظ علـى المسـتوى العالـي مـن بـذل الجهـد.. وبقـي النجـم المغربـي مـروان شـماخ فـي مسـاحة بينهمـا خـلال وجـوده فـي أرسـنال الإنجليـزي وكان يصـوم باسـتمرار عـدا يـوم المبـاراة واليـوم الـذي يسـبقه.

وعلـى العكـس تمامـاً تَمَسّـك النجـم المالـي فريديـك كانوتيـه عنـد توقيـع أي عقـد احترافـي فـي أنديـة أوروبـا علـى وضـع شـرط يمنحـه حـق الصيـام فـي رمضـان دون تدخـل أو عقوبـات.. وهـو نفـذ الأمـر مـع توتنهـام الإنجليـزي ثـم إشـبيلية الإسـباني ولـم يتخـل يومـاً عـن الصيـام طـوال رمضـان ولـم يدخـل فـي أي مشـكلة مـع أي مـدرب.

ويـرى كانوتيـه أن تلـك السـنوات الطويلـة فـي أوروبـا فتحـت المجـال أمامـه لنشـر تعليمـات الإسـلام بيـن زملائـه المندهشـين مـن صلاتـه فـي غرفـة الملابـس وامتناعـه عـن الأكل والشـرب نهائيـاً فـي رمضـان.. ووجدهـا النجـم المالـي فرصـة ممتـازة ليـرى زمـلاؤه مـن غيـر المسـلمين السـماحة الحقيقيـة للإسـلام.

رأي الدين

الشـيخ جمـال مسـرور أحـد كبـار الأئمـة فـي لنـدن وعضـو جماعـة علمـاء المسـلمين فـي بريطانيـا يتعجـب مـن إخـلال لاعـب بفريضـة لا يؤديهـا إلا مـرة كل عـام مـن أجـل مبـاراة يلعبهـا 60 أو 70 مـرة فـي السـنة.. أو مـن أجـل راتـب ومـال يتقاضـاه بانتظـام أسـبوعياً ولا يذهـب أبـداً إلـى جيبـه، بـل يتجـه مـن حسـاب النـادي إلـى حسـاب اللاعـب فـي البنـك.

ويقـول الشـيخ مسـرور: لا يمكننـي الرضـوخ أبـداً لتوسـلات لاعبيـن يحضـرون لـي خـلال شـهر رمضـان ليخبرونـي أن مسـتقبلهم مهـدد بالخطـر إذا صمّمـوا علـى الإفطـار.. وأن مدربيهـم هددوهـم بالحرمـان مـن المباريـات وعقوبـات أخـرى بيـن الإيقـاف وتجميـد رواتبهـم أو خصمهـا.. ويطلبـون رخصـة شرعية للإفطار للحفاظ علـى أعمالهـم.. ولا يحصلـون منـي أبـداً علـى رغباتهـم، وأبلغهـم أن رخصـة الإفطـار فـي القـرآن مُقتصرة علـى المريض والمسافر فقط.. وإذا منـح الشـيوخ رخصـة الإفطـار للمسـلمين لمجـرد ارتباطهـم بأعمـال شـاقة فليـس أولـى بتلـك الرخصـة مـن رجـال الإطفـاء وعمـال البنـاء والمناجـم وسـائق التاكسـي أو المـدرس.

ويكمـل مسـرور: الحقيقـة أن هنـاك تعنتـاً مـن الجهـات الرياضيـة فـي التعامـل مـع لاعبيهـم الصائميـن، والأولـى هـو تطويـع البرامـج والمواعيـد لتفـادي إقامـة الأنشـطة الضخمـة خـلال شـهر رمضـان.

ورغـم أن الأمـر لـم يحسـم شـرعياً بطريقـة قاطعـة إلا أن الأغلبيـة بيـن علمـاء الإسـلام يرفضـون منـح رخصـة للاعـب كـرة ليفطـر فـي رمضـان مهمـا كانـت أهميـة المبـاراة وحساسـية عملـه.



عبد السلام بنعبد العالي

في اليسار

لو أجرينا اليوم استطلاعاً في أية جهة من جهات العالم بهدف تحديد ما لليسار وما لليمين لتبيّن لنا أنهم قلة أولئك الذين ما زالوا يميّزون هنا عن ذاك. الشعور الذي يسود اليوم هو أنه لم تعد هناك مؤسسة بعينها تجسد اليسار مقابل أخرى تُجسّد اليمين. لم يعد اليسار جهة نركن لها، ولا فئة ننضم إليها، ولا موقفاً نتخذه. اليسارية و(اليمينية) لم تعد خاصية آراء أو أفكار. فكثير من الآراء والأفكار مما يُحسب على اليسار سرعان ما يغدو يمينياً والعكس. نتبين ذلك بشكل ملموس كلما اقتربت فترة الاقتراعات، حيث تتوحد اللغة، وتتقاطع البرامج، وتختلط الأوراق.

ربما لأجل ذلك لم يعمل الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، في محاولته تحديد الثنائي يسار/يمين، على أن يربطه على نحو مباشر بالسياسة، ولا بالأيديولوجيا، ولا حتى بالأخلاق. ولم يتبق له إلا أن يعرّفه تعريفاً بصرياً، ويجعله أساساً مسألة منظورات. قضية اليسار واليمين في رأيه هي قضية إدراك وقضية منظورية. هناك طريقتان لتَمَثُّل العالم وقضاياه: طريقة ترى الأبعد عبر الأقرب، والكل عبر الجزء، والموضوعي عبر الذاتي، والعمومي عبر الخصوصي، والأقلي عبر الأكثري... وطريقة مخالفة تسعى إلى أن ترى الأمور من منظور معاكس. هناك نظرة يمينية تنطلق من دائرة الفرد كي ترى عبرها دائرة الحي، فدائرة المدينة، فدائرة الوطن، فدائرة العالم، أما الأخرى فزاوية نظرها مخالفة. في المنظور اليساري تغدو قضايا العالم هي قضايا الوطن، وقضايا الوطن هي قضايا الفرد. هنا يُنظَر إلى الأمور لا بهدف تكريس نموذج الأكثرية، وإنما استجابة لصيحة الأقليات.

كل المسألة إذاً تؤول إلى الكيفية التي نحدد بها مفهومي الأقليّة والأكثريّة. يرى دولوز أنه ليس من الضروري أن تكون الأقلية أقل عدداً من الأكثرية. ربما العكس هو الأصح. وما ذلك ربما إلا لأن لا علاقة للأقل والأكثر هنا بالكمّ والعدد. فقد يكون التفاضل نسبة إلى القوة والسلطة. لكنه يكون دوماً قياساً إلى معيار. هذا المعيار هو الذي يُحدّد الأغلبية، فيرمي بالأقليات «خارجاً». لهذا المعيار تاريخ بطبيعة الحال، وله علاقة بالثقافة التي ينمو في حضنها. لكنه اليوم يريد أن يكون «كونياً»، فيجعل نمطاً ثقافياً واحداً يضع الخط الفاصل بين الأغلبية والأقلية، وليس الأقليات بصيغة الجمع.

الأقلية إذاً هامش نسبة إلى مركز. وهي ليست جزءاً من كل، أو كلاً من جزء. بما أن الأقلية هامش، فهي فضاء الحركة والتحوّل، مجال الوعي المطلبي، فضاء الصيرورة. إذ إن الأكثرية لا تصير، لكونها لا تصبو إلى تحقيق نموذج، ما دامت هي النموذج نفسه. أما الأقلية فهي تنشد التحول، ولكن، لا لتغدو هي المركز، وإنما لتقضي على المركزية. إنها لا تصبو أن تكون الطرف الآخر للثنائي، وإنما تهدف إلى أن تتخلخل المعيارية التي تقسم العالم وفق ثنائيات، والتي تضع نفسها جهة الإيجاب لترمي بالباقي في هاوية السلب.

على هذا النحو فإن اليسارية سعي للانفلات من قبضة النموذج الأكثري بهدف إسماع صوت الأقليات: صوت النساء ضد نموذج الذكورة، صوت الألوان الأخرى ضد النموذج الأبيض، صوت المحرومين ضد نموذج الهيمنة...

كان لينين يقول: علينا أن نكشف عند مَنْ وما يقدم نفسه يمينياً وجهه اليساري والعكس. بهذا المعنى تغدو اليسارية حركة انفصال تقاوم النموذج الأكثري بلا كلل، وتقبع «داخل» كل يسار و«داخل» كل يمين لتنعش الاختلاف بينهما، ولتبيّن أن وراء الانفصال المزعوم، الذي يدعيه الثنائي الميتافيزقي بين الطرفين، تساكناً وتمازجاً من شأنه أن يوهم البعض أن الأوراق اختلطت، وأن الاختلاف لم يعد يعمل عمله.

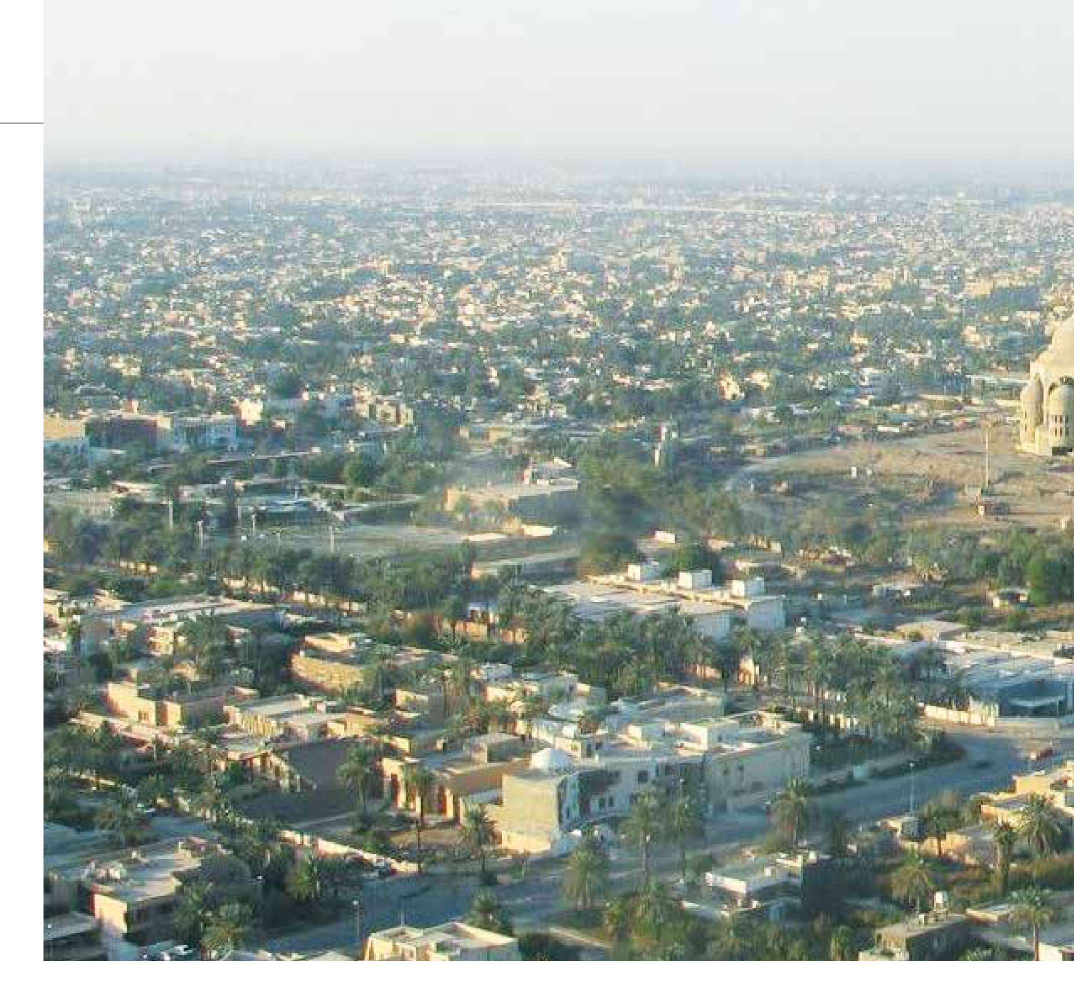


ستُّ أيقونات
بغداد.. كرنفالات الحزن والأمل

بغداد: مريم حيدري

في مطار بغداد، بانتظار وصول السيارة التي ستقلّنا إلى الفندق، كنت أفرغت خيالي من أيّ تصوّرات مسبقة لأواجه المدينة كما هي، وليس كما كنت قد صنعتها في خيالي، مدينة الشعراء والمطربين الذين ملأوا ذاكرتي بالجمال وبنغمات وأغان ونصوص لن تنسى، وليس أيضاً كما يصوّرها الإعلام والأحاديث المليئة بالرعب التي كانت تحاول بين حين وآخر أن تمنعني من الذهاب إلى بغداد. بهذه المُخَيِّلة الفارغة المتهيِّئة لمشاهدة الغرائب في بغداد، انطلقت بنا السيارة لتلتقط عيني وجود كثير من الجنود والحواجز في الطرق، وأبنية وعمارات قصيرة، لا يحتاج الشخص إلى كثير من التأمل ليعرف أنها كانت جميلة، ومن طراز رفيع، إلا أن الحروب والهمجية المتتالية على البلد تركتها جمالاً منهاراً أو باقياً فيه بعضُ الرمق، (الأيقونة الحزينة).

أول صورة أحببت أن ألتقطها بالكاميرا من بغداد كانت مشهد الرجال الذين يقفون أمام دكان صغير في شارع رئيسي ليلتفتوا بعد ثوان مسرعين وحاملين أكياساً سوداء، يحملونها إلى بيوتهم كي تمنحهم تلك الليلة بعض ما يحتاجون من أمل وسعادة ونسيان! ومن خلف زجاج السيارة حاولت التقاط صورة منهم غير أن أحد الجنود أشار بيده أن: لا! عرفت أنني سأدوخ ككل رحلة، بل ربما أكثر، في معرفة الأماكن التي يُسمَح لي بالتقاط الصور منها، وما هي ممنوعة. خصوصاً أن مشهد الحرس والجنود المنتشرين في كل مكان يوحي لك ببعض الرعب، خفَّف عنه ضحك بعض رجال الشرطة ومعاكساتهم لي في اليوم التالي



وأنا أسير في الشارع. (الأيقونة المبتسمة).

وأنا تواقة لاستماع كثير من الأغاني العراقية التي ملأت ذاكرتي الموسيقية منذ سنوات طويلة، ومسكونة بشغف نغماتها الشجية، ظننت أن العراق سوف يرحّب بي بأصوات مطربِيّ المفضّلين من «فاضل العواد»، و«رياض أحمد»، و«سعدون جابر» وغيرهم، إلا أنني لُمت نفسي مرة ثانية بسبب ميولي بين حين وآخر إلى المثاليات، ناسية أن موجات الحداثة والصخب والسرعة تطال الأماكن والزوايا القريبة والبعيدة، العريقة منها وحديثة التأسيس؛ هذا ما كانت تقوله الأغنية الصاخبة التي كان يستمع إليها السائق، في الليلة الأولى من قدومي إلى بغداد، وزملاؤه الآخرون في الأيام الآتية. لذلك استحضرت البعد العصامي البسيط من نفسي، والتجأت إلى غرفتي في الفندق. وباستعانة من التكنولوجيا والسرعة الجيدة للإنترنت بدأت أدلِّل نفسي باستماع كل ما يخطر ببالي من الأغاني ومن المطربين العراقيين واحداً تلو الآخر من «صلاح عبد الغفور»، و«قحطان العطار»، و«ياس خضر» وإلخ، الأمر الذي أعدته واعتدته في الأوقات الأخرى وفي أية فرصة كانت تتسنّى لأختلي بنفسي في الغرفة.

في اليوم الثاني والصباح الأول تفاجأت بمشهد خلّاب من شرفة غرفتي نحو «دجلة»، والنخيل والشمس التي لا يُعلى عليها في الجمال. وعلى يسار هذا المشهد شوارع وأبنية تتداخل في بعضها ببساطة مريحة، ورغم مسحة الدمار والإهمال عليها، كانت تعلن أنها تتعلّق بزمن جميل، قال لي الصديق الروائي «أحمد سعداوي» الذي التقيته في اليوم نفسه إن بعض ما أشاهده في بغداد من تقسيمات في الشوارع يعود إلى العهد العباسي. (الأيقونة المنبهرة).

حَذَّرونا منذ البداية في الفندق ألا نخرج بمفردنا، لأن الأماكن خارج الفندق، غير آمنة وإن أردنا الخروج فعلينا أن نكتفي بالتجوُّل بالقرب من الفندق أو في فنائه. غير أني العاشقة للسير والتجوال خرجت مساء اليوم الأول إلى شارع «الكرادة» العظيم، وبعد قطع مسافة شاهدت أول مشهد طازج بعد التفجير، قال لي الصديق الذي كان يرافقني إنه يتعلّق بتفجير حدث منذ يومين، وكانوا مازالوا يكنسون شظايا الزجاج المتعلّق بمحلّ تجاري، والعابرون الذين لم يعودوا آبهين كثيراً بذلك، لفرط ما شاهدوه من التفجيرات المتتالية، شعرت بأنهم يرغبون في النظر إليّ كأية سائحة غريبة أكثر مما أن يتابعوا ما يتعلق بالتفجير وبقاياه، ما جعلني أشعر بتفاهة ورغبة في مغادرة المكان.

«ارخيته» كان المقهى الأول الذي جلست فيه في بغداد وفي شارع «الكرادة»، فشربت الشاي العراقي الداكن الذي يقدّم بكثير من السكّر في فنجان صغير والذي لم أرَ حاجةً أبداً لخلط تلك الكمية الكبيرة من السكّر مع تلك الكمية القليلة من الشاي (خلافاً لما اعتدت عليه من الشاي باللون الأحمر الفاتح في كوب كبير، وبلا سكّر، أو بحبة تمر واحدة). والمقهى مكوّن من كراسٍ وُضِعت على الرصيف يجلس عليها كثير من الرجال في كتل صغيرة، منهم من يشرب الشاي، ومنهم الماسكون بالنرجيلة أو «الغرشة» كما هو دارج في اللهجة العراقية.

سمعت بعد فترة قريبة من عودتي أن هذا المقهى الحميم الذي كان يجتمع فيها كثير من الأدباء والمثقفين العراقيين من النساء والرجال، استُهدِف من قبل، وتَمَّ تفجيره، ما أدّى إلى كثير من القتلى والجرحى. (الأيقونة الغاضبة).

منذ عشية هذا اليوم بدأت حفاوة الأصدقاء بي، والتي تكرَّرت كل ليلة ليصنعوا لي أجمل الليالي البغدادية خلال فترة وجودي القصيرة في بغداد. بأحاديثهم عن الشعراء والمطربين العراقيين وذكرياتهم عنهم، وحتى مبادراتهم بغناء أروع ما أحبّ من الأغاني العراقية، جعلني



الأصدقاء- ودون أن يعرفوا- أشعر أنني أعيش وسط فيلم جميل يحدث في بغداد رغم ظلال الموت والقلق والخوف المخيِّمة عليها. هذا في حال أن على الجميع أن يكونوا في بيوتهم قبل الساعة الثانية عشرة في بغداد، ففي تلك الساعة يبدأ حظر التجوال في شوارع المدينة، غير أن هذا لم يمنعنا من أن نعصر الوقت كي يقطر علينا أكثر ما فيه من متعة في الجلوس والضحك والمرح سويّة.

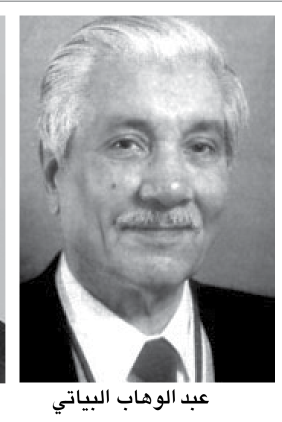
وهذا كله يحملني ألا أفسد هذه المتع على نفسي، وكما أفعل ويفعل العراقيون الطيبون، أفتح شبابيك الضوء والأمل وسط الظلام والحزن، وأنتظر يوماً لا نشاهد فيه هذا الحجم الكبير من الدمار والخراب في الشوارع، وهذه النظرات المفعمة بالشجن في عيون العراقيين الذين هم من أصدق وألطف الناس الذين التقيت، وهذه البضائع الرخيصة التركية والإيرانية والصينية في شوارع كانت مثالاً للبذخ والسعادة، والألم الذي أسمع صوته من أجساد البيوت والأزقة القديمة والشبابيك الخشبية الجميلة التي كان يمكن أن تتوسَّط طيات الكتب المعمارية العالمية، والتي أُهمِلت وتآكلت في خضم الآلام والجروح.

ونحن جالسون في المطعم يُرينا صديق شاعر بعض الصور التي تتعلَّق بالستينيات في بغداد. في إحدى الصور نساء جميلات جالسات على الشاطئ، وفي أخرى، شوارع خضراء وساحة تحيطها الأشجار وبعض السيارات الملوَّنة، منظر أشبه بمقطع من فيلم كارتون. أفكِّر أن ما هو موجود اليوم من ذلك العصر الذهبي، ربما هو جلوسنا الآن في هذا المطعم، وذاكرة هؤلاء الشعراء الرائعين الذين يأملون بعراق جميل، ويحدِّثونني الآن عن ذكرياتهم المشتركة مع «عبد الوهاب البياتي»، و«سركون بولص»، وما لم أسمعه عن «مظفر النواب»، و«عريان السيد خلف»، و«سعدون جابر»، و«رياض أحمد». وهل الشعراء يوجدون دائماً ليكونوا السطر اللامع في صفحة الأيام؟ (أيقونتان سعيدتان أمام أسماء شعراء العراق الرائعين الذين يتوِّجون رأس بغداد بالأمل: زعيم نصار، وهنادي جليل، وصلاح حسن، ومحمد تركي النصار، وحميد قاسم)

متحف العراق الذي زرناه في اليوم الثاني، كان كبيراً يضمّ آثاراً تتعلَّق بحضارات العراق العظيمة منذ البدايات حتى القرون الإسلامية الأولى، وقد رسَّخت هذه الآثار في أذهاننا ما كنا قرأناه عن الحضارات القديمة، بل أقدم حضارات العالم في ما بين النهرين، وما تركه السومريون والأكاديون والآشوريون والبابليون وغيرهم لأبنائهم.

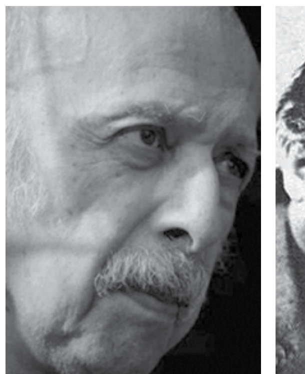
أما صباح يوم الجمعة وهو اليوم الثالث للرحلة، فانطلقت برفقة صديقتي العراقية الأديبة، باتجاه «شارع المتنبي»، ولا غلوّ إن قلت إن هذا الشارع هو أكثر الظواهر العراقية فتنة، ففي كل جمعة، ومنذ الصباح

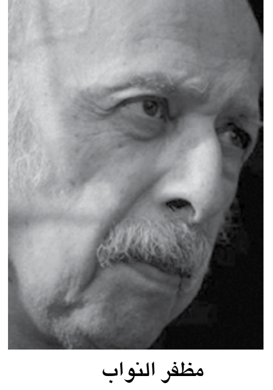






عبد الوهاب البياتي — سركون بولص — صلاح عبد الغفور





طالب القرة — مظفر النواب — زهور حسين



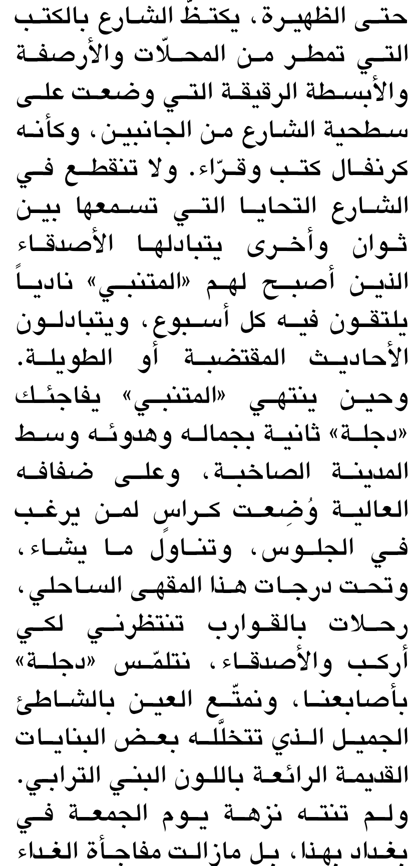






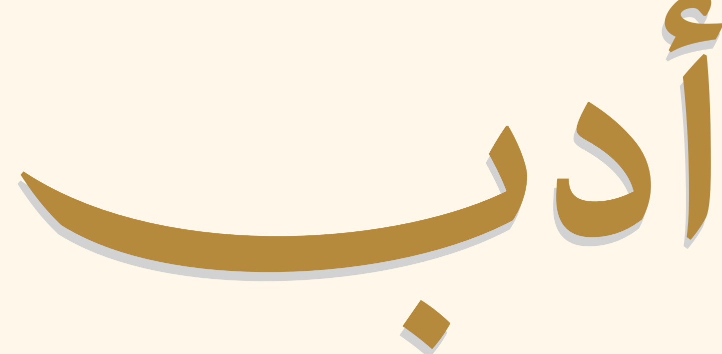


سعدون جابر — قحطان العطار — معروف الرصافي



حتى الظهيرة، يكتظّ الشارع بالكتب التي تمطر من المحلّات والأرصفة والأبسطة الرقيقة التي وضعت على سطحية الشارع من الجانبين، وكأنه كرنفال كتب وقرّاء. ولا تنقطع في الشارع التحايا التي تسمعها بين ثوان وأخرى يتبادلها الأصدقاء الذين أصبح لهم «المتنبي» نادياً يلتقون فيه كل أسبوع، ويتبادلون الأحاديث المقتضبة أو الطويلة. وحين ينتهي «المتنبي» يفاجئك «دجلة» ثانية بجماله وهدوئه وسط المدينة الصاخبة، وعلى ضفافه العالية وُضِعت كراسٍ لمن يرغب في الجلوس، وتناولُ ما يشاء، وتحت درجات هذا المقهى الساحلي، رحلات بالقوارب تنتظرني لكي أركب والأصدقاء، نتلمّس «دجلة» بأصابعنا، ونمتّع العين بالشاطئ الجميل الذي تتخلّله بعض البنايات القديمة الرائعة باللون البني الترابي. ولم تنته نزهة يوم الجمعة في بغداد بهذا، بل مازالت مفاجأة الغداء بانتظاري، وستكون هذه المفاجأة في شارع «أبو نواس»، وهو من أجمل الشوارع البغدادية بأشجاره الكثيفة التي تحتوي الشارع من الجهتين، أما الغداء المفاجئ فهو السمك العراقي المشوي في الفحم (وليس عليه)، وكما يسمّونه في اللهجة العراقية «المسكوف» (المسقوف) نسبة إلى تسقيفه بالفحم عند شَيِّه.

وفي اليوم الأخير، وأنا أنتظر موعد ركوب الطائرة لأغادر بغداد أفكّر: هل هو تشابه اللهجات، والأرواح، وقرب المسافة بيننا، وحبّ العراقيين للمرح والضحك، جعلني لا أشعر، في بغداد، أنني في بلد غريب، أم هي كيمياء مشتركة وسحر غامض بيننا- أهل هذه المنطقة- التي تمتد جذورها آلاف السنين، أو إيمان بألفة القلوب والأرواح يذكّرني بالعارف الكبير ومقتدى المتصوّفة، أويس القرني، والذي سمعت اليوم أن ضريحه في مدينة الرقة تعرّض هو الآخر إلى التفجير القذر، إذ يقول: «إن روحي، عرفت روحك، فأرواح المؤمنين تألف بعضها»؛ (الأيقونتان: الحزينة، والسعيدة).



أدب



كتب

86

عزفٌ على مقام السخرية

"عيد اللا معنى" هي الرواية الرابعة للروائي التشيلي الشهير ميلان كونديرا التي يكتبها في الفرنسية. هي رواسية السخرية المحضة، سخرية تطول كل شيء، من تفاهة الحياة اليومية إلى الفلسفة، ومن أكثر الأمور جديةً كحقوق الإنسان إلى أشدّها خفّة أو مرحاً كالضحك، ومن معنى السعادة إلى العبث، مروراً بثيمة الإنسانية والإرادة وبينهما السلطة.

جرحٌ يتمدّد سرداً

تريد مي منسّى لروايتها "تماثيل مصدّعة" أن تنبش في دواخل الشخوص وتفتح جروحها. كأن السرد الجواني ملعب لركل المأساة وتعميم آثارها بدون تصويب محدد. الروائية اللبنانية لا تكتفي بالإفصاح أداةً لنكأ سير شخصوصها بل تستخدم أدوات أخرى تراوح بين النفسي والروحي والفني.

ترجمات

قصة زوجتي لن تتركني أموت

ترجمها عن الروسية أشرف عبد الحميد.

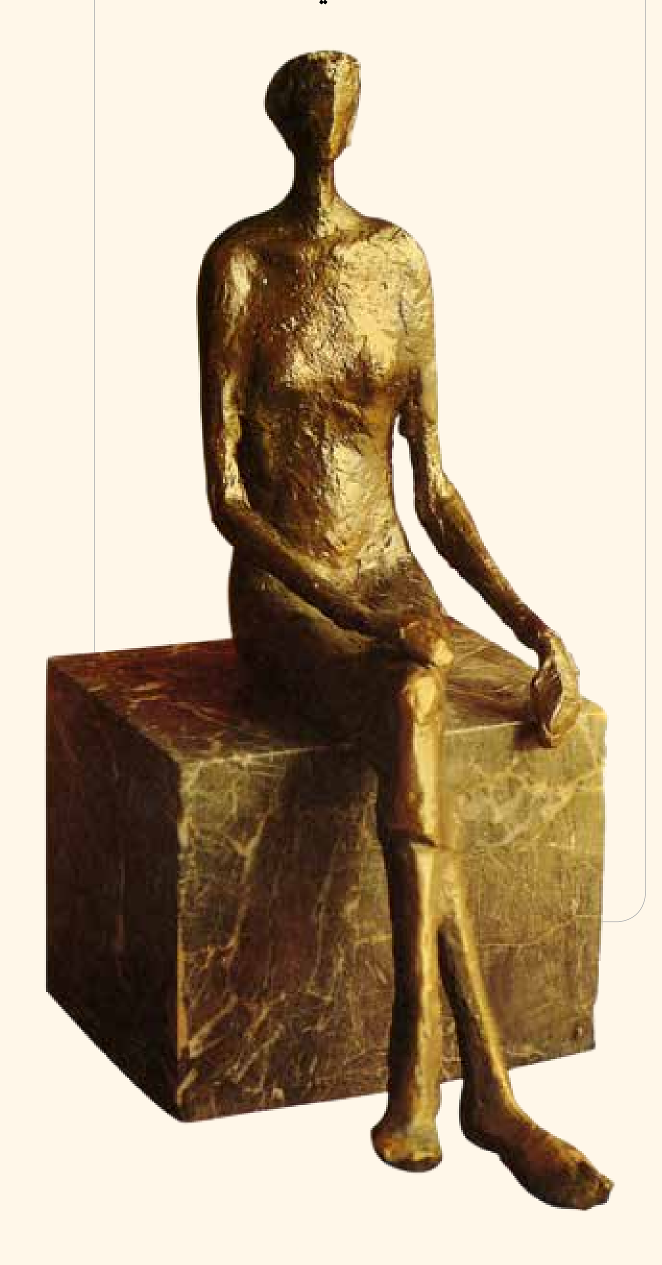
66

قصة في البيت

عن الفارسية ترجمتها سمية آقاجاني

قصة هكذا كانت تنظر إلي

ترجمتها عن الصينية مي عاشور



أوراس زيباوي

منذ أكثر من أربعة عقود تحتضن باريس الكاتب الناشر فاروق مردم بك الذي أمضى حياته «في الكتب» إن جاز التعبير، فقد عمل أميناً مسؤولاً في مكتبة «معهد اللغات والحضارات الشرقية» العريقة، ثم انتقل إلى معهد العالم العربي حيث كان مدير مكتبته، ومستشاراً ثقافياً للمعهد. وكان مردم بك أحد دعائم المجلة الفصلية «دراسات فلسطينية» الصادرة باللغة الفرنسية، التي كانت تستقطب كُتّاباً فرنسيين، فقد نشر فيها جان جينيه نصّه الشهير «أربع ساعات في صبرا وشاتيلا».

فاروق مردم بك :

هاجسي الأساسي .. الحرّيّة والمساواة

فاروق مردم بك، هو الدينامو في الدار الفرنسية (آكت سود)التي تساهم في ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية. وقد حاز أخيراً على «جائزة اليونسكو - الشارقة للثقافة العربية» تقديراً للدور الذي يقوم به في التعريف بالأدب والتراث العربيَّيْن في فرنسا والعالم الفرنكوفوني. في مكتبه في دار (آكت سود)، كان لـ «الدوحة» معه هذا الحوار:

■ منذ حوالي عشرين عاماً وأنت تعمل مدير نشر لسلسلة «سندباد» في دار (آكت سود). ما محصّلة هذه التجربة؟ وكيف تقوّمها الآن؟

- بدايةً، لا بدّ من التذكير أنّ دار (آكت سود) اشترت دار (سندباد) عام 1994، وكانت هذه الأخيرة، أوّل دار نشر أطلقت حركة ترجمة الأدب العربي القديم والأدب العربي الحديث في فرنسا في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي. كان عدد الكتب التي نشرتها دار (سندباد)سواء أكانت مترجمة أم كانت دراسات مكتوبة بالفرنسية عن العالم العربي والإسلامي، حوالي 165 كتاباً. أمّا دار (آكت سود) فكانت قد نشرت عشرة كتب مترجمة من الأدب العربي. واليوم، ومنذ شراء (آكت سود) لدار (سندباد)، تمّت إضافة حوالي 300 كتاب إلى الكاتالوغ المخصّص للعالم العربي والعالم الإسلامي، وهي تغطّي مجالات عديدة، فهناك الكتب المترجمة، وهناك الدراسات المكتوبة بالفرنسية، وأيضاً الكتب المترجمة من التركية والفارسية، أي أننا ننشر ما يوازي العشرين كتاباً كلّ عام، من بينها سبع روايات عربية معاصرة وديوان شعر معاصر، بالإضافة إلى كتاب أو كتابينٍ اثنين من الأدب العربي القديم، شعراً ونثراً. ننشر أيضاً الدراسات السياسية والجامعية وكتاباً كل عامين عن فنّ الطبخ. كما ننشر، كل سنتين، كتابين من الأدب التركي العثماني.

بالنسبة لتقييمي لهذه التجربة، أودّ أولاً أن أشير إلى أنّ دار (آكت سود) هي الدار الفرنسية الوحيدة التي تنشر شعراً عربياً قديماً، وأنا أعتزّ بذلك، لأن التراث الشعري العربي يستحقّ أن يُترجَم ويعرّف به. ثم، بعكس ما يتصوّر الكثيرون، يُباع من دواوين الشعر القديم أكثر مما يُباع من الشعر الحديث، لأن الشعر القديم بالنسبة للفرنسيين والأوروبيين هو شعر يتناقله الناس منذ أكثر من ألف عام، وهو - إذاً - شعر عظيم. ومنذ أكثر من عشرين عاماً، نشرنا طبعات كثيرة لشعراء كلاسيكيين، وأصدرناها في سلسلة «كتب الجيب». ومن الشعراء القدامى الذين حقّقوا نجاحاً، أذكر أبا نواس الذي بيعت من كتبه حتى الآن أكثر من عشرة آلاف نسخة. ينطبق ذلك أيضاً على ديوان امرئ القيس، بترجمة المستعرب أندريه ميكيل، وكذلك على «طوق الحمامة» لابن حزم، هكذا فإنّ للشعر العربي القديم



قرّاء، لكنه لا يُباع دفعة واحدة، وفي وقت واحد. عندما نصدر «ديوان المتنبي» مثلاً، يمكن أن نبيع 500 نسخة منه في العام الأول، لكن بعد سنتين أو ثلاث سنوات تكون الطبعة قد نفدت، وبعدها ننشر طبعة ثانية وثالثة.. وهكذا.

■ وماذا عن الأدب العربي الحديث؟ هل تظن أن الكتب المترجمة التي تنشرها سنوياً، وهي لا تتجاوز الثمانية، كافية للتعريف بهذا الأدب؟

- أعتقد أن ما تُرجِم من الأدب العربي في كل دور النشر الفرنسية، منذ الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم، يمكن أن يعطي فكرة للقارئ الفرنسي عن أبرز تياراته. نشرت ترجمات لكبار الكتّاب العرب من مختلف الأجيال ومنهم: طه حسين، ونجيب محفوظ، وجبران خليل جبران، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وصنع الله إبراهيم، ومحمّد البساطي، وجمال الغيطاني، وإبراهيم أصلان. بالنسبة للأدب الجديد، هناك الأدب اللبناني المرتبط بالحرب الأهلية وقد تُرجم كل من إلياس خوري، ونجوى بركات، وهدى بركات، ورشيد الضعيف، وجبور الدويهي، وحسن داوود، وحنان الشيخ. لقد ترجم نتاج جيل بأكمله، ويمكن للقارئ الفرنسي أن يطّلع، وأن يتعرّف إلى هذا الأدب انطلاقاً من الكتب المتوافرة في المكتبات.

طبعاً، هناك جيل جديد الآن، وهناك كتّاب لم يترجَموا بعد، ولا يمكن، كما أقول دائماً، أن تقوم دار (آكت سود) وحدها بترجمة كل كتاب مهمّ يصدر في العالم العربي اليوم. تقدّم دور النشر العربية أكثر من مئة رواية كل عام لجائزة «بوكر» العربية العالمية للرواية منذ تأسيسها. الخيار الأول يقع على 16 رواية، وهذا ما يُعرَف باللائحة الطويلة للجائزة. لكن لا يمكنني- بوصفي ناشراً- أن أترجم جميع هذه الروايات. فكما قلت، بإمكاني أن أترجم كتاباً واحداً كل شهر، وهذا هو الحدّ الأقصى، لأننا لو قمنا كدار نشر بترجمة كتابين فإنّ أحدهما سيؤثّر سلباً على الثاني. المشكلة أن دور النشر الفرنسية الأخرى لا تقوم بنشاط كافٍ في هذا المجال حتى إن دار (غاليمار)، وهي إحدى أعرق دور النشر الفرنسية، تنشر- فقط- كتاباً واحداً مترجماً عن العربية كل سنتين، أما دار (ألبان ميشال) فتنشر كتاباً واحداً كل أربع أو خمس سنوات. الخبر المفرح يأتي اليوم من دار (لوسوي) لأنها، وبعد انقطاع، قرّرت منذ العام الماضي نشر ثلاثة أو أربعة كتب مترجمة عن العربية في العام الواحد. هذا خبر جيد جداً لأن (لوسوي)، هي دار كبرى وقد عهدت بهذه المهمّة إلى شخص ممتاز يدعى إيمانويل فارلي، وهو مترجم قام بنقل أعمال روائية عديدة إلى الفرنسية، ومنها أعمال ليوسف المحيميد، وجبور الدويهي،



وسليم بركات. هذه سابقة لدور النشر الفرنسية لأن دار (آكت سود) تشكّل استثناءً في عالم النشر بالنسبة لترجمة الأدب العربي. أما بالنسبة للدور الأخرى فليس هناك انتظام على الإطلاق في وتيرة النشر كما أشرت. قد تسمع إحدى دور النشر برواية عربية أحدثت ضجّة إعلامية، فتقوم بترجمتها ونشرها، لكن لا يتبعها على الإطلاق نشر رواية عربية أخرى إلاّ بعد خمس سنوات على الأقل، وهذه هي الحال مع العديد من دور النشر المعروفة، ومنها (ستوك) و(بلون) و(ألبان ميشال) التي غالباً ما ترفض الالتزام بالكاتب العربي بعد ترجمة أول كتاب له ونشره لأسباب عديدة، منها أنه لا يوجد في هذه الدور شخص مسؤول ومتخصّص في الأدب العربي. وأمام رفض الدار مواصلة ترجمة نتاجات الكتّاب العرب الذين تكون قد نشرت لهم، فإنّ هؤلاء الكتّاب يجدون أنفسهم مجبرين على التنقّل من دار إلى أخرى لنشر رواياتهم بالفرنسية، وهذا من شأنه أن يضعف حضورهم وزخمهم.

■ على الرغم من هذه الصعوبات التي أشرت إليها، هل تشعر أن الأدب العربي وجد مكانته بين آداب الشعوب الأخرى في المكتبة الفرنسية بعد عقود من الترجمة؟

- أعتقد أنّ الصورة- بشكل عام- إيجابية. لنأخذ- مثلاً- الشعر العربي الحديث فقد تُرجم بدر شاكر السياب، وسعدي يوسف، ونازك الملائكة، وأنسي الحاج، وأدونيس، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وعباس بيضون، وبسام حجار، وسركون بولص، ووديع سعادة. طبعاً هناك أسماء أخرى مهمّة، لكن (آكت سود) لا تستطيع أن تطبع- كما سبق أن ذكرت- أكثر من ديوان شعر واحد في العام، لأن توزيع الشعر يظل محدوداً، وهذا ما ينطبق أيضاً على كبار الشعراء الفرنسيين الذين لا يتخطّى بيع كتاب يحمل توقيع أحدهم الألف وخمسمئة نسخة، ما عدا «كتب الجيب»- طبعاً- وما صار يعدّ من الكلاسيكيات. وفي إطار الحديث عن الشعر، أحبّ أن أشير إلى أنّ أكثر شاعر يحقّق نجاحاً اليوم من حيث المبيعات، عندما يُصدَر له كتاب جديد في فرنسا، هو محمود درويش. أنا لا أتحدَّث عن «كتب الجيب»، بل عن الكتب الجديدة. فإذا صدر كتاب جديد للشاعر الفرنسي المعروف برنار نويل، وكتاب لمحمود درويش، فإنّ هذا الأخير يتفوّق عليه من حيث المبيع.

■ هل سبب ذلك يرجع إلى اسم محمود درويش، وما يرمز إليه كضمير للقضية الفلسطينية لدى القارئ الفرنسي؟

- كل كتاب جديد لمحمود درويش نطبع منه خمسة آلاف نسخة، وهو بذلك يتفوّق حتى على الروايات. وعندما تنفد الطبعة الأولى نقبل على طبعة جديدة. وأنا هنا لا أبالغ. يمكن القول إن محمود درويش حاضرٌ في المشهد الثقافي الفرنسي، وكذلك في دول أخرى كإيطاليا. هناك عوامل عديدة تفسِّر هذا النجاح منها- أولاً، بالطبع- ارتباطه الوثيق بالقضية الفلسطينية. لكن هناك عوامل أخرى، فمحمود درويش شاعرٌ كبيرٌ وهو عرف كيف يتطوّر شعرياً لأنه كان يملك حسّاً نقدياً تجاه كل أعماله السابقة، ويقوم- باستمرار- بمراجعة ما يكتب. هناك أيضاً شخصية محمود درويش فهو شخصٌ ساحرٌ وحاضرٌ بقوّة، عاش في فرنسا سنوات طويلة، ونسج علاقات داخل المجتمع الفرنسي، وصار معروفاً، كما أنّ شهرته صارت تتجاوز شهرة الكتّاب الآخرين بكثير.

■ بالعودة إلى موضوع الترجمة والسؤال السابق. هل تشعر اليوم، وبعد عقود من العمل على نقل الأدب العربي، أن هذا الأدب وجد مكانته بين آداب الشعوب الأخرى في المكتبة الفرنسية؟

- من المؤكَّد أن عدداً من الكتّاب العرب صارت لهم مكانتهم، من الأمثلة على ذلك رواية «عمارة يعقوبيان» للكاتب المصري علاء الأسواني، التي بيع منها أكثر من 300 ألف نسخة بين الطبعة العادية وطبعة الجيب. وكتبه التي صدرت بعد هذه الرواية أفادت من نجاحها الكبير، وحقّقت- أيضاً- نجاحاً شعبياً، ومنها كتابه الأخير «نادي السيارات». عندما يأتي الأسواني إلى باريس، تحتفي به وسائل الإعلام، وهذا دليل على حضوره في المشهد الثقافي الفرنسي. باختصار، أعتبر أنّ كل كاتب عربي باع ما بين خمسة وعشرة آلاف نسخة، صار له حضوره في المكتبة الفرنسية.

■ مَنْ هُمْ؟

- بالنسبة للذين نُشِرت كتبهم لدى

(آكت سود) هناك العديون، أذكر منهم: حنان الشيخ، وإلياس خوري، وهدى بركات.

هل يساهم حضور هؤلاء الكُتّاب- برأيك- في فرنسا في تغيير الصورة النمطية للعرب في هذا البلد؟

- لا أعتقد، وأنا متشائم اليوم في ما يتعلّق بصورة العرب والمسلمين في الغرب عموماً. الأدب لن يتمكّن من تغيير هذه الصورة النمطية لأن قرّاء الأدب العربي المترجَم هم نخبة فرنسية منفتحة على جميع الثقافات، يقرؤون الأدب العربي كما يقرؤون الأدب الياباني والأدب الأميركي- اللاتيني، فالأدب العربي بالنسبة لهم هو جزء من الأدب العالمي. أما المتحدّرون من أصول عربية في فرنسا فهم لا يمثّلون إلا فئة قليلة جداً من القرّاء، لأن القراءة ليست من عاداتهم. وأمام ما يحصل اليوم من عنف وقتل باسم الإسلام وما تعرضه وسائل الإعلام، لا أعتقد بأن المواطن الفرنسي العادي سيصحّح الصورة التي تصله اليوم عن العرب والمسلمين عند قراءته للروايات العربية المترجَمة أو لقصيدة لبسام حجار مثلاً. هناك مشكلة أخرى وهي أن المسلمين المقيمين في الغرب أنفسهم لا يقومون بجهود فعّالة لتغيير صورتهم السلبية. هناك أعداد كبيرة من العرب والمسلمين حقّقوا نجاحات أكيدة في المجالات الأكاديمية والثقافية والرياضية، وكذلك في مجال الفن السابع، لكنهم ابتعدوا عن الضواحي حيث يوجد المُهَمّشون أو المتّهمون اليوم بالتطرُّف الديني والأعمال غير القانونية كالتجارة بالمخدّرات، وصورة هؤلاء هي المهيمنة- للأسف- في وسائل الإعلام الفرنسية.

لنعُدْ إلى عملك في دار (آكت سود)، لا شك أنّ عدداً كبيراً من المخطوطات يصلك سنوياً من الكتّاب العرب، كيف تتعامل مع هذا الموضوع؟

- أولاً، هناك الكتّاب الذين سبق أن تعاملت معهم، وهناك اتّفاق ضمني بيني وبينهم على أن أستمرّ في نشر نتاجهم، حتى لو لم تحقّق كتبهم المبيعات المنتظرة. هذه خصوصية تتميّز بها دار (آكت سود) بينما دور النشر الأخرى، وكما قلت لكِ، تتوقّف عن نشر كتاب ثانٍ للكاتب في حال فشل الكتاب الأول تجارياً. هذه السياسة تؤدّي إلى إلغاء الكاتب ونسيانه في فرنسا، بينما سياسة (آكت سود) تؤمّن استمراريته. وعندما ينجح الكتاب الثاني أو الكتاب الثالث المترجَم، يلتفت القارئ من جديد إلى الكتاب الأول. أمّا بالنسبة إلى الكتّاب الذين أنشر لهم للمرة الأولى فلا تصلني مخطوطاتهم بل كتبهم، لأني لا أنشر كتاباً انطلاقاً من مخطوط، بل أختار من الكتب ما يصلني من دور النشر أو من الكتّاب أنفسهم، أو بعد أن أكون قد قرأت عنهم في الصحافة. أقوم بقراءة الكتب، وبالطبع أنا مضطرّ إلى اتّخاذ قرارات قاسية، ولا تسرّني دائماً، آملاً أن يجد الذين لا تنشر لهم (آكت سود) دورَ نشر أخرى تتبنّى أعمالهم. طبعاً هناك عَتَب دائم عليّ من قبل بعضهم، لكن جوابي هو أنّ هناك دور نشر أخرى يمكن التوجُّه إليها.

أنت ملتزم بقضايا العالم العربي، ومنها- بالأخصّ- القضية الفلسطينية، وبالإضافة إلى ذلك أنت معارض سوري قديم، ومعروف عنك كتاباتك في هذا المجال، ومشاركتك الدائمة في الندوات حول ما يحدث في سورية منذ اندلاع الثورة. إلى أيّ مدى يؤثّر هذا الالتزام على عملك- بوصفك ناشراً-، ويوجِّه اختياراتك؟

- لا أستطيع أن أنفي ذلك، ومن الأكيد أنّ التزامي بالقضية الفلسطينية دفعني إلى نشر العديد من الكتب حولها، والحمد لله حقّقت النجاح، وبيعت آلاف النسخ، ومنها كتب عن القدس وحقّ العودة. وحتى أتمكّن من أن أطبع، بانتظام، كتباً عن فلسطين، عقدت اتّفاقاً بين (آكت سود) و(مؤسسة الدراسات الفلسطينية) من أجل إصدار كتاب أو كتابين مشتركين سنوياً مع تقاسم التكاليف. وفي هذا الإطار أنا أعتزّ بأنني طبعت كتب المؤرّخ الفلسطيني رشيد الخالدي، ومنها ما يتناول النكبة وحرب عام 1948 . هناك أيضاً بعض كتب إدوارد سعيد التي لم تكن منشورة من قبل.

بالنسبة للموضوع السوري والربيع العربي، لقد صدرت عن دور النشر الفرنسية العديد من الكتب، لكنها كانت هزيلة وضعيفة، وهنا برزت (آكت سود) من خلال عدد من الإصدارات الهامة، ومنها كتاب الباحث جيلبير أشقر «الشعب يريد» الذي أعتزّ أيضاً بإصداره لأنه دقيق، وينطلق من الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للشعوب العربية. وأنا شخصياً كنت متحمّساً لهذا الموضوع. ينطبق ذلك أيضاً على موضوع الثورة السورية، وفي هذا الإطار، صدرت كتب زياد ماجد، وهالة قضماني، وروزا ياسين حسن.

تعكس مؤلَّفاتك تنوُّعاً في اهتماماتك من السياسة إلى الأدب والتاريخ إلى فن الطبخ، في أيّ من هذه الحقول تجسد نفسك أكثر؟

- أنا أديب فاشل، لكن هواي الأساسي هو الأدب والشّعر. من جهة ثانية، أنا لستُ رجلاً سياسياً، ولا أريد أن أكون كذلك، لكني ملتزم سياسياً، ومنذ طفولتي، بالخطّ السياسي نفسه، ولم أتغيّر. طبعاً قمنا بأخطاء عديدة، وتبدّلت الظروف، لكن في المنحى الأساسي لم أتبدّل. والهاجس الأساسي بالنسبة لي يبقى موضوع الحريّة والمساواة. لكن، يبقى تعلّقي الجوهري- كما قلت- بالأدب والشعر. أنا لا أكتب الشعر، لكني أحبّ الشعر وأقرؤه يومياً، قديمه وحديثه، بانتظام، وأعتقد أني أعرفه جيِّداً.

زوجتي لن تتركني أموت

ميخائيل زوشنكو
ترجمة: أشرف عبد الحميد

كان إيفان يعيش في حي شعبي في بلدة (بيتروجراد)، وسط مجموعة من زملائه الفقراء. اجتهد إيفان في عمل أي شيء يدرّ عليه القليل من المال. فهو ناسخ لوحات، وكاتب لأرقام المنازل، وأيّة لافتات لتوضيح معالم الطريق.

وبالمناسبة كان يمكنه أن يربح الكثير باجتهاده، فهو ذو موهبة كبيرة، ولكن، عانده سوء حظه، فكان يمرض كثيراً.

وياالعجب حياته، شديدة البؤس والفقر، ولم يستطع تغييرها للأفضل! وزاد الطين بلّة إعالته لزوجته «موتيا»، كثيرة الشكوى والتذمُّر.

تزوَّجها، وهي لا تمتلك أية مهارات تعينه على معيشتهما، ولكنها- للأسف- لا تعرف معنى (رفيقة الحياة)؛ فهي لا تعمل أي شيء، فيما عدا إعدادها طعام الغداء، وأحياناً تغلي الماء لإعداد الشاي. ولاتساعد زوجها البائس، الذي لا تسمح حالته الصحية بربح المزيد من المال.

وبدلاً من إشفاقها على زوجها، فنّان اللوحات، وحامل القلب الرقيق، كالت له كل يوم السباب واللوم، بصرخات عالية على هذه الحياة البائسة.

طالبته بإلحاح، أن يجني لها المزيد من المال، فهي تريد الذهاب إلى السينما، وتناول مختلف الأطعمة. حاول الربح الأكثر تلبيةً لرغباتها، ولكن، لم تَجُد عليه الحياة بأكثر مما يربح.

وياللبؤس! لقد استمرّت زوجته في نعته بأسوأ الأوصاف. وحالته المرضيّة جعلته واقعاً تحت فكّيها.

وحقيقة، فهي معه منذ ثمانية عشر عاماً، وكانت تحدث المشاحنات بينهما، ولكن لم تصل إلى حدّ الفضائح الكبيرة، أو محاولة أحدهما قتل الآخر.

ولم يحدث هذا، لأن الزوجة تعلم أن زوجها يهتمّ بها. وكذلك لأنها تعلم أن الزوج إذا رحل، أو طلّقها لا تعرف أحداً يعتني بها. وفي الوقت نفسه تعلم أن عبدها الأمين لن يفعل أي شيء، وسيبقى المعذّب أبداً في خدمتها، تستطيع إرغامه على العمل من أجلها على مدار اليوم.

وأما هي فولدت قبل الثورة بزمن بعيد، فاهمة واجباتها الزوجية، إنها تحيا بلا أية أعباء، فالزوج كادح من أجل لقمة العيش، أما هي فحياتها ما بين تناول البرتقال (الفاكهة الأغلى في روسيا)، والذهاب إلى المسرح.

ودائماً تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن، إذ حدث ما لم يتوقّعه أحد، فقد مرض زوجها إيفان. وسبق مرضه ضعف جسده الشديد. ولم يكن مرضه في عدم قدرته على الحركة، ولكن نفسه أصابتها العلة، حتى إنه اشتاق إلى حياة أخرى بعد الموت. وكان يرى في أحلامه القوارب والزهور والقصور، وغيرها



الأعمال الفنية: مصطفى علي -سورية

مـن المشـاهد الجميلة. كمـا تغيَّرت حالته إلى حالـم يخيّم عليه الهدوء، مسـتنكراً الصخـب والضوضاء لدى الجيـران. وأراد أن يبقـى الجميع هادئين. وفجأة، بـدأت تظهر على وجهه علامات قرب انتهاء الأجل. فبدأ يرفض مختلف الأطعمة، حتى إنه رفض وجبـة الأسـماك، وهـي التي كانـت مفضّلة لديـه. وهاهو يرقد مريضاً، يوم الثلاثاء والأربعاء، وتجالسـه زوجته موتيا، التي فاجأتـه بسـؤالها الغريـب: آه! قل لي، لماذا ترقـد؟! محتمل أنك تتمارض عمداً. ومحتمل أنك لا تريد العمل، ولا تريد الربح.
استمرَّت في لومه، بينما لاذ هو بالصمت، مفكّراً في نفسه: دعها فـي ثرثرتها كما تشـاء. فكل ثرثرتها عندي متسـاوية، وأشـعر أنني سأموت قريباً.
وحقيقـة، فحرارته مرتفعة طـوال النهار، يبقى راقـداً، ضعيفاً مثل طفل مسـكين، أمـا ليلاً فإنه ملاق العذاب على فراشـه. أما المحيطون به، فقد تخطّفتهم الأفكار السيئة.
قـال لهم: أتشـوَّق قبل موتي، إلى جولة فـي أحضان الطبيعة، وخاصة أنني لم أر شيئاً جميلاً خلال حياتي.
ظلت حالته كما هي، متخيّلاً أنه سيموت بعد يومين.
اقتربت زوجته موتيا من فراشـه، متسـائلة بصوت خبيث: آه، هل ستموت؟
قـال زوجها: نعم، عذراً، سـأموت، وأغيّر لـك مجرى حياتك. وللأسف، سأنجو من سجنك.
قالت: حسـناً، سـنرى، لا أصدقـك أيها اللئيم. سأسـتدعي لك الطبيـب. فَلْيَـرَكَ الطبيـب أيهـا الأحمـق، وعندها سـنعرف هل تُحتَضَـر، أم تتمـارض فقط؟ وحتـى هذه اللحظـة، أنت لا تزال تحت قبضتي. ومن الأفضل، وأنت معي، ألا تحلم بذلك.
اسـتدعت لـه طبيباً محلّيّاً من مشـفى قريب، حيـث فحصه قائلاً لزوجته: عنده تيفوئيد، أو التهاب في الرئتين. وستسوء حالته أكثر هنا. ومن المحتمل أن يموت فوراً.
رحـل الطبيـب بعـد أن نطق بهـذا التشـخيص. وعندهـا اقتربت الزوجـة من زوجهـا قائلة: هل يعني هذا أنك سـتموت حقاً؟ لن أتركك تموت. ترقد وتفكّر- أيها اللئيم- أن كل ما تريده سيتحقَّق. صدّقني- أيها اللئيم- لن أدعك تموت.
قـال زوجهـا إيفـان: كلماتك غريبـة للغايـة. الطبيـب أعطاني تصريحاً بالموت. ولن تسـتطيعي تأخير الموت. والآن اتركيني وشأني.
قالت زوجته: لا أعترف بالطبّ وأهله. ولن أتركك تموت. هآ.... أنت أيها اللئيم الغني قررت الموت؟ ومن أين لك المال أيها اللئيم حتـى تموت؟ وهل معـك تكاليف تجهيـز الميت والجنـازة؟ إنها تكلّف مالاً كثيراً، أليس كذلك؟
جاءت الجارة الطيبة أنيسـيا، وكانت قد سـمعت في طريقها هذا الحديـث، فقالت عارضـة مسـاعدتها: أنا سـأجهّزك بعد وفاتك ياإيفـان. لا تقلـق، فلـن أكلّفكم أي أموال. هذا عمـل خير. أرجو الثواب عليه من الله.
قالـت الزوجـة: حسـناً، سـتقوم الجـارة بتجهيزك، ومـاذا عن التابـوت، والعربة التي تنقل الميت، وأجر الكاهن؟ هل سـأبيع كل ما تحتويه خزانة ملابسك من أجل هذه التكاليف؟ سحقاً على كل شـيء. لـن أتركك تموت. لِتجْنِ لي بعـض المال، وبعد ذلك فلتمت، ولو مرتين.

قال زوجها إيفان: وكيف هذا ياموتيا؟ يالها من كلمات غريبة!
قالـت موتيا: هكذا قلت. لن أتركك، وسـترى. اعمل أولاً. وادَّخر لي ما سـتربحه خلال شهرين، ثم مت حينها كما تشاء.
قال زوجها إيفان: ومن يمكنه إعطائي المال؟
قالـت موتيـا: خـذ ممـن تريد. هـذا لا يعنينـي. فقط اعلـم، أيها الأحمق، أنني لن أتركك تموت.
رقد إيفان حتى المساء، يعاني سكرات الموت، أنفاسه متقطّعة. ومـع ذلـك ارتدى ملابسـه في المسـاء، وخـرج -متأوّهـاً- إلى الطريق. وفي طريقه قابل موظّف البلدية «إيجنات».
قال إيجنات: حمداً لله على سلامتك.
قـال إيفـان: تخيل يا إيجنات، زوجتـي لا تتركني أموت. تطلب مني أن أجني لها دخل شهرين. من أين أستطيع كسب المال؟
قـال إيجنـات: أسـتطيع إعطائـك عشـرين قرشـاً، أمـا الباقي فتستطيع طلبه من غيري.
رفض إيفان العشـرين قرشاً، شاكراً الرجل، ومكملاً طريقه، ثم جلس مسـتريحاً على أحد الصخور، مسـتريحاً بسـكون وهدوء تامَّيْن. مفكّراً في أمره: من سيعطيه العملات النقدية في جلسته هذه؟ متأمّلاً نفسـه: رجل مريض، ضعيف الجسـم للغاية. تنهد إيفان مفكّراً: أستمرّ في جلستي هذه، ويمكنني أن أخلع قبّعتي، لعل الرحماء يلقون لي بعض العملات.
ومع مرور الوقت، أعطاه بعض الناس قليلاً من العملات.
عـاد إيفان إلـى بيته ليلاً، مغطّى بقطع من الثلـج، راقداً على الفور في فراشه، وفي يده ما جاد به الزمان من العملات.
أرادت زوجتـه موتيـا عـدّ هذه العمـلات، ولكنه لـم يعطها لها، وظلّ قابضاً عليها بكلتا يديه: لا تلمسيها، مازالت عملات قليلة.
وفي اليوم التالي، نهض إيفان مرة ثانية. خارجاً إلى الطريق، متأوّهـاً للمرة الثانية، ثم عاد إلى بيته ليلاً، حاملاً ما رُزِق من العملات. أحصى ما حصل عليه، ثم نام.
وفـي اليوم الثالث كرّر مـا فعله في اليومين السـابقين. تكرّرت أيـام تسـوُّله، حتى أصبـح معافىً تمـام العافيـة، وذهبت عن وجهـه علامـات البـؤس والمرض، فامتنـع المارّة عـن إعطائه النقود، فامتنع بدوره عن التسوُّل.
عاد إيفان إلى حرفته مرة ثانية. وهكذا لم يمت، ولم تسـمح له زوجته موتيا بالموت.
قال الطبيب المحلّي مبتسماً، وهـي يروي لنا هذه القصة: وهذا مـا فعلته الزوجـة بزوجها. مسـتطرداً: عاش إيفـان، والطب لا يعلم تفسيراً لمثل هذه الحالات، ولا تعلمها الزوجة أيضاً.
والتفسـير العلمي المحتمل، هـو أن إيفان، عندما خرج من بيته مهمومـاً، محطّم النفس، حدث له ما لم يكن ينتظره، إذ اسـتردَّ عافيته خـارج هذا البيت، على العكس من المتوقَّع حدوثه، عند خروج مريض في جوٍّ بارد.
وفي خلال أيام، تحسَّـنت حالتـه المعنوية بدرجة كبيرة، حتى إنه أنهى كتابة لوحة كبيرة لمحلّ بيع لحوم.
وأما الزوجة الجشعة، عاشقة المال، فكان لجشعها أكبر الفضل في الإبقاء على حياة زوجها الغالية.
وبالطبـع، نـادراً مـا يحدث هـذا في الحيـاة. وغالبـاً ما يحدث العكس، ويتسبَّب الطمع في أن يفقد الإنسان كل ما يملكه.

هكذا كانت تنظر إليّ

لاو شيه

ترجمة: مي عاشور

الأعمال الفنية: Itzchak Tarkay -يوغوسلافيا

يتطلَّع الإنسان ليحيا غداً؛ لأن لحظات جميلة مشرقة محفورة في ذاكرته. لكن، إذا كانت الأيام الماضية التي عاشها قاتمة قبيحة كالجحيم، فلماذا يتطلّع إلى الغد إذاً؟ نعم، ربما تكون في ذاكرة الإنسان ذكريات أليمة أيضاً، ولكنه يأمل في أن يتمكّن من أن ينثر على مخاوفه وآلامه الماضية طبقةً رقيقةً من السكّر، وحينها يكون للألم طعم لذيذ مستساغ، تماماً كمشاهدة مسرحية تراجيدية.

بِغَضّ النظر عن أي شيء، فإن الماضي لا يمكن تغيّره أو إحياؤه مرة أخرى؛ لذلك يكون صادقاً وحقيقياً، ومن ثَمّ يمكن الاعتماد عليه. أما الغد فهو مبهم ومليء بالمعارك والتحديات المدعَّمة بوقائع الأمس. والحلم الجديد ما هو إلا إعادة تجديد لأشياء قديمة مرّ عليها زمن طويل.

نعم، مازلت أذكر عينيها. قد فارقت الحياة منذ سنوات طوال، ولكن عينيها ما زالتا تعيشان في قلبي. هاتان العينان اللتان كنت أرى فيهما الحبّ. عندما تأخذني دوامة الدنيا وأنشغل، أنسى أشياء كثيرة، بما فيها هي؛ كانت تظهر لي عيناها اللامعتان فجأة من حيث لا أدري، فقد كانتا تظهران لي من وسط السحاب، من الماء، من وسط الزهور، أو حتى من وسط خيوط النور، كانتا تلمعان برّاقة، تماماً كأجنحة طائر السنونو، عندما ترفرف بخفّة، فتجعلاني أشعر ببهجة ورونق للربيع لا حدود لهما. أعود في التوّ إلى أحلامي، فهذه الأشياء الصغيرة، موحشة وعذبة في الوقت نفسه، كزهرة تساقطت وحيدة تحت ضوء القمر في الربيع. هاتان العينان كانتا تثيران وهج الحبّ، وكأنهما وميض رقيق صافٍ، كَنَدَى بلّوري نابعٍ من القلب. ولكنه قادر على أن يضيء الأنهار المتدفّقة والجِبال البعيدة، وينير زهور الربيع وأوراق الخريف، ويعكس ضوءه الذهبي على أمواج البحر، كما أنه أيضاً موجود في أعماق قلبي، ويثير دموعي.

كان لعينيها نظرتان: الأولى كانت قصيرة وسريعة، لكنّ فيها - في الوقت نفسه - تحديقاً. كأنها تنظر إلى روحي، وتخبرها عن كل شيء في صمت. كانت نظرة رائعة، أعرف أنها كانت تحيد بنظرها عني بسرعة، لكن، يظلّ قلبها ينظر إليّ، لست متأكّداً إلى متى. فأنا أسمّي هذه النظرة تحديقاً بغضّ النظر عن سرعتها وقصرها. فهذه النظرة تحمل كلّ معاني الحبّ من قول وفعل، حتى تقف كلمات الشعر كلّها عاجزة أمامها. أما النظرة الثانية، فكانت عيناها تتحرّكان فيها بشكل أفقي، وتصحبهما ابتسامة نقية ساحرة، تخرج من أعماق قلبها، ولكن بسبب تأثير ما يلمسه قلبها من حبّ، كانت تبتسم بدلالٍ، ولكن من دون ابتذال، كانت سعادتها صادقة، غير مُتَصنَّعة، وكانت تبوح بمدى الدفء الكامن فيها.

لم أتكلّم معها أبداً، ولم تتلامس أيادينا. حتى لو تقابلنا صدفة، لا يُحيّي أحدنا الآخر برأسه. ولكنها كانت تعرف كل شيء عني، وكنت أنا كذلك. لم يكن هناك داعٍ لينظر كلّ منا إلى ملابس الآخر، أو نتبادل الحديث في ما يخصّ خبراتنا الحياتية، ولكن كانت أعيننا ترى حبّة اللؤلؤ المختبئة في قلب كل منا. فهنا كان كلّ شيء لنا، وهذه الاشياء الصغيرة كانت تلائمنا، حتى من دون أن نلاحظها.

كانـت تحنـي رأسـها وتمرّ مسـرعةً عندما كانـت تنظر إلي، فتترك خلفها ابتسامة خفيفة ساحرة، تماماً كالشمس عندما تترك خيوط نور ذهبية حتى بعد غروبها.
كان يتوارى كّل منا عن الآخر، وفي الوقت نفسـه كنّا نتطلع ليحتضـن كلّ منا الآخر. كنا نتنهّد بخفّة، وإذا تقابلنا فجأة، يُسَـمّر كلّ منـا نظـره فـي الآخر، فننتشـي، وكأن جسـدينا أصبحـا أخـفّ، فنمشـي بخطوات سـريعة، قويـة ومفعمة بالحيوية، وكأننا سنجري في الفضاء.
كنـا نرغب في أن نبوح ولو بكلمة واحدة، ولكننا كنّا نخاف مـن أن نتجاذب أطـراف الحديث، فماذا نقـول؟ فهل يمكن أن يصـف الكلام ما يجول في قلبَيْنا؟. فلنكتمه إلى الأبد؛ إذ كان تبـادل النظرات والابتسـامات هو الخلود والكمال بالنسـبة إلينا، ويكون كل شــيء آخر دونها بسيطاً تافهاً، لا يستحقّ الذكر.
قد افترقنا منذ سنوات طوال، ولكن قلبي مازال يراها رقيقة، مرهفة الحس، لا تشيخ أبداً، دائماً تبتسم لي. أراها باستمرار في مناماتي، فإن الأحلام الجميلة تكون هي الأصدق، الأنقى والأروع. كـم مـن الصعوبات والفشـل في الحيـاة تصيبني بالاحباط، وتجعلي استخفّ بها واحتقرها. ولكن ابتسامتها ونظرة عينيها، كانتا تظهران أمامي فجأة،لكأنها تطير آتية مـن مـكان ما، في التوّ أتنكّر أن هناك شـخصاً ينعكس على وجهـه جمال زهرة البرقوق، ولونهـا الزهري الرائع، فيبدو ساحراً خلاباً. فأنسـى الألم ولا أصاب بالإحباط مجدّداً، بل يتجدّد شـبابي. وبلا شـك أنا- أيضاً- أظهر لها شاباً وسيماً في أحلامها البيضاء النقية.
إن أجنحـة طائر السـنونو، كانت تضيف إلـى الربيع بهجة. كذلك فإن شبابي في عينها، يشبه بذرة غُرست في الأرض، فأخذت تنبت براعم خضراء بشـكل مسـتمر، فعلى الرغم من أنـه لم يمضِ وقت طويل علـى تفتُّح زهرة الحبّ في قلبينا، إلا أننـا كنّا نسـتمتع به، نقدّره، ونخلص لـه، وكأن الزمن قـد تجمّد عند هـذه اللحظة، فنظـلّ إلى الأبـد ممتلئين بروح الشباب وحيويَّته، تماماً كزهرتين قد تفتَّحتا في الربيع.
لا داعـي لقول شـيء! لا داعي لقول شـيء!، فـإن معاناتي أيضاً كانت عذبة وجميلة؛ لأنها هكذا كانت تنظر إليّ.



في البيت

شهرنوش پارسي پور
ترجمة: سمية آقاجاني - ويدالله ملايري

حَمَّرَت المرأة البادنجانة الأخيرة، وأمسكت بها برأس الشوكة لتنصبّ قطرات الزيت في المقلاة. أطفأت الفرن وقالت في نفسها لـو أنها تنام الليلة مبكرة سـوف تسـتطيع أن تأخـذ دورها قبل الكثيريـن فـي الطابـور في السـاعة السادسـة صباحـاً. وهكذا سـتكون فـي السـاعة العاشـرة أو الحاديـة عشـرة فـي البيت، فتسـتطيع إذابةَ دهون اللحوم، وسكبَها في المصفاة لتستخدمها لتحمير البادنجان في الأسابيع القادمة.

وضعت البادنجانة في الصحن. غسلت الأواني الوسخة، وسكبت المـاء في سـائل الجلي كي لا ينفد بسـرعة. لـو كان بإمكانها أن تكنـس غرفة الجلـوس، وتنفض غبار البيت كله، لأنجزت الأعمال كلّها، فتمكنّت من إسناد رجليها إلى الجدار مدة نصف سـاعة تقريباً، كي تتخلّصا من التعب. كان يأتيها من الشارع دويّ صفارة الإنذار لسيارة إسعاف، لكنها لم تبالِ، ووزّعت البادنجان بين أكياس نايلـون، ثم وضعتها فـي الثلاجة، ثمّ ذهبـت إلـى النافـذة لتوقـف مروحة المطبـخ. كان في البيت المقابل رجل قـد أحكـم قبضتـه علـى عنق سـيدة البيـت، ويضغطـه بشـدّة، وهـي تتشـبّث بزجاج النافـذة بأظافرهـا للتخلّـص منـه. فكّـرت المـرأة أنّ أظافرها بـدأت تتكسّر. أوقفت مروحـة المطبـخ، وأرخـت السـتار، وألقت مرة أخرى نظـرة علـى المشـهد من خـلال السـتار. كان يبدو أن الرجل قد كفّ عـن خنـق المـرأة، وبـدأ يضربهـا الآن إشفاقاً عليها. كانت يدا الرجـل تصفعان وجه المرأة ورأسها دون توقّـف، وهـي لا تتأوّه، ولا تصدر صوتًا. كانت تحاول أن تفتـح النافـذة لترمي الـورق الممزّق في كفّهـا. انحنى الرجل خلفهـا ونظـر من النافـذة إلى أجـزاء الـورق المبعثـرة. ملامح الخوف الممزوج بالأسف بادية على وجهه. يسند رأسه الآن إلى عتبـة النافذة، ويأخذ يديه أمـام عينيه. كأنّه يبكي. دوّى جرس باب الجيران في المطبخ.



أرخت المرأة السـتار. ثمّ أمسكت المكنسة ودخلت الغرفة. الورق الممزَّق شـغل بالها. تسمع ضجة خافتة تأتي من بيت الجيران. توجّهـت المـرأة إلى نافذة المطبـخ ثانية، فنظرت عبر السـتار. لـم يكن خلف النافـذة أحد. في ذلك البيت من يُسـمع ضجيجهم. رجعت المـرأة، وأعادت كنس الغرفة بسـرعة. ثمّ نفضت الغبار عن البيت. دخلت المطبخ مرة أخرى. سـخّنت شـيئاً من الطعام المتبقّـي مـن الغـداء وأكلته. غسـلت الأوانـي، ودخلت الشـرفة أمـام غرفة النوم. كانت تسـمع وقـع أقدام في فنـاء البيت. رأت الجارة، وقد ارتدت الشادر تتّجه نحو الباب، ويصطحبها رجلها، وآخـرون. كلهم صامتون. دخلت المرأة الغرفة لترتدي شـادرها لتذهب إلى الشرفة ثانية، فتنظر إلى الخارج، لكنها سمعت الباب يُغلَق. ذهبت إلى الشـرفة. كان فـي الزقاق مجنون الحارة يغني أغنية غرامية. سـمعت، ثانية من الشـارع، دويّ صفارة الإنذار من سـيارة الإسـعاف. كان الـدويّ أعلى هذه المـرة. عادت إلى الغرفة، ثـمّ دخلت غرفة الجلوس، وفتحت نافـذة الفناء الخلفي للبيـت. كان الـورق الممزّق منتشـراً فـي الفناء. جمعـت الأوراق ورمتهـا علـى طاولـة المطبـخ. نظرت إليهـا. فتحت طـيّ إحدى الأوراق بحـذر. نجحت فـي قراءة حرفـي «ث، ق». دقّت، بعض الوقـت، بـرؤوس أصابعهـا على الطاولـة، ثم جمعـت الأوراق ورمتهـا في سـطل القمامة. دخلـت الحمّام ونظّفت أسـنانها، ثم دخلـت غرفة النوم ولبسـت ثيـاب النوم لتنام، لكنّها اسـتيقظت بسـرعة. كانـت الواحـدة والنصف صباحـاً. ذهبت إلـى المطبخ وبحثت عن الأوراق بين القمامة. جمعتها ثم وضعتها في منفضة السـجائر وأحرقتهـا. اضطـرّت إلـى أن تملأ المنفضـة بالأوراق ثـلا ث مرات لتحرقها كلهـا. في المرة الثالثـة انفجرت المنفضة، فارتعـدت لصـوت الانفجار. وارتفـع صوت صفـارة الإنذار من سـيارة الإسـعاف مرة أخـرى. رمـت المـرأة الأوراق المحروقة ومنفضة السـجائر المكسـورة في سـطل القمامة. انتظرت قليلاً كي لا تشـتعل القمامة. دخلت الحمّام، غسـلت يديها وعادت إلى الفراش كي تستيقظ في الساعة الخامسة والنصف صباحاً.



مرزوق بشير بن مرزوق

الصحافة الثقافية والثقافة

تزامن انطلاق الصفحات الثقافية مع البدايات الأولى للصحافة العربية، حيث خصصت الصحف أبواباً ثابتة ضمن جسد الصحيفة للنشر الثقافي، والأدبي، ومجمل الأعمال الإبداعية، مما مَهّدَ إلى إصدار المجلات الثقافية المتخصصة فيما بعد.

كانت الصفحات الثقافية، ومازالت، منفذاً مهماً للإبداع الثقافي بأنواعه المختلفة، ومنبراً تنطلق من مناراته التجارب الأولى للمبدع، وبطاقة التعريف الأولى التي تقدمه إلى المتلقي، ومن خلال هذه الصفحات يتدرَّج المبدع في مراحل النضج الفكري، لذلك أخرجت لنا هذه الصفحات العديد من الكتّاب العرب الذين انطلقوا من مساحة ضيقة مقامة على صفحة ثقافية منزوية في أحد أركان الصحيفة، إلى عالم الأدب والفكر الواسع، وانتشرت أعمالهم الإبداعية في كل مكان.

وتعود أسباب نجاحات الصفحات الثقافية في الصحف اليومية، وإثرائها المجتمع بالإبداع والمبدعين إلى القائمين والمشرفين على تلك الصفحات المؤهلين بالمعايير الثقافية والحرفة الصحافية في ذات الوقت، وكان من بينهم كتّاب ومبدعون أصحاب شهرة وصيت، يتبنون الكتابات الواعدة، ويقيّمونها، ويوجهون المبتدئين من الكتّاب، وينشرون الكتابات الواعدة لموهوبين واعدين، لا يجاملون، ولا يشجعون إلا من خلال تطبيق معايير الإبداع الحقيقية، وكانت موافقتهم على نشر عمل إبداعي هي شهادة اعتراف وتخرُّج للكاتب الواعد الذي وجدوا فيه الاستحقاق الحقيقي لنشر عمله.

كان مَنْ يتولى تحرير الصفحات الثقافية ضالعاً في ممارسة الأعمال الأدبية والفكرية، من شعر، وكتابة القصة، والرواية، والنقد بكافة أنواعه، وكان من بينهم أسماء كبيرة مثل العقاد، وطه حسين، ونجيب محفوظ، ومحمد مندور، وغيرهم من المبدعين العرب في كافة الأقطار العربية.

كان هؤلاء المشرفون يجمعون بين معرفتهم خصائص وحرفة العمل الصحافي وقواعد وشروط الأعمال الإبداعية، لذلك تتحول مهامهم من مجرد موظف في الصحيفة إلى محكم، وناقد للأعمال الإبداعية والثقافية، وقادر على انتقاء الأعمال الواعدة، والكتاب الموهوبين ليقدمهم إلى المتلقي.

لقد أدت الزيادة في عدد إصدارات الصحف اليومية في السنوات الأخيرة إلى زيادة موازية في عدد الصفحات المخصصة للشأن الثقافي الأدبي، وكذلك بروز ظاهرة الملاحق الأدبية، مما أدى في أحيان كثيرة إلى وجود محررين أقرب إلى الموظفين يشرفون على تلك الصفحات والملاحق وأنتجت أعمالاً لا صلة لها بالإبداع وبالأدب، وأبرزت كتّاباً لا علاقة لهم بمجالات الأدب والثقافة، حيث انطلق الكثيرون منهم بنشر أعمال أدبية يرصونها على رفوف المكتبات العامة، ومعارض الكتب انطلاقاً من التصريح والرخصة الشرعية اللذين منحهما لهم ذاك المشرف أو مُحرِّر الصفحات الأدبية في الجريدة، عندما أجاز أعمالهم وأطلق أسماءهم بـ(البنط) العريض وقدّمهم إلى المجتمع على أنهم كتّاب موهوبون.

السؤال هو كيف سيواجه المجتمع الكمّ الهائل من الإنتاج الفكري والثقافي الذي تخرج به وسائل التواصل الاجتماعي يومياً، وهو إنتاج عشوائي غير محكم وغير مُسيطَر عليه، في الوقت الذي فقدنا فيه السيطرة على تحكيم وتقييم وانتقاء الأعمال الأدبية الواعدة في الصحافة المسيطر عليها والقادرين على التحكم بمنافذها ومخارجها.

حاجز طيّـار

خطيب بدلة

بينما كانت «ثراء» تنظِّفُ الغرفةَ الصغيرة في بيت جدّتها، وترتبُ أثاثَها المتواضع، لأجل أن تستقبل فيها «محمود»، راحتْ تفكّرُ أنها تَسَرَّعَتْ بإعطائه الموعدَ هنا، فلو أنها طلبت منه أن يلاقيها في بيت أهلها بحي «بَرْنِيّة»، لوجدتْ هناك وقتاً كافياً لتغيير تسريحة شعرها، وارتداء الثوب البنفسجي الذي اشترته قبل أيام من محلٍّ في شارع «الحمرا» يعرض ملابس نسائية بأسعار مُخَفَّضة، ووضعت العقد البنفسجي «الفالصو» حول عنقها، وطلت أظافرها بالـ «مانيكير»، ولكانت لبست كندرتها ذات الكعب العالي، فهي أحسن من هذه التي توحي لرائيها بأنها قصيرة القامة.

ولكن لا. إذا زارها في بيت العائلة فلا شك أن والدتها ستفتح لها تحقيقاً حول: مَنْ يكون «محمود»؟ ومنذ متى تعرفينه؟ ومتى كنت تستقبلين الشبّان الغرباء في البيت؟ وتلحّ حول فكرة أن للبيت حرمته، وإذا كانت نيّته صافية فليرسل والدته لتطلب يدك!.. وهي لا تمتلك جواباً شافياً لأيّ واحد من هذه الأسئلة، فحتى اسمه «محمود»، هي لا تدري إن كان حقيقياً أو مستعاراً.

القصة وما فيها أنها كانت ذاهبة، في فترة الظهيرة، إلى بيت جدّتها في «مساكن عدرا» بريف دمشق الشمالي، وكان الجوّ حارّاً. امتلأ الميكروباص بالركاب، ولم يبقَ فيه سوى كرسي شاغر واحد بجوارها، فالركاب كانوا يتحاشون الجلوس قربها، ربما لأن هيئتها توحي بأن الحرَّ الشديد أغضبها، فما عادت تريد أن تتواصل مع أحد..

وبعدما انطلق الميكروباص، وتجاوز حاجز التفتيش الكائن في منطقة حرستا، توقّف ليتلقّف الفتى الذي عَرَفَتْ ثراء- فيما بعد- أن اسمه «محمود»، وتابع سيره مجدَّداً..

محمود شاب متوسِّط القامة، أشقر، عيناه زرقاوان، شفتاه يختلط الأبيضُ فيهما بالأحمر القاني.. (هل هو سـوري؟!). تساءلت، وكأنما أرادت أن تمازح نفسها. إنَّ ملامحه أقربُ ما تكون إلى ملامح الشبان الإنجليز الذين كانوا يظهرون في الأفلام المأخوذة عن مسرحيات شكسبير.. وابتسمت لهذا الاكتشاف، واتسعت ابتسامتها:

- لو أنه إنجليزي، هل يعقل أن يأتي إلى سورية في هذه الظروف الكارثية، ويركب في ميكروباص دمشق- عدرا؟!

لم يكن يبدو عليه الغرور، أو التعالي، مع أن أمثالَه من الشبّان الوسيمين لا يطرحون أنفسهم أمام البُنَيّات بسهولة، وإذا حاولت إحداهن لفت نظره فإنه يعاملها بكياسة، وربما يواربُ لها طريقاً، ولكن دونما حماس..

يجب على «ثراء» أن تعترف أنها انجذبت إليه. وأن شيئاً ما- هي عاجزة عن تفسيره بدقة- قد صعقها، وزلزل كيانها. وحينما جلس بجوارها لم تدر ماذا يجدرُ بها أن تفعل. أنهضت جسدها الذي كان مسترخياً، وأسندت رأسها على مسند الكرسي، وأدارته ربع دورة نحوه، ثم استرخت بقصد أن يحصل شيء من الملامسة معه، ولكنه لم يلتفت، ولم يكترث، وشرع يبتعد



الرسوم: غيلان الصفدي -سورية

عنها، وأجهد نفسه ليمنع فخذه من أن يلامس فخذها.. وهذا ما جعلها تغتاظ منه، بل وتكرهه، وتدير وجهها باتجاه النافذة.

اعتادت «ثراء»، في أيام السِّلْم، على حركات الشبان ضمن وسائط النقل، وأَلِفَتْها، وأرضت غرورها، وأصبحت تستغرب مثل هذا التصرُّف المتعالي من قِبَل هذا الفتى العجيب.

الميكروباص يسير بسرعة معقولة.. الهواء الذي يأتي من النافذة يداعب خصلة شعرها المنفلتة.. وينشِّفُ العَرَق من حوالي رقبتها، فتنتعش، بينما الفتى الأشقر ممعن في الحذر من ملامستها..

وفجأة، وعلى نحو غير متوقَّع، أخذ السائق يخفِّف السرعة.. وبلمح البصر مَدَّ الفتى يده نحو حقيبتها، فَتَحَهَا وأدخل فيها شيئاً لم تتبيَّنه..

خافتْ، وانخطف لونُها، وكادت تصرخ في وجهه.. ولكنه سارع إلى إمساك يدها، وقرَّبَ فمه منها وقبَّلها في كفِّها، وهمس لها برجاء:

- دخيلك، أبوس يدك، ابقي طبيعية..

ومع وقوف الباص تبيَّنت وجود حاجز لم تكن قد رأته في هذا المكان من قبل.. إنه- كما يقولون- حاجز طيّار.

صعد إلى الميكروباص عسكريّان يحمل كل واحد منهما في وجهه خلاصة سنين طويلة من الحقد والكراهية واللؤم.. قال أحدهما للركّاب:

- هَوِيَّات.

وبدأا يستعرضان هويّات الركاب الذين أخرجوا هوياتهم من دون تذمُّر، حتى وصل أحدُهما إلى مكان جلوس «محمود»، نظر في هويته، تملّاها، ثم أعادها إليه.

في تلك اللحظة شعر الفتى، وشعرت ثراء معه، بالارتياح، وبأن هذه الغيمة العابرة انزاحت. ولكن، وبينما كان العنصران يهمّان بمغادرة الميكروباص، مَدَّ العنصر الذي شاهد هويَّتيهما يده نحو الفتى وقال له:

- أنت ولاه، أنت الكرّ الأشقر.. تعال انزل!

ذُعرت «ثراء».. أما «محمود» فقد نفَّذ الأمر برباطة جأش، من دون أن يقوم بأيةِ حركة، سوى أنه التفت إلى ثراء ورمقها بنظرة أكثر استدراراً للعطف، أكَّد فيها على ضرورة إحاطة الشيء الذي وضعه في حقيبتها بالكثير من السرّيّة.

انتابت السائقَ، بعد انطلاقه، حالةٌ عصبية أحسَّت بها «ثراء» من خلال تزايد سرعة الميكروباص، وتقافُزِه فوق إسفلت الطريق الذي أصبح يمرّ، بعد تجاوزه الحاجزَ الطيّار، بمنطقة وعرة جعلت الغبارَ يتصاعد، ويتعشّق نوافذ السيارة وتخاريمها الصغيرة، مما اضطر الركاب إلى نفخ الهواء أمام أفواههم، والمسارعة إلى إغلاق النوافذ رغم الحَرّ الشديد.

تغلغل الأسى والحزن والاكتئاب في نفس «ثراء»، وبدأ الفضول لمعرفة الشيء الذي وضعه الفتى داخل حقيبتها يتصارعُ مع استعدادها لتلبية رغبته في الحفاظ على سرّيّة الموضوع. عيناها نزلتا، فجأة، إلى ظاهر كفِّها، إلى المكان الذي وضع الفتى شفتيه فوقه، وقبَّله بلهفة. رفعت يدها إلى فمها خلسة عن أعين الركاب، تظاهرت بأنها تريد أن تمسح فمها، وطبعت على المكان نفسه قبلة أرادت لها أن تكون شبيهة بقبلته إلى حَدّ ما..

أعادت رأسها إلى مسند الكرسي، وجعلت بصرَها يستقرّ في المقعد الذي أصبح شاغراً مرة أخرى.. رفعت الحقيبة إلى الأعلى، كأنما أرادت أن تقدِّر وزن الشيء الذي وضعه محمود في داخلها، ولأن ذلك الشيء لم يكن ثقيلاً استبعدت أن يكون مسدساً أو قنبلة أو أية آلة حربية، واستبعدت، كذلك، أن يكون سجلّاً، أو دفتراً، أو قرصاً كومبيوترياً مدمجاً يحتوي أسراراً، أو «فلاش ميموري»، لمعرفتها أن الناشطين الثوريين كَفّوا، منذ زمن بعيد، عن حمل هذه الأشياء التي يتحسَّس منها عناصر النظام إلى درجة مرعبة، واستعاضوا عنها بالتراسل عبر الإيميلات مستخدمين البريد الذي لا يمكن اختراقه.

- بعد إذنك تيتا.

قالت «ثراء» لجدّتها وهي تقبِّل جبينها بسرعة، وهرعت إلى الغرفة التي اعتادت أن تنام فيها حينما تكون في ضيافتها، وأغلقت الباب.

فتحت الحقيبة، وجدت فيها هاتفاً محمولاً.. عليه 37 مكالمة لم يردّ عليها، إضافة إلى بضع رسائل (S.M.S) مرسلة من أسماء تبدو كلها مستعارة:

خديجة سون: محمود وينك؟..

ناديا واو: أوعى تكون رحت محمود.

غاندي عين: محمود ليش ما ترد؟

أم خليل: محمود شو صار؟

مازن: محمود يلعن شرفك. رد.

وبينما هي مستمرة في استعراض الرسائل، وردت مكالمة من إيمان جيم، دون رنين، لأن الهاتف كان في وضعية «صامت». فتحت ثراء الخطّ، فجاءها صوت أنثوي ناعم متلهِّف: محمود أنت بخير؟

تجرّأت ثراء وقالت: لا أعرف. آمل أن يكون بخير.

يبدو أن المدعوّة إيمان أصيبت بالإحباط.. قالت:

- ممكن أعرف أنت مين؟ وكيف صار موبايل محمود معك؟

أغلقت إيمان الخطّ، تنتابها مشاعر متضاربة. رنّ الهاتف مرة أخرى. ولكن المتّصل رقم غير معروف. ردَّت بلهفة:

- أنا «محمود». إن شا الله الأمور مرّت على خير؟

أجهشت «ثراء» بما يشبه البكاء..

- ولو أني لا أعرف اسمك. أبوس يدك مرة أخرى، قولي لي أين أنت؟ وكيف يمكنني الوصول إليك؟

عربة بلا مكابح

صلاح الدين سر الختم علي

كانت السيارة الفخمة تتهادى على مهل في الشارع المحاصر، على ضفّتيه، بالقاذورات وجيوش المتسوّلين والأطفال المشرّدين ومعاقي الحروب وغيرها. كانت ثمة موسيقى أجنبية حالمة تخرج من جهاز التسجيل، فتبدو العربة من الداخل كأنها تتمايل مع الأنغام، والزجاج المظلل يحجب شمس الخرطوم اللافحة عن بلوغ من في الداخل، ولكنه لا يحجب رؤيتهم لِمَنْ، ولما هو في الخارج.

كان «الوسيلة» جالساً وحيداً ممسكاً بمقود السيارة بأصابع رشيقة ناعمة يحسبها من يراها أصابع أنثى، ولا يتخيّل أبداً وجود صلة بينها وبين تلك الجثّة الضخمة خلف المقود لذلك الرجل الذي يزحف نحو الستين. كان «الوسيلة» مشغولاً بإجراء عمليات حسابية معقّدة للعائد المتوقّع من المشروع الذي أنهى لمساته الأخيرة قبل قليل (مشروع أرض الخير)، الذي (باطنه فيه الرحمة، وظاهره من قبله العذاب). ابتسم ابتسامة صغيرة وهو ينظر إلى لحيته الصغيرة في مرآة السيارة حين تذكّر تلك الابتسامة الذئبية لشريكه الوزير وهو يوقّع على الأوراق، ويدفع بها إلى مدير مكتبه الثعلبي الملامح. كانت الابتسامة تعني الكثير. عاد «الوسيلة» إلى الواقع منزعجاً حين لمح أحد المعاقين يعبر الشارع فجأةً من دون اكتراث. لعنه في سرّه، ورفع قدمه تدريجياً عن دواسة الوقود، وداس على الفرامل. لم تستجب الفرامل، داس عليها ثانية، لكنها لم تستجب. كانت المسافة قد ضاقت بينه وبين المعوّق، انحرف بالسيارة يمنةً فتفاداه بالكاد، ثم أعاد السيارة إلى الشارع مرة أخرى، جرّب الفرامل ثانية بلا فائدة، فانتابه قلق حقيقي. حاول تهدئة السرعة، فلم تستجب دواسة الوقود لتعليماته. بات القلق هلعاً، انطلقت العربة لا تلوي على شيء. ظلّ يجاهد خلف المقود محاولاً تفادي اصطدامات وشيكة بين الفينة والأخرى. يميل يمنة ثم يسرة، يدوس على الفرامل مراراً بلا جدوى، فالعربة صمّت أذنيها عن تعليماته. أغلق المحرّك بالمفتاح، لكن الماكينة ظلّت تهدر بلا توقُّف كأنه لم يفعل شيئاً. ارتسم على وجهه فزعٌ مماثل للفزع الذي رآه على وجوه المارّة الذين غازلتهم السيارة، وكادت تدهسهم، ركّز جهده على التحكُّم باتجاهات السير، فقد كان ذلك هو الأمر الوحيد المقبول عندها. واصل الالتفاف يمنة ويسرة حتى تمكّن من الخروج بالعربة من المدينة إلى طريق المرور السريع. لم تتوقّف العربة، ظلّت الماكينة تهدر وكأنها تضحك ضحكة شريرة قاسية هازئة منه، لعن نفسه علناً حين تذكّر أنه اعتاد منذ أن بات عنصراً حكومياً فاعلاً أن يملأ خزّان عربته الخاصة من وقود الحكومة حتى يسيل خارجاً ويتدفّق. هدرت العربة، وظلّت تنهب الطريق كأنها تطوي سجادة عن الأرض. قال لنفسه: أيّ شيطان هذا الذي سكنها وأمسك بها من قرونها؟! بزغت في ذاكرته صورة أهل الكمبو* الذين كان وراء إخلائهم منه بغية بيعه إلى مستثمر قادم على متن طائرة من بلاد تموت من النفط حيتانها، ترى هل هو كجورهم** الذي يمسك بالعربة من قرونها الآن؟! هل هذا صوت الماكينة أم صوت طبولهم وهم يرقصون رقصة حرب بدائية، ويتمتمون بتعاويذ سحرية ليحترق ويتفحّم في سيارته؟!..... بكى بصوت مسموع، وحاول عبثاً التحرّر من حزام الأمان ليقفز من السيارة المسرعة، لكن الحزام بات

عَصِيّاً على يديه، بات ممسكاً به بقوة كأنه جزء أصيل من مؤامرة إحراقه حيّاً الافتراضية. بكى وأخذ يتمتم بما يحفظ وبما تبقّى في ذاكرته من آيات القران في هلع جعل الكلمات تختلط. ازدادت السرعة وعلا هدير الماكينة، غشيته سكينة مفاجئة فسكن في مكانه، واشتعلت ذاكرته بالصور المتدفّقة. مرّ أمام عينيه شريط حياته كاملاً في تلك اللحظات، أدرك في الحين واللحظة فقط أنه طوال حياته كان عربة بلا مكابح، بلدوزراً غاضباً من بلدوزرات البلدية التي تجيد الاستئساد على الفقراء وبيوتهم الطينية، وتقف عاجزة أمام القصور المنهوبة أرضاً وعمارةً وسيارات راضعات من وقود الحكومة بلا حساب. لمعت في شاشة ذاكرته توسُّلات تلك الفتاة التي ألقى بها فقرها تحت عجلاته، داس عليها بلا رحمة، كان أصمّ وأعمى ووحشاً.

لا قيود ولا مكابح له حينها، شراستها لم تزده إلا شراسة وشهوة، يتنكّر لحظة انكسارها وسكونها الذي يشابه سكون الموتى. أتراها هي التي تمسك بالعربة من قرونها الآن؟! تتابعت وجوه كثيرة في شاشته: وجوه أولئك الذين أُعدموا بناءً على تقرير كذوبٍ، عكف لياليَ على نسجه من خياله، مضيفاً إليه وقائع تقود إلى إعدام حمامة غشيت مورد ماء في وقت وردت الماء فيه خيول يشتبه أنها للأعداء، ثم وجه ذلك الخمسيني الذي انتحر في بيت مستأجر، لأنه لفّق له تهمة رشوة حتى يزيحه عن الطريق، حين بات سدّاً أمام نهر أحلامه. ثم لمع في الشاشة وجه ذلك الموظّف الذي كتب فيه ما لم يكتب مالك في الخمر، فظلّ يتنقّل مجبراً بين المدن والقرى بغية إجباره على الاستقالة، كانت حقائب الرجل التي ملّت الرحيل- فيما يبدو- هي التي منعت المكابح من العمل، فصرخ «الوسيلة» متوسّلاً: (أعطني فرصة سيدي، وستعود حقائبك إلى مكانها، سأكذّب نفسي علناً). كان صوت المحرّك أعلى متّخِذاً شكل ضحكة طويلة هازئة، يغيب وجه الموظّف حامل حقائب الرحيل، ويملأ الشاشة وجه ذلك الذي دسّ له «الوسيلة» مجموعةً محترمةً من قناديل البنقو في حقيبته، وأردفها ببلاغ من مجهول حادب على الوسط، فبات الرجل محكوماً بمؤبدٍ كاذبٍ في سجن لا نوافذ فيه. وتتابعت الصور والوجوه والقصص، فصرخ «الوسيلة» بجنون: (حكمت المحكمة عليك بالسجن المؤبَّد في جوف الطريق.... حكمت المحكمة عليك بالتأمُّل العميق بلا رفيق في عربة بلا مكابح على طول الطريق)، ثم أخذ يقهقه بلا توقُّف، وبلا مكابح... كانت العربة تسير الآن بجنون مُتَّجهة إلى الضفة الأخرى بصيدها الثمين، كانت الموسيقى الأجنبية وبرودة جهاز التكييف يختلطان مع قهقهة لا تتوقَّف. بغتةً ارتفعت العربة عن الأرض تدريجياً، لملمت عجلاتها كما تفعل الطائرات عند الإقلاع، ووثبت كقطة ماكرة صوب الهاوية على جانب الطريق، ثم دوّى الانفجار، وتصاعد اللهب.



* الكمبو: يطلق في السودان على مجموعة مساكن شعبية فقيرة. ولعل أصلها يرجع إلى الكلمة الإنجليزية «camp» التي تعني معسكراً.

** الكجور: كلمة في العامية السودانية تعني نوعاً من أنواع السِّحْر.

واحد شاي

رباب كسّاب

«صبحنا وصبح الملك لله».

يقولها وهو يبدأ عمله كلّ يوم، يرصّ الكراسي، ينظّف المكان، يرشّ الماء أمام باب المقهى، يفتح المذياع على صوت المنشاوي كما أوصاه صاحب المقهى، يأكل ساندويتش الفول من عربة الفول التي تحتلّ الرصيف المقابل له على عجلٍ، ويستعدّ لاستقبال أوّل زبائنه. زبائن الصبح يعرفهم جميعاً، يكاد الغريب بينهم كمن يلبس ألواناً فوسفورية تلمحه حتى في الظلام، يعرف طلباتهم، يأتي بها من دون أن يطلبوا. منهم من يأخذ حجرَيْ شيشة قبل عمله، ومنهم الذي خرج إلى المعاش، واعتاد الصحو المبكّر فلا يجد مأوى له غير المقهى، ومنهم من يأتي ليستغلّ هدوء الصبح ليعمل. كلّ له طريقته في استقبال يومه، كلّ له عمله، وهو عليه أن يستقبل الجميع بوجه يحاول أن يكون له ملمح وحيد.

الزبائن الجديدة للمقهى يزعجها أن يكون من بين العمال من يرمقهم حتّى في عزّ ازدحام المكان. كيف لعامل يتحرّك كالمكّوك بالطلبات وبمناداة زملائه لتغيير الأحجار، أنْ يراقب الناس بهذا الشكل المثير للاستفزاز؟! إحداهن كادت أن تلقي الكوب في وجهه وهي تلمحه من بعيد يسدّد نظراته إليها، اكتفت -حتى لا تثير زوبعة- بأن تنظر إليه نظرة خُيّل إليها أنها ستردعه.

هو لا يكفّ عن النظر، صامتٌ لا يتحدّث إلا إذا ناداه أحد الزبائن ليطلب شيئاً، فيكرّر بعده الطلب ليحفظه، ثم يبلّغه لعامل النصبة، ثم يعود إلى صمته.

يعرفانه، لم يعودا يتضايقان منه ومن نظراته، يأتي بطلبهما بمجرّد أن يدخلا المقهى، وإن سبق أحدهما الآخر في الحضور، يسارع بأن يخبره أين يجلس حتّى لا تتوه نظراتها أو نظراته في البحث. يعرف أنهما يطلبان دائماً قهوة مضبوطة. يشربها في فنجان، بينما تحبّها هي في كوب زجاجي. لكنها- أحياناً- تطلبها مثله في فنجان لتشاركه. كلّ الأشياء لها معه مذاق مختلف.

عَرّفها حبيبها إلى المكان، وعرفهما هو من خلاله. شهد المقهى أوّل لقاء لهما وحدهما، شهد أوّل أحاديثهما، كانت عينا العامل تراقبانهما. أثارتاها بدايةً، ثم اعتادت عليهما، باتت تبتسم له حين تأتي، وحين تذهب، وفي كلّ مرة تعرف أنه شريكهما.

يَرِد عليه أشكال وألوان، يتابع الجميع، لا يسقط منه أحد إلا إذا كان عابراً، يعرف كل شيء. عيناه تخترقان الحُجب. بينه وبين نفسه ينتظر إما اكتمال القصص أو الفراق. يفرح كثيراً وهو يجد قصص الحبّ، التي تولد على يديه، تتكلّل بالزواج، يحسّ أنه شريك الفرحة. يعيش معهم أحوالهم. مرات يمنع نفسه من أن يتدخّل في فضّ نزاعٍ أحال الابتسام والضحكات إلى حزنٍ مؤقّت، أو إلى صمتٍ بغيضٍ تكفّ فيه عينا المحبّين عن الحديث الذي لا يعرفه سواهما. بين طلب وآخر يقف عند الباب واضعاً إحدى يديه أسفل ذقنه، يسندها على اليد الأخرى التي تحيط بجسده،



ويواصل متعته في المراقبة.

أيام طويلة لم يَرَهما، هما بالذات دون غيرهما، لقد شعر بصدق مشاعرهما، لم يرَ بعيني الحبيب طمعاً، لم يرَ بعيني الحبيبة دهاء أنثى لعوب، كان بإمكانه أن يميّز عشّاق المقهى الواردين؛ كلّ شيء كان على يديه، يحزن كثيراً حين يأتيان في غير مواعيد عمله. السيجارة في يدها ترتعش، شعر بثقل ما يتحدّثان عنه، ملامح وجهه مقلوبة، ضاقت عيناه واكفهَرَّ وجهه، وتجعَّدت جبهته. تُرى في أي شيء يتحدّثان ؟! ما الذي قلب حياتهما؟ ودّ لو قال لهما: تخطّيا أيّ شيء، ولا تسمحا لابتسامتيكما أن تضيعا.

اقترب في وجلٍ منهما، سألهما إن كانا يريدان شيئاً رغم أنهما لم ينادياه، بدا كما لو كان ينبّهِهما لما هما فيه. نظرت إلى حبيبها الذي بادلها النظر وضحكا، قالا في اللحظة نفسها: شاي بالنعناع. ابتسم لهما، وذهب على الفور ليحضر طلبهما.

من بين كلّ مَنْ عرف من عشّاق، ارتبط بهما وبأحوالهما. سعد يوم ناداه الحبيب ليسأله عن شيء، وَدّ لو سأله عن اسمه. الاسم ارتباط، وعدٌ ضمني بالمعرفة، المعرفة قد تؤدّي إلى صداقة. عاهد نفسه يوم يتزوجان أنه سيحضر لهما هدية، سينتظر مجيئهما إن لم يخبراه بعنوان عشّهما، إن لم يدعواه لزفافهما. ذهب خياله إلى يوم يحضران ومعهما طفلهما. ستكفّ هي عن التدخين، ستنهر زوجها ليبعد دخان شيشته عن وجه الصغير، سيشاركهما الوضع الكريه، ولكنه سيضحك: «سنّة الحياة» يعرف أنه سيأتي بعد ذلك بدونها، ستغيب عن المشهد، لن يراهما إلا إذا أرسلت الطفل بعيداً إلى أمّها، أو إلى حضانة.

لم يسألاه عن اسمه، عاد إلى وضعه بعيداً عند باب المقهى، تكاد -من نحافته- لا تلحظه، ظلّ يتابعهما في صمت حزين.

ودّع بيته اليوم، ككلّ يوم، بلا رغبة في العودة. الجدران الباردة تلفظه كما يلفظها. أمّه التي تسكن إحدى الحجرات تنظر إليه بغير كلام. كفّت عن الكلام منذ زمن. آخر مرة سمع صوتها قبل سنين، كانت تصرخ، كاد صراخها يصمّ أذنيه، بل يصمّ آذان الشارع كله، يوم جاؤوا بأخيه محمولاً على أعناقهم، مضرَّجاً بدمائه. أخيه القريب منها، سِرّها، أمنِها، كما كانت تردّد وتقول. أخواته بعيدات، جميعهنّ بعيدات، حملهنّ أزواجهنّ إلى بلاد غير قريبة، يكبرنه بسنين كثيرة. لم تكن أمّه تنجب البنين، جاءها أخوه بعد غياب، وهي في عمر يئست فيه من الإنجاب، ثم جاء هو، بقي الأكبر قرّة عينها، أما هو، فلا أحد حوله، لم يلحق بالبنات، ولم يلحق بأسبقيّة في قلب أمّه. حمل الناس أخاه على أكتافهم بعد أن صدمته سيارة وهو خارج من ورشته، ورفضت المستشفى استقباله، قالوا بكل بساطة : إنه ميّت. طرقوا بابهم، وحين رأتهم أمّه ظلّت تصرخ حتى راح صوتها، ثم عاشت أسابيع تنعق كالبوم حتى صمتت تماماً.

البنات عدْنَ إلى بيوت أزواجهنّ في بلدانهنّ البعيدة. تركنها له، ترك المقهى كثيراً حتى نفدت نقوده، فاضطرّ إلى العودة. من أين سيأتي لها بدوائها إن ظلّ بجانبها؟ كيف يبقى محتملاً نظرات عينيها التي تقول له: لماذا لم تكن أنت؟. راح حبيبها، انكمشت كثيراً، ضاع وزنها، اقتربت من نحافته، ضاعت ملامحه. المرآة العتيقة في حجرته لا تعكس شيئاً غير عينين يملؤهما الأسى. لم يفكّر أحد بالنظر إليه. كان لأخيه فتيات يعشقنه، يجرين خلفه، يملأن الشرفات والنوافذ كلما أتى أو راح.

راقته إحداهنّ، بل أحبَّها، تعلّق بعينيها، بخطوتها، بصوتها، قالت له صراحة : لا أحبّك يا أخي. تركت فيه جرحاً غائراً، تركت فيه ندبةً، بات يتخوَّف من مفاتحة أيّة فتاة. جميلات هنَّ من يرتدْنَ مقهاه، بينه وبينهن سنوات ضوئية. يعرف أن كل واحدة منهنّ تريد فتىً جامعياً، جميلاً، فناناً، مثقَّفاً، يمسك كتاباً، ويتحدَّث بصوتٍ واثقٍ عن أحوال الدنيا، مثل كل الذين يرتادون مقاهي وسط البلد. من منهنّ ستنظر إليه؟ حتى هذان العاشقان، هل لو قال للفتاة إنه يحبّ النظر إليها، هل ستتركه يتابعها بعينيه لا أكثر؟!

مقاهي حيِّه لا تجلس فيها النساء، بنات حيِّه لا يشبهن فتيات وسط البلد، بنات حيّه حين ينزلنَ وسط البلد يصبحن كفتيات وسط البلد. لكنهنّ لسْنَ مثلهنّ. بالطبع ينكرنَ معرفته حتى حين يعدنَ ليلاً إلى قواعدهنّ، لا يعرفنه. يدرْنَ وجوههنّ كأنهنّ لم يلتقين به. يتنكرنَ لكلّ شيء حتى حيّهن. يعشن بين بين، يتشبَّهن بأخريات لا يستطعنَ الوصول إليهنّ، جميعهنّ يتلونّ. من بينهنّ مثله، شقيّات بحظهنّ، لا يردن الفقر، هو الفقر ذاته، هو البؤس إن كان له اسم، يقترب منهنّ بلا طائل فيرددنه بعيداً ليعود أدراجه، يتمنّى أن يترك البيت، يترك الحَيّ، يترك الدنيا.

يزعق الجميع ممن حوله بحال البلد، يتحدّثون عن الفقر، عن الجوع، وهم يلوكون الساندويتشات العامرة بكافة أشكال الطعام. بعضهم لهم كروش تمنعهم من الانحناء لربط أحذيتهم. تعلو أصواتهم عن حقوق الناس في العلاج، المواصلات، الحياة. يمطرون جلساتهم بكثير الكلام، ثم ينهبون إلى بيوتهم بلا حلّ لشيء. لغوٌ فارغٌ، يضحك في سرّه وهم يتحدّثون عنه وعن أمثاله. وفي النهاية يمنحونه جنيهاً واحداً بقشيشاً، وقد لا يمنحونه. يبدّل لهم الطلبات، يحمل كوباً، يستبدله بفنجان، يغيّره بكأس، ويستدعي زميله ليغيّر أحجار الشيشة. يتكلّمون في الاقتصاد، والسياسة. يقولون كلاماً لا يفهمه أمثاله، ما يفهمه هو: كيف يجد في جيبه في آخر الأسبوع ثمن دواء أمه وأكلهما معاً؟، ما يفهمه هو كيف يوفر ثلاثة جنيهات أجرة الأتوبيس من بيته حتى محطة المترو، ومنها إلى المقهى كلّ صباح، ومثلهم في المساء!

إنه يرقبهم كما يرقب العشّاق. يعرف المدّعين، يعرف أصحاب اللغو والمهمومين، يتبيّن في وجوههم الصدق من عدمه. يعرف أن بعضاً ممن يتحدّثون عن الجوع يعرفون مرارته، ومن بينهم مَنْ ذاقوا وباله، يتنكّرون لأيّامه. ويتعالون على ما سبق أن عاشوه بالنكران. إنه يعرف، وهم يجهلون أنه يحفظهم جميعاً. لا أحد يلتفت إليه، مرات كثيرة يسمعهم ويبتسم، يديرون عقولهم عنه. الجميع لا يرونه، يتعمّدون عدم رؤيته، أمّه لا تراه، الفتيات في كل مكان لا يرينه، زبائنه لا يرونه، لا أحد يهتمّ.

العاشقان يتحدّثان في السياسة. رأيها مغايرٌ، يحتدّ الخلاف. لا زال يراقبهما، يلعن السياسة وما يأتي من ورائها، يلعن الحظر والمظاهرات، وقلّة العمل التي تعيده إلى حيّه مبكّراً. يضع أمامهما كوبي شاي بالنعناع من دون أن يطلباهما. لم يضحكا هذه المرّة، صرخ العاشق في وجهه : لم نطلب شاياً.

ذابت ابتسامته، اكتسى بحرجٍ ارتعد له جسده. يحمل الصينية بيد مرتعشة. لم تدافع عنه بنظرتها كما اعتاد، لم تربّت عليه بابتسامةٍ تزيل حرجه. ارتدّ إلى الخلف بعينين تستحلفانها، لكنها تتجاهل وجوده، وتعود لعيني حبيبها لتربّت عليه هو، كأنهما لم يتشاجرا قبل قليل. يلمح صاحب المقهى ما حدث، يوبِّخه، يُحمّله ثمن الشاي. يسارع بالاختفاء. في الحمّام، ترك العنان لدمعتين كانتا على أعتاب عينيه. ظلّ هناك وقتاً ظنّه دهراً. خرج، لم يجدهما، شغل الفراغ مكانهما. كانا كأمّه، كلما حاول أن يهدّئ من روعها، من وجعها، تقابله بوجهٍ متجهّم، كانا كزملائه، لا أحد يستمع إليه وإلى رأيه. كانا كسائق الأتوبيس الذي لا يسمع أبدا طلبه في أن ينزل في منتصف المسافة بين أقرب مكان له والمحطة. كانا كبائع التذاكر في المترو يهمل يده الممدودة ليعطي أي مخلوق بجواره التذكرة قبل أن يأخذ منه، حتى ولو كان وحيداً في الصف يهمله أيضاً. كانا كأي أحد لا يلتفت له. كانا كالعابرين الذي يمرّون بالمقهى. كانا كالشارع وقت حظر التجوال، يلفظ كل محبّيه، كانا كالدنيا التي لا تعرفه.

يسمع واحداً يناديه بصافرةٍ، لم يهتمّ أن يناديه باسمه، لم يسأله عن اسمه قبلاً، وهو يأتي كلّ يوم. استجمع ما بقي لديه، وهو يتحاشى النظر لمن تابعوا الحادث، يتحاشى النظر إلى صاحب المقهى الذي تتوعّده عيناه، اقترب من المنادي، سمع طلبه كرّره بعده بصوتٍ مرتعش، ثم صاح بعامل النصبة: واحد شاي على بوسطة.

أمام المزبلة

بنسالم حِمِّيش

لا لوم على خادمتي التي لبّت طلبي بحشو كمية هائلة من أوراقي ودفاتري القديمة في كيس النفايات. لكنْ، بعد التخلص منها بيوم، وقعت عيناي على بقايا علقتْ بإحدى جواريري، ففلتت بأعجوبة من عملية الإزاحة والرمي، وهي بعد تصليح الخروم وتنقيح الفقرات:

...أأنـتِ، وفي هذا الصباح! تأتينَ مع التغريدةِ الأولى والعنفوان، محمّلةً بالبشارات وتمطرينَ عطاء...

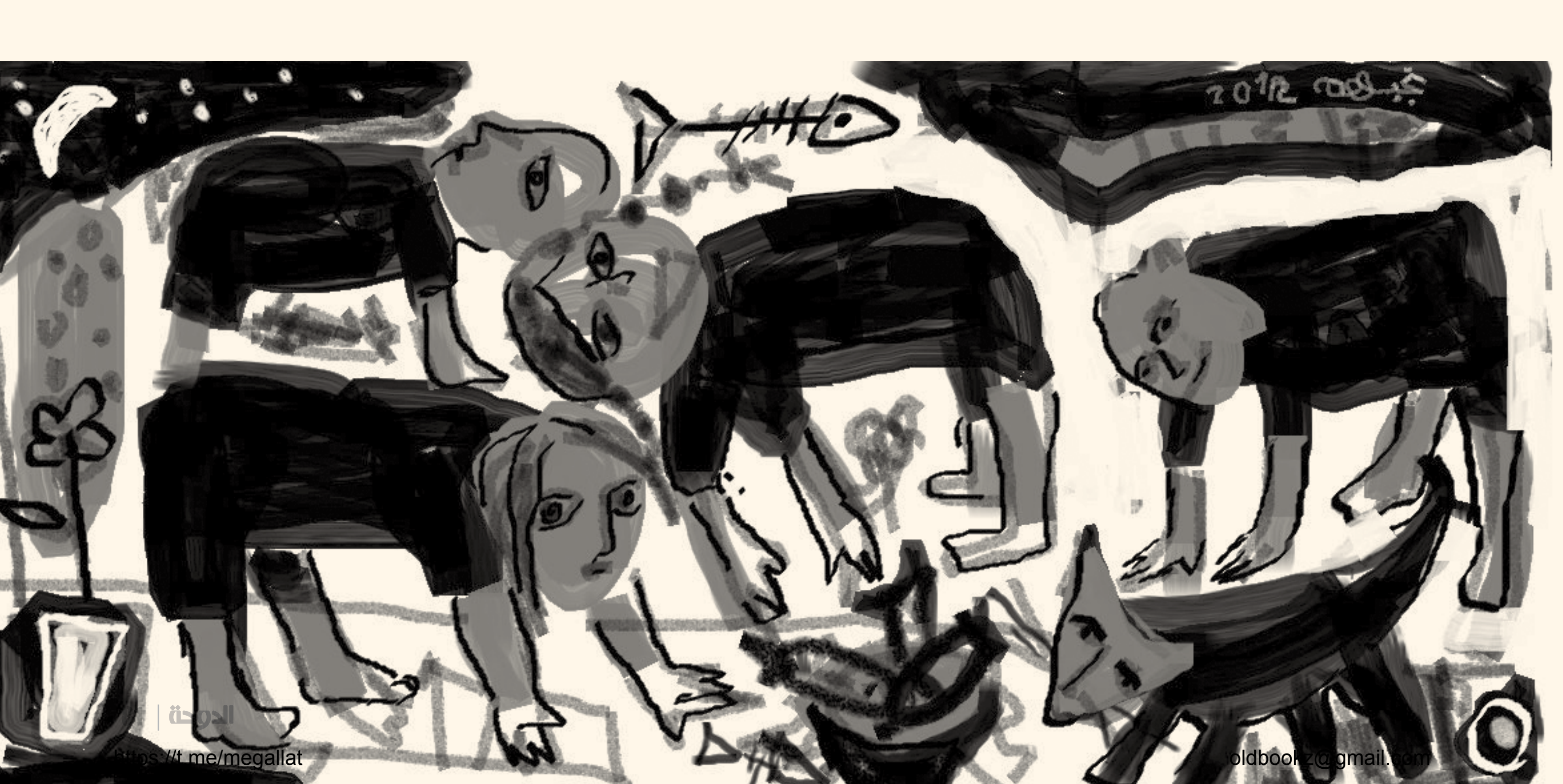
أأنتِ! يا بهجةَ النفسِ، والعينُ تفيقُ على رؤياك! يا طالعَ سعدي، تأتينَ يا زاديَ وحصيلتي وقد نفدت ذخائري!... تالله ما أحلاك، يا عينَ الحسنِ والبراءةِ والطّهرِ، وما أتقاك!...

وهذا نص شعري (إن صح النعت) نجا أيضاً من التلف، ألفيتُ كلماته وحتى حروفه (من نصب، وجرّ، وعطف، وإشارة) مشتّتة على سطور ومنفردة بها سطراً سطراً، كما كانت الموضة أيام كتبتُها، بحيث يصير القولُ فيها مفخّخاً ممطّطاً، فلو أنتَ أعدت تصفيفه ملءَ السطر والصفحة، من باب الاقتصاد على الورق وتقدير ذائقة القراء على قلتهم، إذاً لتحصّلتْ لك حوالي عشرين صفحة أو أقلّ، تُسمى عند النشر ديواناً. وهكذا أعدتُ تحبير النصّ، ولملمتُ شتاته، فأضحى هكذا:

حلّ المغيبُ يا غادتي، واشتعلَ الشفقُ/ فيا فسيحةَ القلبِ والأوقات/ قادني إليكِ نجميَ المتألقُ/ وطائرُ الأشواقِ في الشرفات/ هو ذا جسمكِ الغضُّ طاقةَ حُسْنٍ وضيّاء، قد تسربلَ بالدفءِ والبهاء/ وهأننا ثملٌ بكِ، طافحٌ بالشوقِ والرغبات/ فتعالي إلى كنفي ننشدُ النصرَ ونُرضي الحاجات.../ طلعَ الصبحُ علينا/ فاستقبليني شدواً/ يا من ألهمتِني فجوري/ وأتيتُها بهوايَ حَبْواً / من كيانٍ قلقٍ ولهان وأرضٍ وسيعةٍ يباب.

وهذه قطعة ناجية من رسالة إلى فاتنة كنتُ عَلِقاً بها كلِفاً، وطالباً يدها لو أنها بقيت حيّة:

... إني وقعتُ فيكِ عاشقاً، وأنتِ سوف تقعين تحتي حُبلى. عيوبٌ لغوية ولا ريب! فوحقّ حبنا إني بكِ وأنتِ بي وقفنا وارتقينا، لا وقعنا... أمنيتي الأغلى، التي أنتِ بها أولى: ما إن ننفض أيدينا من مشاغلِ الحياة اليومية وإكراهاتها، حتى ننصرف إلى قضاء أيامٍ أسعد وأبهى، في بقعٍ من عدْنٍ



ترسّبت بعد الانفجارِ الأعظم على كوكبنا الأرضي.

بعد قراءتي المتكرّرة لهذه البقايا العالقة، استبدّ بي ندمٌ شديد على تضييع نصوصها الكاملة، وتوقٌ أشدّ إلى استعادتها هي وأخرى كثيرة من طينتها وأريجها. لا يصحّ ولا يليق أن تُلقى سطورٌ رومانسيةٌ غنائية في قمامة تُلحق بمطرح عمومي لأزبال موعودة للحرق والإبادة!

هكذا، في الغد، بكرتُ إلى حيث المطرح بضاحية المدينة، فاستيقنتُ -بدءاً -من شباب التنقيب أن النيران لم تُضرم بعد في أكوام النفايات الممتدّة على مدى هكتار أو أكثر، ثم كلّفتهم جميعاً -وكانوا أحد عشر فرداً- بإجراء عملية بحث واسعة النطاق عن قطع أوراق بيضاء عليها كتابات خطّيّة، وأن يأتوني بها لقاءَ مكافآت مغرية. وفعلاً، انطلق الفريق إلى ما طلبته، وتربّعتُ أنا على صخرة في تلٍّ يهب لعينيّ قدرة التتبُّع والمراقبة. ولمغالبة مرور الوقت وقلق الانتظار، أخذت أدخن، وأقلّب البصر في منظر المطرح الذي أصبح يتقاطر عليه كهول وقطط وكلاب ضالّة، وأنواع من الطيور تتقدّمها النوارس واللقالق. وظللتُ، هكذا، منصرفاً بفكري إلى جموع المنقّبين الذين اضطرّهم شظف العيش وعنفه إلى البحث، في مرميّات القمامات وفضلاتها، عن لقمة سَدّ الرمق. وبين ساعة وأخرى كان بعض أعضاء الفريق يجيئون إليّ، فيُخرجون من أكياسهم العفنة قطعاً شتّى من الورق المتّسخ، لا أجد فيها بعد الفحص ضالّتي المبتغاة، فأناشدهم -مجدّداً- أن يركّزوا البحث عن أوراق مكتوبة بخط اليد دون المطبوعة أو المفصولة عن مجلات وجرائد.

في انتظار أن يعودوا إليّ، ولو بنتف مما يفيد ويجدي، علّقتُ أملي أو بعضه على شاحنات ثلاث أقبلت، وأفرغت حمولاتها في مدار المطرح، ثم غادرته. عندئذ ازداد عدد الوافدين والحيوانات، وقويَ الحراك والدبيب في هذا الفضاء المفتوح على السماء التي حَرّت شمسها، وعلى التسابق والتنافس لاختطاف ما لم يستولِ عليه عمال الشاحنات من خردوات ومواد للأكل وأخرى قابلة للمعالجة وإعادة الاستعمال. ورأيت من فوق تَلّي أن التنازع يحدث، أحياناً، والشجار، فنزلت إلى الميدان للتحرّي. لاحظت أن سبب ذلك أكياس صغيرة تحوي خبزاً يابساً ورغائف أو أجزاء صلبة أو بلاستيكية، كالعلب والقنينات، وأخرى متنوّعة الأحجام من أثاث مهشّم وأدوات المطبخ وسوى ذلك. حاولت الفصل فالتحكيم، وقد أقول وُفّقت، إذ عوّضت هذا المتنازع أو ذاك بقدر من النقود وكلام النصح والتهدئة، ثم عدت إلى موقعي تتبعني روائح كريهة وحشرات طيّارة يتقدّمها الذباب الممعن في الإزعاج والمناوشة، فقاومته بما استطعت.

وفيما عاودت إنشادي إلى المطرح، وقد تحوّل إلى مسرح تغْمره، وتتحرك فيه كائنات شبحية ولو أنها من لحم ودم، إذ أقبل عليّ شاب من الفريق، لعله الأكبر، يعرض عليّ أشياء قال إنها أهمّ غنائم هذا اليوم، ويهديها إليّ، وهي كانبي صغير وسخٌ مفكّكُ البنية، ومروحة وكاسكيط. قبلت الهدية شريطة أن يقبل مني هدية نقدية، فامتنع. وحين ألححت، أخذها خجلاً وانصرف وهو يجيبني عن سؤال حول حياته: لو حكيت شوية -والله- تبقى هنا تشهق حتى يطيح عليك الليل، وأنا - يا عمّ - ما أحبّ أبكّيك...

وبعد الشاب الجواد الممتنع عن إبكائي بذكر قصّته، جاءني آخر عارضاً عليّ حزمة أوراق ممزّقة، ميّزتها أنها مخطوطة. فتّشتها من كل وجه، لكن من دون أيّ طائل، فشكرته. بسط أمامي كيساً وأخرج منه زوج قفاز أهداني إياه، فقطّاً قال إنه فارسي سرقه من عجوز، ويساومها على استرجاعه بالثمن الذي يريد؛ ثم أخرج كليباً من نوع كانيش قال إنه «دوكازيون» حلال، أي مستعمل وغير مسروق، وعرض عليّ شراءه بثمن حبّي سرعان ما أدّيته، ومن دون تسلُّم البضاعة. تعجُّب للأمر، فصرفته هامساً: هدية بهدية...

وبعد الشاب أقبل عليّ- تباعاً- فتيان آخرون، كلٌّ يكشف لي عمّا وجد. لا شيء عندهم مما أريده. طالبتهم بالكفّ عن البحث، لاسيّما أن أحدهم أبلغني أن حرق النفايات قد يتمّ مساء اليوم. دَعَوْتهم إلى التخلُّص من أكياسهم ومجالستي قليلاً. لاحظت أن أغلبهم يشمّون صرراً بلاستيكية رهيفة. سألتهم: ما هي؟ ظلوا سكوتاً إلى أن أخبر أحدهم: إنها الشّمة من طلاء الأحذية. أبديت إيماءة استفسار، فقوّس حاجبيه وقال: الشمّان -يا عمّ- يدوّخنا، وينسينا هموم النهار والليل... بدا لي من العبث أن أؤنّبهم، وأعظهم بالإقلاع عن ذلك، فسمعت شاباً آخر يردف: هذا أرخص ما في السوق. أما الخمر فما عندنا منّو غير المزوّر، وحتى القرقوبي مرّة مرّة نقدر عليه... وعلّق آخر: ادعُ لنا ربّك ألحاج يعفو عنّا، ويعطينا باش نكون...

على خشبة صلبة، ساءلَ المسيح ابن مريم الربّ متألّماً: لماذا يا أبتي تخليتَ عنّي؟ فهل لي أن أسأل مثله في شأن هؤلاء الشباب المشرّدين التعساء؟ وما النفع والجدوى؟ لكن، لا أقلّ من أن أقرّ سرّاً وعلانيةً أن البؤس واللاعدل يلقيان على جمال الطبيعة لطخاتٍ كثيفةَ التلوّث والقتامة، ولا أقلّ من أن أغليَ تمرّداً وغيظاً ما دام قلبي يخفق، وقدماي تحملانني على الأرض.

وبينما كنت أعدّ في خاطري طريقة لَبِقة لمتابعة الكلام، إذا بطفل في عمر الزهور يتشبّث برجلي، ويهمس لي: أنا تعبان أ عمّي تعبان، بغيت أنعس... نقلتُه إلى جنبي على الكانبي وأغمضتُ عينيه، ثم حاولت استدراج الشبّان إلى حكْي قصصهم وأسباب تشرُّدهم، فنهض واحد لم يتكلّم بعد، وقال بلهجة بطيئة متعثّرة، كأنه محشّش أو سكران أي بمصطلحهم (مقرقب): أنا طردني بويا من الدار... وحتى هنا وهنا وهنا... واللي ما زال ينعس عند والديه لا بدّ يجيب لهم في كل ليلة فلوس... واسترسل آخر ليس أقلّ من سابقه سكراً: حكينا حياتنا للعادي والبادي، واللي يسمعنا شوية

يختم كلامو: يكون خير. ومن بعد لا هوَ شفناه، ولا خير... ثم نهضوا كلّهم، وحملوا أكياسهم، هذا يقول: ما عندنا في حياتنا، أ عمّي، ما نحكي؛ وذاك يضيف: وأنتَ ما تقدر تفعل لنا شيء... بادرت إلى إفراغ جيوبي من نقودي عارضاً عليهم أخذها لقاءَ ما اشتغلوا به من أجلي. تناولها أكبرهم شاكراً، وأعطى شارة الذهاب.

ظللت وحدي مع الصبي الغاطّ في نومه، أنقل نظري بين وجهه التّعِب البريء وبين نهارٍ تعدّى نصفه بقليل، وشمس بلهيبها يتلظّى المطرح والرحابُ كلها. حِرت في ما أفعل: آخذ الطفل معي؟ وإلى أين؟ أم أتركه وحيداً فيأتي أشرار ليسرقوه، ويعبثوا به؟ قطعت الحيرة برفعه إلى صدري منتوياً التوجُّه به إلى جمعية للأطفال الضائعين، أأتمنها عليه، ثم أذهب إلى حال سبيلي. فجأة استيقظ الصبي، قبّلني على وجنتي كثيراً، ثم عاد إلى نومه. قريباً من سيارتي، شعرت بذراع قوية تمسك كتفي، استدرت فإذا برجل خشنٍ يأمرني بتسليمه ابنه، وإلا كسّر أضلعي. استفاق الصبي مذعوراً، سألته إن كان الرجل أباه، فأومأ لي بنعم، لكنه صاح برغبته في البقاء معي. ملوّحاً بعقدة كفّه صوب وجهي، انتزع الأب الطفلَ مني بعد أن تجاذبناه، وهو يصرخ ويبكي، ثم هرول متوعّداً إيّاه بالضرب.

بعد ذاك عدت إلى تلّي، حيث شاهدت المطرح وقد أُضرمت فيه نيران أتت على كل بقاياه، وحوّلتها إلى أرمدة تبعث أدخنة دكناء وروائح نتنة. وحين قفلت راجعاً، صادفت نفراً من الزبّالين، حدجوني بنظرات شزراء مستغربة، ومضوا متضاحكين...

في بيتـي، كم فكرت في يومي هنا، وما عاينته من فقر مدقع شنيع وشقاوات حادّةٍ بليغة، تحجب بؤرَها عن أعينِ أهلِ الدولة والمترفين أسوارٌ إسمنتية منيعة، وأحراسٌ مسلّحة ومجهّزة بأحدث الآليات لحفظ أمنهم والذود عن أملاكهم وحماهم! لست أنا من أولئك، لكني- لأوّل مرة- رأيت رأيَ العين جُزَيْئاً من الشقاء الآدمي، الضارب أطنابه في تلف شباب وصبيان، وفي بؤسهم ويأسهم. ثم، وقد عاينتُ ما عاينتُ، كيف لا أستصغر ضياع نصوصي ذات اللغة الغنائية المقطّرةِ المنمّقة، والنَّفَسِ الرومانسي المشحون بالشجو والأنين، وبالهتافات والآهات الغرامية الغامرة: أأنتِ وفي هذا الصباح! تأتينَ مع التغريدةِ الأولى والعنفوان... وهلمّ جرّا؟.

لكن، رُبّ ضارّة نافعة. فلولا بحثي عن تلك النصوص لما تعرّفت عن كثب إلى أولئك البؤساء، فعنهم سأُنجز أحسن روبورتاج لي بالصوت والصورة، سأحدّث، بإنجازي، جهات مسؤولة وجمعيات مدنية داخلياً وخارجياً، سأوزّعه على الإعلام، وأبثّه في مواقع كثيرة، فلعل، وعسى أن ينجم عن ذلك كله من المبادرات ما يفرّج ويفيد أو يبعث من الأمل لمعاً.



الرَّجل القادم من بلاد الدّندون

نجيب مبارك

قبل وصولنا إلى الجسر، شرعتُ في تجاوز السيارات من جهة اليمين بخفّة ومهارة، على طريقة البيضاويين الشهيرة، غير آبهٍ بالحُفر وبرك المياه ورداءة الرّصيف. كنتُ أقود بعجلةٍ واضحة كي أتفادى سياج الحديد المطلّ على النهر، وفي النهاية استطعت أن أزاحم سيارة بيضاء كانت تسير بحذر إلى جانبي. عثرتُ على فجوة صغيرة، ملتُ نحوها بسرعة، وعُدت إلى إسفلت الطريق. كان موكب السيارات يتقدّم ببطء شديد ويتوقّف. وكنتُ، في انتظار أن يتحرّك من جديد، أنشغلُ عنهُ بتقليب موجات الراديو علّني أعثر على أغنيةٍ ما أو خبرٍ مثير يُبعد عنّي الضجر، لكنّي لم أجد شيئاً يستحقّ الاهتمام.

كنت قادماً من منطقة بعيدة عن المدينة انتقلتُ للسكن فيها قبل شهر تقريباً. منطقة حديثة العهد بالعمران، محاطة بغابة شاسعة من كل جانب، ويطلق عليها الجميع اسم «بلاد الدندون». كان الطقس في ذلك الصباح من يناير سيّئاً وعاصفاً، مع ريح قويّة وباردة تهبُّ من المحيط، وتصعد عبر النهر إلى سُفوح التلال القريبة. وكنتُ أتحقّق من السّاعة على لوح القيادة، حين رفعتُ فجأةً عينيّ إلى الشاحنة التي كانت تسير أمامي على مهل، وشدّني منظرٌ غير مألوف. كانت شاحنةً عادية ومتوسّطة الحجم من تلك المخصّصة لنقل البضائع، ومرقّمة في الدار البيضاء. لكن ما أثارني في الواقع ليس ترقيمها، وإنما حمولتها الهائلة قياساً لحجمها، المكوّنةُ- أساساً- من أقفاص حديديةٍ كبيرة، مكشوفة تماماً للعين، وفي داخلها أعدادٌ كثيرة من طيور الدّيك الرومي. نعم، الديك الرومي، أو ما يسمّى في بلدان أخرى الديك التركي أو الهندي أو ديك الحبش (الديك الحبشي)، أو كما يحلو للمغاربة تسميته، باختصارٍ شديد «بيبي»، وهي كلمة بالعامّية، شأنها شأنَ الكثيرِ من الكلمات، لا تعني شيئاً.

كانت هذه الدّيوك أو «البيبيات»، وربّما كان من بينها دجاجات (لاحظوا، مقاربة نوع الطيور دائماً حاضرة)، تجلس في أقفاصها الضيّقة بلا حراك، في وضعيات متماثلة تقريباً كأنها نائمة، هادئةً وخانعة لمصائرها المحتومة التي لن تحيد عن مذابح متسلسلةٍ حسب الطلب، في رُكن ما من أركان محلّات بيع الدواجن. لقد كانت بيضاء في الأصل، لكن ريشها صار الآن مغبرّاً ومتّسخاً بشكل مقرف (ذلك لأن البياض لونٌ محايد، لكنّه لا يبقى محايداً إلى الأبد)، وهذا شيءٌ عادي، بل منطقيّ ومتوقّع جداً.

كنتُ ما أزال أنظر إلى هذه المخلوقات، حين تحرّكت الشاحنة لأمتارٍ قليلة وتوقّفت. وكانت الريح في الخارج تُحرّك الريش المتساقط في الأقفاص، فيهبّ نحو زجاج سيارتي مباشرة، ثمّ يتجاوزها ليتطاير في كلّ اتجاه. ماذا يحدث لو انقلع كل هذا الريش من أجسادها جميعاً، دفعة واحدة؟ فكّرتُ في لحظة. أكيدٌ أنها سترتعش من البرد. سترتعش كثيراً من البرد، ولن ترفع صراخها احتجاجاً على الوضع، لأنه بلا جدوى. الصراخ لا ينفع في هذه الحالات. سواء بالريش أو بـ «دولتشي غابانا» أو بدونهما معاً، القفص له اسم واحد على الخارطة:

سيبيريا.

لقد بدا لي واضحاً آنذاك أنني - لا محالة - عالقٌ، ولوقت طويل، خلف هذه الأقفاص. حركةُ السير متوقّفة تماماً فوق الجسر. سيطول الانتظار، قلتُ في نفسي، كما في مرّاتٍ سابقة، قبل أن تأتي شرطة المرور لفسح الطريق وفكّ الزحام الذي تسبّبت فيه - دون شك - حادثة من تلك الحوادث الغبيّة التي تقع في كلّ ساعة. ولكي أتحرّر قليلاً من ورطة التوقّف، إذ لم يكن لديّ خيارٌ سوى انتظار أن يتململ الصفّ، بدأت أمعنُ النظر في الأقفاص واحداً تلو الآخر. وعندها - فقط - اكتشفت أنني أمام صرح من صروح الدنيا. كنتُ أتطلّع وأتطلّع إلى أعلى، ولا أرى نهاية للبرج. برج عالٍ جدّاً لا ينطح السحاب، بل ينطح ما فوقه من سماوات. قفص عملاق في هيئة برج. طوابقِ تصعد في سماء بلا نهاية. وكلّ طابقٍ يضمُّ عدداً لا يحصى من طيور «بيبي». لا فرق بين طائر وآخر. نسخُ طبق الأصل تقريباً. أعناقُها تميل من شدّة الريح، وريشُها ينفش بلا توقّف.

وبينما أنا أنظرُ هكذا اجتاحني - لسببٍ غامض - شعورٌ قويّ بضيق شديد وغضب لا يُوصف (بالمناسبة كان يوم الاثنين). لقد كنتُ أعرف أنّني أكره هذا النوع من الطيور كُرهاً لا حَدّ له. أكرهه هكذا، من عند الله. بلا سبب. ولطالما اقتنعتُ - في قرارة نفسي - أنّه أشدّ أنواع الطيور قُبحاً وبلادة. لكنني - هذه المرة - اكتشفت -ربّما - شيئاً آخر: لقد كرهتُ هذا المخلوق دائماً، ومنذ الأزل، حتى من قبل أن أرى شكله، أو أتذوّق لحمه (لحمُه الذي أكلتُ نتفةً منه ذات يوم، للمرّة الأولى والأخيرة، كان في الواقع أشبهَ بلحم جاموسةٍ قضَت نحبها، بعد أن بلغت من العمر عتيّاً). وقد اشتدّ كُرهي له أكثر حين تبيّن لي أنّ له برجاً يحميه.

أمام هذا البرج السامق، باغتني سؤالٌ: ما نفعُ كلّ هذا؟ قد يصلحُ هذا العلوّ مقرّاً مركزياً لبنك من البنوك أو لشركة من شركات التأمين، فندقاً من خمس نجوم «دو لوكس»، مركزاً للتجارة والتسوّق، أو مجرّد شققٍ فخمة بأثمان خيالية، لكنه بالتأكيد لا ينفع أن يكونَ قفصاً لطيور «بيبي» على أيّ حال. فهذا الطائر - عادةً - بليدٌ جدّاً وخامل، وظيفته الوحيدة في الوجود هي أن يُغْني من جوع، ويُسمِن. وقد لا يُغني من أيّ جوع، ولا يُسمن إلاّ ذاته. لا همّ له سوى العلف ثمّ العلف ثمّ العلف حتى يتجاوز وزنُه خمسة عشر كيلو. يطير بالكاد لسنتيمترات قليلةٍ، ثم يسقط. هو ليس طائراً، بمعنى ما. ينتفض ويهرولُ مثل أبلهٍ مذعور، ويسهل استفزازه بأقلّ جهد. صوته مزعجٌ للغاية، لا يُشبه حتى صياح الديكة أونقنقة الدّجاج، فمن الأحرى أن يُشبه زقزقة العصافير أو صفير البلابل. إنّه في الواقع خليطٌ من لقلقة اللقالق ونعيب الغربان وزُقاء البوم. نذير شؤم حقيقيّ لدى الكثيرين (أعرف بعضهم).

كنتُ أفكّر في هذا الشّؤم تحديداً، حين التصقت ريشةٌ كبيرة بماسح الزجاج الأماميّ، وعلقت لوقتٍ قصير قبل أن تدفعها شدّة الرياح إلى أعلى، ليبتلعها الفضاء الفسيح. في تلك اللحظة الخاطفة بالذّات، توقّف غضبي. لا أدري كيف! توقّف تماماً كأنه لم يكن. بدأ هديره في رأسي يخفّ تدريجياً حتّى لم يعد يُسمع. كنتُ قد نسيتُ أمر البرج تقريباً. وانتابني - في المقابل - شعورٌ بأسفٍ مباغت، طافح وغير مفهوم. صرتُ فعلاً آسفاً، لا أدري لماذا. تخيّلتُ أن هذه الريشة سيُقدّر لها عمرٌ أطول من الجسد، الكريه والممقوت الذي سقطت منه. الجسد الذي سينتهي، عاجلاً أم آجلاً، في المطابخ والأفران، فوق زيت المقالي الفائرة، أو بداخل واحدة من تلك الطّناجر المسعورة. فيما الرّيشة اليتيمة، الريشة المسكينة التائهة في السماء، ستظلّ هائمةً تبحث عن مستقَرّ لها في

الأرض، ولو إلى حين.

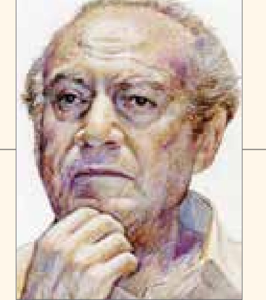
بقيتُ حوالي نصف ساعة على هذه الحال. أحملق في البرج، وأتابع الرّيش المتطاير بلا توقّف، ومن حينٍ لآخر أشيحُ بنظري إلى أسفل الجسر، حيث مياه النهرِ العكرة تتماوج بعنف. لم أنتبه في البداية إلى الشاحنة وهي تتحرّك وتبتعد بمسافة عنّي. كنتُ في تلك اللحظة لا أرى شيئاً محدّداً في الواقع. كنت لا أزال أحدّق في أعلى نقطة من السماء. لكن حين دبّت الحركة بشكل متسارع فوق الجسر، وتعالت أصوات المنبّهات من كل حدبٍ وصوب، انتبهتُ فجأةً، واندفعتُ بدوري إلى الأمام.

حين تركنا الجسر، صار في إمكاننا الرّفع من إيقاع السّير بخفّة أكبر. وكان عليّ أن أتحاشى النّظر طويلاً إلى البرج، حتّى لا أفقد التّركيز على الطريق. كانت الشاحنة تسرع أمامي، فيتمايل البرج قليلاً، لكنه بدا -عموماً- غير متأثّر لشدّة الرياح. بقيتُ أسير في أثره إلى أن وصلنا إلى مفترق الطرق. بعد ذلك، جرت الأمور كما تجري عادةً في كلّ صباح. انحرفتُ يميناً إلى شارع جانبيّ، وأكملتُ طريقي في هدوءٍ إلى وسط المدينة، فيما ظلّت الشاحنة تسيرُ حثيثاً على الطريق السريع. وبعد ثوانٍ قليلة، نظرتُ في إحدى المرايا العاكسة: كان البرج قد اختفى تماماً وراء التلّ.

وصلتُ إلى مقرّ الشركة التي أعمل فيها، متأخراً بأكثر من ساعة. كان المطر يهطل خفيفاً وسريعاً في تلك اللحظة. ركنت سيارتي في مرآب الشركة. وفيما أنا أهمّ بالترجّل عنها، سمعت صوتاً غريباً ينبعث من مكان ما قريب. التفتّ بسرعة فإذا بي أمام مشهد عجيب: صفّ من طيور «بيبي» يسير إلى الأمام، بانضباط شبه عسكري، نحو بوابة الشركة. كان يتقدّم الصف ديك أسود كبير يطلق ما يشبه صيحة آمرة، فتستجيب لها باقي الديوك البيضاء بصيحات مماثلة.

عادة ما أقوم بإبراز بطاقتي الممغنطة لتسجيل الدخول، لكني هذه المرة لم أكن في حاجة إلى ذلك، فالبوابة كانت مشرعة، ولا أثر لحرّاس الأمن. كان صف الديوك يخترق باحة الشركة، ويتّجه بشكل آلي نحو السلالم التي تفضي إلى الطابق المخصّص لمكاتب الإدارة. تبعت الصف وأنا أتلفّت بحثاً عن أثر لباقي العاملين، الذين غالباً ما يدبّون كالنحل في مثل تلك الساعة، لكني لم أر أحداً. اخترقت الممرّ إلى آخره حتى وصلت إلى مكتبي. دخلت المكتب، وأحكمت إغلاق الباب. جلست بهدوء خلف شاشة الحاسوب الكبيرة، ثم أخرجت من الدولاب علبة مناديل ورقية جديدة. وفيما صار المطر ينقر بشدّة على زجاج النافذة، انهمكت بجدية بالغة في تجفيف الريش الأبيض الناصع، الريش المبلّل بمياه المطر، الذي كان يكسو جسدي بالكامل.





د. محمد عبد المطلب

الحوار السماوي مع (آدم) و(إبليس)

(1)

إن الحوار الذي دار بين الله والملائكة كشف عن طبيعة آدم وذرّيّته البشرية، وأنهم مجبولون على (المعصية)، ولعل هذا هو الذي دفع الملائكة إلى سؤالهم عن سبب استخلافه في الأرض.

قبل مجيء الأمر الإلهي بنزول آدم إلى الأرض، كان يسكن الجنة مع زوجه حواء، يقول الكتاب الكريم: «وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلاَ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ(19) فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَـذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ(20) وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ(21)» (سورة الأعراف)، لقد أدّى الشيطان مهمّته الإغوائية، وخدعهما بأن الأكل من الشجرة فيه مصلحتهما، لأنه يدخلهما في زمرة الملائكة، بل يمكن أن يدخلا منطقة الألوهية فيكونا من الخالدين، وهو ما يجعلنا نستعيد مقولة الملائكة عندما أخبرهم الله بأنه سوف يستخلف آدم وذرّيّته في الأرض، وكان رأيهم أن آدم وذرّيّته مجبولون على الفساد والإفساد، أي أن رأي الملائكة فيه جانب من الصواب، والدليل على ذلك هو استجابة آدم وحواء للغواية الشيطانية: «فَدَلاَّهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ(22)» (سورة الأعراف).

وبعد ارتكاب المعصية لاستجابة آدم وحواء للغواية الشيطانية، وإدراكهما لخطيئتهما، توجّها إلى الله قائلين: «قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ(23)» (سورة الأعراف)، ومع المغفرة الإلهية، جاء الأمر السماوي بالنزول إلى الأرض: «قَالَ اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ(24) قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ(25)» (سورة الأعراف)، وواضح أن الأمر جاء بصيغة الجمع، لأنه موجّه لآدم وحواء وإبليس.

إن أهمية هذا الحوار في توضيح الأسباب التي أدّت إلى خروج آدم وحواء من الجنة، ليكونا أول المغتربين في الوجود البشري، وأن خروجهما كان لاستجابتهما للغواية الشيطانية، أي أنهما كانا في صدام بين السلطة العليا والسلطة السفلى، لكنهما آثرا الاستجابة للسلطة السفلى، وربما كان مبرّرهما أن الشيطان (قاسمهما إنه لهما من الناصحين)، ولم يتصوّرا أن الشيطان يمكن أن يحنث في القسم الإلهي، ومن ثم كانت استجابتهما له، لكنهما لم يتماديا في خطيئتهما، فما إن أدركا جرمهما حتى توجّها إلى الله: «ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين».

(2)

في هذا المحور نلحظ أن الحوار بين الذات الإلهية وإبليس قد تحوّل إلى نوع من الجدل من جانب إبليس، وبدأ الجدل من خروجه على الأمر الإلهي بالسجود لآدم، ويحكي القرآن بداية الحوار في قوله تعالى: «قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ(12)» (سورة الأعراف)، وهذا الردّ من إبليس بداية الجدل والمغالطة، التي لا تسوّغها المرجعية الدلالية للمفردتين (النار – الطين)، ومن ثم جاء الردّ الإلهي الحاسم: «قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَن تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ(13)» (سورة الأعراف)، ويوغل إبليس في تمرّده: «قَالَ أَنظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ(14)قَالَ إِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ(15)» (سورة الأعراف).

ويزداد إبليس في تمرّده وعصيانه: «قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ(16) ثُمَّ لآتِيَنَّهُم مِّن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَن شَمَآئِلِهِمْ وَلاَ تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ(17)» (سورة الأعراف)، ويصل إبليس إلى ذروة التمرُّد: «قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ(82) إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ(83)» (سورة ص)، وهنا جاء الأمر الإلهي النهائي القاطع: «قَالَ اخْرُجْ مِنْهَا مَذْؤُوماً مَّدْحُوراً لَّمَن تَبِعَكَ مِنْهُمْ لأَمْلأَنَّ جَهَنَّمَ مِنكُمْ أَجْمَعِينَ(18)» (سورة الأعراف).

ومن الممكن النظر في هذا الحوار بين السلطة الأعلى والسلطة السفلى على أنه درس للبشر الذين يسكنون الأرض في تعاملهم مع سلطاتهم الدنيوية – والتشبيه مع الفرق بالطبع –. وهذا التمرُّد من إبليس في مواجهة السلطة الإلهية التي إذا أرادت شيئاً فإنما تقول له: «كن فيكون» يعني- ضمناً - أن الله سبحانه هو الذي سمح له بهذا الاعتراض المتمرِّد، ومن ثم كان الجزاء لأن إبليس اختار التمرُّد على الطاعة، وإذا كان ذلك كذلك، فنحن- البشر- لنا الحق في مواجهة السلطة الدنيوية بالحوار للوصول إلى الحقيقة والحق.

ماضٍ يُطارد أشخاصه

ممدوح فرَّاج النَّابي

في حكايةٍ تتقاطعُ فيها مصائر شخصياتها مع مصائرِ وطنٍ تكالبتْ عليه الأطماع والوصايا، لا فرقَ بين الاستعمار، منذ التدخّل السوفياتي، وبدء حركة الجهاد ضدّ المدّ الشيوعي. وما إن تمَّ طرد الشيوعيين حتى تنازع أصدقاء الأمس على التركة، فأنكهوا ما تبقى بصراعاتهم التي انتهتْ بحركة طالبان التي سعت إلى طمس هويّة هذا المجتمع الأفغاني الذي كان في خمسينيات وستينات القرن الماضي يشي بالتعدُّد والمدنيّة في كل مجالاته، إلى أن أجهزت عليه حرب قوّات التحالف ضدّ القاعدة.

في ظلّ هذه التقاطعات يقدّم لنا الكاتب الأميركي الأفغاني الأصل خالد الحسيني روايته الثالثة «وردّدتِ الجبالُ الصدى» (ت: يارا البرازي، عن دار دال)، محنة الوطن في صورة مِحَن أشخاصه الذين عانوا الشتات والانقسام والتفرّق، ولم يجمعهم سوى القدر مرّة ثانيّة، عبر حكاية تتجاوزُ مكانها الأصلي فتنتقل إلى أماكن مُتعدِّدة كباكستان مكان اللجوء الذي لجأت إليه الكثير من الأسر الأفغانية هروباً من سعير الحرب، إلى فرنسا حيث ملاذ (نيلا) بعدما ضاقت عليها أفغانستان، وإلى الهند واليونان حيث انتقالات (ماركوس) وعمله، إلى أميركا حيث (عبد الله) وأسرته.

يبدأ النّص بحكاية الأب سابور لطفليه عبد الله وباري عن الغيلان، وحكاية الأب الفلاح بابا أيوب الذي تخلّى مُجْبراً عن ابنه قيس، الذي يُحبه، للغول، كنوع مِن التمهيد لما سَيُقْدِم عليه الأب في مرحلة لاحقة من تركه ابنته باري لأسرة السّيد وحداتي. الفارق بينه وبين بابا أيوب أن الأخير في الحكاية الخرافية استطاع أن يواجه الغول ويصعد إليه، حتى إن الغول نفسه اعترف بشجاعته وقال له «كنت أختبر حُبّك». أما الأب سابور فلم يجد جواباً لتساؤلات ابنه غير أن يقول في ندم «كنا مجبرين على التخلّي عنها، لقد قُطع إصبع لينقذ الكفّ»، ومع هذا فقد ظلّ الأب مُداناً في نظر ابنه، وهو ما حَدَا به لأن ينكمش على نفسه ويتقوقع، الشيء الوحيد الذى راهن عليه الأب هو النسيان لعبد الله مثلما أعطى الغول الجرعة السحرية لبابا أيوب، لكن- للأسف- «النسيان لم يحدث، بقيت باري تحوم حول عبد الله أنّى ذهب دون دعوة، كانت كالغبار العالق بقميصه».

وقد تتجاوز حكاية الغول التبرير للأب، إلى التأسيس لحكاية قوامها الفقد والتخلّي اللذان يسيطران على الرواية كلها، بدءاً من تخلّي الأب عن ابنته باري لأسرة سليمان وحداتي، وتخلّي معصومة لأختها بروانة عن الزواج من سابور، بعدما دفعتها من أعلى الشجرة وأصابتها بالعجز، وتخلّي مادلين اليونانية عن ابنتها الوحيدة تاليا التي تَشوَّهَ وجهها بفعل عضّة كلب، في صورة شعورها بالخزي من صورتها مما جعلها دائماً تضع الوشاح، ثم تركها لصديقتها أودي كي تعتني بها. وبالمثل تخلّي الطبيب إدريس عن وعده بأخذ روشي إلى أميركا لعلاجها بعدما أصابها عمّها إصابات بالغة، مروراً بتخلّي عمّ الطفل منار وزوجته عنه وإلقائه في مستشفى بعد مرضه القاتل، وصولاً إلى خذلان ماركوس لأمه التي كانت تعاني الاحتياج والقلق والخوف من الوحدة، وفزعها من العُزْلة والهَجْر ومع هذا فهو يُنْكِرُ احتياجها إلى هذه الأشياء، ويهربُ مُرتحِلاً في أنحاء العالم، مُحافِظاً على وجود محيط أو قارة تفصلُ بينهما، على حدّ وصفه. الخُذلان هو العنوان الأكبر، ليس فقط على مستوى الأشخاص، بل يشملُ أيضاً خُذلان الأوطان على نحو ما فعل محاربو طالبان بعد انتصارهم على العدوّ الشيوعي، ثم خذلوا الوطن بفرقتهم واقتتالهم، والعودة ببلادهم إلى عصورٍ لم تَعرفها من قبل، إضافة إلى قادة الحرب الذين نهبوا المال العام، كما في صورة القائد بابا جان، والمغتربين الذين عندما عادوا فكّروا أولاً في مكاسبهم، قبل أن يُقدّموا خدماتهم لوطنهم الذي أنهكته الحروب المُسْتَعِرة.

لا تنفصلُ مصائر الشخصيات، التي أقرب وصف لها أنها مُمزّقة، عن واقعها السّياسي المُضطرب، فتتقاطعُ مصائر أربعة أجيال مع الوطن المُشتَّت والممزَّق، فيصير شتات هذه الأُسَر شاهداً على ما حَاق بهذا الوطن مِن تفتيت وانقسام وضياع هويّته، مثلما تفتّتت الأُسَر، فمصائر الشخصيات جميعها مؤسفة، ومحبطة: إما بالعجز، كما هو مصير معصومة التي بقيت عاجزة في البيت مع نرجيلتها، أو بالإغراق في الخمر ثم الانتحار، كما حَدَثَ مع شخصية نيلا زوجة السّيد وحداتي، بعد أن رحلت إلى باريس، أو بالانزواء، كما هو مصير سابور الذي انطوى على نفسه، وهجر ما كان يتميَّز به من حكايات، أو بفقدان الذاكرة كما في حالة الأخ عبد الله الذي ينتهي به الحال في مصحّة عقلية بعدما فقد عقله، ونبي الذي مات بعقدة

تأنيب الضمير، فأودع البيت الذي تركه له سليمان وحداتي لباري كنوع من التكفير عن أفعاله، أو بالموت المُبَكِّر أو ما يُسَمى بالنهاية المأسوية، كما هو حال مادلين التي ماتت وحيدة بعد صراع طويل مع المرض، ولم يتنكرها أحد إلا بعد نشر خبر عن وفاتها في إحدى الصحف، رغم أنها كانت تسكن على بعد ستة شوارع مجاورة لماركوس، لمدة عشرين عاماً.

عودة جميع الأفغان بعد الحرب جاءت لتؤكِّد حالة طمس الهويّة التي خلّفتها الحروب المتعاقبة، فالعودة في أغلبها لم تأتِ بحثاً عن الأمان أو استعادة مواطن الطفولة، بل- مع الأسف- كانت عودة مادية ؛ فجميعهم جاؤوا بحثاً عن ممتلكاتهم الضائعة، لا فرق بين إدريس وتيمور «لقد جئنا إلى كابول لنستعيد بيت أبائنا، ذاك هو كل ما في الأمر، لا شيء آخر»، كما ذَكرَ للممرضة آمراً أديموفيك التي تعملُ مع قوات الإغاثة الدوليّة، لكن عثروا على وطن مختلف جعلهم في حيرة بين المساعدة وبين الحفاظ على ما حقّقوه من مكاسب في غربتهم. الحال نفسه لدى عمّ روشي الذي جاءَ بعد خلاف مع أخيه على ملكيّة البيت الذي عاشت فيه روشي مع عائلتها (أبويها، وأختيها، وأخيها الرضيع) في قرية على الطريق بين كابول وباغرام، فالعمُّ يَعتقدُ أنّ ملكية البيت تعود إليه بشكل شرعي، باعتباره أكبر سِنّاً من الأب، وهي ملكية قامَ الجدّ بالتوصية بها لابنه الأصغر الأحبّ إلى قلبه، وبالمثل بابا جان والد عادل قائد الحرب السابق، الذي لا تفارق المسبحة يده، ويغطّي فساده بالعمل الخيري وبخدمة سكان المنطقة، حيث استولى على أراضي الفارّين. ويتاجر في السلاح والمخدّرات.

وقد ارتبطت العودة عند القليل بفكرة البحث عن الجذور كما هي عند باري. العودة في مجملها تتوازى مع أفغانستان الحديثة التي مَثّلها حامد قرضاي، في إشارة إلى حالة الفساد التي استشرت، وقد عبّر عنها بحديث القاضي بأن أوراق القضية أُحرقت، وقد ظهرت ملامح الثراء عليه فجأةً.

الذّاكِرة هي المُحرّك الأساسيّ للسَّرد، فمنها ينطلقُ السّرد، وإليها يعود، فيعمدُ إليها السّرد لترميم فجوات الحكاية في أثناء تنامي أحداثها بفعل الزمن الكرنولوجي، فيتخلّل السَّرد المُتنامي ذكريات عن الطفولة وعن القرية وأحوالها، وعن العاصمة كابول والتغيّرات التي ألمّت بها منذ الملك نادر، وأيضاً عن العادات والتقاليد التي كانت تحكمُ هذه البقعة المكانية في الزواج. كما لا تأخذ الحكاية شكلاً واحداً؛ حيث ثمة تنوّع في حكيها، كما هو ظاهر في التنوّع بين الضمائر، وأيضاً التعدُّد في الأشكال السّردية حيث الرّسالة التي يتركها نبي لباري والتي تشغل الفصل الرابع، وهو الفصل الوحيد الذي يأتي بلا عنوان، من فصول الرواية التسعة التي أخذت عناوين زمانية كلها تتراوح بين عامي 1952 و2010. ومع أنها جاءت في صيغة رسالة إلا أنها تبدو وكأنها اعتراف من نبي بأخطائه، وتوغل الرسالة في الزمن القديم نسبياً حيث الحديث عن مقتل الملك نادر بطلق ناري واعتلاء ابنه زهير العرش 1933، كما تنتقل الرسالة بالأحداث من القرية شادباغ إلى كابول. وإلى جانب الرسالة هناك المقابلة الصحافية التي أجراها الصحافي إتيين بوستولر لصالح دار نشر بارالاكس في شتاء 1947 مع الشاعرة الأفغانية نيلا، وفيها تستفيض في الحديث عن طفولتها وعن أبيها الأرستقراطي جليس الملك، ومستشاريه وعادات الأب وهواياته، كما تظهر صورة الحياة في عهد الملك أمان الله، وكيف منع تعدُّد الزوجات، وأراد تحويل البلاد إلى مدنية متنوّرة حديثة وعصرية، ورفض الحجاب، ومنع زواج الأطفال، وحثّ النساء على النهاب إلى المدرسة للتعليم، وما أثارته هذه القرارات من حنق وغضب الملالي والمشايخ عليه، بعد أن زلزل الأرض من تحت أقدامهم، فقد حدث تمرُّد الملالي عليه، وخَلَعوه من العرش. تتحوَّل الحكاية عبر الرسائل إلى ألغاز لا يتمُّ حلّها إلا بالرسائل والمقابلات، فرسالة نبي إلى باري عن حقيقته وحقيقة أبويها، تكشف الشيء الذي كانت تبحث عنه باري، وعجزت عن اكتشاف كنهته، فتأتي المكالمة التي قام بها ماركوس إلى باري بعد أن توصَّل إلى عنوانها عن طريق الفيس بوك.

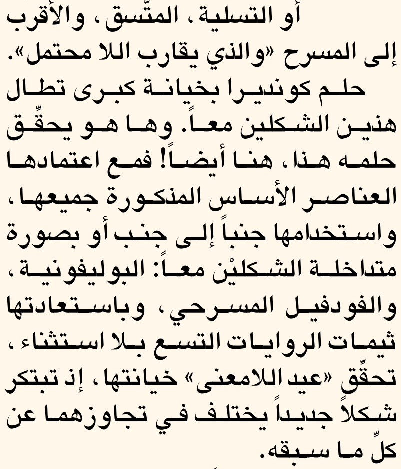
يؤمنُ خالد الحسيني بـ«أن القصص كالقطارات المتحرّكة، لا يهمّ أبداً من أين تركبها، لأنك ستصل غايتك عاجلاً أم آجلاً على متنها»؛ لذا فقد أخذنا في أجواء حكايات متداخلة، ومصائر شخصيات متوحِّدة في التمزّق والتشتّت رغم تباين بيئاتهم ليؤكِّد أن قدر الإنسان واحد، لا فرق بين الناس في كابول الذين مَزَّقتهم الحروب، أو الناس في الهند الذين فتكت بهم الأمراض، أو حتى اليونان التي استبدّت بها الأنظمة الاستبدادية، أو حتى في إفريقيا ممّن شردتهم المجاعات. المهم هو الصمودُ والمواجهةُ، وهو ما تحقّق عبر شخصيتَيْ تاليا، وروشي، لكن الأهمّ وجود مَن يُدَعِّم ويُسانِدُ.

عزفٌ على مقام السخرية

بدر الدين عرودكي

عشرة أعوام ونيّف مضت قبل أن ينشر ميلان كونديرا روايته التي صدرت مؤخَّراً «عيد اللامعنى» (منشورات غاليمار، باريس). لم يكن أحد يظن أنه سينشر شيئاً من جديد، لاسيّما أنه كان أوّل كاتب حيّ يدخل سلسلة مبدَعات الكُتّاب الكبار الشهيرة «لابلياد» حين جمعت أعماله في مجلّدين اثنين، كما لو كان جَمْعُها إشارة إلى أنه، وقد بلغ الخامسة والثمانين من عمره، قد قال كلّ ما أراد قوله، وأنه يستودع كلَّ ما كتبه في هذه الطبعة المحقَّقة الأنيقة. لهذا كانت هذه العودة المُفاجئة بما أثارته من احتفال جماعي بها، من النقّاد ومن جمهور القراء على السواء تكريساً جديداً لو احتاج الأمر لمن يُعَدّ اليوم - بحقّ - أحد كبار الروائيين المعاصرين.

هذه هي رواية ميلان كونديرا الرابعة التي يكتبها بالفرنسية مباشرة (وقد أصدرتها منشورات غاليمار، على غرار سابقاتها الثلاث، ضمن السلسلة البيضاء التي خصّصتها منذ تأسيسها قبل نيّف وقرن للكتّاب الفرنسيين بعد أن نشرت له رواياته الأولى المترجمة ضمن سلسلة «من العالم كله» المخصّصة للكتّاب غير الفرنسيين، تثبيتاً لاعترافها به كاتباً «فرنسياً») إلى جانب كتبه الأربعة حول فنّ الرواية. لكنها، في الوقت نفسه، الرواية العاشرة التي يكتبها كونديرا مع مجموعة وحيدة من القصص، كما لو أنه يريد أن يقول عبرها رواياته كلها من خلال ما اعتبره، ولا يزال، سواء في رواياته أو في روايات الروائيين الذين ينتمي إلى سلالتهم، الجوهر المقوِّم للرواية: السخرية. فما أكثر المرات التي كان كونديرا يلحّ فيها، في رواياته وفي كتبه الأربعة حول «فن الرواية»، على هذا العنصر المقوّم في جوهر ما يعتبره الرواية الحديثة من رابليه وسرفانتس حتى كافكا. وكان هو نفسه قد ألمح إلى حلم راوده زمناً طويلاً في رواية يكتبها على هذا النحو حين سَجّل في أول رواية كتبها بالفرنسية، «البطء»، سؤال زوجته، فيرا: « قلتَ لي غالباً إنك تريد أن تكتب يوماً ما رواية لن تكون فيها أية كلمة جادّة... أحذّرك: انتبه: أعداؤك ينتظرونك».



وها هو يفعل. وها هي أخيراً الرواية المنتظرة، كلها، من عنوانها حتى الكلمة الأخيرة فيها، رواية السخرية المحضة، تجسّد الجملة التي استشهد بها في كتابه «فن الرواية» نقلاً عن ليوناردو تشاشيا Leonardo Sciascia: «لاشيء أصعب على الفهم، ولا شيء أصعب على التحليل من السخرية». ومن هنا رأى دوماً أن «كلّ رواية جديرة بهذا الاسم، أيّاً كان وضوحها، تنطوي على قدرٍ كافٍ من الصعوبة بسبب سخريتها المشاركة في جوهرها». فكيف يكون الأمر إذا كانت السخرية ليست جوهر الرواية فحسب، بل الرواية ذاتها مبنىً ومعنىً، كما هو الحال في «عيد اللامعنى»؟

في مقدّمته لمجموع مبدَع (الأعمال الكاملة) لكونديرا، الذي نُشِر - كما سبق القول - في مجلّدين ضمن سلسلة لابلياد، أشار الناقد الفرنسي فرانسوا ريكار إلى العناصر الأساس في الرواية الكونديرائية: «مزج المستويات (الواقعي والمُرام، عالم الشخصيات، وعالم الروائي)، مراكبة أزمنة مختلفة (الحقبة الراهنة، والماضي التاريخي)، استقبال أكثر أصحاب الأهواء تحرُّراً وخروجاً على المألوف». ومن الممكن أن يُضاف إلى هذه العناصر الثلاثة التي تَسِم التقنية الروائية، الشكلان اللذان طبعا رواياته التسع السابقة: العمارة الموسيقية في رواياته في صورتها البوليفونية، خصوصاً، كما تتجلّى في جمع عناصر مختلفة، بل ومتنافرة أحياناً ضمن وحدة متناسقة، مزج «الطبقات الصوتية»، واستخدام الأزمنة (لا مراكبتها فحسب) ضمن البناء نفسه، كما سبق له شرحُه خلال حديثه حول فنّ التأليف في كتاب «فن الرواية» من ناحية، والشكل الفودفيلي، أو التسلية، المتَّسق، والأقرب إلى المسرح «والذي يقارب اللا محتمل».

حلم كونديرا بخيانة كبرى تطال هذين الشكلين معاً. وها هو يحقِّق حلمه هنا، هنا أيضاً! فمع اعتمادها العناصر الأساس المذكورة جميعها، واستخدامها جنباً إلى جنب أو بصورة متداخلة الشكلَيْن معاً: البوليفونية، والفودفيل المسرحي، وباستعادتها ثيمات الروايات التسع بلا استثناء، تحقِّق «عيد اللامعنى» خيانتها، إذ تبتكر شكلاً جديداً يختلف في تجاوزهما عن كلِّ ما سبقه.

الموضوع، إذاً، ذو أهمية بما أنَّ الهدف هو اللامعنى بوصفه «جوهر الوجود»: «اللا معنى ياصديقي، هو جوهر الوجود. إنه معنا في كل مكان وعلى الدوام. إنه حاضر حتى في المكان الذي لا يريد فيه أحد أن يراه: في ضروب الرعب، في الصراعات الدموية، في أشدّ المصائب سوءاً. ذلك يتطلّب الشجاعة غالباً للتعرف إليه في شروط على هذا القدر من المأساوية ولتسميته باسمه. على أن المقصود ليس التعرّف

إليه فحسب، بل لابدّ من محبَّته، اللا معنى، لا بدَّ من تعلُّم محبَّته (...) تنسّم، ياصديقي، هذا اللا معنى الذي يحيط بنا، إنه مفتاح الحكمة، إنه مفتاح المزاج الحسن.»..

ومن أجل ذلك لا بدّ من الدخول في أرجاء سبعة فصول يمكن أن نسمّيها مشاهد أيضاً، وفي زمان هو زماننا مع أزمنة مستعادة أيضاً من حقب تاريخية أخرى، ومتابعة تسع شخصيات تتحرّك فيها، استُعير ثلاث منها من التاريخ، وهي إن حملت أسماء مختلفة إلا أنها تشترك جميعها في الثيمة الأساس التي تتفرَّع بدءاً منها، وتتشعَّب عنها إلى ما لا نهاية في ثيمات/تنويعات تقول جميعها عنوان الرواية «اللامعنى».

رامون، الهائم حباً بلوحات شاغال، لكن الطابور الطويل بانتظار الدخول إلى قاعة العرض يحمله على التراجع؛ شارل، الذي جاء إلى العالم على الرغم من إرادة أمّه، وصار مسكوناً بصوتها يلاحقه حيثما كان؛ وكاليبان، الممثّل العاطل عن العمل يؤدّي، كي يكسب عيشه، دور خادم باكستاني، مبتكراً لغة خيالية يحتمي بها من الآخرين. داردييلو، النرجسي الذي لا يهتمّ إلا بصورته. كواليك، الذي يجعل لا معناه المرأة لا مباليةً في حضوره، ومن ثَمّ هي أقرب منالاً؛ ثلاث شخصيات أخرى ستُستعار من التاريخ مباشرة: ستالين، وخروتشيف، وكالينين. وبين الفينة والفينة يتسلّل الراوي/الروائي إلى المشهد بخفّة ومهارة، لا يكاد يُرى بسببهما، كي يقدّم معلومة ما، أو يصحّح أخرى. على هذا النحو يبدأ روايته بتقديم أبطاله الأربعة، وينقلنا- في الوقت نفسه- إلى موسكو قبل عشرات من السنين: «بين مفرداتي ككافر، كلمة واحدة مقدَّسة: الصداقة. آلان، رامون، شارل، كاليبان، أحبّهم. وبسبب مودّتي لهم إنما حملت ذات يوم كتاب خروتشيف إلى شارل كي يتسلّوا قليلاً فيما بينهم».

هكذا وبينما يتنزّه الأبطال الأربعة في دروب حديقة اللوكسمبورغ، أو يكونون معاً في حفل استقبال، يتنقل بنا الراوي/الروائي، بلا حرج، من باريس اليوم إلى موسكو الأمس، كي نتابع اجتماعاً يرأسه ستالين، ونشهد معه تدشين عصر اللا معنى: كيف كان جوزيف ستالين يتسلّى في ممارسة الهزل العبثي أمام معاونيه الذين لم يكونوا يجرؤون على الضحك أمام زعيمهم الأعظم، خشية تفسير ضحكهم على أنه استهزاء به. وكيف صارت المدينة التي وُلِد فيها كانط تحمل اسم كالينينغراد، نسبة إلى كالينين...

ستستعاد خلال هذه النزهات ثيمات سبق وعرفناها في روايات كونديرا السابقة، لكنها تُعزَف هنا على مقام السخرية. من تفاهة الحياة اليومية إلى الفلسفة، ومن أكثر الأمور جدّيّةً كحقوق الإنسان إلى أشدّها خفّة أو مرحاً كالضحك، ومن معنى السعادة إلى العبث، مروراً بثيمة الإنسانية والإرادة، وبينهما السلطة. قُدِّمت هذه الثيمة الأخيرة من خلال مشهد مثير يحاول فيه ستالين أن يشرح لمعاونيه سبب رفضه لفكرة كانط «الوجود في ذاته» وتفضيله عليها فكرة شوبنهاور القائلة إن العالم ليس إلا تصوُّراً وإرادة. يشرح ستالين: «هذا يعني أن لا يوجد وراء العالم- كما تراه- شيء موضوعي، لا يوجد أي «شيء في ذاته»، وأنه لكي نوجِدَ هذا التصوُّر، ولكي نجعله حقيقياً، لا بدّ من وجود إرادة؛ إرادة هائلة تفرضه». غير أن ستالين، وهو يمضي في شرحه، يستدرك: فتصوُّرات العالم هي بقدر عدد الناس. وهذا ما يمكن أن يؤدّي في نظره إلى الفوضى. كيف يمكن تنظيم الأمر- إذاً- إن لم يكن عن طريق فرض تصوُّر واحد على الناس جميعاً؟ غير أن هذا الفرض لا يمكن له أن يتمّ إلا بفضل «إرادة واحدة، إرادة واحدة هائلة، إرادة تعلو كل الإرادات. وهو ما أفعله بقدر ما سمحت لي به قواي. وأؤكّد لكم أنه تحت هيمنة إرادة كبرى ينتهي الناس إلى قبول أي شيء! نعم يا رفاق، أيّ شيء!». وكيف لا يقبلون، وهم الذين لم يجرؤوا على تكذيبه حين قصَّ عليهم كيف اصطاد أربعة وعشرين حجلاً على دفعتين: استطاع اصطياد نصفها في المرة الأولى لنقص في ذخيرته التي سار مسافة ثلاثة عشر كيلومتراً ليتزود بها ثانية، ويعود لاصطياد النصف الثاني الذي كان بانتظاره على الشجرة؟!

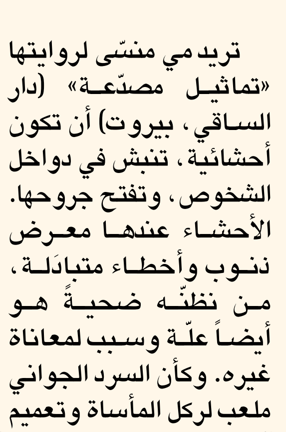
هل يسعنا أمام هذه السخرية المتدفِّقة في كل صفحات الرواية المئة وأربعة وأربعين، أن نخلص إلى أن اللا معنى هو في النهاية المعنى الحقيقي لكلّ ما يحيط بنا، أو لكلّ ما نعيشه؟

يقول رامون بوحي من هيغل: «فقط، اعتباراً من أعالي المزاج المرح اللامتناهي تستطيع أن تراقب تحتك، حماقة البشر الأبدية، وتضحك منها».

كما لو أن كونديرا أراد بهذه الرواية الأخيرة، أن يجسّد ما يعدّه فن الرواية بامتياز: فنٌّ إذ لا يثبت شيئاً، ولا يدافع عن شيء، يطرح السؤال باستمرار عن سرّ أو أسرار هذا الواقع الذي لا يكفّ عن سحرنا، والذي طالما أننا، وقد فهمنا منذ زمن طويل- كما يقول رامون لكاليبان- أنه لم يعد بوسعنا قلب هذه العالم، ولا تكييفه، ولا إيقاف سباقه المؤلم إلى الأمام.. لم يعد أمامنا سوى مقاومة وحيدة ممكنة: أن نتوقَّف عن أخذه مأخذ الجدّ.

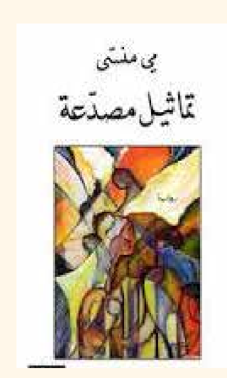
جرحٌ يتمدّد سرداً

إيلي عبدو



تريد مي منسّى لروايتها «تماثيل مصدّعة» (دار الساقي، بيروت) أن تكون أحشائية، تنبش في دواخل الشخوص، وتفتح جروحها. الأحشاء عندها معرض ذنوب وأخطاء متبادَلة، من نظنّه ضحيةً هو أيضاً علّة وسبب لمعاناة غيره. وكأن السرد الجواني ملعب لركل المأساة وتعميم آثارها بدون تصويب محدّد. الروائية والصحافية اللبنانية لا تكتفي بالإفصاح أداةً لِنَكْءِ سِيَر شخصوصها، بل تستخدم أدوات أخرى تراوح بين النفسي والروحي والفني. استنطاق الذوات المنتهكة عمل شاقّ، خصوصاً عندما يستولد الانتهاك ذنوباً متضادة، ويلتبس بها. عندها تزول الحدود بين الفعل وأثره، بين التجربة وتاريخها، وبين الأخطاء وضحاياها، لتغدو الشخوص أسيرة وجودها الهشّ القائم على الخلط والتأرجح.

قد يفسِّر ذلك امتناع الكاتبة عن رسم خريطة بيانية لقصتها تتصاعد درامياً تبعاً لمصائر الأبطال وتحوُّلاتهم. القليل من الحاضر يتجاور مع الكثير من الماضي، وبينهما تحضر الوقائع والأحداث بوصفها حالات مفتوحة على انفعالات الشخوص وأحوالهم المنزّهة عن الزمن. الاغتصاب الجنسي المتكرّر الذي يصيب هاني العاصي خلال طفولته من قبل والده، يتحوَّل إلى جرح غائر يصعب طمسه أو تحوير تفاصيله. وحدهم سكان الدير الذي استقرّ فيه مصادفة، بعد وصوله إلى مرسيليا لمتابعة تحصيله العلمي، يساعدونه على التطهُّر وبلوغ الصفاء النفسي الذي افتقده سابقاً. المجرَّد الروحي الذي يبديه الرهبان، عيشاً وسلوكاً، ينازع تلك الحسّيّة المنتهَكة عند هاني. الجسد المتشقّق إهانةً وذلاً، يجدُ في الفناء حلاً مؤقَّتاً يعينه على تحمّل أعباء الذاكرة الأليمة.



بعد خروجه من الدير وانخراطه في تعلُّم النحت يتَّخذ صراعه مع مفاعيل الاغتصاب الطفولي منحىً مختلفاً، هو مناقض تماماً لذلك الذي برز خلال إقامة هاني في الدير. التماثيل المصدَّعة التي انشغل بنحتها تصبح معادلاً مادّيّاً لذاكرته. المادة الصلصالية ليست مجرَّد أداة لتمثيل المأساة، هي أقرب إلى ترميم المادة اللحمية المنتهَكة على يد الوالد. يتداخل التمثال مع الجسد ليتبدّل الألم، ويتحوّل الإزميل من أداة لصناعة الفن إلى أداة اغتصاب. ما يطلبه هاني من تماثيله هو الذود عنه قليلاً، مقاسمته بعضاً من أوجاعه المتراكمة.

تلك الأوجاع، حرصت الكاتبة على تعميمها لتشمل أفراد العائلة. الأخت يمنى تصاب بالبارانويا بعد أن تتمكّن الشكوك منها، وتتَّهم زوجها بالتحرُّش بابنهما على غرار ما كان يفعل والدها مع هاني ليستقرّ حالها في مصحّ للأمراض النفسية. توسيع المأساة كما تريده منسّى ساهمَ في تمييع صورة الجلّاد الذي يحضر في ذهن الضحية كضحية مضادّة دفع ثمن فعلته نبذاً اجتماعياً. الكاتبة لا تريد أن تعزل جرح بطلها، وتحوّله إلى حالة خاصة تُبين من خلاله المجتمع الذي تسبَّب في مأساته. على نقيض من ذلك تحاول منسّى فتح الكارثة على وجوه وأشكال وتواريخ ووقائع متنوِّعة.

في هذا السياق -تحديداً- يمكننا أن نفهم حكاية روكو صديق هاني القديم المتحدّر من أصول إفريقية، الشاب ذو السحنة السوداء يختصر تاريخاً من الاستغلال الاقتصادي الممارَس ضدّ شعبه، ما دفع هاني إلى نحت وجهه تمثالاً، محاولاً بذلك إدخاله في سرديّة الاغتصاب التي تطغى على حياته. هكذا تمدّ الكاتبة جرح بطلها خارج السياقات المحتملة لسيرته التي تنتهي بالدير نفسه الذي زاره قبل سنوات، في كناية واضحة عن هزيمة هاني جسدياً أمام الانتهاك الذي ألمّ به، واستسلامه للتجريد الروحاني الخالي من أيّة حسّيّة تذكِّره بمصابه.

جُرْح هاني الذي استكان أخيراً في دير مسيحي، جعلته منسّى ذريعة لكتابة لولبية لا تكترث لخطٍّ سردي محدَّد. ذاك أن تصدُّع الشخوص وشقاقهم النفسي انعكس على السرد الذي بدت عناصره موزَّعة على تقنيات متعدِّدة. ما جعل الحاضر متداخلاً مع الماضي يزيده وقائع وأحداثاً، ويستزيد منه. لعبة الزمن ليس واردة في كتابة مي منسّى حيث إن التفاصيل قابلة دائمة للإيقاظ، طالما أن الأبطال مرهونين لمصائر تراجيدية، تبدأ بما هو خاصّ للتوسُّع لاحقاً، وتشمل جميع جزئيات السرد.

بهذا المعنى، فإن كتابة منسّى جرحية الهدف والوظيفة، تلاحق أوجاع الشخصيات لتجعلها مادة رئيسية للسرد، لكن الوجع عندها ليس بكائياً يستجدي تعاطف قارئه وشفقته، هو أداة لنبش الذوات المقهورة والتسلُّل إلى الدواخل، حيث لا يبقى الوجع معزولاً وخاصاً، بل يتوسَّع نحو حيوات جديدة قابلة للنبش أيضاً.

نقد النقد، وكشف الخطابات النقدية العربية

د. هويدا صالح

«إن النقد مادته الأدب والحياة. النقد قراءة. هو تخيُّل بأن القارئ كاتباً، ويمكن أن يكون المشاهد كاتباً إذا كان العمل الإبداعي مرئيّاً (سينما، ومسرح، وفن الشارع..)، والسامع كاتباً أيضاً إذا كان العمل الإبداعي سمعياً (الغناء، والحكي المسرحي، والعزف». هكذا ينظر أحمد الواصل في كتابه «سيادة الكلام / فعالية النقد» (منشورات ضفاف، بيروت) إلى المشهد النقدي العربي منذ النقاد القدماء وحتى اليوم، كاشفاً عن رؤيته لتلك النظريات النقدية التي يفيد منها النقّاد في كشف خفايا النص السردي والشعري.

يكشف هذا الجهد الذي وضعه أحمد الواصل بعمق عن حيرة المثقّف العربي تجاه تراثه النقدي، وتجاه النظريات النقدية التي استوردها النقّاد العرب من الغرب، ولا تتوقّف أسئلة الواصل عند تساؤلات تُسائل النقد ونظرياته، بل هو يسائل الحضارة، ويكشف عن قلق وجودي يعاني منه المثقّف العربي، حيث يرى أنه قد تكشَّف له أن «الحضارة في دورة جدلية تنتقل في الزمان والمكان من عصر إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، وأن التراث يتمثّل أكثر من وجه في بعده الاجتماعي، والبعد الهوياتي، والبعد الإنساني».

في الجزء الثاني من مقدّمة الواصل يكشف لنا تاريخه النقدي، وعلاقته بالنظرية النقدية، من خلال الحديث عن المعارف النقدية والثقافية التي حصّلها من خلال قراءاته ودراساته النقدية، ويتوصّل إلى قناعة رؤية للمشهد الثقافي والنقدي يتمثّل فيها أهّمّية الغوص في ما يُسَمّى «الأنثربولوجيا الثقافية»، يقول: « تعزّيت بالمعرفة اللغوية التي قادتني إلى الأنثروبولوجيا الثقافية بفضل أستاذي فالح العجمي الذي درست عليه مادة (فقه اللغة العربية)، وبالمعرفة النقدية التي منحتني دربة وتمكيناً من النقد والتحليل والتفكير بفضل أستاذي حسين الواد، الذي درست عليه (تاريخ النقد العربي).

الكتاب مقسّم إلى فصول تحمل عناوين متفرّقة لدراسات يكشف فيها الواصل نقد النظرية النقدية ورؤيته لها، جاء القسم الأول تحت عنوان: «نقد الكلام»، وقد قسّمه إلى ستة فصول، حاول فيها أن يكشف عن الأصول الأنثربولوجية للنظرية النقدية العربية، وحفريات معرفة العرب للنقد، وعاد بتلك الحفريات إلى نقّاد العرب القدماء: قدامة بن جعفر، والجاحظ، والجرجاني، وغيرهم: «ابتدأ تاريخ النقد الأدبي في عصر عربي إسلامي يحمل عبر مشترك حقوله ما يجعلنا نزمّر أنفسنا في دائرة ثنوية لمقتضى النقد الأدبي عند العرب في تحوُّلات تاريخية ليضعوا أوزار همومهم المعرفية الحضارية عبر شقّين: نشوء من الداخل إلى الخارج، وتسرُّب من الخارج إلى الداخل». ويأتي القسم الثاني من الكتاب تحت عنوان: «سَيِّا الكلام» وتقصد فيه أن يكشف الدور النقدي للناقدين الكبيرين إسماعيل أدهم، وعبد الله عبد الجبار. تحدّث الواصل عن شخصية إسماعيل أدهم الناقد الأدبي والباحث في الأديان يقول: «غير أن شخصية العالم الفيزيائي والباحث التاريخي في الأديان غَيَّبَت شخصية الناقد الأدبي ،فهو حين كُلِّف من كلية الآداب التركية التابعة لجامعة اسطنبول بدراسة التاريخ الإسلامي والأدب العربي بين 1936 و 1940 قد نشط في دراسة الثقافة العربية مطلع القرن العشرين، حيث اختار مجموعة من المثقَّفين وأعمالهم الأدبية والفكرية. وفي حديثه عن عبد الله عبد الجبار يرى أنه: «يخرج إلى دائرة خاصة في النقد حيث لم يكن ضمن إطار النقد الذي يُعنى بالنظرية البلاغية أو الشكلية، بل ينحو نحو النظرية الأدبية المضمونية، وهو، بالإضافة إلى ذلك، يتبنّى المنهج الأيديولوجي في النقد الذي يبحث عن وظيفة الأدب».



وفي القسم الأخير من الكتاب الذي عنونه بـ «حوار الكلام» يعرض عدداً من الحوارات أقامها مع ثلاثة من النقّاد العرب، يكشف فيها عن المشروع النقدي والفكري لهؤلاء النقّاد، ويُنهي كل حوار بسيرة ذاتية أدبية لهؤلاء النقّاد، وهم سعد البازغي وكتابه «المكوّن اليهودي في الثقافة الغربية»، و حاتم الصكر وكتابه «حلم الفراشة: الستينيات أزهى مراحل الثقافة العراقية»، وأحمد بوقري وكتابه «السيف والندى: النقد الحضاري بديلاً عن النقد الثقافي».

هكذا استطاع أحمد الواصل أن يطوف بنا بين النظريات النقدية قديماً وحديثاً داعياً إلى إنتاج نظرية نقدية عربية تستوعب المشروع الإبداعي العربي.

«كعصفورةٍ أتعبها الترحال»

عماد الدين موسى

لعلّ الخيط الوحيد والجامع لقصائد المجموعة الشِعريّة الجديدة «لكلّ شهوةٍ قطاف»، (دار نقوش عربية، تونس)، للشاعرة التونسيّة هدى الدغّاري يكمن في تناول تلك العلاقة الإشكاليّة بين ثنائيّة «الروح - الجسد»، من وجهة نظر مختلفة ومغايرة، وجهة نظرها هي، فالجسد ملائكي وله جناحان، بينما الروح هي من تُهديه للظلمة.

المعاناة الوجوديّة المركّبة، منذ تفّاحة آدم وحتى تفّاحة نيوتن، تختزله الشاعرة في قصائد هذه المجموعة كثيمةٍ مركزيّة لها، مستعيدةً تلك اليوتوبيا التاريخيّة حول جدليّة العلاقة بين الروح والجسد، ومن ثمّ قَوْلَبتها، وذلك بإظهار الجانب الآخر/ المخفيّ أو المضمر لكلّ منهما، من دون أن تفقد القصيدة دهشتها المطلوبة، أو أيّاً من شروطها الإبداعيّة، بل تكاد تكون الحجر الوحيد لديها، تُحَرِّكُ به مياه القصيدة الراكدة. حيثُ تقول: «كم شقيٌّ أنتَ يا جسد/ وجناحاك/ مثقلانِ برعشة النهايات/ كم موحشٌ أمرُك/ والروح تُهديك للظلمة/... / كم شقيّ أنت يا جسد/ كم شقيّ/ أن تبتذلَك الأرضُ/ بظلمة الرّحم/ لتنهيكَ/ في ظلمة بلا قرار».

تعقد اللغة في الديوان حبالها على جماليات الشِعريّة الآسرة، تتأرجح بين الاتِّكاء على خفّة التعابير الحسيّة وغنائيتها، وأخذِ صفائها من أجواء التداعيات الصوفيّة/ العرفانيّة، لتتجلّى في أبهى صورها. فيما القصائد تأتي على شكل لوحات ومشاهد مُتتالية، أخّاذة وغاية في البراعة والإدهاش.

في لوحة/ قصيدة «انتظار»، تتداعى الأحاسيس وتشفّ في سلاسةٍ وعذوبةٍ، كأنها قادمة من مكان نقيّ وحميم، ربما هو النبع أو الطفولة أو الفردوس، لتصل إلى ذروة التوحّدِ والتشكّل: «أنفاسي يخالطها جمرُ الانتظار، / وأنتَ كرْسيّ في محطّة قطارات... / أنفاسي يخالطها لهيبُ المجرّة، / وأنت حيث أنت: / كرْسيّ هرم/ يبيع الغفوة للمارّين/ ويستلّ الشوقَ من فلول الذاكرة/ علّها تختصر المسافة بيني وبينك...».



وإذا ما تأمّلنا هذا المشهد المقتطع باعتبارهِ جزءاً من الكل، فسوف نحصر سماتِ الكل من خلاله، فنجد تكرار مفردة «الأنفاس» في إشارة إلى استنشاقِ رائحة الغائب، بينما نجد الجمر واللهيبَ كدلالة على حرارة المشاعر ودفقها، وما اختصار «المسافةِ بيني وبينك» سوى دليل لقاء مُحتَّم.

بدورها الدقّة في توزيع الفواصل والنقاط مع خلوّ النص من النقطة في نهايته، منحاه الحيويّة وسهولة القراءة والتلقّي، وجنّباه التفكّك أو التقسيم إلى جملٍ غير مترابطة.

نلتمس لدى الشاعرة هدى الدغّاري إستراتيجيّة واضحة في الاشتغال على العنوان، «بوصفه الاسم الدالّ على شخصية النص ومعالمه وسماته وعلاماته»، سواء من حيثُ جماليّة اللغة الشِعريّة وخصوصيّتها، وإظهار فسحةٍ للتأمّل قبل الشروع بقراءة النص، لدرجة أنّ بعض العناوين تكاد تكون- في حدّ ذاتها- قصائد مستقلّة، كما في: «لا شيء يمنع الأغنيات قبل أوانها»، و«مثل ظبية هاربة»، و«رعشتي أمامك بخور»، و«مطر يلقي بثرثرته على المرايا»، أو من حيثُ العمل على المفارقة والتضاد، كما في: «دفءُ يديكَ وثلْجاتُ أناملي»، و«أصفُ حبّي وأتحسّس لهيبك»، و«غرق يناديني».

لا تملُّ الشاعرة من طرح أسئلة وجوديّة، كون الشِعر في أحَد أهمّ جوانبه الإبداعيّة، ينهب إلى المزيد من التساؤلات، سواء تلك التي تخصّ محاورة الآخر: «إلهي لِمَ أخوضُ الحروبَ الخاسرةَ، معه/ لِمَ أشُقُّ أرضاً ملغومةً بحبّه، / ما دمتُ كل مرّة أعودُ إلى حضنه/ وأنام كعصفورة أتعبها الارتحال». أو تلك الأسئلة التي تخصّ صراع الإنسان مع الموت، من دون أن تجد الإجابة أو التفسير لهذا اللغز الأبديّ، بل تترك القارئ في الحيرة: «من يكشفُ سرَّ الغريبة، في كوخها المُسوّر؟/ من يدقُّ أجراس الغريبة في وادي السراب؟/ من يسألها عن حزنٍ، / ويظلّ يُقلّمُ أظافر الموتِ، / ويُفتّتُ وحشة الطين في هباءات الخواء؟».

ثمّة بينَ ثنايا قصائد هذه المجموعة حكاية عُشق، على شكل حواريّة بين عاشقين، تسردها الشاعرة وكأنها مجرّد راوية لها، تذكّرنا بقصيدة سليم بركات «ديرام وديلانا»، حيثُ تقول في أحد المقاطع: «ثابتٌ هناك، على عتبة العواصفِ/ يخْترقُ وجْنتيْها الجامحتين/ ويرشُقُ حِباله الخَفيّةَ/ في خطوها/... / لا يلِجُ مساربَهُ الوعرَةَ/ إلا ارْتِجافُ قدميها/ لا يُشْعَل ظلالَ دغْلِه/ إلا وَمْضُ عينيها»، «لم يكن طيفاً ذاك العابرُ بين نبعين/ كان نحّاتَ خطو/ يتبعُ خلخال كاحلها/ كصَفّ سرْول/ يمدّ ظلاله/ إلى شمس هاربة»، «ليس لي مالي/ سوى ضوئهما/ في نافذة ارتجافي».

الشاعر في متاهته

نجاة علي

في السيرة الذاتية «متاهة الإسكافي» للشاعر عبد المنعم رمضان (دار الثقافة الجديدة، القاهرة) يجد القارئ نفسه مدفوعاً - رغماً عنه - إلى الدخول في هذه المتاهة، ومرتبكاً أمام تصنيف هذا العمل. فقد حرص عبد المنعم رمضان بمكر المبدع، على أن يترك القارئ حائراً أمام تصنيف عمله الذي تتقاطع فيه كثير من الأنواع الأدبية.

ولعلّ أهم ما يميّز فن «السيرة الذاتية»، الذي هو، بطبيعته، من أكثر الفنون مرونة، قدرته على الانفتاح، فهو يمتلك القدرة على استيعاب ألوان متعدّدة من الكتابة، الأمرالذي يجعله لا ينغلق على نفسه داخل قوانين تجنيس صارمة، ويجعل الحديث عن تداخل الأنواع الأدبية وتفاعلها أمراً مفهوماً.

وأحسب أن الأجناس الأدبية، في نهاية المطاف، ليست إلا أنماطاً عقلية ومفاهيم لها صلاحية تاريخية، يساعد استخدامها على تربية الحسّ على النظام فحسب، ومن ثَمَّ يمكن أن تكون مرشداً للناقد، وكذا للمؤلف.

ومن يقرأ هذه السيرة الذاتية المكوّنة من ستة فصول، يدرك ببساطة أنه لا توجد حيطان صينية بين الأجناس الأدبية، حيث استطاع الكاتب الاستفادة بمهارة من آليات الشعر والسرد على حدّ سواء، فهذه السيرة تنتمي إلى أرض الشعر بالدرجة نفسها التي تنتمي فيها إلى أرض السرد: «كأنه أبي، كنتُ ذلك الطفل الذي خياله أكبر من دوران رأسه، وأحلامه أكبرمن دوران كلامه، أشتهي غير المتاح، وأتلمّظ على غير المسموح، أمّي أجمل من أمّي، وأبي مثل شبكة أطرحها في الماء وأصطاد بها ما يعنيني الحصول عليه، إذا غاب أبي أخفض أذني وطرف عيني وأتخيّله».

لا شكّ أن السيرة الذاتية هي فن الذاكرة بامتياز، إذ غالباً ما يكون شاغلها الأساسي، الحفر في الماضي أو نبشه، وهو الأمر الذي يبرّر فكرة التداعي الشائعة إلى حدّ ما في فصول هذه السيرة، خاصة أن صاحبها كتبها بعد أن تجاوزالخمسين. وهي مرحلة يزداد فيها القلق الوجودي وأسئلة الحياة والموت، ولعلنا نراها بشكل أكثر وضوحاً لدى الشعراء المهووسين- أصلاً- بفكرة الزمن. وتغدو الكتابة حينها محاولة لاستعادة الزمن وتثبيت لحظة بعينها ومحاولة لاستعادة الذاكرة التي بدت لصاحبها كأطياف عابرة بخفّة تارة، وكأشباح تطارده تارة أخرى.

يبدو عنوان الكتاب دالّاً إلى حَدّ بعيد، فالإسكافي يعني في اللغة «صانع القوالب»، وهو هنا أقرب توصيف لطبيعة الشاعر الذي هو صانع «قوالب اللغة»، وهو أيضاً-في الوقت نفسه- محطّمها وأول المجترئين عليها.

وربما يلفت النظر انشغال السيرة بحفر المناطق الغائرة في اللاوعي، ويفضح المسكوت عنه، ولعلّ أبرز هذه المناطق الملتبسة والمعقّدة في حياة الراوي، هي علاقته المركّبة بأخته الكبيرة التي يكشف عنها النص بجرأة، إذ ثمة مواضع تكشف -عند تتبعها- عن لا وعي الراوي تجاه أخته في مرحلة الطفولة والصبا أكثر مما تتحدّث عن وقائع، فأغلب الحكايات الموجودة محض خيال صنعه اللاوعي: «ذات مرة جرؤت، وحكيت لأختي كل حكاياتي عنها، فصمتت فترة، ولم تغضب مني، لكنها قالت لي: هل كنت تحبّني كل هذا الحب، وتتخيّل عني كل هذه الأشياء ولا تكلّمني عنها؟».

نلاحظ أن الكاتب استبدل الكتابة عن ذاته، باكتشاف هذه الذات وإعادة بنائها في علاقات النص التي تصل الخيالي بالواقعي، والحقيقي بالمجازي عبر تعاقب أزمنتها المتداخلة؛ إذ يظهر الراوي داخل النصوص بلا ملامح واضحة أو محدَّدة، بل أقرب إلى شذرات متناثرة هنا وهناك، يجمّعها القارئ من خلال فصول السيرة ومن خلال الشخصيات فيها. ما يجعلنا نرى أن هذه السيرة تفتقر إلى مفهوم البناء التقليدي حيث يمكننا أن نغيّر في ترتيب الفصول من دون أن يحدث خلل كبير.

ولعل هذا البناء غير التقليدي هو ما يغري القارئ بقراءة السيرة عدة مرات ليتمكّن من رسم ملامح شخصية الراوي، ويعيد رسم العلاقات بين الشخصيات بالرجوع إلى أجزاء أخرى متفرّقة من النص من حين إلى آخر.

الزمن في «قلب متاهة الإسكافي» متداخلٌ، ولا يمضي في نظام تسلسلي. وتبدو الحكايات كما لو كانت أشبه بالمرايا التي يرى الراوي فيها ملامحه، ويكتشف نفسه من خلالها، وكأنه يرى نفسه في مرايا الآخرين، في انعكاس صورته عبر مراياهم. وللمرآة أيضاً صلة وثيقة بـ«الحكاية»، ومن ثَمَّ بعالم الخيال، الذي تتنوَّع علاقاته بالعالم الواقعي، ولكنه يحتوي قدراً من الحقيقة.

وينبغي، في النهاية، الإشارة إلى أن جماليات هذه الكتابة ليست في كونها «اعترافية»، بل إن جمالياتها تكمن في قدرتها على منح اكتشاف عوالم أخرى أكثر إثارة.

شاعر الإسكندرية، رسّامها

محمّد عبد النبي

ما الرواية التاريخية؟ ما حدودها المميّزة؟ ألا تشتمل كل رواية على شيءٍ - ولو كان هيّناً- مما نسمّيه التاريخ؟

أسئلة من هذا القبيل قد تناوش القارئ أمام كل رواية تجلب حكايتها وعالمها من زمنٍ بعيد، وهكذا كان هو الحال مع رواية الشاعر السكندري عُمر حانق، بعنوانها «لا أحب هذه المدينة»، الصادرة في طبعة بسيطة، حيث تأخذنا إلى الإسكندرية بعد نحو قرن واحد من ميلاد المسيح، وفي عزّ جبروت الحكم الروماني واضطهاده للمسيحيين الأوائل، حيث نتعرّف إلى (حوري) الفلاح الفيومي البسيط، الذي يؤاخي حماراً، له اسمه نفسه، من المهد إلى اللحد، ويهوى الرسم، ومن أجل أن يتعلّمه، ويبرع فيه يترك أمه وأخته في نجعه الصغير مرتحلاً إلى المدينة الكبيرة، مركز العالم وقتها، الإسكندرية، حالماً بالثراء والشهرة.

إسكندرية هذه الرواية شيءٌ آخر غير الإسكندرية الكوزموبوليتانية التي قد نراها محتفى بها وبغرابتها ومتاهات شوارعها وتشعُّب علاقاتها الإنسانية، سواء عند لورنس داريل في رباعيته، أو في قصائد كفافيس التي أعلنت عشقاً ممتزجاً بالكراهية لهذه المدينة السحريّة. كما أنها أيضاً ليست مدينة إدوار الخرّاط التي رغم حسّيّتها وأرضيّتها تكاد تحلّق في السموات العلى كأيقونةٍ فريدةٍ تستوعب الإنسانية بأجملها في داخلها، ولا هي إسكندرية إبراهيم عبد المجيد الخاصة بالعمّال الغلابة والممرضات الجميلات والسكة الحديد، في لحظات فارقة من التغيّر الاجتماعي. إنها إسكندرية عُمر حانق، إسكندرية الحكم الروماني الغاشم، والسخرية من الفقراء والفلاحين المصريين والغلابة، إسكندرية لعلّها لا تختلف كثيراً عن إسكندرية اليوم، حيث الناس إمّا متغرّبون لا يجمعهم شيء بتراثهم أو مجرّد فلاحين سُذّج وموضع سخرية، والكلّ يرزح تحت حكم إمبراطورية خارجية هائلة مثل الأخطبوط ولها ملامسها المحلّيّة التي تصل إلى كلّ فج عميق. إنها إسكندرية القسوة والاضطهاد والإبعاد والسجن والتعذيب، إسكندرية لا تقبل الاختلاف أو الآخر أو التعدُّدية، شيءٌ لا علاقة تربطه تقريباً بإسكندرية يوسف شاهين في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين.

هذا الفلّاح السانج المغترب في الإسكندرية هو نفسه الرسّام العذب الرقيق الذي أبدع بورتريهات الفيوم الشهيرة والبديعة، وهذه، هنا، ليست معلومة تاريخية بقدر ما هي اللفتة الخيالية التي اشتغلها عمر حانق في لعبته الروائية، وقد استطاع أن يستنطق تلك الوجوه الخالدة التي تبدو كأنها رُسِمتْ أمس فقط، ونظرات عيونها الواسعة المتسائلة أو الأسيانة، والتي تطلّ علينا من وراء السنوات والحقب والأماكن، لتطرح سؤال الإنسان ذاته، سؤال المصير والمعنى والخلود والحرية. تتتبّع عمر حانق رحلة هذا الرسّام وتطوّر وعيه برهافة وسلاسة، من اعتقاده في الديانة المصرية القديمة، وتعصّبه لآلهتها المتعدّدة، إلى إيمانه بالمسيحية، ملمّحاً، ببساطة، ومن دون جعجعة مدرسية، إلى الأواصر والصلات العميقة والعضوية التي تربط التراثين والعقيدتين، فكأن حورس الشاب لم يكن عليه أن يقطع مسافة شاسعة من الدين القديم إلى الجديد، بل إن هي إلّا خطوة واحدة في الاتّجاه نفسه.

رغم الخلفية الشعرية، بل «الخليلية»، لعمر حانق، فقد أتت روايته الأولى تكاد تكون نقية من مشكلات اللغة الشعرية، سهلة الزخارف ومعقّدة الصور وغريبة المفردات، فعرف كيف ينسج مشاهده معتمداً- في الأساس- على لغة الصورة والمشهد والانتقالات السلسة والملعوبة بذكاء بين فقرة وأخرى، من دون أن يفوته توشية سرده بصورٍ شعرية صغيرة وحادّة مالَ- غالباً- إلى أن ينهي بها فقرات سرده. ولولا شغفه بالأشعار المصرية القديمة التي رصّع بها الرواية من دون ضرورة كبيرة، لما أعاق أي شيء تدفّق سرده السيّال والهيّن، ولولا السرعة والتلهُّف في الصفحات الأخيرة من روايته لانتظم إيقاعها كوحدة سردية متماسكة. كل هذا لا ينفي أننا أمام تغريدة سردية صغيرة، تغرّد للحق والحب والجمال، بلغة بسيطة ونقية، ومشهدية تنصت إلى الطبيعة المصرية، سواء طبيعة الأرض في مظاهرها الساطعة أو الطبيعة الإنسانية الطيّبة والمعقّدة والغنيّة لإنسان هذه الأرض.

عمر حانق مبدع هذه الرواية الصغيرة الجميلة قُبض عليه مؤخَّراً في إحدى المظاهرات الخاصة بذكرى خالد سعيد، أيقونة الثورة المصرية، وحُكِم عليه بثلاث سنوات سجناً، ثُم فُصِل من عمله في مكتبة الإسكندرية، رغم أنه لم يرتكب أية جريمة تخلّ بالشرف، بل لم يرتكب جرماً من الأصل، ويحقّ لنا أن نسأل – كما تساءل هو في روايته عن فقراء بلاده-: متى يخرج عمر حانق إلى النهار؟ ليس ذلك النهار الغيبي الغريب، بل نهار هذا العالم، وهذه المدينة، التي لا تمنحنا الفرصة لنحبّها كما يجدر بعشّاق مخلصين للفن والجمال والحياة.

رواية الكراهية والمؤامرة

محمّد حجيري

يسعُ المتابع لأخبار رواية «مقبرة براغ» للفيلسوف والكاتب والإيطالي إمبرتو إيكو، (ت: أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد، بيروت) أن يلاحظ الجدل الذي أحدثته بين القراء الأوروبيين وحتى بين بعض حاخامات روما وبعض الأوساط في الكنيسة القريبة من الفاتيكان، بسبب تصويرها الجريء لشخصيةٍ متخيَّلة معادية للساميّة. فقد تعرّضت الرواية لنقد شديد في بعض الصحف الأجنبية بزعم أنها تتضمَّن «استعراضاً معرفياً» و«تتضمن لعبة سيمائية مضجرة»، و«لا عمق لشخصية بطلها»، إلى من هنالك من توصيفات رافقت انتشار الرواية بشكل واسع بين القراء، وترجمتها إلى العديد من اللغات.

الأرجح أن الهجوم على إيكو ليس بسبب تقنية الرواية وسردها ومسالكها المشتعِّبة، أو تضمينها رواية في الرواية، أو مزجها التاريخ الواقعي بالفلسفة، بل لأن الروائي يرفع الستار عن تاريخ أوروبا الأسود بطريقةٍ استفزازيةٍ، وقد اختار التركيز على الكراهية لا الحب. فبعد أن عمل إيكو في روايته «اسم الوردة» على موضوع الحياة والجريمة داخل الكنيسة، ها هو يعيد قراءة «بروتوكولات حكماء صهيون»، معتمداً لعبةً سرديةً في فضاءٍ متخـيَّلٍ تحلّ فيه «مقبرة براغ» بصفتها المكان الذي اختاره حاخامات اليهود في أوروبا للاجتماع ومناقشة الحملات التي تدار ضدّ أبناء جلدتهم والتوصُّل إلى طرق لمواجهتها.

تدور أحداث الرواية ما بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين في إيطاليا وفرنسا، وتحديداً حول حياة متخيَّلة لبطلٍ متخيَّل يعاني من ازدواج في الشخصية يدعى النقيب سيمون سيمونيني، وهو جاسوس مزوِّر كان يعمل لحساب الفرنسيين والإيطاليين والروس خلال حرب 1870. لقد وصف إيكو بطله في الصحافة: «بطلي بائس ومزوِّر وقاتل، كما أردته معادياً للسامِيّة وجاسوساً متعدِّد المواهب»، ولأنه يمجِّد أفكاراً خطيرة، جعل منه المؤلِّف شخصاً كريهاً وحقيراً وبغيضاً، فهو ترعرع في كنف الجدّ المتأثّر بفكر الراهب أوغسطين باروبل، الذي عُرف بمعاداته الشديدة للماسونية ولمذاهب النورانيين، ويكنّ بطل الرواية حقداً دفيناً لليهود، لإيمانه بأنهم يسعون لبسط هيمنتهم على العالم، ويعمل كمزوّرٍ لعلّهُ المسؤول عن «البوردورو» الذي أدان الضابط اليهودي درايفوس، وصولاً الى الـ«بروتوكلات»، النصّ المزيَّف ونظرية المؤامرة التي خدمت أدولف هتلر لاحقاً كتبريرٍ للهولوكوست.

اختار إيكو المفتون بالألغاز التاريخية أن يكون الزيف العلامة البارزة في شخصية بطل الرواية الذي يتّسم بسلبية مطلقة معادية للساميّة، والرواية ليست عن العداء للساميّة في أوروبا بل عن الطريقة التي يُشيطَن وفقها مجموعة من الناس، تحت ذريعة اختراع عدو.

الطابع السلبي والحقير الذي يميّز شخصية سيمونيني، جعل بعض الكتّاب ينتقد سلبياً هذا العمل الروائي، ويرى فيه استفزازاً وتحريضاً (غير مقصود) على كره الآخر، وخصوصاً على معاداة الساميّة. وتنكّرنا صورة اليهودي في روايته بصورة اليهودي في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير. يتحدّث إيكو على لسان سيمونيني عن اليهود بأشنع النعوت باعتبارهم أساس كلّ سوء في أوروبا، ويبرز ضلوعهم في المؤامرات من أجل توطيد هيمنتهم بهدف السيطرة على العالم. وينقل إيكو كلّ النمطيات التي شكّلها العقل الأوروبي عن اليهودي، المرابي، المبتزّ، الفاسد، اللص، ومع كل هذا هو يتحكّم بكل شيء: بالتجارة، والمال، والفنّ، والزراعة، والصناعة. هذه النمطيات تعبّر عن فكر أوروبي في ذلك القرن، وهو أن اليهود كانوا يعملون ضمن خطّة للانتقام من سنوات الاضطهاد. يهدف إيكو إلى إعادة التنكير بهذه النمطيات عن اليهودي، فالمؤامرة اليهودية هي في النهاية صناعة أوروبية، وتقوم على خيال واسع.

باختصار، تستعيد رواية إيكو الجديدة نظريات وأفكاراً سبق أن تناولها إيكو في رواياته السابقة مثل نظرية الدسائس والمؤامرة الكونية التي نجدها في «بندول فوكو»، كما تناول موضوع الزيف في رواية «باولولينو» في دراسته «من الشجرة إلى المتاهة»، وتحديداً في الباب الخامس، حيث يقول في خاتمة الباب: «نحن أمام نوع جديد من الزيف». لا يتعلّق الأمر بالخبر الزائف بل أيضاً بالوثيقة المنتحلة فهي «تصلح لزعزة الاستقرار» و«خلق التشويش»، وهذا ما نجده في «مقبرة براغ». يمرّ سيمونيني في خدمة مخابرات دولية متنوّعة، وصنعته الأساسية - إلى جانب التخلّص جسدياً من معرقليه ومن أعدائه، هي تزييف الوثائق، وبرغم زيفه يتعجَّب قائلاً: «يا إلهي، كيف يمكن أن نعيش في عالم من المزيَّفين؟».

المُهَمَّشون في الغرب الإسلامي



صدرت حديثاً طبعة جديدة من كتاب «المهمّشون في تاريخ الغرب الإسلامي: إشكاليات نظرية وتطبيقية في التاريخ المنظور إليه من الأسفل» للباحث المغربي الدكتور إبراهيم القادري بوتشيش (دار رؤية، القاهرة). وحدَّد بوتشيش أهداف دراسته في مقدّمة الكتاب، حيث أكّد أن «التاريخ العربي يحفل بثورات وانتفاضات وحركات احتجاج خلّفت دويّاً كبيراً في حينه، بيد أنها لا تظهر اليوم في ثنايا الإسطوغرافيا إلا بشكل باهت، بل نكاد نجهل كل شيء عن أهدافها ومراميها التي تمّ طمسها أو تشويهها حين صُوّر زعماؤها كشرذمة من السفلة والأوباش والعصاة والمارقين والخارجين عن الجماعة».

بوتشيش يوضّح أن القول نفسه ينطبق على فئة عريضة من مجتمع الغرب الإسلامي الوسيط، وهي فئة العامّة والمستضعفين، فعلى الرغم من الأدوار الشامخة التي لعبتها داخل مجتمعاتها، فإنها لم تنكر في المصادر التقليدية إلا بنصف الكلمات، وهو أمر بديهي إذا وضعنا في عين الاعتبار موقع المؤرّخ الاجتماعي، وموقفه من صراع الحاكم والمحكوم، والتوتّر الذي ميّز علاقة الطرفين، بالإضافة إلى مكوّناته الثقافية ونظرته القاصرة إلى التاريخ.

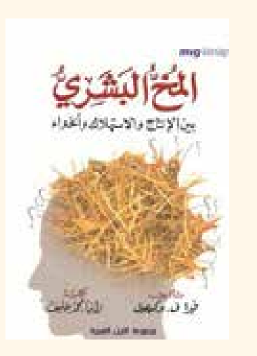
يتألّف الكتاب من 21 فصلاً، منها: لماذا غُيّبت الفئات الشعبية من تاريخ المغرب الشرقي الوسيط؟، ومسألة العبيد في المغرب والأندلس خلال عصر المرابطين، والعوام في مراكش خلال القرن السادس الهجري، والمتسوّلون في المغرب والأندلس خلال عصرَي المرابطين والموحّدين.

أسرار المخّ

بحثاً عن أسرار جديدة للمخ البشري، يأتي كتاب «المخ البشري.. بين الإنتاج والاستهلاك والخواء» من تأليف فيرا ف. بركينبيل، (ت: رانيا محمد، مجموعة النيل العربية، القاهرة).

تستعرض المؤلّفة الكثير من النظريات الجديدة وتطبيقاتها العملية بشكل مبسَّط يجمع بين الجاذبية والدقّة العلمية والضبط المنهجي. الكتاب زاخر بالفرضيات العلمية والتجارب العملية والأساليب والتقنيات الجديدة، التي تهدف في جملتها إلى فتح الباب على مصراعيه أمام إجراء التجارب والممارسة والتطبيق والرصد والتحليل.

مؤلّفة هذا الكتاب مفكّرة وناقدة

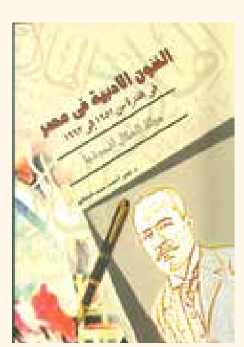


مرموقة تعمل مديرة لمركز الأعمال المناسبة للمخّ، كما تُعدّ واحدة من مشاهير المتحدّثين في الندوات والمؤتمرات المعنية بكل ما يمتّ بصلة إلى دراسة المخّ. وتُعدّ- أيضاً- من مبتكري نظرية المعلو- إمتاعية أو الحصول على المعلومات من خلال الألعاب الترفيهية الممتعة (منذ عام 9691) قبل أن يُعرف هذا المصطلح في العالم كلّه بفترة طويلة، ومصطلح الأعمال المناسبة للمخّ (منذ عام 3791) الذي أصبح محطّ اهتمام مجالات مثل إدارة المخ (بما في ذلك دراسة العملية الإبداعية)، والتواصل (بما في ذلك دراسة أساليب تأهيل الشخصية الوطنية للتفاعل مع مطالب المستقبل)، وعلم نفس الشخصية (بما في ذلك دراسة عوامل النجاح والفشل وطرق مواجهة الضغط والتوتّر والتغلّب عليهما).

الفنون والتنوير في «الهلال»

صدر مؤخَّراً كتاب «الفنون الأدبية في مصر في الفترة من 2591 إلى 3991.. مجلة الهلال أنموذجاً»، للدكتور نادر أحمد عبدالخالق (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة).

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول يتناول فن الشعر واتّجاهاته، والفصل الثاني



يتناول فن القصة واتّجاهاته وخصائصه وأنواعه، وأخيراً الفصل الثالث يتحدّث عن فن المقال: اتّجاهاته وخصائصه.

يتناول المؤلّف ما شهدته الفنون الأدبية في مصر، منذ منتصف القرن العشرين وحتى نهايته، من نهضة كبيرة على مستويَي الشكل والمضمون، ودور الصحافة الواضح في نشر الأدب.

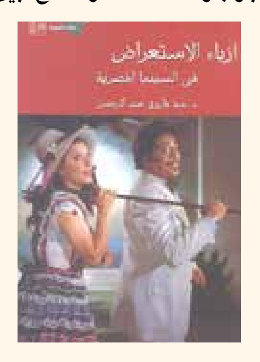
يتحدّث المؤلّف عن نشأة مجلة الهلال، وأثرها في الحياة الأدبية والفكرية في تلك الحقبة. ويشير إلى تأسيس جورجي زيدان للمجلة سنة 2981، وصدور عددها الأول في 1 سبتمبر من العام نفسه، لتصبح بذلك أول مجلة ثقافية شهرية عربية، علماً بأن المجلة تواصل الصدور حتى اليوم.

عن سبب تسمية المجلة باسم «الهلال»، عدَّد جورجي زيدان ثلاثة أسباب؛ أولها: «التبرك بالهلال العثماني رفيع الشأن شعار «دولتنا العلية أيّها اللّه». وثانيها: «لأنها تظهر كل أول شهر كالهلال». وثالثها: «تفاؤلاً بنموّها مع الزمن حتى تكتمل بدراً». وقال زيدان أيضاً: «نرجو أن تصادف خدمتنا استحساناً لدى حضرات القرّاء».

أزياء الاستعراض

يتناول كتاب «أزياء الاستعراض في السينما المصرية»، للدكتورة مها فاروق عبد الرحمن (الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، القاهرة) دراسة الأزياء الخاصة بالأفلام الاستعراضية، وتحليلاً تشكيلياً للديكور وللكثير من العناصر الفنية الأخرى التي تُكوّن الحالة الاستعراضية التي تحتلّ أهمّيّة كبيرة في البُعد الدرامي للفيلم. ويعدّ الكتاب محاولة توثيقية وتحليلية لأهمّ هذه الأفلام، وأهمّ ردود الفعل تجاهها.

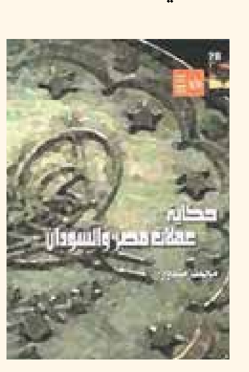
بداية، ترى د. مها أن الفيلم الاستعراضي عبارة عن مجموعة من المنوّعات تشتمل على أغانٍ ورقصات يربطها موضوع بسيط للغاية لا يحتمل أي أبعاد أو أعماق فكرية، وغالباً ما يكون موضوعاً كوميدياً أو رومانسياً في قالب هزلي.وعلينا أن نجزم بوجود اختلاف واضح بين



عناصر الاستعراض في الفيلم المصري ونظيره الأجنبي، وذلك استناداً على ما تقرّره د. مها فاروق من أن هذه العناصر تتشكّل من المطرب والراقصة وعدد من الأصوات المساعدة، بالإضافة إلى مجموعة (الكومبارس) وهي تتكوّن- عادة- من الراقصين والراقصات، يقومون أحياناً بترديد بعض الكوبليهات، حيث يبدو هذا التعريف للمشاهد المتمرّس أقرب إلى فكرة «الكباريه» المبتذل، وهو ما يظهر لنا من خلال العديد من الأعمال في السينما المصرية.

عملات مصر والسودان

أسرار ممتعة يلقي عليها الضوء كتاب «حكاية عملات مصر والسودان في عصر أسرة محمد علي»، للباحث في شؤون التراث محمّد منير (الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، القاهرة).



إذ يقدّم الكتاب رصداً تاريخياً وأثرياً لعملات مصر والسودان في عصر أسرة محمد علي، والأمور المتعلّقة بصناعة النقود وأسعار صرف العملات المصرية مقابل العملات العثمانية والأجنبية المتداولة آنذاك.

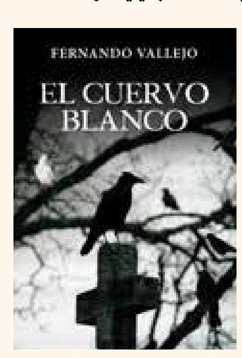
يضمّ الكتاب أربعة فصول: يتناول الفصل الأول النقود المصرية والعثمانية المتداولة في مصر والسودان، وشملت دراسة تفصيلية عن النقود الذهبية والفضية والنحاسية والنيكلية والبرونزية. وفي الفصل الثاني تناول النقود الأجنبية الذهبية والفضية، كما تحدّث عن انتشار النقود الأجنبية في الولايات التابعة للخلافة العثمانية. وتناول الفصل الثالث نقود الدولة المهدية التي أصدرها مؤسّس الدولة محمد أحمد المهدي، الذي قاد الثورة ضدّ الحكم المصري، ومن بعده نقود الخليفة عبدالله التعايشي. بينما تحدّث الفصل الرابع عن أسعار صرف العملات المختلفة في مصر والسودان وصناعة العملة وتزوير العملة والنقود المزيفة.

عفريت اللغة الإسبانية

يعالج كتاب «الغراب الأبيض»، للكاتب الكولومبي فرناندو بايّيخو، تطوّر اللغة الإسبانية وتاريخها، وهويّتها، وجذورها، وقواعدها النحوية، واللغوية ومقارنتها باللغات الأخرى الكبرى مثل اللاتينية، والعربية. وقد أبرز الكاتب الجهود الحثيثة التي قام الباحث اللغوي روفينو خوسّيه كويربو الذي كان عالماً جليلاً، ومتفقّهاً كبيراً في العلوم النحوية، واللغوية الإسبانية.

يقول الكاتب الكولومبي وليام أوسبينا الذي قدّم الكتاب: «إن المؤلف قرأ واطّلع على ما يربو على 600.1 رسالة تعود لروفينو كويربو، واتّصل مع أزيد من مئتي عالم لهم صلة بموضوع بحثه، كما أنه اطّلع على 200.5 مجلد من مراجع المكتبة الوطنية الكولومبية ببوغوتا. وقرأ ما يربو على 30 كتاباً أكاديمياً، كلّها تتطرّق لحياة هذا العصاميّ الغريب الذي لم يتلقّ أيّ تعليم جامعي».

يتساءل بايّيخو: «هل أخفق

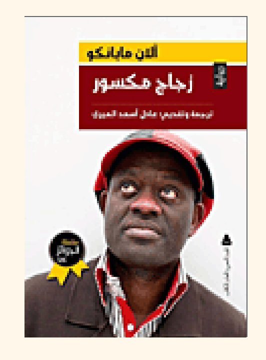


روفينو كويربو- كما هو الشأن مع باقي اللغويّين الآخرين- في محاولته إحكام قبضته على اللغة وأسْرها..؟ ثمّ يجيب: «نعم، ولكن لا، فبمعجمه الكبير حول القواعد اللغوية والنحوية في اللغة الإسبانية الذي جمع فيه عشرات الآلاف من شتات الكلمات والإشارات والملاحظات الدقيقة في فقه لغة سيرفانتيس، كما لم يفعل أحد ذلك من قبل، قدّم لنا الدليل أنّ اللغة لا تشبه عفريت علاء الدين الذي يُغلَق عليه داخل زجاجة محكمة، بل إنّه على العكس جعل من اللغة عفريتاً طليقاً، متمرّداً.

شظايا «زجاج مكسور»

«صدرت مؤخّراً ترجمة رواية «زجاج مكسور» للروائي الكونغولي آلان مابانكو، (ت: عادل أسعد الميري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة).

تدور أحداث الرواية في الكونغو مع نهاية القرن العشرين، وبداية القرن الحادي والعشرين، و«زجاج مكسور» هو الاسم الحقيقي، وليس اسم الشهرة لبطل الرواية الذي هو الراوي في الوقت نفسه، وهو مدرّس متقاعد تعدّى سنّ الستين.

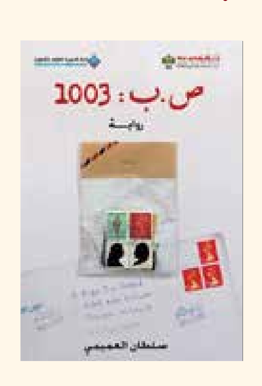


يبوح جميع شخوص الرواية، للبطل، بمشكلاتهم وهم يعتقدون أنه بفضل سِنّه المتقدّمة، وبفضل علمه هو قادر على أن يساعدهم في أزماتهم، أو على الأقل أن يفهم تلك الأزمات، لا أن يسخر منها ومنهم، كما قد يفعل أغلب الناس عند الاستماع إلى مآسيهم.

ما بين ثنايا تلك الحكايات، يمكننا جمع شظايا «زجاج مكسور» وحكاية الراوي نفسه، وهي ذات تفاصيل مشتّتة وحزينة، لكنها جميلة.

إنها حكاية رجل مثقل بحكايات الآخرين مع كل القصص التي تروى وتوقّعات الناس الذين يحكونها له، نجد- لأوّل وهلة- حالة من الفوضى والتشتّت. غير أنه تحت الطبقة الرفيعة للرواية تكمن أساليب مدهشة للسرد، تبدو متأثّرة في بعض الأحيان بروح روايات البيروفي ماريو فارغاس يوسا، حتى إن الرواية تورد عناوين عدد من رواياته في سياقات مختلفة.

أنسنة الجمادات



صدر مؤخّراً للإماراتي سلطان العميمي عمله الروائي الأول الذي يحمل عنوان «ص. ب: 3001» (الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت).

تدور أحداث الرواية في ثمانينيات القرن العشرين، أيام المراسلة، بين شابّة تدرس في لندن وشابّ في مدينة النيد. وبعد أسابيع من بدء المراسلة بينهما يتوفّى الشابّ في حادث سيارة، فيستولي موظّف في البريد على صندوق بريد الشاب ورسائله، ليبدأ في تقمّص شخصية الشاب الراحل ومراسلة الفتاة، لتبدأ بعدها مجموعة من الأحداث المثيرة.

أول ما يلفت انتباه القارئ، ليس بنيان الرواية المعماري الفريد وحسب، بل بساطتها اللغوية التي قد تدخل في ما قال عنه العرب «السهل الممتنع». ويلاحظ القارئ محاولته لاستخدام تقنية تناوب الأصوات، ومزج تقنيات روائية مختلفة (أنسنة أو استنطاق الجمادات) وأجناس أدبية متنوّعة كـ(أدب الرسائل) بطريقة مذهلة. حيث يخلق العميمي في الرواية عالماً يضجّ بالحياة، فالبريد يحكي، وغرفة النوم تحكي، وحقيبة السفر تحكي، وطابع البريد يحكي، والقلم يحكي.. وقبل كل أولئك يحكي العميمي قصة حبّ بين شاب وفتاة قد تكون مستهلكة وعادية، ولكنه يحوّلها ببراعة إلى شيء استثنائي.

آثــار القدس..
إلـى أين؟

بيـن مشــاريع الاستيــطان المتـــواصلة وسياسـات التهويـد تجد القدس نفسها اليوم مُطوَّقـة، فإسـرائيل لا تفكِّر سـوى فـي سـبل إعـادة رسم هويّـة المدينـة بما يخدم منطقها الأحـادي، ونزعتهـا فـي طمـس التاريـخ، وإعـادة كتابـة تاريـخ آخـر يبـرِّر وجودهـا الطـارئ.. الآثـار التاريخيـة تمثِّـل هدفـاً أساسـياً للأيديولوجيا الاسـتيطانية، فمحوهـا أو تغييـر هويّتهـا عامـلان مهمّـان فـي مسعى محـو تاريـخ أمّـة بأكملهـا..

تعـود «الدوحـة» إلـى حـال القّدس المعمـاري وأثارهـا، ومـا تعرفـه مـن تهويـد، علـى غـرار مدن فلسطينية أخرى، لتؤكّد مرة أخرى علـى صعـوبة الوضـع الراهـن، وأهمّيّـة الإسـراع فـي حمايـة تلـك المدينة/الرمـز فـي الثقافـة العربيـة الإسـلامية..



لم يكن من باب الصدفة أن سُجِّلت القدس على قائمة التراث العالمي، فقد جاء التسجيل لاحتواء المدينة - بتاريخها المديد - على جزء مهم من تاريخ البشرية ولارتباطها بأفئدة أكثر من نصف سكان الكرة الأرضية. وقد عَبَّر عن علاقة البشرية بالقدس بعمائر خالدة، قلما جُمِعت في مدينة واحدة وفي مساحة ضيقة لا تتجاوز الكيلومتر المربع، ضمَّت داخلها ذخائر معمارية، ومثَّلت - تقريباً - كل الفترات التاريخية التي مَرَّت على محيط البحر الأبيض المتوسط إضافة إلى ذكريات عالمية؛ حيث حَجَّ إليها ملايين البشر من مختلف أصقاع الأرض.

د.نظمي الجعبة

لغة مجد

وليس من باب الصدفة أيضاً أن سُجِّلت القدس على قائمة التراث العالمي المهدَّد، حيث تتعرَّض منذ أكثر من أربعة عقود إلى اعتداءات بأشكال وأحجام مختلفة تهدف إلى صبغ المدينة بلون واحد، واحتكار التاريخ وروايته وتجييره لأهداف سياسية وأيديولوجية، مُنهيةً بذلك تاريخاً طويلاً من التعددية والتعايش بين أبناء الحضارات والديانات والمجموعات العرقية المختلفة التي اعتادت العيش، كل مجموعة بجانب الأخرى.

ليس من السهل الانفكاك من التأثير الروحي الهائل الذي يتملَّك الناظر إلى القدس القديمة المحتضنة بأسوار عثمانية محكمة الصنعة والبناء وبوابات نادرة، كما لا يمكن للناظر تجاهل القباب الحجرية بأحجامها وأشكالها المختلفة ترصِّع سماء المدينة بفرادة لا تشاركها بها أترابها من مدن العالم القديمة.

تنتصب قبة الصخرة الضخمة الفخمة الأخّاذة بلونها الذهبي وبلاطاتها الخزفية الزرقاء وسط رحبة واسعة شامخة دالّة على باب السماء متحدِّية الزمان لمدّة أربعة عشر قرناً، تماماً كما تحدّى بها عبد الملك بن مروان معماريّ العالم وفنّانيه في نهاية القرن السابع الميلادي، فخلَّد بذلك نفسه والمدينة في آن واحد. وفي الحقيقة لم يكن هناك مكان أكثر ملاءمة من القدس يتيح لبني أمية استعراض قواهم الثقافية والدينية والسياسية، فهي مدينة العالم التي استحوذت على قلوب البشرية فتفنَّنوا فيها أكبر مشاريعهم المعمارية التي شكَّلت الحرم القدسي المكوَّن من أكثر من مئة مبنى ومَعْلَم تعود إلى الفترات الإسلامية المتعاقبة، وبالتأكيد شكَّلت قبّة الصخرة درّة التاج في هذا المجمع المعماري الضخم، فهي ليست أجمل العمائر الإسلامية على الإطلاق فقط، بل هي أقدم مبنى إسلامي وصلنا دون تغييرات جوهرية. وإلى الجنوب من قبة الصخرة امتدّت قاعة الصلاة الضخمة (المسجد الأقصى / المسجد القبلي) والذي كان أكبر مساجد الإسلام قبل أن يتهدّم عدّة مرّات بالزلازل. وفي مجمع الحرم الشريف الكثير من التحف المعمارية منها المصلّى المرواني وقبّة السلسلة وبابا التوبة والرحمة، وكلها تعود إلى فترة عبد الملك بن مروان، كما انتصبت عشرات القباب التذكارية المخلّدة لأنبياء الله وللأحداث التاريخية والدينية، وذلك إلى جانب الأسبلة والمصاطب والمصلّيات والمدارس. وقد أحيط الحرم الشريف من الجهات الشمالية والغربية بسلسلة طويلة من المدارس الأيوبية والمملوكية، في حين احتضن سور المدينة الجهتين الجنوبية والشرقية. وعلى بعد عدة أمتار من الجهتين الغربية والجنوبية امتدَّ الحيّ الملكي الأموي (دار الإمارة) المشكَّل من مجموعة متجاورة من القصور والمباني الإدارية والخدمية، والتي تُعَدّ أكبر ما اكتُشف من قصور أموية في الدولة الأموية.

ولم يبعد مشروع الحرم كثيراً عن فكرة التحدّي الحضاري الذي فرضته الحضارة البيزنطية التي سادت في القدس قبل الإسلام، فقد احتوت المدينة على عدد كبير من النصب الدينية والدنيوية الشامخة، خاصة كنيسة القيامة وكنيسة مريم



الجديـدة، فالأولـى نَفَّذهـا الإمبراطـور قسـطنطين العظيـم، والثانيـة دشَّـنها جستنيان آخـر أباطـرة بيزنطـة العظـام، فاحتلَّـت الأولـى مركـز المدينـة، وتربَّعـت الثانيـة علـى النهايـة الجنوبيـة للشـارع الأعظـم. وانتشـرت الكنائـس التـي تعـود إلـى الفتـرة البيزنطيـة والفرنجيـة وإلـى القـرن التاسـع عشـر في كافـة أنحـاء البلـدة القديمـة وحولهـا، كمـا انتشـرت العديـد مـن الأديـرة التـي تعـود إلـى مختلـف الفتـرات التاريخيـة.

ولـم تتـردَّد السـلالات المختلفـة التـي مـرّت علـى القـدس فـي تخليـد نفسـها بالمزيـد مـن الأنصـاب والرمـوز الدينيـة والثقافيـة، ومـن ثَـمَّ انتشـرت بيـن جنبـات المدينـة العمائـر العباسـية والفاطميـة والفرنجيـة والأيوبيـة والمملوكيـة والعثمانيـة، ثـم- تتويجـاً لـكل هـذا- انتشـرت فيهـا العمائـر الأوروبيـة منـذ النصـف الثانـي مـن القـرن التاسـع عشـر، وتكثَّـفت خـلال فتـرة الانتـداب البريطانـي.

وبالتأكيـد، قلَّمـا نجـد عمـارة فـي المدينـة دون أن تحمـل رمـزاً دينيـاً أو قوميـاً أو ثقافيـاً، وبهـذا تتحـوَّل عمائـر المدينـة إلـى متحـف معمـاري مـن نـوع آخـر، فبالإضافـة إلـى الرمـوز الدينيـة الإسـلامية (مسـاجد، قبـاب تذكاريـة، مـدارس، زوايـا، أضرحـة، خانقـاوات، أسـبلة، رباطـات ...الـخ)، تتنـوَّع الرمـوز المسـيحية الممثِّلـة لمختلـف الطوائـف الدينيـة (لاتيـن بتلاوينهـم المختلفـة، روم أرثوذكـس، لوثرييـن، سـريان، أقبـاط، أرمـن ..إلـخ) كمـا تنتشـر فـي المدينـة الرمـوز المعماريـة الوطنيـة الأوروبيـة (ألمانيـة، فرنسـية، بريطانيـة، نمسـاوية، اسـكتلندية ..إلـخ).

وكمدينـة اعتمـد اقتصادهـا علـى الحـج والزيـارة، فقـد احتلـت الأسـواق فيهـا مكانـاً مرموقـاً، وغالبيـة الأسـواق مُقَبَّبـة بالقناطـر الحجريـة حاميـة لهـا مـن الشـمس والمطـر، وتخصَّصـت غالبيـة الأسـواق ببضاعـات أو حـرف معينـة: سـوق القطانيـن، سـوق اللحاميـن، سـوق العطاريـن، سـوق الحصـر ... إلـخ. وليـس مـن النـادر تتبُّـع تاريـخ بعـض الأسـواق إلـى ألفـي عـام، فـي حيـن أن غالبيـة الأسـواق القائمـة اليـوم تعـود إلـى الفتـرة المملوكيـة. وفـي الأسـواق انتشـرت أيضـاً الخانـات والـوكالات إلـى جانـب الحمامـات، ومسـاجد الأسـواق.

أمـا المبانـي السـكنية فقـد اتَّصفـت بالتواضـع وصغـر الحجـم، لكنهـا شُـيِّدت بمتانـة وإتقـان، فبعـض هـذه المبانـي يعـود إلـى ألـف عـام، وقـد يزيـد، لكـن- وبسـبب طـول الفتـرة العثمانيـة (أربعـة قـرون) - يمكـن القـول إن غالبيـة المبانـي السـكنية تعـود إليهـا، وصحيـح جـداً أنـه لا يوجـد طـراز عثمانـي مميَّـز فـي القـدس، حيـث غلبـت العمـارة السـكنية المحلّيّـة عليهـا.

القـدس القديمـة هـي نتـاج تراكبيـة تاريخيـة وحضاريـة معقَّـدة، هُدِّمـت، وأُعيـد بناؤهـا مـرات عديـدة، وحتـى اليـوم لـم يتـمّ استكشـاف كافـة مكوِّناتهـا التاريخيـة، بالإضافـة إلـى عـدم حصـر المـرات التـي تَـمَّ هدمهـا بفعـل الغـزو أو بسـبب الـزلازل. وتركـت كل حضـارة مَـرَّت عليهـا بصمـات إيجابيـة أو سـلبية، ومـن ثـمّ تجمـع داخـل أسـوارها، نسـيجاً معماريـاً متجانسـاً نسـبياً، لكنـه- بالتأكيـد- متنـوع المصـادر والتأثيـرات. ومـن المراجعـة التاريخيـة لتطـوُّر المدينـة


المسجد الأقصى

القديمة، يمكن الاستنتاج أن التشكيلة الحضرية للمدينة قد نتجت عن عدّة مكوّنات يمكن تلخيصها بما يلي:

أ- المدينة النواة، وتقع تلة الظهور عند الزاوية الجنوبية الشرقية لسور البلدة القديمة، وقد تَمَّ هجرها تدريجياً منذ العصر اليوناني، وذلك لأن الموقع لا يتناسب وتوسُّع المدينة، فكلما كانت القدس تتوسَّع فإنها تتمدّد نحو الشمال والشمال الغربي، وبذلك تَمَّ هجر سفح الجبل المنحدر بشدّة باتجاه الشرق. لقد شكَّلت هذه العملية المستمرّة، والتي امتدّت قروناً عدة، نواة جديدة للقدس، هي قلب البلدة القديمة الحالي.

ب- مركز البلدة القديمة، ويتمثَّل فيها، ضمن المكوّنات الأخرى خاصة الدينية، النشاط التجاري. لقد نشأ هذا المركز في الفترة الرومانية، وتعزَّز في الفترة البيزنطية، وذلك نتيجة بناء الشارعين المتعامدين.

ت- القسية المتمثِّلة بالأماكن الدينية الرئيسة، ولا يمكن فهم تكوينة وتطور البلدة القديمة بمعزل عن نشوء وتطور الأماكن الدينية، إلا أن هذه القسية قد تعاقبت في كثير من الأحيان على الموقع نفسه، وشكلت عنصراً أساساً في تشكيل المدينة وتخطيطها، خاصة الحرم الشريف والمنطقة المحيطة به، وكنيسة القيامة والمنطقة المحيطة بها، وفي فترة متأخِّرة حائط البراق. وهناك أيضاً مجموعة من المواقع الدينية التي تركت بصماتها الهامّة على تشكيل المدينة وتركيبتها العرقية والدينية.

ث- أما تحصينات المدينة، فلم تلعب فقط دور حماية المدينة من العدو الخارجي والداخلي، بل حضنت البلدة القديمة، وحدَّدت توسُّعها الحضري لمدة حوالي ثلاثة قرون (من سليمان القانوني إلى إبراهيم باشا). وقد شكَّلت هذه التحصينات هويّة المدينة، كما حوَّلتها إلى موقع ديني وحضاري.

ج- الإجراءات الإسرائيلية بعد العام 1967، بما شملته من أعمال هدم وبناء وحفر للآثار، وإعادة تخطيط للشوارع والممرات التي تقود إلى البلدة القديمة، والتي أدَّت إلى إعادة تشكيل المدينة من جديد، خاصة هدم حارة المغاربة وتشكيل ساحة ضخمة أمام حائط البراق، لخلق نقطة جذب بصري جديدة، تساهم بفرض «شراكة» دينية على المشهد المقدَّس في المدينة، والذي احتكرته المآذن وأبراج الكنائس.

وبِغَضّ النظر عن «من بنى ماذا» في القدس، فإن طبوغرافية المدينة كانت العامل الحاسم في تشكيل الطرق الرئيسة والثانوية، وعليها أقيمت المباني العامة والأسواق الرئيسة. وبالتفاعل ما بين الطرق الرئيسة والأماكن الدينية جرى تحديد عناصر هامة أخرى شكَّلت المدينة. فالكاردو الرئيس (الشارع الروماني المعمد) شَكَّل السوق المركزي، وعند اقتراب هذه الطريق من كنيسة القيامة، تحوَّلت المنطقة إلى مجمع ديني ضخم يضمّ الكثير من الكنائس والمنشآت الدينية، وإلى الغرب منها تمركزت المؤسسات المسيحية الرئيسة، وخاصة البطريركيات. أما الطريق الرئيس الآخر، الغرب شرق، فقد انقطع قبل الوصول إلى الحرم الشريف، حيث انتشرت مؤسسات التعليم والزوايا والترب والحمامات والأربطة الإسلامية. وهذا الأمر ينطبق على طريق الواد، حيث حجزت الأجزاء الكبرى من هذه الطريق للغرض نفسه، وهذا أدّى إلى إحاطة الحرم الشريف بمؤسسات دينية أو دينية اجتماعية إسلامية.

اجتذب القرن التاسع عشر معه أجزاء أخرى من الطرق الرئيسة في المدينة، فبالرغم من أن طريق الآلام كانت محجّاً وممرّاً مركزياً للحجّاج المسيحيين، إلا أنها استطاعت أن


كنيسة القيامة

تلبس حلّة جديدة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث اكتظّت على امتدادها المباني الأوروبية، سواء عبر بناء مراحل طريق الآلام أو عبر بناء كنائس أو أديرة أو مؤسسات خيرية مسيحية، وبهذا تم تعزيز وتطوير مسار طويل داخل البلدة القديمة يبدأ بباب الأسباط وينتهي بكنيسة القيامة.

ولم يكن للإسلام، الذي اعترف بالمسيحية ديناً سماوياً، من فراغات وافرة داخل أسوار المدينة لإقامة رموزه الدينية والدنيوية، فشكّلت تلّة الحرم الشريف مكاناً مناسباً بعيداً نسبياً عن كنيسة القيامة، لكن في الجهة المقابلة لها بشكل تام. وبهذا، فقد انضمّت منطقة الحرم الشريف إلى منطقة كنيسة القيامة لتشكيل مركزين لامعين للمدينة. ومع الوقت انحسر المظهر البارز لكنيسة القيامة بسبب إحاطتها من كل الجهات بالأبنية واندماجها كلّيّاً بالنسيج المعماري، في حين حافظ الحرم الشريف على الفراغات المحيطة بأبنيته بشكل تظاهري، وجعل منه المكان الأبرز للعين، كما استطاع الحرم الحفاظ على صورته التاريخية إلى أبعد حدود. وخطفت قبة الصخرة بقبّتها الذهبية البراقة، بالرغم من عدم وقوعها في مركز المدينة، الأبصار على مدار أربعة عشر قرناً من الزمن.

التحدّي الأكبر هو الحفاظ على هذا الإرث المعماري في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي الذي يعمل بكل ما لديه من قوة لتغيير معالم المدينة وأسرلتها

وحصرت أسوار المدينة الفضاء الذي تشكِّله البلدة القديمة، وحدّدت حدوده لقرون عديدة، وبلا شك أثّرت هذه الأسوار بعمق في تطوُّر الفضاء الداخلي، هذا بالإضافة إلى قيامها أحياناً بصدّ الهجمات الخارجية والداخلية عنها. وشكّلت بوابات المدينة مداخل مباشرة لأحيائها، والتي لم تبتعد كثيراً عن فكرة الاستقلال النسبي للطوائف والمجموعات العرقية والتي عاشت جنباً إلى جنب داخل الأسوار، وتكتنز بعض مسمّيات الأبواب هذه العلاقة، بالإضافة إلى مفهوم الاتجاهات الذي تحمله أسماء بوابات المدن المحصّنة في العالم كله.

شكّلت القلعة مكاناً حصيناً للدفاع عن المدينة والسلطة الحاكمة، وكانت لفترات طويلة مقرّ حكم المدينة وإدارتها. ففي حال تداعي أسوار المدينة، تبقى القلعة المقرّ الأخير للدفاع عنها، فهي محصّنة من جميع الجهات، بما فيها من داخل المدينة، وهناك خندق عميق وجسر متحرك يفصلها عن المدينة من الداخل. لكن القلعة أصبحت بسبب تاريخها المديد وشكلها المميّز من نقاط الجذب الأساسية، ويمكن النظر إلى المحور المركزي الذي يمتدّ من الشرق إلى الغرب أيضاً كمحور رابط بين قلعة المدينة والحرم الشريف، أي محور السلطتين السياسية والدينية. فإن كان المحور الشمالي الجنوبي محوراً تجارياً أساسياً، فإن المحور الغربي الشرقي هو محور الإدارة والدين. وشكّلت القلعة، خاصة من خارج المدينة رمزاً قوياً وجميلاً.

يشهد الخزّان المعماري المتنوّع والضخم في القدس تحدّيات متعدّدة، منها نتاج الدهر وعوائده، ومنها ما هو ناتج عن سوء استعمال المباني نظراً للظروف غير الطبيعية التي تعيشها المدينة، لكن التحدّي الأكبر هو الحفاظ على هذا الإرث المعماري في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي الذي يعمل بكل ما لديه من قوة لتغيير معالم المدينة وأسرلتها. ومن جانب آخر هناك العديد من المبادرات الفلسطينية التي تقوم بعمل حثيث لترميم هذا الإرث والحفاظ عليه، بالإضافة إلى توثيقه ونشره.



حرب الذاكرة

تُمثِّل القدس في الذاكرة والحضارة العربية والإسلامية مكانة كبيرة، إذ تأتي في المرتبة الثالثة من حيث الأهمية بعد مكة المُكرمة والمدينة المُنورة، وهي دُرَّةُ الإسلام في بلاد الشام، ومحور القضية الفلسطينية، وجوهر الصراع العربي - الإسرائيلي.

أحمد أبوزيد

ولا يختلف أحد من العرب والمسلمين حول عروبة القدس وإسلاميتها وقدسيتها، وضرورة محافظتها على هويتها العربية الإسلامية، بتاريخها وحضارتها وتراثها وعمارتها وآثارها، ووجوب مواجهة المخططات اليهودية لمحو ومصادرة هذه الهوية، واقتلاعها من جذورها، ومسخ شخصيتها التاريخية، وعزلها عن واقعها العربي الأصيل الذي عرفت به على مَرّ العصور والقرون.

فعلى الرغم مما تمثله القدس للعرب والمسلمين، فإن إسرائيل تصر على ابتلاعها، وتحويلها إلى مدينة لا صلة لها بجذورها وهويتها العربية والإسلامية.. فهي ماضية منذ عام 1948 في خطتها لتهويد المدينة.

واقع مؤلم

والواقع الحالي للمدينة يؤكد أن مخطط التهويد ومصادرة الهوية العربية قد وصل إلى أعلى مراحله في القدس، بشطريها الغربي والشرقي، فغيّر نظام المدينة السياسي والقانوني، وطابعها العمراني والديموغرافي، ونجح إلى حد كبير في تفريغها من سكانها العرب المقدسيين، وإحلال اليهود مكانهم، حتى أصبحوا أغلبية في مواجهة أقلية عربية مضطهدة، وقاموا بتطويق المدينة بسلسلة من المستوطنات، واستهدفوا المقدسات الإسلامية بالانتهاكات والاعتداءات، وبدأوا منذ 1967 وإلى اليوم، سلسلة من الحفريات والأنفاق تحت الحرم القدسي وحوله، بدعوى البحث عن آثار هيكل سليمان، وهدفهم في النهاية، هو هدم الأقصى وإقامة الهيكل اليهودي على أنقاضه. هذا إلى جانب ما يمارسه مخطط التهويد على المستويات التعليمية والثقافية والتاريخية، لتحويل القدس إلى مدينة جديدة لا صلة لها بعمقها العربي والإسلامي.

مصادرة الهوية

فعلى الرغم من وضوح الحقوق العربية والإسلامية الراسخة في القدس، فإن المدينة تتعرض اليوم، وعلى مدى سنوات الاحتلال، لمخطط يهودي رهيب، يستهدف تهويدها بأكملها، ومصادرة هويتها، وتغير طابعها العربي والإسلامي الذي عاشت به قروناً طويلة.

ومصادرة هوية القدس تعني تحويل المدينة عن هويتها العربية الإسلامية: لغة، وثقافة، وعقيدة، وحضارة، وعمارة وتاريخاً، وأرضاً،



وسكاناً، إلـى الهويـة اليهوديـة. وهـذا المخطـط يأتـي فـي إطـار مـا تمارسـه إسـرائيل، منـذ احتلت فلسـطين، مـن حمـلات منظمـة علـى أرض الواقـع، لتزييـف تاريـخ المدينـة المقدسـة، والزعـم بأنهـا مدينـة يهوديـة النشـأة.

ونحـن لا نبالـغ عندمـا نقـول إن القـدس ومقدسـاتها تمـر هـذه الأيـام بأخطـر مرحلـة فـي تاريخهـا، بعـد أن قطـع الصهاينـة شـوطاً كبيـراً فـي تهويدهـا ومصـادرة هويتهـا، ومـا يجـري اليـوم، وعلـى مـدى سـنوات الاحتـلال، داخـل القـدس وحولهـا، يمثـل أعلـى مراحـل تهويـد المدينـة، هـذا التهويـد الـذي وصـل إلـى كل المسـتويات: السياسـية، والقانونيـة، والاقتصادية، والعمرانيـة، والسـكانية، والتعليميـة، والثقافيـة، والحضاريـة، والتاريخيـة.

أسس ثلاثة للتهويد

ويقـوم مخطـط التهويـد ومصـادرة الهويـة العربيـة للقـدس علـى أسـس ثلاثـة هـي:

1- العـزل: ويعنـي عـزل القـدس عـن محيطهـا الفلسـطيني والعربـي والإسـلامي.

2- الطـرد: ويعنـي طـرد المقدسـيين مـن القـدس تحـت ذرائـع متعـددة، ومصـادرة هوياتهـم المقدسـية، وخاصـة مـن أقـام منهـم فتـرة خـارج المدينـة.

3- الإحـــلال: ويسـتهدف إحـلال المسـتوطنين اليهـود بـدلاً مـن الفلسطينيين المقدسـيين، فـي عشـرات المسـتوطنات التـي أنشـأتها سـلطات الاحتـلال داخـل المدينـة وحولهـا.

أهداف مصادرة الهوية

وهـم يسـتهدفون مـن وراء هـذه المحـاور الرئيسـية للتهويـد ومصـادرة الهويـة، تحقيـق مجموعـة مـن الأهـداف تتمثـل فـي الآتـي:

1- تغييـر وضـع القـدس القانونـي وواقعهـا السياسـي والديموغرافـي.

2- مصـادرة أراضـي القـدس وضمهـا إلـى الممتلكات الإسـرائيلية.

3- تهويـد وطمـس المعالـم العربيـة والإسلامية فـي المدينـة.

4- تنفيـذ مشـروع القـدس الكبـرى الـذي يلتهـم الأراضـي والمـدن المحيطـة بالمدينـة.

5- تهويـد اقتصـاد المدينـة وربطـه بالاقتصـاد الإسـرائيلي.

6- تهويـد التعليـم والثقافـة وطمـس هويتهمـا العربيـة والإسـلامية.

7- تزييـف تاريـخ المدينـة المقدسـة والاسـتيلاء علـى وثائقهـا ووقفياتهـا التاريخيـة التـي تثبـت الحـق العربـي والإسـلامي الأصيـل فـي قـدس الأقـداس.

وهـذه المحـاور والأهـداف تعنـي أن مخطـط مصـادرة الهويـة العربيـة للقـدس يسـير علـى كل المسـتويات والمحـاور التـي تمثـل كل مظاهـر الحيـاة فـي المدينـة، فقـد شـمل المسـتوى السياسـي، والقانونـي، والاقتصـادي، والمسـتوى العمرانـي، والسـكاني، والمستوى التعليمي والثقافي، ووصـل إلـى حد سـرقة تاريـخ القـدس ووثائقهـا وحججهـا الوقفيـة ومخطوطاتهـا وتراثهـا العلمـي والثقافـي، لكـي يضيّعـوا الحـق العربـي والإسـلامي فـي المدينـة، التـي نشـأت عربيـة وحكمهـا المسـلمون أكثـر مـن ثلاثـة عشـر قرنـاً.

محاور خمسة

وبالنظـر إلـى محـاور التهويـد ومصـادرة الهويـة العربيـة للقـدس علـى أرض الواقـع، نجـد مـا يلـي:

علـى المسـتوى السياسـي والقانونـي





والاقتصادي، حرصت إسرائيل منذ احتلالها القدس الشرقية عام 1967، على اتخاذ مجموعة من الأفعال والتدابير والقرارات والقوانين، بهدف السيطرة على النظام العام للمدينة وإخضاعه للنظم والقوانين الإسرائيلية، ومن ذلك: إعلان ضم المدينة إلى الكيان الصهيوني، في 27 يونيو/حزيران 1967، وحل مجلس أمانة القدس العربية في 29 يونيو/حزيران من السنة نفسها، وإحلال بلدية القدس المحتلة مكانها، وفصل القدس قضائياً عن الضفة الغربية، وتهويد القضاء، وتطبيق قوانين المعارف والآثار والعمل والعمال والمالكين والمستأجرين الإسرائيلية على أهالي القدس، وتهويد الاقتصاد المقدسي، عن طريق عزل القدس جمركياً واقتصادياً عن الضفة الغربية، وإغلاق البنوك العربية في القدس القديمة، ومصادرة أموالها وودائعها، وتهويد مرافق الخدمات العامة.

تغيير الطابع العمراني

على المستوى العمراني، شرعت إسرائيل عقب استيلائها على القدس الشرقية، في تغيير الطابع العمراني للمدينة، وتشويه معالمها الأثرية والحضارية، وذلك من خلال هدم المباني التاريخية القديمة، والاستيلاء على منازل العرب، ومصادرة الأراضي والممتلكات العربية، وإنشاء أحياء سكنية يهودية على أنقاض الأحياء والمنازل العربية، وتطويق المدينة بالمستوطنات الصهيونية التي تضم اليوم أكثر من ربع مليون يهودي، بعد أن كانت القدس الشرقية خالية من اليهود قبل عام 1967.

أما على المستوى السكاني، فاتبعت السلطات الإسرائيلية سياسة استيطانية مُركَّبة، تضمنت محو الوجود العربي في المدينة، وتطويق من تَبقّى من العرب المقدسيين بمستوطنات يهودية، والاعتداء على حقوق العرب بشتى الأساليب لإرغامهم على ترك المدينة، ومن تلك الأساليب الاعتقالات الجماعية، وإخضاعهم للحجز الإداري وإساءة معاملتهم، وتعذيب المعتقلين والمسجونين، والتعرض للحريات والممارسات الدينية، وللحقوق والأعراف المتصلة بالأسرة.

تهويد الثقافة

على المستوى التعليمي والثقافي، جرى التشويه والتهويد المتعمد للجانب التعليمي والثقافي، بهدف اقتلاع القدس من جذورها العربية والإسلامية، كما عمدت سلطات الاحتلال إلى وضع يدها على المدارس المقدسية الحكومية، وقامت بإلغاء مناهج التعليم العربية، وفرضت المناهج الإسرائيلية، واستولت على آلاف الكتب والمخطوطات العلمية والوثائق من المنازل والمكتبات التي تعرضت للسلب والنهب، وحظرت تداول الآلاف من الكتب الثقافية والعلمية العربية، وفرضت رقابة صارمة على النشر والصحافة.

أخيراً على المستوى التاريخي والوثائقي، امتدت أيدي اليهود إلى تاريخ القدس وفلسطين، في محاولة لإخفاء الأدلة وخلط الأوراق، ووأد كل دليل وثائقي لدى العرب المسلمين يؤكد ملكيتهم لهذه المدينة المقدسة وأحقيتهم فيها، وتمثلت هذه المحاولات في مجموعة من الممارسات الصهيونية، كان أهمها: جريمة سرقة وثائق المحكمة الشرعية بالقدس في الثامن عشر من نوفمبر/تشرين الثاني 1991.

تنطلق معظم الكتابات الإسرائيلية حول القدس وفلسطين من الرواية التوراتية، رواية اعتمدها البحث التاريخي الإسرائيلي كمصدر أساسي وكحقيقة لا يجوز نقاشها، واعتمدها البحث الغربي الرسمي أيضاً. وجرى التعامل مع (العهد القديم) لا بوصفه كتاباً لاهوتياً وإنما بوصفه كتاباً تاريخياً مميزاً بمرتبة «ميثو تاريخ» لا يجوز الاستئناف عليه لأنه يشكل حقيقة ربانية. المدرسة التوراتية وباحثون غربيون متحيزون منذ نهاية القرن 19 تورطوا في عملية تجريد الفلسطينيين من ماضيهم من خلال تظهير إسرائيل القديمة وبخاصة مدينة القدس واختلاق الادعاءات التي تربط بين الماضي والحاضر.

مهند عبد الحميد

القدس في الكتابات الإسرائيلية

وكانت البدايات التي أَسّسَتْ لمعظم الكتابات الإسرائيلية «صندوق اكتشاف فلسطين» الذي أنشئ عام 1865 بهدف البحث في آثار وجغرافية وجيولوجية تاريخ فلسطين الطبيعي، في محاولة للوصول إلى برهان «علمي» للمعتقدات الدينية. أنجز الباحثون الغربيون واليهود، بدعم من الصندوق، 26 خريطة مُفصَّلَة بدقة، و46 تصنيفاً للأماكن، و10 مُجلدات تشمل الجيولوجيا والنبات والحيوان والطيور والمياه والآثار والطبوغرافيا، وتم مسح 6 آلاف ميل مربع، أو كما قال الباحث فراس السواح: «جرى نبش كل تل». وفي سياق هذه العملية أطلقت الأسماء التوراتية على الأرض توطئة لإعطاء الصهيونية حق تملكها، مع أن الأسماء في الواقع هي أسماء فلسطينية كنعانية قديمة، وهي التي كانت سائدة في فترة ما قبل وأثناء وبعد الوجود العبراني في فلسطين القديمة، كما تقول خبيرة الآثار «كيث وايتلام». وجاء تضمين صك الانتداب البريطاني على فلسطين، إلى الرابط التاريخي بين اليهود وأرض آبائهم كتتويج للمساعي الكولونيالية المحمومة.

توصل القسم الأعظم من علماء الآثار بمن في ذلك علماء إسرائيليون، بأنه لم توجد في الماضي مملكة موحدة وعظيمة بل مملكة قبليّة، كيان صغير وسلالة سميت آل داود، وأن مدينة القدس «أورشليم القديمة» لم تكن كما صورتها التوراة بحسب المكتشفات. لم تكن القدس في عهد داود وسليمان سوى قرية صغيرة فقيرة، كما يقول العالم الإسرائيلي فنكلشتين، ولم تكن عاصمة للإمبراطورية التي وصفتها التوراة. لقد كشفت الحفريات في العام 1998 أطلالاً لمدينة كنعانية في القدس يعود تاريخها إلى ما قبل المدينة التي أسسها داود بحسب الرواية التوراتية. نتائج المكتشفات الأثرية لا تسند رواية التوراة حول ميثة الاقتلاع والنفي والتيه في تاريخ بني إسرائيل القديم، وهي أيضاً لا تسند الادعاءات الإسرائيلية القائلة بأن المسجد الأقصى وقبة الصخرة بنيا على أنقاض الهيكل، ولا يوجد أي شاهد أثري يدل على أن هيكل سليمان كان موجوداً. رغم الوقائع العنيدة ظَلّتْ الكتابات الإسرائيلية تستند إلى التوراة والذاكرة المؤسسة عليها لتسويغ ضم القدس وممارسة التطهير العرقي بحق مواطنيها منذ حرب 48 وحتى اليوم، حيث تم تدمير قرابة الأربعين قرية فلسطينية تابعة لمحافظة القدس.

الكتابات السياسية حول القدس يمكن تلخيصها بثلاثة أقوال. الأول:



لتيودور هرتزل الذي قال: «إذا ما حصلنا على القدس في يوم من الأيام سنبدأ بتنظيفها من كل ما هو غير مقدس يقصد (يهودي) ومن الآثار العلمانية». القول الثاني لبن غوريون أول رئيس حكومة إسرائيلية الذي قال: «لا معنى لإسرائيل بدون القدس ولا معنى للقدس من دون الهيكل». القول الثالث لرئيس الحكومة الحالي بنيامين نتانياهو: «إن الروابط القائمة بين الشعب اليهودي والقدس أقوى من أي روابط تقيمها شعوب أخرى بهذه المدينة، تلك الروابط التي صمدت على مدى آلاف السنين»، وأضاف، «إن القدس واسمها العبري «صهيون» وردت 850 مرة في العهد القديم (التوراة) و142 مرة في العهد الجديد ولم ترد في (القرآن) إلا في آية واحدة»- وردت في القرآن الكريم أربع مرات.

الخطاب السياسي يحتكر لوناً واحداً وثقافة واحدة وعرقاً واحداً ومعالم أثرية وحضارية واحدة لمدينة تعتبر مهداً للديانات الثلاث ومركزاً لحضارات متعاقبة. والزعامة الإسرائيلية والأحزاب والنخب الثقافية ومعهم 20 % من الإسرائيليين لا يؤمنون بالدين، لكنهم يستخدمون الدين اليهودي ويوظفونه للتوسع والسيطرة.

أما في حقل الثقافة فثمة أورشليم يهودية يتم اعتمادها لبناء ذات وانبثاق جماعة تسعى إلى امتلاك المكان والتوحد المرضي معه. وبالطبع يتم توظيف ذلك في خدمة تحقيق هدف «القدس عاصمة موحدة وأبدية» لدولة إسرائيل. الصراع في حقل الثقافة لا يرتكز على قدسية المكان وإنما على ملكيته، الأمر الذي استدعى اعتبار مملكة إسرائيل القديمة حقيقة تاريخية غير قابلة للجدل.

يقول الشاعر الإسرائيلي الأكثر شهرة «يهودا عميحاي» في قصيدته المُعَنْوَنة «أورشليم»: لتنسني يميني إن نسيتك أورشليم/ لينسني دمي إن نسيتك أورشليم/ أمسح جبينك وأنسى جبيني/ يتحول صوتي في المرة الثانية والأخيرة/ غير كل الأصوات لصوت رعب أو للخرس. ويضيف: وأنا أريد أن أحيا في أورشليم واحدة/ لأنني أنا واحد فقط ولست اثنين.

وهذا النص يضفي طابعاً دramياً، له وظيفة إنكار الآخر الفلسطيني. نص بصيغة دراما عرقية شوفينية تمارس على السكان الأصليين في مدينة القدس، نص يعيد ما جاء في المزمار 137 من العهد القديم في نشيد المنفى، ولكن على لسان الشاعر «عميحاي» وغيره من الشعراء والكتّاب أمثال «أهارون شبتاي» و«حاييم جوري» وغيرهم.



ويأتـي مـرة أخـرى بصـورة أغنيـة تكتسـب شـهرة عالميـة تحمـل اسـم «أنهـار بابـل»: تقـول كلمـات الأغنيـة:
علـى أنهـار بابـل هنـاك جلسـنا/ فبكينـا عندمـا تذكرنـا صهيـون / إن نسـيتك يـا أورشـليم فلتنسـني يمينـي / ليلتصـق لسـاني بحنكـي إن كنـت لا أذكـرك. والأغنيـة تعبـر عـن حنيـن اليهـود لمدينـة القـدس أثنـاء السـبي البابلـي، وعـن ارتباطهـم المتواصـل معهـا.

وفـي مدينـة القـدس تتحـرك شـخوص روايتيـن للكاتـب الإسـرائيلي «عامـوز عـوز»، همـا «الحـب والظـلام» و«حنـة وميخائيـل»، ورغـم أن السـرد يتعامـل مـع القـدس كمدينـة كئيبـة لا يحبهـا الـراوي، لكنـه مـع ذلـك يقـول هـي «قدسـي» غيـر قابلـة للقسـمة علـى حـد تعبيـر بطـل الروايـة «حنـة» وتظـل حاضـرة كمدينـة يهوديـة خالصـة. كثيـر مـن الأدبـاء الإسـرائيليين -تجـاوزوا المئـة - كتبـوا عـن القدس فـي أعمالهـم الروائيـة، لكـن عـدداً ضئيـلاً منهـم أقامـوا فـي المدينـة التـي هجرهـا العلمانيـون ليقيمـوا فـي تـل أبيـب وحيفـا وأصبحـت مركـزاً للمتدينيـن والمتزمتيـن والمحافظيـن اليهـود.

صيغـة أخـرى لتوحـد اليهـودي التائـه بالمكان بعـد عودتـه إلـى القدس تقدمهـا شـاعرة عُرِفَـتْ بمناهضتهـا للحـرب وبرفضهـا للظلـم الـذي أحـاق بالشـعب الفلسـطيني. وهـي داليـا رابيكوفيتـش، التـي تقـول فـي قصيـدة لهـا بعنـوان «حيـن تنفتـح العيـون»: يتسـاقط الثلـج علـى الجبـال/فـوق القمـم/ فـوق أورشـليم / انزلـي يـا أورشـليم/ وأعيـدي لـي ولـدي/ كمـا تعـود الـروح إلـى الجسـد / حيـن تنفتـح العيـون.

المنـتج الثقافـي الإسـرائيلي وكل الكتابـات حـول القـدس تصـب جميعـاً وتوظـف فـي هـدف مركـزي واحـد هـو السيطرة التامـة علـى المدينـة وإقصـاء السـكان الأصلييـن (الفلسـطينيين) وتهميشـهم ووَقْـف نموهـم وتطورهـم. الموقـف التفاوضـي الإسـرائيلي حـول المدينـة يحـاول فـرض سياسـة الأمـر الواقـع بمـا هـي وقائـع ماديـة خطيـرة، كتغييـر المعالـم الحضاريـة الأثريـة والأسـماء والمصطلحـات، ونقـل منهجـي متسـارع للسـكان الإسـرائيليين داخـل وفـي مسـتوطنات زرعـت فـي محيـط المدينـة، وبإقحـام وتصنيـع معالـم تحـت المسـجد الأقصـى وفـي البلـدة القديمـة. سـعى المفـاوض الإسـرائيلي إلـى انتـزاع موافقـة فلسـطينية بضـم كل المسـتوطنات المحيطـة بالقـدس وكل البـؤر الاسـتيطانية داخلهـا، وضـم الحـي اليهـودي والحـي الأرمنـي وجبـل الهيـكل وحائـط المبكـى والحائـط الغربـي وجبـل الزيتـون فـي البلـدة القديمـة وحـي سـلوان ومقبـرة المسـلمين والمسـمى بالمصطلـح الإسـرائيلـي (الحـوض المقـدس)، والأخطـر مـن ذلـك تصـر إسـرائيل علـى أن السـيادة تحـت الحـرم القدسـي سـتبقى إسـرائيلية فـي الوقـت الـذي لا توجـد فيـه اسـتراتيجية فلسـطينية أو ردود أفعـال.



الخطة الرئيسية للقدس:

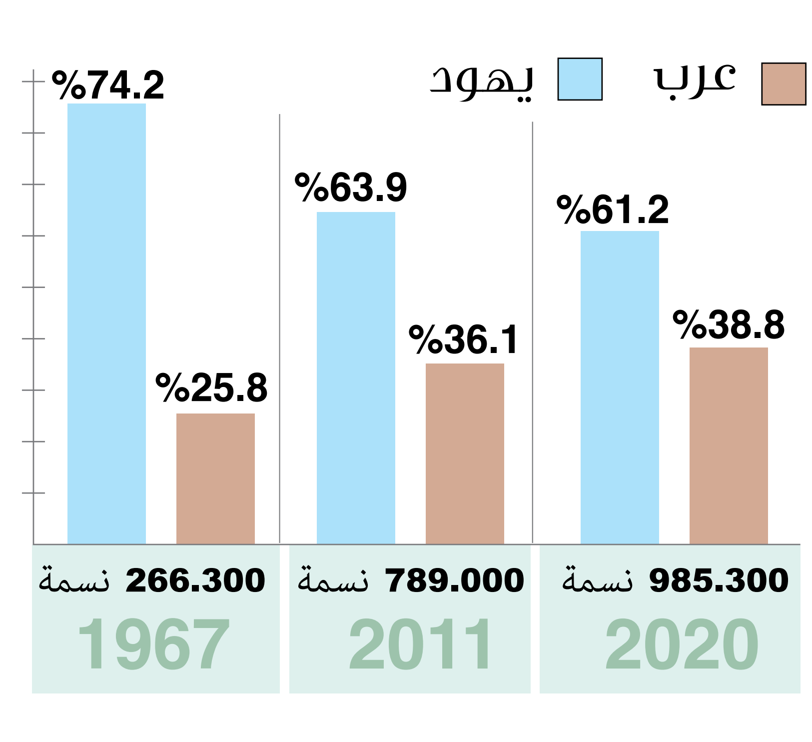
التخطيط للصراع

فرانشيسكو كيوديللي

قد يكون من البَدَهيّ القول إن المكان يجمع السياسي بالاستراتيجي، ما يعني أن تصميم المكان وتنظيمه هو نشاطٌ سياسيٌ واستراتيجيٌ. رغم ذلك، غالباً ما يُعَد التخطيط نشاطاً غير سياسي، أو على الأقل، يُعَد نشاطاً تطويرياً يتجاهل «حالةَ التخطيط كوسيلة بيد الدولة- الأمة الحديثة... (ويُغفل) الأمثلة الكثيرة التي يمثّل فيها التخطيطُ شكلاً من أشكال السيطرة الاجتماعية المتعمدة، والقهر الذي تمارسه النخَب على المجموعات الأضعف». كل ما نحتاجه هو النظر في السياقات المدنية للصراعات الاجتماعية الحادة (النظر مثلاً فيما عرَّفه «سكوت بولينز» بمصطلح «المدن ذات الأقطاب» أو «المدن المنقسمة») حتى نكتشف عدم حيادية التخطيط.

هذه بالضبط حالة القدس، حيث التخطيط هو أحد الوسائل- الامتيازات «للحربِ المعتدلة الشدّة» التي تجمع «العنفَ الدراماتيكي لبعض

الأحداث (قنابل، قتل، صواريخ وجرافات) مع أحداثٍ متسلسلة أبطأ وليست أقل عنفاً وتدميراً (إنشاء المباني، الشوارع والأنفاق)». يتحوّل الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي داخل المدينة المقدّسة إلى «حرب بين الإسمنت والحجر»، والسبب واضح تماماً: من يستطيع الهيمنة فيزيائياً على المدينة، يستطيع أن يقرر مصيرها. لهذا يلعب تصميم المكان وتنظيمه دوراً رئيسياً، فالتخطيط هنا وسيلةٌ لتحقيق أهدافٍ سياسية معينة. حلّل العديد من الباحثين دور السياسات المدنية في الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي على القدس. لكن أحداً لم يحلل «الخطة الرئيسية للقدس» في ضوء الصراع بعد. غايةُ هذه الوثيقة هي تقديم هذا التحليل. «الخطة الرئيسية للقدس» وثيقةٌ مهمة جداً لأنها أوّل خطة شاملة لكامل المدينة ولأوّل مرة تتضح الرؤية الشاملة والتفصيلية لقدس القرن الحادي والعشرين التي تهدف السلطات الإسرائيلية إلى وضعها محلّ التنفيذ حسب ما يرد بوضوح في الوثيقة الرسمية.



رغمَ النوايا الإسرائيلية تجاه الحفاظ على موازنة 70-30 (أي الحفاظ على نسبة 70 % يهوداً و30 % عرباً في المدينة) وكل محاولاتها في هذا الاتجاه، إلا أن التوازن الديموغرافي بقي يتغير لصالح العرب.

الهدف النهائي من السياسات المدنية الإسرائيلية في القدس كما هو معروف، احتلت إسرائيل القدس الشرقية في عام 1967 خلال حرب الأيام الستة، وفي عام 1980 أعلنت المدينة بالكامل، بقسميها الغربي والشرقي المحتل، عاصمةً «أبدية مُوحّدة» للدولة اليهودية. لكن المجتمع الدولي لم يعترف أبداً بضمّ إسرائيل للقدس الشرقية، ولا يزال الفلسطينيون يطالبون بها عاصمةً لدولتهم المستقبلية. لهذا تنصب الجهود الإسرائيلية منذ 1967 على توطيد واقع سيطرتها على المدينة كاملة؛ أي أن الهدف هو خلق «حقائق مدنية» تجعل أي تقسيم مستقبلي للمدينة أمراً مستحيلاً عملياً. يقول مايكل رومان وأليكس واينغورد: «السياسة الإسرائيلية العامّة تهدف بشكلٍ رئيسي إلى منع أية محاولات مستقبلية لإعادة تقسيم المدينة أو لاقتطاع القدس الشرقية من سيطرة السيادة الإسرائيلية».

حسب ما يقول أورين ييتفاشيل، ينعكس هذا الهدف في تشريع العمليتين المتوازيتين لكل من «التهويد» (تشجيع المستوطنات اليهودية، خاصة في القسم الشرقي من المدينة) و«إخلاء المدينة من العرب» (احتواء التوسع العربي فيها).

لأخذ فكرة عن عملية «التهويد» هذه، نلاحظ أن الحكومة الإسرائيلية استولت على أراضٍ فلسطينية تشكل حوالي 35 % من القدس الشرقية (حوالي 24.5 كم2) منذ عام 1967، وذلك لبناء أحياءٍ يهودية. يوجد هنا حوالي 51.000 بيت، بُني معظمها من قبل السلطات الإسرائيلية نفسها (أو بدعم منها)، وهي مخصصة فقط لليهود. في عام 2008، وصل عدد اليهود الذين يعيشون في القدس الشرقية إلى 195.000 (وهم أكثر من 38.9 % من سكان القدس اليهود).

في الوقت نفسه وعبر التخطيط أيضاً، قامت السلطات الإسرائيلية «بإخلاء المدينة من العرب»، أي باحتواء توسعهم المدني والديموغرافي. بشكل أكثر دقة، تمّ هذا الاحتواء كغايةٍ بحدّ ذاتها لترك المكان فارغاً للاستيطان اليهودي، وكوسيلةٍ للتأثير على السياسة الديموغرافية العربية. في الواقع، كانت إحدى مشاكل إسرائيل الرئيسية منذ ضمّ القدس أن النمو الديموغرافي العربي أكبر من نظيره اليهودي. رغمَ النوايا الإسرائيلية



تجاه الحفاظ على موازنة 30-70 (أي الحفاظ على نسبة 70% يهوداً و30% عرباً في المدينة) وكل محاولاتها في هذا الاتجاه، إلا أن التوازن الديموغرافي بقي يتغير لصالح العرب. في عام 1967، كان عدد سكان القدس حوالي 266.300 نسمة، 74% منهم يهود و25.8 % عرباً؛ وصل عدد سكان المدينة إلى 789.000 في عام 2011، 63.9 % منهم يهود و36.1 عرباً. المتوقع أن يصل عدد سكان المدينة إلى 958.000 نسمة في عام 2020، 61.2% منهم يهود (578.200 نسمة) و38.8% عرباً (371،100). وكما يقول إيال وايزمان: «شكّلت سياسة الحفاظ على توازن ديموغرافي المنطق الأساسي لكلّ خطة شاملة وُضعت لتطوير المدينة».

الخطة الرئيسية للقدس

خلال فترة ولايته الثانية كعمدة لمدينة القدس، بدأ إيهود أولمرت بالعمل على وضع الخطوط العريضة لخطة محلية للقدس، عُرفت باسم «الخطة الرئيسية للقدس 2000». آخر خطة وضعت للمدينة تعود إلى عام 1959 (الخطة المحلية رقم 62)، ولم تقدّم السلطات الإسرائيلية خطةً شاملةً للمدينة حتى بعد ضمّ القدس الشرقية، باستثناء محاولة أخفقت في السبعينيات. أصبح فرض خطة حديثة وشاملة لمدينة تتسع بشكل كبير ،أمراً ملحاً بشكل متزايد حتى عام 2000، حين أطلق أولمرت مشروعه.

بعد سنوات من العمل، تمّ التقديم الرسمي للمسوّدة الأولى من الخطة (عُرفت حينها باسم «التقرير رقم 4») في سبتمبر/أيلول 2004 من قبل أوري لوبوليانسكي، وهو عمدة القدس الذي خَلَف أولمرت. صادقت لجنة التخطيط المحلية على الخطة في أبريل من عام 2007، واستمرت لجنة تخطيط المقاطعة في مناقشتها حتى مايو من عام 2008. في نوفمبر من العام نفسه انتُخب نير باركات عمدةً للقدس، وعلى الفور طلب العمدة تأجيل اعتماد الخطة، ليقدّم في مايو من عام 2009 للجنةِ تخطيطِ المقاطعة مطالبَه بتعديلها.

تعقّد الوضع أكثر بتدخل وزير الداخلية الجديد إيلياهو ييشاي في يونيو من عام 2009. طالب ييشاي بإعادة الخطة إلى اللجنة المحلية لمداولتها مجدداً، لأنه اعتقد أن التغييرات التي قدّمتها لجنة المقاطعة كانت لصالح السكان العرب. في خريف 2010، تمّ تقديم مسودةٍ منقحةٍ من الخطة لمعرفة ردّ فعل العامة.

لم يتمّ التصديق على الخطة حتى يومنا هذا. رغم ذلك، وحتى بدون تصديق، تشكّل الخطة الإطار المرجعي للقرارات التخطيطية في القدس. وكما يقول العمدة نير باركات: «كانت الخطة تُناقَش لسنوات خمس بين لجنة المقاطعة واللجنة المحلية، واليوم، الجميع يعمل وفق هذه الخطة عملياً، رغم إنها ليست رسمية بعد».

موضوع السكن

«الخطة الرئيسية للقدس» وثيقةٌ معقّدة، والسبب أن مجموعتيها المختلفتين من الأهداف السياسية والتقنية متشابكتان. للنهاب عميقاً في محتواها، قد يكون الفصل بين بياناتها «العامة» و«الحقيقية» مفيداً.

كل هذه البيانات تحمل أبعاداً سياسية وأخرى تقنية. لكن البيانات العامةّ بلاغيةٌ في مجملها وهي تعمل كقناع يموه المحتوى الحقيقي للخطة. بالمقابل، يمكن اعتبار البياناتِ الحقيقية محتوىً حقيقياً للخطة، هذا المحتوى المتعلق بتصميم المكان، يمكّننا من تبيُّن التحولات المدنية المحدّدة الموجودة في الخطة العامّة، ويمكّننا بالتالي من فصل «الحقائق على الأرض» التي تهدف السلطات الإسرائيلية إلى خلقها.

لكي نفهم التحوّلات المكانية المتعلقة بالخطة، من المهم أن نقارن المحتوى الحقيقي للخطة مع السياق المدني الحالي ومع السياسات المدنية الأخرى التي يتعلق بها تنفيذ الخطة. هكذا يمكن أن نكتشف أي أهدافها قابل حقاً للتحقق وأيها يبدو غير قابل لذلك.

البيانات العامة

إن قراءة الخطة العامّة على مستوى البيانات العامة تعطي الانطباع أنها وثيقة تقنية تحاول حلّ جميع مشاكل مدينة القدس بطريقة محايدة، بدون أي تمييز وبصرف النظر عن المشاكل السياسية المتعلقة بحكم المدينة.

فمثلاً، لا تشير الوثيقة إلى وضع الاحتلال في القدس الشرقية، لا تتناول انتقاد بناء بيوتٍ جديدة في الأحياء اليهودية في القدس الشرقية، ولا تعترف بالتوترات والصراعات بين العرب واليهود في بعض مناطق المدينة. يتمّ تقديم كلّ محتويات الخطة وكأنها تتعلق بمكانٍ حيادي، غير إشكالي وغير سياسي.

البيانات الحقيقية

على مستوى البيانات العامّة، تبدو الخطة وكأنها تتعامل مع مشاكل اليهود والعرب بـ «طريقة متوازنة» من دون تمييز، لكن تحليل محتواها الحقيقي يكشف بوضوح معاملة غير عادلة بين العرب واليهود.

تقدّم الخطة استراتيجيتين رئيسيتين لتأمين مبانٍ جديدة: الكثافة والتوسع. في الاستراتيجية الأولى، يمكن إضافة وحدات سكنية إلى المناطق الموجودة بالأصل عبر زيادة الحدود الفعلية لارتفاع المباني أو حجمها؛ في الاستراتيجية الثانية، تطرح الخطة اقتراح توسيع الأحياء الموجودة وبناء أحياء سكنية جديدة في الضواحي.

تتمّ إدارة هاتين الاستراتيجيتين بشكلٍ مختلف حسب المجموعة السكانية: معظم الزيادة المُقترحة في الأبنية اليهودية (62.4 %) ستكون عبر التوسع؛ بينما لا تتجاوز الزيادة عبر التوسع في الأبنية العربية نسبة 44.3 %.

> الاستراتيجية الملائمة بالنسبة للأحياء اليهودية هي التوسع لزيادة البيوت وبالتالي زيادة المنطقة المحتلة

الكثافة، بعكس التوسع، لا تتطلب احتلالَ/استهلاكَ مناطق جديدة. لذا، ومن وجهة النظر الإسرائيلية، الاستراتيجية الملائمة هي توفير السكن للعرب من دون توسيع الأحياء العربية، بينما الاستراتيجية الملائمة بالنسبة للأحياء اليهودية هي التوسع لزيادة البيوت وبالتالي زيادة المنطقة المحتلة.

تتأكد فرضية الاستخدام السياسي لهذه التقنيات، بحقيقة أنه يُتوقع أن معظم الزيادة السكانية اليهودية ستكون ضمن القدس الشرقية. تسمح الخطة ببناء أكثر من 37.000 وحدة سكنية جديدة (سواء بزيادة الكثافة أم التوسع) ضمن المناطق المحتلة من القدس الشرقية. فمثلاً، وحسب الخطة، يتوقع أن يتضاعف حجم أحياء «جيلو» و«هار حوما» اللذين يقعان في الجزء الجنوبي من القدس الشرقية، ولا تقدّم الخطة أية تقديرات لمساحة الأرض التي سيتمّ احتلالها عبر هذه التوسعات الجديدة. أما فيما يتعلق بالأحياء العربية، فإن السعة الإضافية للبناء التي وضعتها الخطة لا تتجاوز 32.630 وحدة سكنية، معظمها (55،7 %) ستكون عبر زيادة الكثافة.

لكن وإن تمّ تطبيق الخطة بشكلٍ كاملٍ بحلول عام 2020، سيفتقر 100.000 عربي إلى السكن، حسب ما قالت سعاد نصر مخول، لأن هذه الخطة ستبقى على الورق بسبب كثرة القيود على بناء مبانٍ جديدة في الأحياء العربية.

فرص التوسع السكني

بالنسبة للأحياء اليهودية، ثمة فرصة لتطبيق الخطة بشكلٍ كاملٍ. هذا ما تقترحه سرعة توسع البناء اليهودي في القدس الشرقية في العقد الأخير، توسعٌ دعمته وشجعته السلطات الإسرائيلية بشكل دائمٍ ومباشرٍ، ولا توجد مؤشراتٌ على تغيرٍ مستقبلي بهذا الخصوص. لكن لو قارنا هنا بمحتوى الخطة المتعلّق بالأحياء العربية، لوجدنا أن فرص بناء منازل عربية جديدة غير قابلة للتحقق. وهذا صحيح خاصة إذا أخذنا في الاعتبار مشكلة المباني غير المرخصة (15.000 وحدة سكنية)، التي تكرّس الخطةُ لها بضعةَ أسطر مفادها أن الحل هو هدمها. لكن وصف ظاهرة المباني غير المرخصة على أنها مشكلة نظام عام تفتقر إلى وعي الأسباب الأعمق لهذه الظاهرة. فالسبب الرئيسي يتعلق بالسياسات المدنية والآليات البيروقراطية التي تنتهجها الإدارة الإسرائيلية نفسها، إذ من الصعوبة بمكان أن يستطيع المواطن العربي الحصول على رخصة بناء. جديرٌ بالقول إن بعض فقرات الخطة مُضلِّلة، إذ تتجاهل مثلاً «الجدارَ» الذي سيغير بناؤه شكلَ المدينة، حيث ستُضم مستوطناتٌ كبرى إلى القدس وستغدو أحياءٌ عربية عديدة خارجه.

ت: نوح إبراهيم

عمليـات النهب المُبرمَج والمُنظَم، من سـرقة إلى إهمال، لا تخصّ القدس وحدها، بل تمتد على طول الجغرافية الفلسطينية، وغزة والضفة الغربية تعانيـان حـالات مماثلة. في ظل غيـاب الإمكانيات، يطلـق عديد المواقع التاريخية صرخة مدوية لحماية الإرث من الضياع.

عبدالله عمر

الحفر في التاريخ



يصف المتخصص في علوم الآثار والمؤرخ الدكتور سليم المبيض عمليات اكتشاف الآثار القديمة في قطاع غزة بالقول: «رغم الغياب الواضح لإمكانيات التنقيب والبحث الدقيقة لدى الجانب الفلسطيني، إلا أن هناك محاولات جدية بأساليب بدائية للوصول إلى ما يمكن الوصول له من هذه الآثار التي لازالت تكتشف بشكل شبه دائم، ومع كل تَقَدُّم في المكان يُعثر على آثار جديدة، لأنه لم يوف المكان حقه في البحث». ويشير الأستاذ المبيض إلى أن أول عمليات اكتشاف الآثار كانت للمرة الأولى في القطاع في نهاية العهد العثماني، من نقوش «تحتمس الثالث»، التي تعود إلى القرن الخامس عشر (ق.م) وعهوده مع الكنعانيين، والنقوش الآرامية على التوابيت المصنوعة من الرصاص بشارع عمر المختار، والتي نُقِلَتْ إلى تركيا مركز الخلافة العثمانية آنذاك.

وعن ضياع الآثار يشير المبيض إلى أن الأسباب اختلفت، ولكن النتيجة بقيت واحدة، كان أهمها تزوير إسرائيل للحقائق وسلبها تاريخ المنطقة بعد أن سلبت الإنسان والمكان، واستخدام الإعلام للترويج بأنها اكتشافات إسرائيلية تدل على عمق تاريخهم المزيّف في المنطقة، وسلب بعض الاكتشافات عَبْر ترحيل متعمدٍ لها باسم الملكية

الخاصة، وكان من أهم السبل لذلك الإعارة للمعارض الدولية، لنجد بعض آثارنا تعرض في متاحف فرنسا وبريطانيا على وجه التحديد، مؤكداً أن القطع الأثرية التي أخرجت لم تعد حتى الآن، رغم تضمنها بطاقات لصور التحف يتم فيها تاريخ الإعارة وتوثيق لنوع القطعة وقيمتها ومكان اكتشافها.

في مدينة غَزّة القديمة، الخطو خطوات قليلة كفيل بأن يشعر الزائر بالسير في معلَم أثري كبير، فالشريط الساحلي يعتبَر واحداً من البقاع التي وصلتها يدُ التعمير على مَرّ العصور، فهو زاخر بالعديد من الآثار المعمارية الخلّابة التي ارتبطت بدول وأديان مختلفة ومتعددة.

من جهته، يؤكد الدكتور كمال الشاعر أن آثار غَزّة بقيت صامدة أمام تغييب وجهها الحضاري الممتد إلى أعماق التاريخ، لأن باطن الأرض فيها لا زال يحمل الكثير، ويبقى اكتشاف الآثار التاريخية إلى يومنا هنا سراً جديداً، لأننا نتعرف عليه بالصدفة لغياب الاهتمام اللازم من المؤسسات الراعية للآثار في فلسطين. ويوضح المتحدث نفسه أن ما تم اكتشافه حتى يومنا هذا لا يعد كحصاة في جبل وأن الأرض تحتاج المزيد من البحث المُتعمِّق والعلمي بإشراف فرق متخصصة في التنقيب.

ويشير إلى أن كل المحاولات لطمس الهويّة التاريخية الفلسطينية والكنعانية باءت بالفشل ولم ينجح فيها العدو الإسرائيلي، بشهادة الدكتور في الجامعة العبرية «زئيف هرتسوك»، ويدلل استمرار الاكتشافات وبهذه القيمة الكبيرة بشكل لا يقبل الشك أن غَزّة صاحبة التاريخ الطويل لم تكتشف كما يجب بعد.

ويبدو الأمر مشتركاً بين غزة والضفة الغربية، فالخبير الدولي في الآثار حميد رسلان يؤكد أن آثار فلسطين التاريخية مُجتمِعَة تعرضت لعملية إهمال كبيرة، سمحت للصوص بسرقة الكثير منها، ولم تكن الحكومات المتعاقبة أمينة بما يكفي على تلك المقتنيات، وكان هناك تغيب واضح لدورها ومسؤوليتها في حفظها والاهتمام بها.

وتأكيداً على النهج المنظم الذي تتبعه دولة الاحتلال يعطي رسلان توضيحاً تاريخياً قائلاً: «ترافقت إزالة وطمس الآثار العربية الإسلامية من مواقع عدة في ذات الحقبة، كإزالة الآثار المملوكية والعثمانية تحديداً، تم هدمها من خلال عمليات تهجير القرى الفلسطينية، والتي كانت هذه الآثار تُعتبر جزءاً من النسيج المعماري لها». ويتابع: «بالإضافة إلى تزوير متعمد للتاريخ، بتصوير تاريخ اليهود على أنه تاريخ أرض فلسطين، أو أن اليهود كانوا العنصر والمُركّب الأساسي في التاريخ الفلسطيني، على الرغم من كون العديد من الباحثين أكّدوا أن الوجود اليهودي في أرض فلسطين لم يكن سوى وجود طارئ لا يكاد يُذكر مقارنة مع تاريخ فلسطين العريق». ويضيف رسلان: «كل المحاولات القديمة والحديث للحفاظ على الآثار لا يتجاوز المقالات والاجتهادات الشخصية. أمامنا متسع لنعيد اكتشاف هذه الأرض، ففلسطين عبارة عن متحف كبير، نظراً للتعاقب التاريخي الطويل الممتد لآلاف السنين على منطقة كانت ولا زالت من أهم بقاع العالم شخصيةً وحضارةً».

يؤكد كلام رسلان ما صرحت به وزيرة السياحة والآثار الفلسطينية رولا معايعة، والتي قالت: «يتباهى الاحتلال الإسرائيلي بعرض قطع أثرية فلسطينية استولى عليها بطريقة غير مشروعة، وهنا يجب أن نطالب المجتمع الدولي ومنظمة اليونسكو بالضغط عليه لإعادتها وإرغامه على إرجاع جميع القطع الأثرية المسروقة».

ولم تخف معايعة الصعوبات التي تواجه الوزارة وتحول دون قدرتها على حماية الآثار في فلسطين من السلب والنهب والتدمير، ليحتل الاحتلال المرتبة الأولى في هذه المعيقات، إضافة إلى وجود العديد من المهربين ولصوص الآثار، وكل ما يهمهم تحقيق مكاسب مادية دون النظر للأهمية التاريخية والحضارية لهذه الآثار.

وتبقى القدس التاريخية بكل آثارها الغنية هي لُبّ الصراع كما تصفه معايعة، التي أشارت إلى أن هناك محاولات حثيثة لا تنتهي من قبل إسرائيل على تغيير ملامح المدينة وتهويدها وليس فقط طمس معالمها الإسلامية والمسيحية.

مؤكدة أن للقدس أهمية كبيرة في نفوس المسلمين والمسيحيين حول العالم، وأن أي أثر يدمره خسارة للبشرية جمعاء، وجريمة تاريخية يجب أن يُعاقِب القانون الدولي إسرائيل عليها، فالقدس تَضمّ الكثير من المساجد والكنائس والأديرة، وهي القضية الأهم لدى العرب، ففيها أولى القبلتين «المسجد الأقصى» مسرى الرسول (صلى الله عليه وسلم).

جملة من المشاكل تقف عقبة أمام الوزارة لتطوير وترميم الآثار المُكْتَشَفة، والتنقيب عن الآثار المدفونة في الضفة الغربية وقطاع غزة، إذا ما أخذنا بالاعتبار منع الاحتلال أي أعمال في القدس المحتلة إلا في الخفاء. كل هذا ولا زالت كمية الآثار المدفونة ولا يعلم أحد عنها شيئاً أهم بكثير من المكتشف، وتُساوي أضعافاً مضاعفة من تلك المُكْتَشَفة، وإن الأرض التي استوطنها العديد من الأقوام تبقى عَصِيّة على النسيان، تحمل في جعبتها أسرار قوتها، تلهب مشاعر زائرها بعبق الماضي الضارب في التاريخ، مُتحدِثة له عن حضارة هذا المكان على مَرّ الزمان.



أمير تاج السر

الإبداع والعمر مرة أخرى

منذ فترة طويلة تحدثت عن العلاقة بين التّقَدُّم في العمر، وانحسار الطعم، أو الجاذبية النوعيّة بالنّسبة للإبداع المكتوب بواسطة المبدعين، وفي حوار إذاعي بعد ذلك، في برنامج «المقهى الثقافي» الذي يقدمه المنيع المثقف محمد الجوهري لـ «إذاعة قطر»، تطرّقنا إلى ذلك الموضوع مرة أخرى، ربما لأن المنيع أراد أن يسمع رأيي مباشرة، بالرغم من أنني قلت ذلك الرأي صراحة في المقال المكتوب، ثم أكدت ذلك في الحوار الإذاعي ..

نعم، فأنا أعتقد جازماً أن للذاكرة لياقتها المفترضة، التي قد تَنْحَسِر أو تقلّ، بفعل التّقَدُّم في العمر، للخيال فترة محدودة تنتهي قطعاً، وأخيراً للمبدع فترة من الخصوبة، تعقبها بالتأكيد فترة الجفاف الدائمة.

اللافت في الأمر أن هذا الموضوع بالذات، انتشر كثيراً، وحاز على أهمية كبيرة، ووصلني العديد من ردود الأفعال، ثم عادت تلك الردود لتتفاقم بعد إذاعة حواري، وكتب البعض ساخراً من فكرة أن يُحَدَّدَ الإبداع بعمر ما، يحال بعده المبدع للتقاعد، وسؤالي عن كيفية وضع قانون يمنع من الكتابة في الشيخوخة. أيضاً ذهب بعض المتداخلين إلى عقد مقارنة بين أصوات المغنين حين ظهروا وحين تقدموا في العمر، ليجدوها كما هي لم تتغير كثيراً، وقال أحد الذين راسلوني إننا ظللنا نستمع لأم كلثوم وفيروز ووديع الصافي لسنوات طويلة، نراهم قد تقدموا في العمر، ولكن لا نلحظ أي تَغَيُّر في أصواتهم التي ظهروا بها، أو ما يقدمونه من إبداع..

في الحقيقة أنا لم أَكُنْ أتحدث عن المغنين، وأصواتهم، لأن الفرق كبير جداً بين الكاتب الذي ينتج إبداعاً مبنياً على الخيال والذاكرة وبين المغني الذي يملك حلاوة الصوت فقط، لكنه يقدم إبداعاً أنتجه غيره في الغالب، سواء أكان ذلك شعراً أم موسيقى، المغني هنا يؤدي إبداعاً جاهزاً ولا يبتكر، مع أن بعض المغنين في الحقيقة يكتبون الأغاني ويلحنونها، وتلك الحناجر الموصوفة بقوة الصوت أو حلاوته، في الغالب تظل كما هي ما لم تُصَبْ بمرض ينهب بقوتها، الحبال الصوتية جزء من التكوين البشري، هي أيضاً تتعرض للمرض كما يتعرض أي عضو آخر في الجسم البشري، لكن ليس بالضرورة أي حنجرة تمرض يضيع منها الصوت الجميل. لذلك يظل المغنون كما هم، قد يفقدون شيئاً من الرشاقة الاستعراضية أو التعبيرية على المسارح، بتقدم العمر، لكن الصوت يظل صوتاً وفياً لأغنياته التي تَعَرَّفَ إليها أول مرة، وبذلك بقي الغناء الجميل جميلاً دائماً.

في النهاية، أعتقد أنني قلت ما فيه الكفاية عن تلك المسألة، ولا أجد مبرراً لغضب البعض، خاصة مَنْ ظلوا يكتبون في سن متقدمة، لكن كل رأي هو بالضرورة رأي شخصي، ولا مانع لديّ من اعتزال الكتابة، كما قلت من قبل، حين أحس بأنني فقدت شيئاً من اللياقة الإبداعية، أو ابتدأت ذاكرتي تخونني، في لحظات الاحتياج.

فريدة بورقية..

السينما تُسْمِعُ صوت المرأة

لا يمكن الحديث عن تاريخ السينما أو التليفزيون في المغرب، بصيغة المنكر أو المؤنث، إلا ويتبادر إلى الذهن اسم المخرجة فريدة بورقية (1948)، التي ساهمت في نسج جزء مهم ومُشْرِق من هذا التاريخ. سافرت إلى موسكو في ظرفية سياسية حساسة من تاريخ المغرب والمشرق كي تتابع دراستها دون أن تعلم بأن مسارها الدراسي سيتحوّل من أقسام العلوم إلى ساحة الفن. لم تخل مسيرتها السينمائية، كما تحكي في هذا الحوار لـ «الدوحة»، من المشاكل والحواجز، لكن ذلك لم يُزدها إلا إصراراً على المضي قُدما نحو تنمية منجزها الفيلموغرافي شكلاً ومضموناً. اعتنت، وما تزال، بالصورة واتخذتها ضرباً من الحميمية الشبيهة بإعداد ابنتها لحفل زفاف جميل كما تقول. إنها امرأة مؤسِّسَة في مجالها، لها حساسيتها المرهفة تجاه قضايا المرأة والجماليات السينمائية.

أثناء تسجيل هذا الحوار، اغرورقت دموع فريدة بورقية أكثر من مرة وهي تسترجع ذكرياتها، وفيه تقترب «الدوحة» من تجربة مخرجة لم تدخر جهداً في سبيل الكشف عن قضايا المرأة والمجتمع منذ فيلمها الأول «الجمرة» (1982) وصولاً إلى «زينب: امرأة أغمات»، وما بينهما من أفلام أخرى وأعمال درامية تليفزيونية نتعرف على سياقاتها من خلال هذا اللقاء:

حوار: محمد اشويكة/الدار البيضاء

■ كان لطفولتك طعم خاص. كيف تتذكرين تلك المرحلة المهمة من حياتك؟

- ولدت بدرب السلطان بكاريان «كَلُوطِي» قرب «كَراج علال» من أسرة فقيرة جداً، ودرست في مدرسة عمومية بالحي الذي ولدت فيه، وبحكم غياب والدي وتنقله إثر انخراطه في الحركة الوطنية وما صاحب ذلك من سرية ومنفى. فقد عشنا بمعية أمنا. كنت البنت البكر رفقة أخوين ذكرين. لم يكن ينقصنا شيء، كنا نكتفي بالاشتهاء فقط. أتذكر لحظات انتظار قدوم جدتي من أبي التي كانت تعيش مع عمي الميسور جداً خلال نهاية كل أسبوع من أجل أن تأتينا ببعض الفواكه.

انتقلنا خلال فترة من حياتنا إلى مكان راقٍ لم نعرف كيف نعيش فيه، ولا كيف ندرس؟ كانت اللغة العربية هي الطاغية في مدارس «درب السلطان» في حين كانت الأولوية في حي «بوسيجور» للفرنسية، مما دفع بالمشرفين على المدرسة بإرجاعنا إلى مستويين دراسيين سابقين قصد الرفع من إيقاع معارفنا اللغوية، وذلك ما أفقدنا التوازن خاصة بالنسبة لي، لأن المسألة كانت مختلفة لدى أخواي بالنظر إلى صغر سنهما. قال لي أبي بالحرف: «إذا لم تتمكني من الحصول على شهادة نهاية الدراسة، فلن تبقي بالمغرب»، وكان عمري ثلاث عشرة سنة، ولم أحصل عليها بالفعل. ولهذا أرسلني في نفس السنة إلى الاتحاد السوفياتي.

■ لماذا الاتحاد السوفياتي وليس دولة أخرى؟

- نظرا لتوافر مدرسة داخلية خاصة بأبناء اللاجئين السياسيين بضواحي موسكو، والتي التقيت فيها باليونانيين والإيرانيين والإسبانيين والماليين والتشاديين وغيرهم. بدأت بدراسة اللغة أولاً، وبعدها

المخرجة فريدة بورقية

حصلت على البكالوريا الروسية، وقد ساعدتني بشرتي البيضاء على التكيف بسرعة مع المجتمع الروسي.

هل جاءت فكرة دراستك للسينما هناك؟

- لم تكن لديّ فكرة دراسة السينما في البداية نهائياً، كنت متفوقة في بعض المواد العلمية كالفيزياء والكيمياء، فَقررت تسجيل نفسي في شعبة الكيمياء بجامعة «باتريس لومومبا» بعد اجتياز امتحان الولوج طبعاً. لكن، في السنة الأولى من دراستي الجامعية ستحصل انعطافة جديدة في مساري؛ إذ كنت ألتقي بالطلبة الأجانب بالحي الجامعي، وخاصة المشارقة من مصريين ولبنانيين، فوقع الاحتكاك، وبدأت أحس بقربهم الثقافي مني. وقد جاء هؤلاء، بدون استثناء، بغرض واحد: دراسة الفنون كالرقص والباليه والمسرح والسينما والفوتوغرافيا. توطدت الأواصر بيننا وصرت أرافقهم إلى المسارح وقاعات العروض. هكذا، قضيت سنة بيضاء ثم توجهت في غضون السنة الموالية إلى معهد الفن الدرامي بموسكو فنجحت، لكنني كنت دون السن القانونية فاشترطوا عليّ عدم ولوج شعبة الإخراج، وأن أبدأ بالتمثيل. درّستني الأستاذة «مارية أوسيبيفنا كنيبل»، التي كانت تلميذة «ستانيسلافسكي». بعد هذه المرحلة اجتزت مباراة أخرى لدراسة الإخراج الدرامي وحصلت على دبلومة.



ماذا بعد عودتك إلى المغرب، وبدايتك بالتلفزة المغربية؟

- دخلت سنة 1973 فبدأت أبحث عن ذاتي. ماذا سأفعل؟ لزمت البيت لمدة سنة، تقريباً، لأنني كنت في أَمَسِّ الحاجة إلى إعادة التأقلم بعد سنوات المهجر الطوال. التقيت في الفترة التي بدأت فيها الخدمة المدنية بالأخوين مصطفى وعبد الكريم الدرقاوي وعبد القادر لقطع الذين عادوا في نفس السنة من بولونيا، فَتَمَّ تعييننا بالتلفزة المغربية.

كان البعض يتساءل باستغراب حين أخرجت فيلمي التليفزيوني الأول «المنزل المطلوب»، الذي أنجزته رفقة العيادي الخرازي: «مَنْ تكون هذه المرأة التي أنجزت هذا الفيلم؟»، «العجب! امرأة مخرجة؟»... قَاوَمْتُ، وبعد ذلك، صار المهنيون يقترحون عَلَيَّ أعمالهم لإخراجها.




مشهد من فيلم زينب

انطلاقتك كانت بفيلمك السينمائي الأول «الجمرة» سنة 1982، كيف تحقق ذلك؟

- جاء الفيلم صدفة لما انتقل السيد قويدر بناني من مدير للتلفزة إلى إدارة المركز السينمائي المغربي، كان يعرفني، وفي هذه الفترة كنا جماعة من الأصدقاء الصحافيين والفنانين لا نفترق، حيث كنا نزور بعضنا البعض، ومرة زارني الفنان الموسيقي محمود ميكري، الذي حدثني عن فكرة يمكن أن تكون فيلماً سينمائياً، حكى لي القصة، ثم اشتغلنا عليها، وبعد ذلك طرقت باب السيد بناني قويدر من أجل تجريب حظي في مجال الإخراج وقد استجاب بعدما سألني: مَنْ سيلعب بطولة الفيلم؟ وحينها قلت له: مصطفى الداسوكين ومصطفى الزعري؛ لأنهما كانا على رأس قائمة الممثلين. لما انتهى تصوير الفيلم وتَمَّ عرضه بالقاعات جُلنا به مختلف مهرجانات العَالَم السينمائية.

من فيلم «الجمرة» إلى «طريق لعيالات» (2007). سنوات من القطيعة. لماذا؟

- كنت قد طَلّقت السينما طلاقاً نهائياً. وقد استضافني، ذات مرة، علي حسن في برنامجه التليفزيوني «سينما الخميس» وطرح عليّ نفس السؤال، فأجبت بنفس العبارة، وقد سَجَّلَ عني التاريخ هذه المسألة. صرّحت بذلك لأن ظروف تصوير فيلم «الجمرة» كانت قاسية للغاية، وقد عانى معي كثيراً المرحوم محمد الركّاب ومعه العديد من الأصدقاء؛ إذ اقترضنا بعض الأموال ولم نستطع ردها مما جعلنا مطاردين من طرف المحاكم، وصار اشتغالنا سرياً. لكن الذي أنقذنا من هذه الوضعية (الدخول إلى السجن) هو سهيل بنبركة، الذي اتصل بنا مباشرة بعد مجيئه إلى إدارة المركز السينمائي المغربي وقام فعلاً بتسوية كل المشاكل.

كانت العودة إذا، بشريط «طريق لعيالات» وهو فيلمُ طريق (Road movie) جمع بين الممثلة عائشة ماه ماه، من جيل الرائدات، ومنى فتو، من الجيل الجديد.

- عندما عدتُ إلى التليفزيون بدأتُ مسيرة المسافات الطويلة من خلال المسلسلات المتوالية. لكن إلحاح أصدقائي السينمائيين شجعني على الرجوع الذي تزامن مع عثوري على موضوع أعتقد بأنه كان يخرج على المعتاد، لأنه يُبْعِدُنا عن المَشَاهِد المكررة التي تضعنا داخل المنزل أو الفيلا أو الحديقة. وقد ساعدني في إيجاد هذا الموضوع الكاتب يوسف فاضل، الذي اقترح عليّ قصة وسيناريو فيلم «طريق لعيالات» فأعجبتني فكرة تصوير امرأتين على الطريق، رغم أن الفكرة قد تبدو بسيطة منذ الوهلة الأولى، لكنها كانت جذابة وشيقة ولم تخل من مغامرات...

تناولت سيرة زينب النفزاوية في فيلمك الأخير «زينب: زهرة أغمات» ما الذي يضيفه هذا العمل لتجربتك، سواء المنجز منها أم المستقبلي؟

- لقد أخذت درساً مفيداً من وراء إنجاز هذا العمل السينمائي، وهو أن الجمال في السينما لا يمكن أن يتم بميزانية ضعيفة، خاصة عندما نريد إنجاز فيلم تاريخي. لقد أنجزت مسلسلين تليفزيونيين تاريخيين، وهما «جنان الكرمة» و«المجذوب»، لكن تجربة التليفزيون تختلف عن السينما؛ إذ يمكن أن تخدع المشاهد فنياً على الشاشة الصغيرة، في حين يصعب القيام بالمثل على الشاشة الكبيرة.

المرأة موضوعنا الراهن في المجتمع، وأنا الآن مُنْشَطِرَةُ التفكيرِ بين اختيار فيلم سينمائي حول المرأة السياسيةِ أو الكوميديا. تجد في كل أعمالي السينمائية والتليفزيونية رؤية مُعيَّنة لقضية المرأة: مثلاً، تجسد الممثلة نعيمة لمشرقي في مسلسل «أولاد الناس» دَوْرَ المرأة المنهكة التي توفي زوجها وتركها تصارع الزمن. ونفس الأمر في الشريط التليفزيوني «الحي الخلفي» وغيره. فإذا لم نتحدث عن المرأة من سيُسْمِعُ صوتها؟ إنني أحس أكثر بتلك المرأة الصبورة، ذات الإرادة القويّة التي تمتلك من العزيمة ما يجعلها تصل إلى مُبتغاها ولو مُتأخرة.

الحب في مجتمع طبقي

ناصر عبد الرحمن

الحب في أفلام عاطف الطيب يشتبك مع الواقع؛ فهو لم يفصل الحب عن المادة، بحيث لا توجد قصة حب واحدة في أفلامه إلّا وتكشف الصراع الأساسي في المجتمع. ولكي نفهم الحب عند عاطف الطيب يجب أن نراه مستحيلاً شكسبيرياً في معظم نماذج أفلامه. الحب عند عاطف الطيب يتسم أيضاً بعدم التكافؤ بين الحبيبين. لكن النقطة الجوهرية في هذا كله هو الانتصار للواقع الاجتماعي، فكأن «عاطف» يعلن بأن الفقر يهزم الحب.

ففي «الحب فوق هضبة الهرم»، وهو فيلم عن رواية لنجيب محفوظ، وسيناريو لبشير الديك، يجمع الحب بين موظف شاب من الطبقة المتوسطة الدنيا وبين موظفة من الطبقة العليا. ولما يشتد هذا الحب تواجهه أعراف الطبقة المتوسطة العليا المتمثلة في أهل الموظفة، وبعد نجاح الموظف والموظفة في عقد الزواج على الورق يفاجأ الزوجان بأن الواقع أقوى من اختياراتهما، ومن ثمّ فإن المجتمع الشكلي الذي ينتصر للمظاهر المادية لا يعترف بالحب أو أنه ليس من حق الفقراء.

ورغم قدرته على تصوير مشاهد عاطفية على غرار فيلم «إنذار بالطاعة» إلا أن اهتمام عاطف انصبّ على الجانب الاجتماعي والاقتصادي، والقهر الذي تمارسه المدينة على أهلها الضعفاء، وهكذا فإن قصة الحب عند عاطف تُعاش داخل الصراعات المجتمعية، التي كانت الرواية المصرية تعكسها خلال هذه المرحلة؛ فكما كانت روايات إحسان عبد القدوس منهلاً كبيراً لسينما الستينيات كان نجيب محفوظ يغذي سينما الثمانينيات والتسعينيات. وعاطف الطيب من بين مخرجي روايات نجيب محفوظ مثل: (الزمار، قلب الليل، وأبناء وقتلة).



أحمد زكي وآثار الحكيم في مشهد من فيلم «الحب فوق هضبة الهرم»

لا أخفي إحباطي وتوتري عندما اقتربت من ثيمة الحب في سينما عاطف الطيب؛ اكتشفت أن الحب مقهور في أفلامه، بل وفي سينما الثمانينيات والتسعينيات بشكل عام إذ أمام قوة وبطش المجتمع لا توجد فرصة للحب، وحتى عندما أراد عاطف استرجاع حبه القديم الطاهر في فيلم «ضد الحكومة» كان على استحياء، حيث في نهاية الفيلم يحاكِمُ المجتمع كله، وينطبق ذلك على أفلام أخرى كـ«كتيبة الإعدام» و«البريء» و«التخشيبة» فكلها أفلام تحاكم المجتمع الذي قتل إنسانية أبطاله ورماهم في فروقات طبقية حاسمة في طبيعة العلاقات العاطفية والمجتمعية.

أسّس عاطف الطيب واقعيته الجديدة على مدرسة صلاح أبوسيف، هذا الفنان الذي ولد في حي شعبي هو نفسه الحي الذي ولد فيه عاطف الطيب، لذلك شتان بين «بولاق أبوالعلا» في زمن الخمسينيات والستينيات و«بولاق الدكرور» في السبعينيات والثمانينيات. لكن، إذا كان ارتباط صلاح أبو سيف بالواقعية قد جعله يخفي الحب ويقهر أبطاله بالفقر والحياة الاجتماعية الصعبة، فإن عاطف الطيب يتميز بانحيازه إلى الطبقة الوسطى في معظم أفلامه بالرغم من نشأته في طبقة اجتماعية أقل، لكنه نجح في صنع دراما مُتراكمة تحكي قصص أبطاله ومحاولاتهم المستميتة في الاحتفاظ بطبقتهم الاجتماعية والإبقاء على تفاصيلهم رغم قهر المجتمع، فكأن المجتمع في زمن أفلام عاطف الطيب ضد الطبقة المتوسطة. وبعبارة أخرى؛ كأن الحب المقهور في أفلام عاطف وخيري وخان وبدرخان.. تابع للصراع المجتمعي غير المتكافئ. ورغم ذلك يبقى الحب عند عاطف الطيب هو باب الأمل والطموح الذي يتمناه أبطال أفلامه ابتداء من شخصية حسن في «سواق الأتوبيس»، الذي فشل حبه مع زوجته ابنة الطبقة المتوسطة إلى آخر أفلامه «جبر الخواطر».



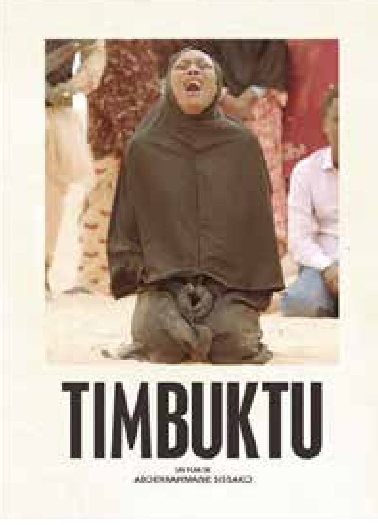
تمبكتو..

الظهــور من بعــيد

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

تَمكَّن فيلم المخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو «تمبكتو.. غضب الطيور» من حجز مرتبة لافتة ضمن 18 عملاً روائياً سينمائياً رُشح للسعفة الذهبية في مهرجان «كان» السينمائي لهذه السنة. وبالرغم من قِلَّة الاهتمام الموريتاني بالفن السابع وندرة المؤسَّسات المشتغلة في صناعة السينما إلا أن سيساكو استطاع جذب الأضواء إلى فيلمه ومنافسة عمالقة الفن السينمائي في مَحْفَلٍ دولي.

والحق أن مهرجان (كان) لم يكن غريباً على محترف كعبد الرحمن سيساكو، فقد نال منه جائزة النقد عام 2002م، واختير عضواً ضمن لجنة تحكيمه عام 2007. كما أن لصاحب «تمبكتو...» تاريخاً حافلاً بالأفلام القصيرة والطويلة، أبرزها فيلم «الحياة فوق الأرض» (1997)، الذي حصل على جائزة أفضل فيلم في الدورة التاسعة لمهرجان السينما الإفريقية بميلانو، وفيلم «في انتظار



السعادة» (2002) الحاصل على جائزة النقد في مهرجان كان 2002، وفيلم «باماكو» (2006) المُتوَّج في نفس السنة بالجائزة الكبرى للجمهور بمهرجان باريس للسينما.

ترشيح فيلم «تمبكتو» للسعفة الذهبية لم يكن صدفة إذاً، ومن ناحية أخرى يبدو الفيلم مؤسَّساً على مسوغات كثيرة؛ منها جدة الموضوع وطرافته، فهو مُستوحَى من مسرح أحداث ساخنة في شمال دولة مالي تمثل فترة حكم «القاعدة» لأقاليم ظَلَّتْ عذابات الإنسان أثناءها، حسب المخرج، حبيسة الحيز الجغرافي الذي دارت فيه، فكانت معاناة السكان الأصليين، كما يقول سيساكو، مصدر فكرة الرواية التي تجسّدت بدايتها في فيلم وثائقي ما لبث أن تحول إلى فيلم روائي طويل، ساعد تحرير المدينة «تمبكتو» وظهور قصص وروايات عديدة من حكايات معاناة ساكنة الشمال المالي في إثرائه والتمهيد لإنجازه، وقد حاول المخرج تصوير أحداث رواية الفيلم في تمبكتو، لكن أجواء الخوف والأخطار المحيطة أرغمت فريق العمل على تصوير الفيلم في موريتانيا.

جمع الفيلم نخبة من الممثلين والحرفيين السينمائيين من دول عديدة، منها على سبيل المثال الممثل الفرنسي الجزائري الأصل، عابل جعفري، الذي جَسّدَ دور



(الجهادي) عبد الكريم، إضافة إلى سبعة تونسيين، من ضمنهم الممثلة نادية بن رشد المختصة في المونتاج، والفنان الموسيقي أمين بوحاقة، والمصور سفيان الفاني، الذي قام بتصوير فيلم «حياة أديل» لعبد اللطيف كشيش، الحائز على السعفة الذهبية في العام الماضي.

وتعكس الرواية تنوعاً ثقافياً يبرزه التعدد اللغوي للأبطال؛ فبالإضافة إلى اللغات الإفريقية الأصلية نجد متحدثين باللغتين الفرنسية والإنجليزية، ولعل شخصية المخرج سيساكو أفضل مَنْ يمثل هذا التعدد؛ فهو موريتاني المولد (1961)، مالي النشأة، إضافة إلى ثقافته الشرقية والغربية؛ إذ تلقى تعليمه الدراسي للسينما في الاتحاد السوفياتي، وهاجر إلى فرنسا لممارسة الإخراج السينمائي. وما يجسد هذا الثراء والتنوع، إضافة إلى اللقاء بين أعراق وثقافات مختلفة، حرص الموسيقي التونسي بوحاقة في هذا الفيلم على الجمع بين الموسيقى الشرقية والإفريقية والغربية والسينفونية كذلك.

الفيلم صَوّرَ «الجهاديين» كأشخاص مُغرمين بمتع الحياة مُقبلين على ملذاتها، فالقائد «أبو جعفر» يحاول إغواء زوجة «كيدان»، والمقاتل المترجم الليبي الأصل يتقدم لخطبة إحدى الفتيات من أهلها ثم يهددهم ويجبرهم على تزويجه منها. يعيش البطل «كيدان الطارقي» مع زوجته «ساتيما» وابنته الصغيرة

المخرج عبد الرحمن سيساكو

في خيمة على أطراف المدينة ولديه عدد من الأبقار، وَيُقْدِمُ صياد إفريقي على قتل إحدى أبقار كيدان، فينتقم منه الأخير بقتله، ويتم اعتقال القاتل واقتياده إلى مكان إعدامه، ومن ثم مقتله مع زوجته برصاص المسلحين، فتكون النهاية ضياع الطفلة ابنة كيدان والصبي الراعي في الصحراء. ومن مشاهد الفيلم اللافتة مباراة كرة يلعبها الأطفال دون كرة للدلالة على تحدي تحريم كرة القدم، وقد تم توظيف التعدد اللغوي للأبطال في هذا الفيلم، فهو ناطق بست لغات هي العربية والفرنسية والإنجليزية، إضافة إلى اللغات المحلية (التماشيقية والبمبارية والسونغية)، وقد بدا حديث المقاتلين بالفصحى كاشفاً صورتهم كغرباء على المدينة.

إن اختيار هذا الفيلم للعرض داخل المسابقة الرسمية، كما يقول مخرجه عبد الرحمن سيساكو، يُعدّ بحد ذاته إنجازاً مشرّفاً يشعره بكثير من المسؤولية، فقد استثار هذا الفيلم منذ عرضه في اليوم الأول للمهرجان كثيراً من الكتابات النقدية الإيجابية، كما بيعت حقوق عرضه لعدد من أهم الأسواق العالمية.

وعلى الرغم من تشابههما، يبدو أن بيئة الشرق الموريتاني التي تم التصوير فيها لم تحاكي الأصل مما دفع جانباً من النقاد إلى انتقاد الفيلم، بدعوى غياب مشاهد حقيقية من فضاءات تمبكتو العمرانية وغيرها في فيلم يتخذ منها مادة وموضوعاً. بينما ذهبت الناقدة السينمائية صفاء الصالح إلى القول بأن المخرج سيساكو بدا في فيلمه «تمبكتو» أكثر «مَلكيّة من المَلِك» في تعزيز الصورة النمطية المقدمة عن دول العالم الثالث في آسيا وإفريقيا في كثير من وسائل الإعلام الغربية.

وإذا كان فيلم «تمبكتو.. غضب الطيور» قد أخفق في الحصول على جائزة السعفة الذهبية، وإن نال شرف الترشيح لها، فقد حظي بجائزة فرانسوا شالي (FranÇois Chalais) التي تمنح لأفضل فيلم يُعبِّر عن أخلاقيات المهنة الصحافية، واعتبرت اللجنة أن هذا الفيلم يعبر عن روح وأخلاقيات الصحافي الفرنسي فرانسوا شالي، وعن انتفاضة النساء والرجال من أجل الحرية والكرامة. كما تُوِّجَ الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الكنائسي، وهي لجنة مستقلة تَمْنَح جائزتها منذ 1974 لأفضل الأفلام الطويلة المُشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان كان.

كاميرا حكواتي

عن المأساة السورية

بيروت - محمد غندور

تدخل كاميرا المخرج اللبناني فراس زبيب إلى الحرب السورية، مُسْتَكْشِفَة الحياة هناك. كيف تنتظر أم رجوع ابنها من المعتقل؟ وكيف يركض أطفال خائفون من قنيفة أو رصاصة؟

في فيلمه الوثائقي «طلق كذّاب» (57 دقيقة)، يبحث زبيب، عما لا تعرضه وسائل الإعلام، أو تُخفيه قصداً. روايات لناشطين مدنيين في قلب الأحداث، يتكلمون عن معاناتهم وعمّا خسروه وربحوه في معارك الحريّة.

وعلى الرغم من أن الفيلم لم يكن جيداً من الناحية الفنية، وثمة الكثير من الملاحظات على أداء المخرج، إلا أنه غني بما فيه من معلومات وحقائق. يحمل المشاركون كاميراتهم ويسرحون في الشوارع، باحثين عن القصة. ينتقل المُشاهِد فجأة إلى داخل العمل، كأنه في بث مباشر. يحمي رأسه من قنيفة أو بعد سماع انفجار، ويتربص في الكرسي خوفاً من القنّاص. حالة من الخوف والتوتر والتعب والقهر تصيب المشاركين في العمل، وهي صورة مُصغرة عما يعانيه السوري في الداخل.

يتناول العمل مجموعة قصص لانتهاكات حقوق إنسان مُرتكَبة بحق المجتمع السوري، ويروي قصة قنيفة الهاون الشهيرة التي سقطت في تظاهرة «بستان القصر» في حلب، حين كان المُصوِّر عبدالله حكواتي يُصوِّر نسمة تغني: «حانن للحرية»، ومصير كل شخص بعد هذه الحادثة، وقصة الكاميرا المُتفحِّمة للمصور محمد نور مطر...

كما يروي الفيلم الذي أنتجته مؤسسة «الشارع» للإعلام والتنمية ومنظمة «مينابوليس»، قصة عن مجزرة وقعت في مَعرّة النعمان داخل المركز الثقافي الذي تحوّل إلى سجن لاحقاً، يرويها أحد الناجين.

الكاميرا هي عين السوريين، يحملها عبدالله حكواتي ليوثق مشاهداته. هذه العين الآلية تغدو صلة وصل بينه وبين العالم الخارجي، يقاتل الموت لنقل الحقيقة، كما يراها هو بعينه، وليس عما يتم تداولها.

في اللحظة التي سقطت فيها قنيفة الهاون على حي باب القصر ومتظاهريه، كانت الطفلة نسمة صاحبة الصوت القوي، تغني «حانن للحرية حانن»، أمام كاميرا حكواتي. تغيرت ملامح الساحة، وتلوّنت بالدم. سرعان ما استفاق عبدالله من الصدمة وراح يدور بالكاميرا على الوجوه المعذَّبة والمُشوَّهة. بحث كثيراً عن الناس الذين كانوا لحظة وقوع الانفجار، ليُظهر كم غيَّرتْ هذه اللحظة حياة كثيرين. منهم من



فقد حبيباً أو زوجاً ومنهم من فقد حياته، وهذه اللعبة التي اعتمدها المخرج في تعقُّب الحدث وما خلفه من أشخاص، منحت العمل بعداً إنسانياً كبيراً.

يحاول الفيلم أن ينقل بأمانة ما يراه، عارضاً بعضاً من أخطاء الثورة السورية، والجرائم الكثيرة.. «النظام كان عندو مشكلة مع الحقيقة، الكاميرا كانت هي الحقيقة»، جملة تمر في العمل يجب التوقف عندها، إذ إن النظام يعاني فوبيا الصورة القادرة على فضح جرائمه. بعد تفجير داعش سيارة مُفَخَّخة في الرّقة شمال شرقي سورية، فُقد المصوّر محمد نور مطر، وقيل إنه في سجون داعش. وجدت عائلته الكاميرا مُتفحّمة إلى جانب السيارة، وراح أخوه عامر يبحث عن طريقة لسحب ما فيها من معلومات، واصطحبها معه إلى ميونيخ علّه يجد هناك مَنْ يساعده على إصلاح ما أتلفه الانفجار.

لكن كل المحاولات لم تفلح. كانت الكاميرا هي الأمل الوحيد لمعرفة ما حصل قبل الانفجار. لم يعرف عامر ما وثقت عين أخيه. أم عامر بكت ابنها. دخلت الكاميرا إلى منزلها تنقلت بين الزوايا، باحثة عن محمد نور لكنها لم تجده. الأم الثكلى لا تقدر على الكلام. فراق ابنها أنضاها. يكتب عامر لأخيه نصاً حزيناً ويسمعه لأمه. يقول: «كنت كل الوقت خايف إنو أخوي ما يكون عندو قبر أمي تبكي عليه».

تنهمر دموع من الأم الخجولة، والكاميرا لا تفارق عينيها. يبرز المشهد مدى تعلق السوريين بالكاميرا في الآونة الأخيرة، هذه الآلة التي باتت فرداً من أفراد العائلة، وجزءاً من التفاصيل اليومية.

وعن عنوان الفيلم «طلق كذّاب»، يروي حكواتي كيف التقى بامرأة حامل في إحدى التظاهرات، وكانت تصرخ أن الطلق أتاها تحت القصف، حملها مع مجموعة من أصدقائه إلى المستشفى وانتظروها في الخارج للاطمئنان عليها. خرجت بعد قليل ولا يزال بطنها منتفخاً. قالت لهم ضاحكة: «طلق كذّاب». يعرض العمل مشاهد من مدن سورية يعيش أهلها في انتظار الموت الذي بات رفيقاً دائماً لهم في أحاديثهم ويومياتهم وأفعالهم، إضافة إلى تغييب الحِراك المدني والتعتيم الإعلامي عليه.

من خلال كاميرا عبدالله حكواتي وعامر وميزر مطر، يروي الفيلم قصة سورية اليوم. قصة بلد ضاعت ملامح ثورته وتعدّدت الآراء حول ما آلت إليه أحداثها... فيلم صوّرته شخصياته، عن بلد ما عاد يشبه ماضيه ولا مستقبله.

الإسماعيلية للأفلام التسجيلية

قليل من السياسة

الإسماعيلية - محمود الغيطاني

أُسْدِلَ الستار مؤخراً على مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة، الذي عُقِدَتْ دورته الـ17 هذا العام في ظِلّ ظروف سياسية غير مستقرة، إلا أن المهرجان الذي غلب عليه الطابع الفني والاحتفاء بالسينما الحقيقية كاد ينسى تماماً الظروف السياسية لينغمس في منافسة سينمائية بين مجموعة من الأفلام المهمة.

في صنف الأفلام التسجيلية الطويلة تنافست عشرة أفلام منها الفيلم المصري «عن يهود مصر» (نهاية الرحلة) للمخرج أمير رمسيس، وهو الجزء الثاني من فيلم أمير بنفس العنوان، الذي جاء أقلّ قيمة فنية من الجزء الأول؛ حيث نحا الفيلم باتجاه الروائية أكثر منه إلى السينما التسجيلية، من خلال مجموعة من الحكايات التي تتحدث عن الباقين من الجالية اليهودية داخل مصر وخوفهم من اندثارهم باعتبارهم ديناصورات منقرضة، ولم يفسر الفيلم هذا الانقراض الذي أشار إليه، وربما لهذا السبب أضعف الفيلم أمام منافسة فيلم مثل «رعي السماء» (البرتغال، إسبانيا) للمخرج هوريسيو ألكالا، والذي فاز بجائزة جمعية نقاد السينما، نظراً لقدرته على جذب الجمهور بتقنياته التسجيلية المهمة، وقدرة المخرج على الالتزام بجماليات الصورة والإمساك الحقيقي بموضوع الفيلم، ومن ثَمَّ لم ينفلت منه الخيط في ثرثرات جانبية، أو حكايات من الممكن أن تكون بمثابة الجزر المنعزلة، فاهتم المخرج بالخيط الأساسي الذي بدأ منه حول مجموعة مختلفة من الأشخاص الذين يمثلون جنسيات مختلفة، والذين جمعتهم جميعاً الرغبة في أن يكونوا لاعبي سيرك محترفين، ورحلتهم من أجل الوصول إلى هذا الهدف. وفاز الفيلم التسجيلي المصري الطويل «موج» للمخرج أحمد نور بجائزة أفضل فيلم تسجيلي طويل، وهو الفيلم الذي يتحدث عن الثورة المصرية التي قامت في الخامس والعشرين من يناير 2011م، والذي دارت أحداثه في مدينة السويس، حيث بداية انطلاق الشرارة الأولى لهذه الثورة من هذه المدينة، كما فاز الفيلم التسجيلي الطويل «حبيبي يستناني عند البحر» للمخرجة الفلسطينية ميس دروزة بجائزة لجنة التحكيم، والفيلم إنتاج فلسطيني، أردني، قطري، ألماني.

بينما في قسم الأفلام التسجيلية القصيرة تنافس اثنا عشر فيلماً جيدة الصناعة في مجملها، إلا أن أهم هذه الأفلام الذي كان من المتوقع أن تذهب إليه جائزة مهمة في هذه الدورة كان الفيلم البولندي «الزيارة»، الذي اهتمّ مخرجه اهتماماً خاصاً بالصورة في المقام الأول معتمداً عليها في نقل رسالته من دون أي كلمة حوارية، بل اعتمد على ملامح الممثلين وقسمات وجوههم التي تنقل لنا بصدق رغباتهم وشعورهم الداخلي الذي يعانونه في انتظار ذويهم الذين من المفترض أن ينهبوا لزيارتهم في مصحة المسنين التي يقيمون فيها في الزيارة الدوريّة، إلا أن المخرج حَرِصَ على عرض وجوه هؤلاء المسِنين مُعتمداً على لقطات الكلوز آب (Close up) واللقطات التفصيلية (Detail shot)، سواء كانت على قسمات الوجوه، أم خطواتهم التي تنقلها الكاميرا جيئة وذهاباً بقلق، أم التركيز على دموع أحدهم التي تنسكب من دون إرادة حينما ينتهي اليوم ولا يأتي أحد لزيارتهم، ومع انتهاء اليوم تهطل الأمطار الغزيرة؛ لينتقل المسنون إلى داخل المصحة ويراودهم الأمل في قدوم أحد ما لزيارتهم.

لعلّ هذا الفيلم يكاد يكون هو الأقوى في ظِلّ منافسته لأفلام أخرى ذات مستوى تقني وفني متميز مثل فيلم «زينوس» (المملكة المتحدة، الدنمارك)، الذي يتحدث عن مجموعة من المهاجرين اللبنانيين في اليونان، وعدم قدرتهم على العودة، فيظلون عالقين حتى لا يتهمهم ذووهم بالفشل إذا ما عادوا، بالإضافة إلى أنهم لا يمتلكون المال الذي يمكنهم من العودة مرة أخرى، إلّا أن هذين الفيلمين كانا يتنافسان بقوة مع الفيلم الإسباني «زيلا تروفك» إخراج آسيير ألتونا، وهو الفيلم الذي يُعلي من شأن الموسيقى وأثرها في حياة الإنسان من خلال قصة عازفة تنهل الجميع في كونشرتو. وقد استطاع الفيلم انتزاع جائزة لجنة

التحكيم، بينما فاز بجائزة أفضل فيلم تسجيلي قصير، الفيلم البولندي «جوانا» للمخرجة أنيتا كوباتش.

وفي مجال الأفلام الروائية القصيرة تنافس أربعة عشر فيلماً لعلّ من أهمها، والذي كان يتوقع فوزه بجائزة هو الفيلم البحريني «مكان خاص جداً» للمخرج جمال الغيلان، الذي يدور داخل مرحاض عام، ويحاول المخرج من خلاله أن يتحدث عن حياة عاملة مرحاض لا يكاد يلحظ وجودها أحد، على الرغم من إخلاصها في عملها، ومن خلال هذا ينقل لنا المخرج حياة اجتماعية شديدة التباين لفئات مختلفة ممن يرتادون المرحاض. ولكن على الرغم من فكرة هذا الفيلم إلا أنه تنافس مع أفلام أقوى، منها الفيلم الإيراني «أكثر من ساعتين»، والفيلم التشيكي «سر صغير»، في حين ذهبت جائزة أفضل فيلم روائي قصير للفيلم البولندي «فلورا وفاونا» للمخرج بيوتر ليتفين؛ لتعمقه في الطبيعة البشرية بأسلوب مُثير للقلق، ولتعبيره عن الفساد الأخلاقي، بينما ذهبت جائزة لجنة التحكيم للفيلم المصري «ألف رحمة ونور» للمخرجة دينا عبدالسلام؛ وذلك لقدرة شخصيتيه الرئيسيتين على إثارة مشاعر ووجدان المُشاهِد ولتضمنه نصاً على قدر عالٍ من الصدق.

وفي مجال أفلام التحريك الذي تنافست فيه عشرة أفلام، ذهبت جائزة لجنة التحكيم للفيلم الفنلندي «الكعب العالي عالي» للمخرج كريستر لنستروم؛ وذلك لجانبه المثير والترفيهي والفذ، كما نال الفيلم السويسري «الكشك» للمخرجة أنيت ماليسا جائزة أفضل فيلم؛ تقديراً لمهارته في التنفيذ وجاذبيته وطرافته.

أما لجنة تحكيم جائزة مركز وسائل الاتصال من أجل التنمية «أكت»، وبعد مشاهدتها لـ 15 فيلماً تناولت موضوعاتها المرأة،



حفل تسليم الجوائز



مشهد من فيلم البانوراما التسجيلي المصري «كروب»

فمنحت جائزة أفضل فيلم إلى الفيلم التسجيلي القصير «أم أميرة» للمخرج ناجي إسماعيل؛ لتعبيره عن قضايا المرأة وهمومها، ونافسه على الجائزة الفيلم البحريني «مكان خاص جداً» لمخرجه جمال الغيلان.

إدارة المهرجان في هذه الدورة كَرَّمَتْ المخرج السوري محمد ملص بعرض فيلميه «المنام» و«فوق الرمل تحت الشمس». والمخرج المصري علي الغزولي على مجمل أعماله التسجيلية ودوره في خدمة السينما التسجيلية المصرية. ولعلّ أهم التكريمات كانت ذكرى السيناريست الراحلة نادين شمس التي عُرِضَ عنها فيلم تسجيلي قصير لا يتعدى عشر دقائق يتناول العديد من اللقطات والمشاهد التي تمثل مراحل مختلفة من مسيرتها وحياتها، بالإضافة إلى عرض فيلمها التسجيلي «مكان اسمه الوطن» للمخرج تامر عزت، وهو الفيلم الذي تناول فكرة الهجرة إلى وطن آخر مُغاير من خلال أربع شخصيات مختلفة يطارد كل منها حلم الهجرة إلى وطن بديل على الرغم من اختلاف الدوافع، ومفهوم الوطن بالنسبة لكل شخصية من هذه الشخصيات، وأعقبت هذا العرض حلقة نقاشية حول نادين ومسيرتها الفنية أدارتها الناقدة صفاء الليثي بحضور زوج السيناريست الراحلة، ومخرج الفيلم.

مهرجان الجزائر للسينما المغاربية

يجمع ما تفرّقه السياسة

الجزائر: عبدالكريم قادري

عَاشَ محبو الفن السابع خلال الفترة التي امتدت من 04 إلى 11 يونيو/حزيران المُنصرم في العاصمة الجزائرية، فعاليات الدورة الثانية من مهرجان الجزائر للسينما المغاربية 38 فيلماً تم انتقاؤها من أصل 85، وقد توزّعت الأفلام المنتقاة ما بين 11 فيلماً روائياً طويلاً، و17 قصيراً، و10 أفلام وثائقية.

وقد شارك في فعاليات الافتتاح، التي تمت بقاعة الموقار، العديد من الوجوه الفنية، تتقدمهم وزيرة الثقافة الجزائرية الجديدة نادية لعبيدي، التي أعلنت عن افتتاح التظاهرة، وألقت كلمة بالمناسبة ألحت فيها على ضرورة التكامل الفني من خلال المشاركة والتشجيع على خلق ورشات سينمائية وتشجيع الهواة. فيما وصف محافظ التظاهرة عبدالكريم آيت أومزيان المهرجان بالجسر الذي يجمع المشاريع الطموحة ليكون فضاء إنسانياً وأخوياً.

اختيار فيلم المخرج الجزائري بلقاسم حجاج المعنون بـ«فاطمة» ليكون فيلم الافتتاح، لم يكن صدفة فهو العمل التاريخي الوحيد بين الأعمال المشاركة، إذ يروي فيه المخرج صفحة من كتاب النضال والمقاومة الشعبية في الجزائر خلال نهاية القرن التاسع عشر، وهي مقاومة «لالة فاطمة نسومر» التي أَدّتْ دورها الممثلة الفرانكو/لبنانية «ليتسيا عيدو»، رفقة الممثل المغربي «أسعد البواب» الذي أدى دور بوبغلة، ليكون الفيلم بمثابة الوثيقة التاريخية المُتبلة بخيال الفن، بعد أن أبرز الجانب الإنساني المُغيَّب في مسيرة هذه المرأة الرمز، لتتوالى بعدها العروض المقسمة بين قاعتي الموقار ومتحف السينما «سينماتيك»، على مدار أيام المهرجان.

نُظم على هامش المهرجان العديد من الورشات والندوات حول واقع السينما المغاربية، من بينها المحاضرة القيمة التي ألقتها الباحثة والأكاديمية فضيلة محال والمعنونة بـ «صورة المغاربي في السينما الفرنسية والأوروبية»، أما الأستاذ الجامعي الطاهر بوكلة فَقَدَّمَ هو الآخر محاضرة في شكل سؤال «ما هي اتجاهات كتابة السيناريو في المغرب حالياً؟»، بالإضافة إلى الورشة التكوينية التي قدمها ونشطها السيناريست والأستاذ في جامعة بروكسل محمد بن محمود حول تقنيات وفنيات كتابة السيناريو، وهي الورشة التي استفاد منها الكثير من هواة السينما، بالإضافة إلى العروض البانورامية لأفلام جزائرية على الهواء الطلق، وأمام البريد المركزي بالعاصمة.

المهرجان الذي انطلق قبل الموعد الذي نُظِمَ فيه السنة الماضية بستة أشهر كاملة، أي شهر نوفمبر/تشرين الثاني الماضي، لتقاطعه مع مواعيد ثقافية أخرى، لذلك سيكون بداية من هذه الدورة موعدا قارا، عرفت فيه الأفلام المشاركة منافسة قوية، تُوّج فيها المخرج الجزائري المخضرم مرزاق علواش بجائزة الأمياس النهبي الكبرى عن فيلمه «السطوح»، فيما جاءت الجوائز الأخرى كالتالي: جائزة الجمهور الخاصة بالفيلم الوثائقي لفيلم «نوفمبر.. اللحظة الحاسمة» لـ«علي بلود» من الجزائر، جائزة الأمياس النهبي للفيلم الوثائقي ذهبت إلى فيلم «جدران ورجال» لدليلة النادر من المغرب، وجائزة الأمياس النهبي للفيلم القصير إلى فيلم «الأيام السابقة» لكريم موساوي من الجزائر، أما جائزة لجنة التحكيم الخاصة بالفيلم القصير فذهبت إلى فيلم «اليد الثالثة» لهشام اللادقي من تونس، وجائزة أحسن أداء نسائي للفيلم الطويل لعديلة بن ديمراد من الجزائر عن فيلم «السطوح» لمخرجه مرزاق علواش، وجائزة أحسن أداء رجال للفيلم الطويل مناصفة بين الممثل الجزائري نبيل عسلي عن فيلم «الدليل» لعمور حكار، والممثل المغربي رشيد الوالي عن فيلم «يما». أما جائزة أحسن سيناريو للفيلم الطويل فذهبت لرشيد الوالي من المغرب عن فيلم «يما»، وجائزة





جانب من الحضور





مشهد من فيلم «السطوح» - مرزاق علواش

لجنة التحكيم الخاصة مناصفة بين الفنانة التونسية كوثر بن هنية عن فيلم «شلاط تونس» والفنان المغربي هشام العسري عن فيلم «هُم الكلاب». كما قدمت لجنة التحكيم تنويهات خاصة لكل من أنيس جعاد مخرج «الممر» من الجزائر، نجمة الزغيدي مخرجة «نار» من تونس، وفاتح نقادي ممثل في فيلم «القمر الأحمر» من المغرب، ومواطنه حسن بديدا ممثل في الفيلم «هُم الكلاب».

من خلال هذه المحطة الثقافية التي جمعت العديد من الأسماء في فضاء واحد تم اكتشاف العديد من المواهب الشابة في مجال التمثيل والإخراج السينمائي، بالإضافة إلى الأسماء النسويّة التي شاركت بقوة. وفي المجمل العام جاءت مواضيع الأفلام مُثقلَة بالهم الإنساني ومطالب الفرد المغاربي، ومسبوغة بالكثير من الجرأة وقيم الجمال والأداء الفني العالي، حيث تراوحت المواضيع المطروحة بين حق الفرد في ممارسة حقوقه السياسية والعيش بكرامة، ومحاربة العقلية المقيدة والقاتلة للعقل والموهبة وضرورة نبذها والتطرف الديني والفهم الخاطئ لمبادئ الإسلام. ناهيك عن المواضيع المغرقة في المجتمع كالشعوذة والعقم وخلافه. لكن من جهة أخرى أظهرت الأفلام المغاربية أن معظمها مُنتجَة بجهد فردي ذاتي، مبتعدة عن دعم المؤسسات الحكومية، لتضمن مساحة أكبر من الحرية في العمل.

أسدل هذا العرس الثقافي المهم الستار بعد أن ضمن مساحة مهمة في جغرافيا المهرجانات السينمائية، ولعلّ المهرجان يُكرِّس معنى الاتحاد المغاربي بكل معانيه وأشكاله الحقيقية التي تمثلها السينمائيون من خلال تواصلهم الفني والأخوي، في الوقت الذي تعجز فيه السياسة عن لملمة أصوات الاتحاد.



دليلة النادر تتسلم جائزتها

نوري بِلغى جَيلان..

أسئلة «السبات الشتوي»

صفوان الشلبي

مباشرة بعد تتويج المخرج التركي نوري بلغى جَيلان بالسعفة الذهبية في مهرجان كان للسينما في دورته 67 عَبّرَتْ رئيسة لجنة تحكيم المهرجان النيوزيلاندية جان كامبيون (1954) عن تقديرها الشديد للفيلم ومخرجه بقولها: «كان للسبات الشتوي إيقاع رائع شدّني إليه. كنت لأبقى أتابعه حتى لو امتدّ ساعتين إضافيتين. كان بارعاً... موهبة الفيلم الحقيقية تكمن في شدّة واقعيته. إنه لا يهادن. لو كان لديّ شجاعة جَيلان لكنت فخورة بنفسي». أما جَيلان فقال في كلمته بعد استلامه الجائزة: «كانت مفاجأة كبيرة بالنسبة لي. لم أكُنْ أتوقّع ذلك. لا أعرف ماذا أقول. صدفة جميلة جداً أن هذا العام الذكرى المئوية للسينما التركية. أشكر إدارة المهرجان ولجنة التحكيم على هذه الجائزة. أهدي هذه الجائزة إلى شباب تركيا ولكل من فقد حياته من الشباب الأتراك في العام الماضي ولعمال المناجم الذين فقدوا حياتهم في سوما».

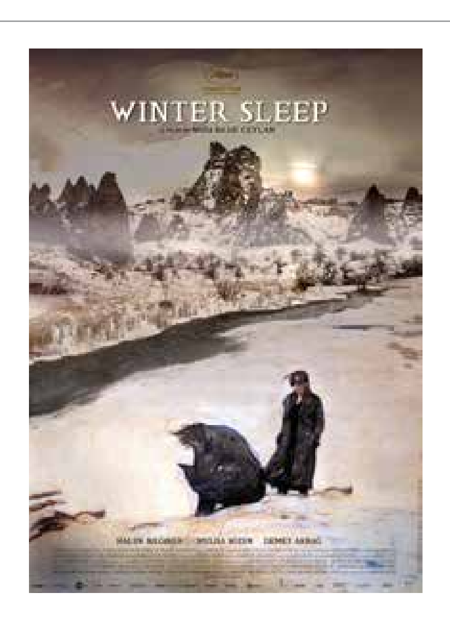
وُلد نوري بلغى جَيلان عام 1959 في اسطنبول. بدأ حياته المهنية بالتصوير وانضمّ إلى نادي محبي تصوير الطبيعة أثناء دراسته للهندسة الكهربائية، ثم درس فن السينما. كتب سيناريو أفلامه باستيحاء من قصص تشيخوف، كما يقول، وَصَوّرَ بنفسه أفلامه الأولى، وأدّى وزوجته الأدوار الرئيسية في بعض منها. شارك في لجان التحكيم لعديد من مهرجانات السينما المحلية والعالمية وترأسها في مهرجان سيراجيفو لعام 2008. نالت جميع أعماله الثمانية جوائز عديدة محلية وعالمية أهمها: الجائزة الكبرى لمهرجان كان لعام 2002 عن فيلمه «بعيداً»، وجائزة أفضل مخرج لمهرجان كان لعام 2008 عن فيلمه «ثلاثة قرود»، والجائزة الكبرى لمهرجان كان لعام 2011 عن فيلمه «ذات مرة في الأناضول»، وتوّجها بالسعفة الذهبية هذا العام عن فيلمه «السبات الشتوي»، ويعتبر أطول فيلم عُرِضَ حتى الآن في مهرجان كان (196 دقيقة).

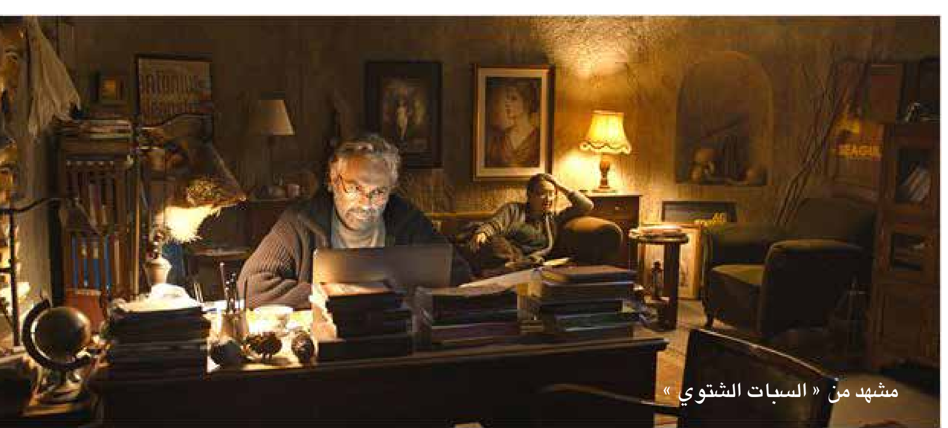
تقع أحداث الفيلم في الأناضول، ويتناول الفجوة الكبيرة بين الأغنياء والفقراء، وكذلك بين الأقوياء والضعفاء. «آيدن»، وتعني بالعربية (المستنير)، ممثل مسرحي سابق ويدير الآن فندقاً على قمة جبل. يحظى آيدن بشهرة محلية نظراً لمهنته السابقة ولمقالاته المنتظمة في الصحيفة المحلية للبلدة. يرى نفسه كحاكم عادل للمنطقة، يتدخل في شؤون أهل البلدة أسفل الجبل، ويمارس حياة أكثر طمأنينة من معظم من حوله في المنطقة، فهو متعلم وثري وعلى معرفة واسعة بالمسرح التركي يأمل أن يحولها إلى كتاب ذات يوم. يتعايش مع زواجه الفاشل من «نهال» التي تصغره بكثير. يتبين مع الوقت أن معظم الناس لديهم سبب وجيه واحد على الأقل ليكرهوا آيدن بمن فيهم زوجته التي يسخر من جهودها لجمع التبرعات الخيرية ومن طريقة مسكها لدفاتر الفندق، كما ينتقد المعلم الطالب ضعيف الاستيعاب. وحده «حمدي» إمام البلدة مَنْ يحاول التقرُّب إليه. مع هذا، فآيدن ينزعج من تملقه ويهينه في زاويته الصحافية. أخته «نجلاء» غير راضية عن سلوك أخيها، تنتقده وتنعته باللاأخلاقي لتبنيه قيماً معينة لنيل شعبية مَنْ حوله فقط.

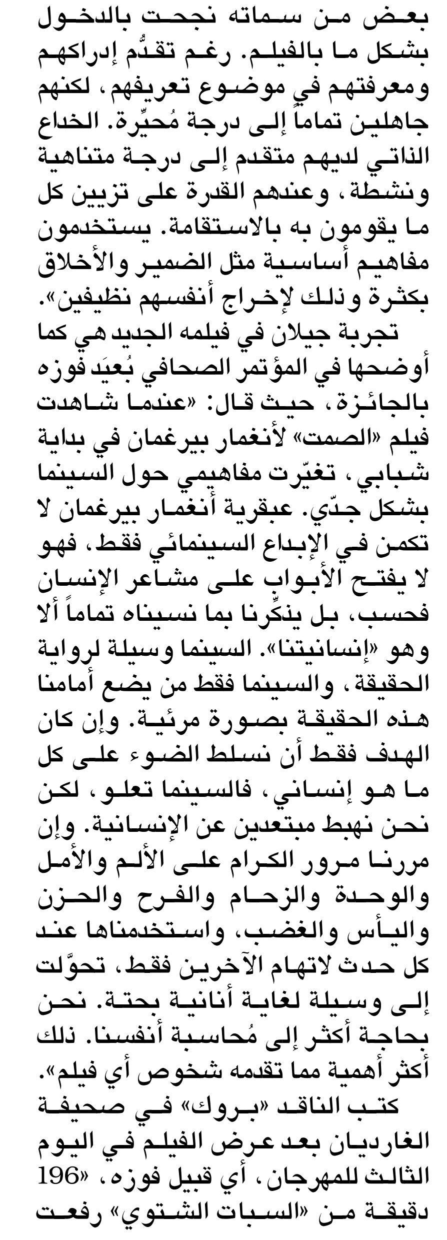
يبدأ الفيلم بمشهد لحقل ضبابي ورجل يجلس وحيداً على صخرة. آيدن يقود شاحنة نحو القرية نزولاً على منحدرات كابادوكيا. حجر يهشم الزجاج الأمامي للشاحنة. «الياس» صبي فقير، هو مَنْ ألقى الحجر، ويُنظر إليه في البداية على أنه صبي مشاكس. لكن لاحقاً يُعرف بأنه ابن إسماعيل الذي لا يستطيع دفع إيجار مسكنه لآيدن المالك. هذا الأخير يطرد عائلته بعد أن يصادر ثلاجته وتليفزيونه. الحادث العرضي، يتسبب بخلاف مادي حاد بين إسماعيل وسائق الشاحنة. يحدث هذا بينما يقف آيدن متفرجاً.

عن شخوص «السبات الشتوي» صَرّحَ جيلان لصحيفة حرّيّت التركية قبيل فوزه بالجائزة قائلاً: «شخوص الفيلم مستوحاة من بعض الناس من حولي، وربما يوجد فيها جزء مني. جميعهم يعرفون جيداً حقيقة بعضهم بعضاً. الكل يخدع نفسه ويرى نفسه على حق دائماً. لسلوك الناس هنا أكثر من دافع معقد وصعب الحل من أساسه. السبب واضح، الإنسان في ثقافتنا أكثر ميلاً لخداع نفسه. لا أحد يلقي اللوم على نفسه. حتى «تويتر» أصبح ميداناً لإلقاء اللوم على الآخرين ومكاناً لاصطياد أخطاء الآخرين. هذه ليست استقامة. لا أحد يُحمِّل نفسه الخطأ. في الواقع، نحن بحاجة إلى أشخاص يتحملون المسؤولية». وفي سؤال عن تعريف المستنير قال: «إن ما ندعوه بالمستنير على التعميم ليس له بنية متجانسة.


المخرج صفوان الشلبي




مشهد من « السبات الشتوي »


بعض من سماته نجحت بالدخول بشكل ما بالفيلم. رغم تقدُّم إدراكهم ومعرفتهم في موضوع تعريفهم، لكنهم جاهلين تماماً إلى درجة مُحيِّرة. الخداع الذاتي لديهم متقدم إلى درجة متناهية ونشطة، وعندهم القدرة على تزيين كل ما يقومون به بالاستقامة. يستخدمون مفاهيم أساسية مثل الضمير والأخلاق بكثرة وذلك لإخراج أنفسهم نظيفين».

تجربة جيلان في فيلمه الجديد هي كما أوضحها في المؤتمر الصحافي بُعيَد فوزه بالجائزة، حيث قال: «عندما شاهدت فيلم «الصمت» لأنغمار بيرغمان في بداية شبابي، تغيّرت مفاهيمي حول السينما بشكل جدّي. عبقرية أنغمار بيرغمان لا تكمن في الإبداع السينمائي فقط، فهو لا يفتح الأبواب على مشاعر الإنسان فحسب، بل يذكّرنا بما نسيناه تماماً ألا وهو «إنسانيتنا». السينما وسيلة لرواية الحقيقة، والسينما فقط من يضع أمامنا هذه الحقيقة بصورة مرئية. وإن كان الهدف فقط أن نسلط الضوء على كل ما هو إنساني، فالسينما تعلو، لكن نحن نهبط مبتعدين عن الإنسانية. وإن مررنا مرور الكرام على الألم والأمل والوحدة والزحام والفرح والحزن واليأس والغضب، واستخدمناها عند كل حدث لاتهام الآخرين فقط، تحوَّلت إلى وسيلة لغاية أنانية بحتة. نحن بحاجة أكثر إلى مُحاسبة أنفسنا. ذلك أكثر أهمية مما تقدمه شخوص أي فيلم».

كتب الناقد «بروك» في صحيفة الغارديان بعد عرض الفيلم في اليوم الثالث للمهرجان، أي قبيل فوزه، «196 دقيقة من «السبات الشتوي» رفعت روح التنافس والتحدي ليصبح الفيلم المنافس المفضل للسعفة الذهبية. الفيلم يعرض مشاهد رائعة وجذابة وأظهر جيلان ليكون سيكولوجياً على طريقته وأسلوبه الخاص، كما كان بيرغمان من قبله». أما «روبن كولن» فكتب في صحيفة التليغراف: «إن السبات الشتوي فيلم عبقري للغاية. المخرج والفريق شدّوا الانتباه إلى الإمكانيات التي نتوقعها من السينما، وما نتوقعه منا أيضاً، حكاية استثنائية وعظيمة لما أصبح عليه رجل دخل قلبه في سبات شتوي».

أما «بِلغى إبيري» الناقد السينمائي الأميركي التركي الأصل فكتب عن جيلان يقول: «رغم المزاج الثابت نسبياً في أعمال جيلان من ناحية أسلوبه وموضوعاته لكن أعماله تقدمت خلال عدة مراحل، في فيلميه الأولين (القصبة، وسحب أيار) تدور الأحداث في ريف تركيا، حيث القصص اللطيفة والدافئة التي تقدم الطبيعة كملاذ. في فيلميه التاليين (بعيداً، والمناخات) صوّر قسوة العلاقات المدنية الحديثة وفعل ذلك بشراسة وبلا عواطف وبلقطات ثابتة. (ثلاثة قرود) كان أقرب إلى دراما عائلية أوبرالية، مليئة بالفسوق والغدر والتعسف والجريمة. (ذات مرة في الأناضول) كان نظرياً، أشبه بحلم يقظة في البحث عن أشياء مفقودة. بشكل عام ظَلّتْ شخصياته هادئة إلى حَدٍ ما، شخصيات مغمورة وسلبية تميل إلى تَجنُّب الصراع، اختارت أن تعاني بصمت وتكتم غضبها. لكن (السبات الشتوي) مليء بمشاهد حوارية جريئة، وربما ذلك يعني أنه دخل مرحلة جديدة».

يشار إلى أنه ليست هذه المرة الأولى التي يفوز بها فيلم تركي بـ «السعفة الذهبية»، ففي عام 1982 فاز الفيلم المثير للجدل (الطريق) الذي كتبه وأنتجه الممثل التركي القدير «يلماز جوناي» بسعفة مهرجان كان.



«ماليفيسنت»

أنجلينا جولي في أسطورة الجمال النائم

لنا عبد الرحمن

غالباً ما يتم تقديم الحكاية الخرافية من وجهة نظر تصف طبائع الأشخاص، وتكشف حقائقهم من البداية سواء أكانت للطيبين أم الأشرار.. لكن هذا المنظور في التعامل مع الأساطير والقصص الخرافية بدأ يأخذ منحى آخر مع قيام شركة «ديزني» بإعادة تقديم أفلام مُستوحاة من حكايات خرافية، يتم تناولها من وجهة نظر مُنسجمة مع الزمن المعاصر وتقنيات السينما الجديدة، وأكثر غوصاً في تحليل الدوافع النفسية للأبطال، وأثرها في تصرفاتهم، كما رأينا من قبل في فيلم «ساحر أوز العظيم»، الذي أُعيد تقديمه في 2013.

وفي هذا العام، تُعيد شركة «ديزني» في فيلمها «ماليفيسنت» (MALEFICENT) للمخرج روبرت سترونجبرج؛ تقديم قصة مُستوحاة من أسطورة «الجمال النائم»، في فيلم ثلاثي الأبعاد تؤدي أنجلينا جولي فيه دور الساحرة الشريرة. الحكاية الأصلية قدمتها استوديوهات والت ديزني في عام 1952؛ وتحكي عن زوجة أب استعانت بالسحر، ووضعت السم في تفاحة لتحكم على شابة صغيرة بالنوم حتى قدوم شاب يحبها ويمنحها (قبلة حب حقيقي) لإبطال مفعول السحر.

فيلم «ماليفيسنت» يعيد صياغة هذه الحكاية، أو الاستفادة من علاقة السحر بالحب. ولعل هذا هو الخيط المشترك بين فيلم «الجمال النائم» (1952)، وبين «ماليفيسنت» (2014)، أي إعادة التأكيد على أهمية الحب في الشفاء من الشرور واللعنات. لكن ثمة ما ينبغي التوقف بشأنه قبل الخوض في حكاية «ماليفيسنت»، هو أن هذا الفيلم يمنح الساحرة الشريرة فرصة للكلام عن نفسها، إذ تطل برأسها بعد مرور كل هذه السنوات على ذيوع صيت شرها، لتسرد روايتها. تميط اللثام عن وجه آخر لها، مؤكدة أن لحكايتها أكثر من وجه. في «ماليفيسنت» أيضاً يمثل «الحب» طاقة الحياة والموت، التدمير والبناء، بينما طغت فكرة «الجمال» فقط على أسطورة «الجمال النائم»؛ فالفتاة الجميلة تحصل على لعنة زوجة أبيها الشريرة بسبب جمالها الفائق، في حين أن «ماليفيسنت» يخوض في الطبقات التحتية للنفس

البشرية بما يتجاوز الشكل الخارجي بحثاً عن أسباب أعمق لهبوب رياح الشر. هكذا يتداخل عالم الخرافة، مع النزعات الإنسانية المُوْغِلَة في القِدَم، من جشع، وأنانية، وغريزة الطمَوح، والرغبة في المجد... لتظل عاطفة الحب النقي، أو «إكسير» الحب وسيلة الشفاء الوحيدة.

«ماليفيسنت» هي جنيّة طيبة ذات جناحين كبيرين، تعيش في عالم الخيال والأحلام في مملكة «المورو»، مع كائنات خرافية، وزهور مُتكلّمة، ونباتات مرحة، وضفادع وطيور محبة لها؛ ماليفيسنت أيضاً هي حامية المملكة من الغزاة البشريين الذين ينوون القضاء عليها. لكن حين يطرق الحب الباب تختلف المعادلات، هكذا تلتقي ماليفيسنت وهي في السادسة عشرة من عمرها بشاب بشري في مثل سنها، تَجَرَّأَ على الاقتراب من مملكتها، ولأنها بريئة وطيبة، لم تفكر أن تبادله العداء، بل تقع في حبه، ويتبادلان قبلة حب يقول إنها: «قبلة حب حقيقي»؛ لكنها لم تكن كذلك.

بعد هذا المشهد، وبعد انتقال ماليفيسنت من المراهقة إلى الشباب تظهر شخصية أنجلينا جولي، ويبدأ تركيز المخرج على المشاهد التي تظهر فيها جولي لتكون بؤرة الحدث على مدار الفيلم. نعرف أن الشاب البشري غاب عن حياتها لسنوات، لكنه يعود فجأة مُدَعياً أنه يريد تنبيهها بأن الملك البشري للمملكة المجاورة يريد قتلها، وسلب جناحيها. وللمرة الثانية لا يكون صادقاً معها، فحين تثق به ماليفيسنت، وتستعيد معه عهود الحب، وتستلقي إلى جواره بعد أن يدفعها إلى الشرب من كأس ما، تنام لساعات، ثم تصحو على الحقيقة المُفْجِعَة، أن الشاب الذي أحبته ووثقت به غدر بها وقطع جناحيها، ليقدمها للملك كي يرضى عنه ويزوجه ابنته، ويصبح ملكاً من بعده. تدرك ماليفيسنت أن طمعه البشري بالسلطة جعله يتخلى عن حبه لها، بل يطعنها بقوتها، ويجردها منها. هكذا تتحول إلى جنية شريرة، وتصر على الانتقام من حبيبها السابق مهما كان الأمر. تفقد ثقتها بالحب وتعلن رؤيتها الجديدة: «الحب الحقيقي غير موجود»؛ وتنتظر بلهفة كي تأتيها فرصة الانتقام، حين يتزوج عدوها اللدود من ابنة الملك ويُرزق بطفلة صغيرة تُدعى «أورورا»، وفي يوم احتفاله بقدوم مولودته تأتي ماليفيسنت إلى الحفل، وعلى مرأى ومسمع من سكان المملكة، تكشف عن نواياها ولعنتها: «حين تكمل الطفلة عامها السادس عشر، ستجرح إصبعها بإبرة وتنام نوماً أبدياً، لن تستيقظ منه إلا بحصولها على قبلة حب حقيقي». ولأن ماليفيسنت تؤمن بأن الحب الحقيقي غير موجود، وأنه السبب بشقائها، ترى أن لعنتها ستكون دائمة، وأن الأميرة الصغيرة ستظل نائمة للأبد، هكذا يتحقق انتقامها.

يواجه الملك لعنة ماليفيسنت بأن يرسل ابنته برعاية ثلاث من الجنيات إلى الغابة، لتحيا هناك في مكان آمن، لكن ماليفيسنت تَتَمَكَّن من الوصول للطفلة، بل وتنقذها أكثر من مرة من خطر الموت، بهدف أن تعيش كي يتم الانتقام كما أرادته الساحرة.

ووفق مقولة «انقلب السحر على الساحر»، فإن الطفولة والبراءة التي تراها ماليفيسنت في عيني «أورورا» الصغيرة، تجعل قلبها يهفو لها. تكبر الطفلة التي اعتادت رؤية الساحرة من دون أن تدرك أنها السبب في لعنة قادمة سَتَحِلُ بها، هكذا تُنسَجُ بينهما وشائج عاطفة محبة حقيقية وغامضة في آن واحد. ماليفيسنت تدرك أن «أورورا» ابنة عدوها، وتصر على الانتقام حتى النهاية، لكن في الوقت عينه تشف روحها لمرأى الطفولة البريئة الخالية من الأحقاد، ولعل المشهد الأول الذي جمع بينهما في الغابة أول مرة يكشف كيف أن ماليفيسنت ترى في «أورورا» ما يذكرها بنفسها الماضية التي مزقها الحب.

قبل أن تَحِلّ اللعنة على الأميرة الصغيرة، تلتقي صدفة مع شاب في مثل سنها يعبر الغابة بحثاً عن مملكة أبيها، تظن ماليفيسنت أن هذا الشاب هو من سيمنح الأميرة (قبلة حب حقيقي)، وحين تقع لعنتها بالفعل وتبدأ أورورا بالنوم الأبدي، تأمر ماليفيسنت بإحضار الشاب الصغير، لكنه حين يقترب ويمنح الأميرة قبلته، لا تستيقظ، وتستمر في نومها، مما يعني أن عاطفته غير صادقة. تيقنت الساحرة أن لعنتها لن تزول، بسبب غياب الحب، وفي مشهد إلى جانب سرير الأميرة النائمة تعترف فيه بندمها على ما قامت به، وتتعهد بالبقاء بالقرب منها، تقترب وتمنحها قبلة على خدها، حينها تستيقظ أورورا، لأن ما تحمله لها ماليفيسنت من عاطفة حقيقي جداً، بدليل أنها أزالت لعنة السحر.

ثمة فكر «نسوي» مباشر يتمكّن المشاهد من التوقف أمامه بعد نهاية الفيلم؛ ولا ندري إذا كان هذا مقصوداً. الرجل على مدار الفيلم محور الشر، وحتى حين يبطل السحر فإنه يزول بتأثير (الجنية- المرأة) التي صنعته أيضاً، أي أن الرجل في «ماليفيسنت» ليس له دور إيجابي في حياة البطلتين، سواء كانت الجنية، أم الأميرة الصغيرة.

يركز الفيلم على أداء أنجلينا جولي، بحيث يبدو تمثيل سائر الممثلين إلى جانبها باهتاً جداً. توجد أيضاً عيوب في السيناريو، والإخراج، وتقطيع المشاهد، لدرجة أن الفكرة الرئيسية تبدو أحياناً في خلفية الحكاية أو تنقصها تتمة ما، في مقابل التركيز على ملامح أنجلينا جولي وأقوالها وتحركاتها.

«أبسكام»

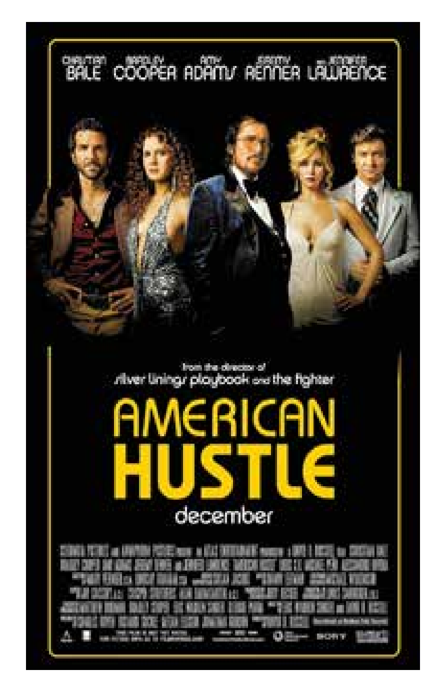
العميل في قبضة المحتال

سليمان الحقيوي

فيلم «الكفاح الأميركي» هو رابع فيلم مهم للمخرج الأميركي دافيد أو روسل David O. Russell، واللافت أنه استطاع بمسيرة قصيرة أن يحقق مجداً عجز عن بلوغه غيره، بدليل عدد ترشيحاته في مختلف الجوائز التي تجاوزت 42 ترشيحاً، وهنا ما يجعل من هذا المخرج وأفلامه موضوعاً يغري بالمتابعة.

وتيرة نجاح روسل تستمر مع فيلمه الجديد (الكفاح الأميركي American Hustel)الذي تَرَشَّحَ لأهم الجوائز الكبيرة ونافس عليها. وعلى غرار نكائه المعهود في أفلامه السابقة (نئب وول ستريت، الجاذبية، الكابتن فيليبس، 12 سنة من العبودية...) جاء هذا الفيلم على نفس القدر من الجودة، وإن كانت الأفلام السابقة قد غادرت المنافسة المُحتدِمة في شِبَّاك التناكر، بينما ظل «الكفاح الأميركي» يكافح لشهور محققاً حجم إيرادات بلغت أكثر من 150 مليون دولار.

قصة الفيلم تعود إلى ما بين سنة 1970 و1980، وتستّل قضية من ملفات مكتب التحقيقات الفيدرالي (FBI)، لتحكي عن عملية «ABSCAM / أبسكام» التي واكبت إحدى أبرز جرائم الفساد التي تَبِعَها جدل إعلامي كبير، والأحداث هِي مزيج عبقري بين الجريمة والدراما العاطفية والكوميديا، بطلها لصّان هما (ايرفينج رونفيلد/كريستيان بيل) و(سيدني بروسر/إيمي آدمز) محتالان يؤسِّسان شركة وهمية للاستثمار بهدف سرقة أموال الناس، ولكن مكتب التحقيقات الفيدرالي كان يتابع عملياتهما من خلال العميل (ريتشي ديماسوا/ برادلي كوبر)، الذي ألقى القبض عليهما فأصبح إطلاق صراحهما مشروطاً بتعاونهما مع المكتب لإلقاء القبض على مجموعة من رؤوس الفساد. لكن في الأخير يقع العميل ضحية عملية نصب كبيرة قام بها الثنائي سيدني ورونفيلد.



الفيلم يعطي الانطباع بالنفس الخفيف، والمتعة بفضل البداية القوية التي تعد بالتشويق، ويستمر هذا المنحى حتى النهاية بقصة يضع فيها المخرج اليد على قضايا كثيرة: الحب، الاضطرابات الاجتماعية، الفساد... دون أن يتوقف عند موضوع واحد أكثر من اللزوم، بل يمر ويترك المتفرِّج يُعْمِل


مشهد من فيلم «الكفاح الأميركي»

ذهنه، وهي طريقة تجعل أعمال روسل تتميّز بالجاذبية والتشويق.

الكل في هوليوود وخارجها يتساءل عن سر النجاح الكبير والمتكرر لروسل، بعضهم يذهب إلى أنه محبوب في هوليوود، الأمر الذي يجعل أعماله مُرَحَّباً بها في جوائز الأوسكار وغيرها. لكن بعيداً عن ذلك كله سنلاحظ أن الرجل ماكر فنياً، وذكاؤه يزاوج بين ما هو فني وما هو تجاري؛ فهو يعمد إلى حشد طاقم تمثيل قوي (على الأقل أربعة ممثلين في الأدوار الرئيسية)، ولا يجعل القصة على عاتق أحد هذه الشخصيات، بل يوزِّع الأحداث بشكل يجعلنا نتجنب إلى كل هذه الشخصيات، وهذه السمة حاضرة في فيلم «العلاج بالسعادة» بطولة (برادلي كوبر، جينيفر لورانس، جاكي ويفر، كريس توكر...). وفي الفيلم الجديد «الكفاح الأميركي» يعود روسل إلى اللعب بالقواعد نفسها معتمداً على طاقم قوي مُشَكَّل من: (كريستان بيل، برادلي كوبر، جينيفر لورانس، إيمي أدامز، جيرمي رينر)، والدليل على نجاح هذه الرؤية الفنية هو ترشح طاقم التمثيل لأربع جوائز في صنفيها: أفضل ممثل/ممثلة في دور رئيس، وأفضل ممثل/ممثلة في دور مساعد، وهو أمر نادر الحصول.

وفي سياق الأداء نفسه سنجد المخرج روسل يتعامل مع الوجوه نفسها؛ فقد تعامل مع جينيفر لورانس وبرادلي كوبر في فيلمي «العلاج بالسعادة» و«الكفاح الأميركي»، أما كريستيان بيل وإيمي أدامز فقد تعامل معهما في فيلمي «المقاتل» و«الكفاح الأميركي» أيضاً. ولأن علاقة هؤلاء الممثلين بالمخرج تمتد لأكثر من عمل، مما يجعله يتواصل معهم بطريقة سهلة، فإن هذا الخيار انعكس بشكل جيد على الفيلم، وكنتيجة منطقيّة فقد اقتحم الطاقم أربع جوائز أوسكار في صنف التمثيل. في أغلب أفلامه يُصرّ روسل على كتابة السيناريو، سواء أكان بالانفراد به أم بالمشاركة، وهذا ساعده على أن يتحكّم بشكل أكبر في القصة وأحداثها، وإدارة طاقم الفيلم. ولَعَلّ قصة الفيلم هي من أبرز النصوص الأصليّة هذه السنة، فالمشاركة في الكتابة مكّنت المخرج من التعبير عن الفضاء بدقة متناهية وكأن الجمهور فعلاً يعيش في فترة الثمانينيات بالاهتمام بأدق التفاصيل من أزياء وماكياج وألوان، دون أن ننسى طريقة سير الحوار ومعجمه. وبخلاف ذلك فروسل يمتلك خلطة سحرية أخرى؛ فهو لا يجعل فيلمه يقتحم تيمة واحدة بعينها، بل يمزج بين تيمات متعددة، فبالنسبة لفيلم «العلاج بالسعادة» نجد (سينما العائلة، الكوميديا، الرياضة، الأزمات الاجتماعية، العلاقات الاجتماعية، الأزمة المالية)، وفي فيلم «الكفاح الأميركي» نجد (الكوميديا، الجريمة، الفساد، العلاقات الاجتماعية والتعالقات..)، وهذا القطف التيماتيكي المتعدّد يجعل هذا الفيلم يتميّز عن غيره، ومعه يواصل روسل السير على خطّه الإخراجي الخاص.



الحياة في هوليوود

حرائق وغرائب

سليم البيك

قد لا نستغرب إن عرفنا أن المخرج الكندي ديفيد كرويننبيرغ بدأ بعرض مشروع فيلمه على أكثر من منتج لما يقارب السنوات العشر إلى أن استطاع أن يجد شركة إنتاج كندية تموّل الفكرة والسيناريو الذي كتبه بروس واغنر، ليصيرا فيلماً. أحد المنتجين في هوليوود قال لكرويننبيرغ: لن أفعل ذلك بصناعة أحبّها، يقصد ا لسينما .

قد لا نستغرب ذلك إن عرفنا، ليس فقط موضوع الفيلم، الذي هو هجاء لأسلوب الحياة في هوليوود، بل كذلك شدّة النقد لحياة نجوم هذه المدينة. ولعلّ الأكثر «فداحة» شدّة المكاشفة التي يصوّرها كرويننبيرغ في فيلمه الذي وُصف في الصحافة بالهجاء الساخر والكوميديا السوداء. إلا أن المخرج أصرّ على أن ما فعله إنما هو نقل واقعي لأسلوب حياتهم قائلاً بأنه لم يأت بمبالغات، وأن كل هذه الأمور قد حصلت فعلاً، ولأنه كذلك على الأغلب، يمكن إضافة تصنيفات عدة للفيلم لكل منها مبرّرها: كالحبكة المعقّدة والمأساوية، والرعب المُتجسِّد في الظهور المُتكرّر لأرواح أموات يتخيّلها بعض أبطال الفيلم. إضافة لما يعرف بأفلام «psycho killer» المَبنيّة على جرائم قتل يقوم بها مضطربون نفسياً، وذلك لما في الفيلم من جرائم قتل يقوم بها هؤلاء.

فيلم «خرائط إلى النجوم» (MAPS TO THE STARS)، الذي بدأت عروضه الأوروبية بالتزامن مع مهرجان «كان» لهذا العام (تسبق العروض الأميركية) يصوّر حياة المشاهير العاملين في مجال السينما، في هذه المدينة الأميركية، وقد يشير العنوان إلى بعض المصائر في الفيلم من خلال لعب على كلمة «نجوم»، قد نفهم منه الطريق إلى النجومية في هوليوود، وهو هاجس معظم

الشخصيات في الفيلم، أو الطريق إلى النجوم في السماء (الموت)، كما يحيل أيضاً على مصائر شخصيات أودت بهم الطريق إلى «النجومية الدنيوية»، إلى «النجوم السماوية» المتكرّر ظهورها! وهي استعارة مجازية ظهرت جليّة في الفيلم الممتد لـ111 دقيقة.

يتنقل الفيلم من خلال شخصيتين نسائيتين عالميتين متوازيين في هوليوود، الأولى هي «هافانا سيغراند» بأداء ممتاز لجوليان مور التي نالت جائزة أفضل ممثلة في مهرجان «كان» الحالي، والثانية هي «أغاثا ويس»، وقامت بدورها ميا واسيكوسكا.

واستناداً إلى الشخصيتين الرئيسيتين يصوّر الفيلم حياة عائلة «ويس» الساعية بجنون خلف الشهرة والمال، «هافانا» هي إحدى مريضات رب الأسرة، المُعالِج الفيزيائي «الروحاني» المُتَقَمِّص لدور «الدلاي لاما» إنما بنسخة حديثة تلائم الزبائن النجوم في هوليوود. أما «أغاثا» فهي ابنته التي هجراها هو وزوجته. ومن خلال شبكة العلاقات داخل هذه العائلة ينقل لنا الفيلم بعض أساليب الحياة الهوليوودية، غير أن تناقضات الشخصيات تعطي فكرة عن مدى الهشاشة في هذا المجتمع، وعن مدى تفشّي كل ما يخطر على البال من انحلال أخلاقي، إضافة إلى الرياء والتملّق، وكل ذلك كحالة مُتفشّية وعامة بين نجوم هوليوود.

يقوم الممثل جون كوزاك بدور رب العائلة، المعالج الفيزيائي والروحاني ستافورد، الذي لا يتوانى عن استخدام العنف الجسدي مع ابنته، والمتزوّج من «كريستينا» (تقوم بدورها أوليفيا ويليامز) له منها ابنتهما «أغاثا» المضطربة نفسياً والتي تأتي إلى هوليوود في لقطات الفيلم الأولى باحثة عن أهلها وعن عمل، حيث شغلت مساعدة شخصية عند «هافانا» النجمة السينمائية وإحدى مريضات أبيها.

«أغاثا» أتت من مستشفى الأمراض النفسية بعدما وضعها فيه والداها بعد محاولتها حرق البيت. تركاها هناك وهجراها إلى هوليوود. وقد حاولا بالإقناع وبالعنف وبـ«المال» إثر عودتها إليهما لإجبارها على أن تتركهما بسلام، بعدما أحرقت «أغاثا» البيت فرميت في مستشفى، والحقيقة أن مآلها مرتبط باكتشافها بأن أباها وأمها أخوان، وأن أباها متزوّج من أخته وأنها ابنتهما.

نرجع للأب، «ستافورد»، الروحاني صاحب النصائح المثالية لنجوم هوليوود، وما في حياته من تناقضات. فزوجته/أخته لا تخفي اضطرابها الدائم في الفيلم، معبراً عن ذلك توتّرها أثناء الكلام وبكاؤها الهستيري، إضافة إلى تقبّلها لإهانات ابنها، الممثل المراهق، الذي تدير أعماله.

أما «بينجي ويس» (يقوم بدوره إيفان بيرد) ابنهما المتعجرف، فهو ممثل نجم غارق في نرجسيته التي تقوده إلى قتل طفل يشاركه أحد الأدوار في فيلم بسبب «غيرة مهنيّة»، هذا المراهق خرج من مركز إعادة تأهيل، بعد تورطه في المخدّرات. يعامل أمه مديرة أعماله باحتقار. كذلك أخته وأباه. يقتل كلب صديقه بمسدّس.. ويترافق ذلك كلّه باحتقاره لجميع مَنْ حوله. هذه هي عائلة المعالج الفيزيائي والروحاني ومؤلّف كتب من تلك التي تدلّ الناس على كيفية تخطّي مشاكلهم والنجاح في مجتمعا تهم.

لا ينتقد الفيلم من خلال نقل واقعي أجواء صناعة السينما فحسب في هوليوود، بل سيكولوجيا صنّاع الأفلام هناك، إضافة إلى المجتمع برمّته، أو ما يُعرف بـ«السيكولوجيا». تلعب «جوليان مور» دور «هافانا»، النجمة الهوليوودية الآفلة الساعية بشتّى الوسائل لنيل الدور الرئيسي لفيلم قيد الإنتاج يتناول حياة والدتها، النجمة السينمائية هي الأخرى، والتي ماتت في حريق، لهافانا كذلك اضطرابها النفسي، تترقّب بتوتّر ويأس إمكانية أن تنال دور والدتها في الفيلم، يصير الأمر هاجسها، تلجأ لمعالج فيزيائي وروحاني يقنعها بأنه سيخلصها من التوتّر وبعلاجه تسترجع هافانا ذكريات اعتداءات جنسية «فتلفظها» لترتاح من عبئها. تلتقي بالممثلة التي تم اختيارها لأداء دور والدتها، بصحبة طفلها على مدخل مركز تجاري. وبعد ساعات يصلها خبر موت الممثلة المفترضة وطفلها في حادث سير، تفرح وتشمت لاحتمال أن تُستَبدل بها وتأخذ هي الدور، تغنّي وترقص لهذا الفرح دون أدنى حس إنساني ليردعها. ترفع هافانا سقف التوقّعات حتى يتم اختيارها لتمثيل الدور، تدخل في إغراءات شاذة لأحد المنتجين.

نالت «جوليان مور» عن دورها جائزة أفضل ممثلة في مهرجان «كان»، الذي جرى في شهر مايو/أيار لهذه السنة، وذلك على الأغلب للتناقض الداخلي والخارجي في الشخصية التي لعبتها بتميّز؛ الداخلي فيما يتعلق بأحلام يقظتها واضطرابها وانفعالاتها غير المبرّرة، وخارجياً في محاولاتها لأن توازي ذلك الاضطراب الداخلي مع تأنّق في الشكل وتملّق للآخرين، يصدر عن شخصية تبدو متّزنة.

الفيلم تجربة جريئة، ينتقد بواقعية حياة النجوم في هوليوود، ويتناول الطريق إلى هذه النجومية، حيث الحرائق هي أكثر ما يجمع بين النجوم، وإن كانت هذه الحرائق حاضرة بمعناها المادي والحرفي من خلال بعض المشاهد، وكذلك في ملصق الفيلم، فهي أساساً حاضرة أيضاً بمعناها المجازي في عموم الفيلم من خلال الخراب الذي يمكن أن تسبّبه الحرائق في كل البُنى؛ نفسية واجتماعية.. الكفيلة بتخريب حيوات نجوم طالما نراها ساطعة.



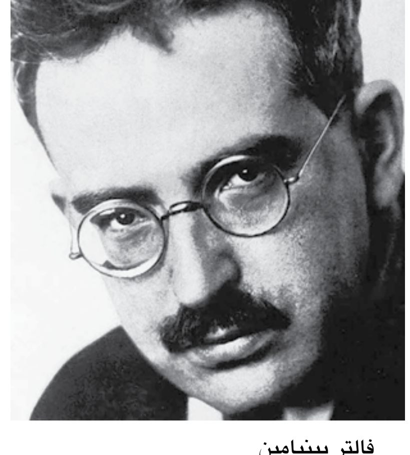
عمل للفنان(Tino Sehgal) و الفائز بـ« الأسد الذهبي»
لأفضل فنان في بينالي فينيسيا 2013

هَل فَقدَت اللوْحةُ هَالتَهَا؟

التَّعبير التَّشْكِيلي ومُفارَقاتُه الرَّاهِنَة

بنيونس عميروش

في العقد الثالث من القرن العشرين، عَبّرَ فالتر بينيامين (Walter Benjamin) عن اعتقاده بكون الأعمال الفنية في طريقها إلى فقدان عنفوانها جَرّاء إخضاعها للنسخ الميكانيكي الذي كان يشهد تقدماً سريعاً وقتئذ، وقد بدا رأياً يحتمل الصواب في حينه. غير أن ما نعيشه في عصرنا الحالي يؤكد بالملموس أن شُهرة عدد من الفنانين وانتشار أعمالهم القديمة منها والجديدة تعود إلى الإمكانات الهائلة للنسخ وتقنياته المتنوّعة، دون المساس بأسعارها السائرة في الارتفاع.



فالتر بينيامين



جوست سمايرز

رايموند مولان

سبق لفناني الأرض (land-art) أن تدخلوا في الطبيعة وواجهوا عناصرها، لتظهر أعمالهم المُنَفَّذة في العَراء، مُثْبَتَة عبر صور فوتوغرافية وشرائط فيديو، لتَتِمَّ مُشاهدتها ومناقشتها على نطاق واسع. كذلك الأمر، مع الفن الجسدي (body-art) الذي يمسي فيه الجسد سنداً (support) ومادة أساسية في العمل الفني. فعن طريق الفوتوغرافيا والفيديو أيضاً، يتم حَفْظ أثر الحركة (action) العَلانِيَة. وبالرغم من مرئية هذه الأعمال، فقد ساهمت هذه الأخيرة في إذكاء الصور الذهنية أكثر من الأحداث في حَدّ ذاتها. فيما أصبحت الصورة المادية (المجسدة) المظهر الرئيس في الفن المفاهيمي (فن المفاهيم أو الفن التَّصَوُّري - art conceptuel)، الذي اكتسح أوروبا والولايات المتحدة وأستراليا واليابان، حيث تتقدم فيه الفكرة عن الموضوع أو الشيء (l'objet) إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها التَّحَقُّق من الهيئة الصورية للعمل، باعتبارها غير ضرورية. ولعل هذه الأشكال التعبيرية التي ظهرت في نفس الحقبة، بين 1960 و1970، تؤكد لنا، من خلال استثمار الفوتوغرافيا والفيديو، كيف أغنت عمليات النسخ مداخل الإبداع التشكيلي ودفعت به نحو المُجادلة الفكرية، كما تقربنا من الوضع الذي نحس فيه بالمسافة الشاسعة التي تفصلنا عن فنون ما قبل القرن العشرين.

يعود بنا الفن الجسدي، ضمن دورة الفن الزمنية، إلى سيادة الوعي البشري



مايك فينرستون



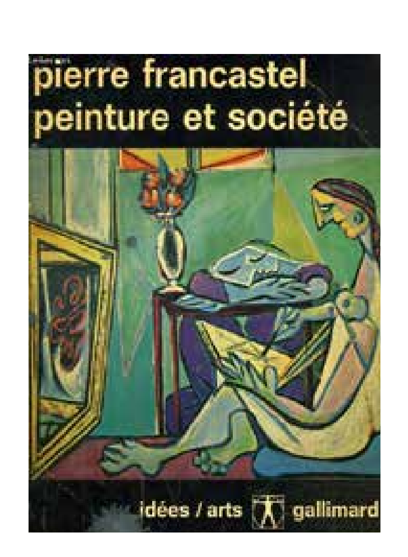
بنديتو كروتشه

في بناء التمظهرات الجسدية للكائنات من حوله، ويؤلف بينها للإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد معنى الحركة، كفعل تمثيلي يمنح التعبير قدرته على تجسيد المعاني المختفية في كافة أشكال العروض التي أسسها الإنسان في إطار مواجهة الطبيعة، كما يوضح طلال معلا. وبالاستناد إلى ذلك، فإن «المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تقدم الحياة نفسها على أنها تراكم هائل من الاستعراضات، فكل ما يُعاش على نحو مباشر يتباعد متحولاً إلى تمثيل». هذا يقودنا إلى مفهوم الاستعراض في مقابل مبدأ العرض الذي دأب على تقديم اللوحة والقطعة النحتية الصالونية في صالات العرض والمتاحف التي أمست تُدارُ كمؤسسات مالية وليست كمصادر للتربية والتثقيف كما كانت في القرن التاسع عشر، مما يذكرنا بديمومة الفن، ليس فقط في انزياحه عن المواضعات النَّسَقية الماضية فحسب، بل أيضاً من حيث انزياحه عن الفضاءات المغلقة والتقليدية، إذ عمل على الخروج إلى الفضاءات والمساحات الخارجية والفسيحة، كما هو الشأن بالنسبة للتَّوَجُّهات الفنية السالفة الذكر.

في مراجعة عابرة لتاريخ الفن، يَتَّضِحُ لنا مدى تجاوب الفنانين مع المستجدات التقنية والاكتشافات العلمية والتكنولوجية، في اتجاه إثراء وتوسيع الحقل الفني وخلق منافذ جديدة لبناء الصورة ونشرها. فمن الطبيعي أن تصنع التكنولوجيا الجديدة زمنها ومجتمعها الجَديدَيْن، وقد سبق أن أشار بيير فرانكستل Pierre Francastel إلى إمكانية الأخذ بالمبدأ الذي يجعل «المجتمعات تدخل وتخرج من نطاقها التشكيلي من أجل أن تستقر مادياً في المساحات العِلمية

العمل الفائز بـ «الأسد الذهبي» لأفضل مشروع في بينالي فينيسيا 2012

الخاصة». لذلك عَرَف عصر التكنولوجيا الراهن، تفاقم الشاشات والصور الرقمية المدعومة بالقدرات التقنية الهائلة في الدقة والمعالجة والتحويل والنسخ والإرسال الفوري العابر للقارات. فأمام مضاعفة جودة حَفْظ الأثر الفني وطرق تقديمه ونشره، صار من البديهي أن يُفَعِّل الفن هذه الإمكانات لصالحه. لتَتَوَجَّه الأشكال التعبيرية من جديد نحو المُنشَأة (التجهيز - installation) المدعومة بالمواد المُصَنَّعة الحديثة، والمُنْجَزَة (الأداء المشهدي performance – والهابنينغ - happening)، إلى جانب الويب آرت والفيديو آرت والفوتوغرافيا الرقمية والتقنيات الأنفوغرافية.. وذلك ضمن الموجة الإبداعية التي تتوخى الوصول إلى أكبر عدد من الجمهور، لتوسيع مجال الاستهلاك الثقافي في عصر الاختراق، حيث يبقى فيه «الزاد الفني الذي يقدمه الفن المعاصر لا حدود له، أما تقدير القيمة الفنية فيكتنفه الغموض وعدم اليقين»، كما يؤكد جوست سمايرز (Joost Smiers) الذي يعتبر الفنون والآداب ساحة قتال رمزية



واقتصادية في الآن نفسه. بينما يرى رايموند مولان (Raymonde Moulin) عدم تَمْكين طلاب الفنون البصرية من تحقيق قيمة الأصالة والتوقيع الشخصي، إذ «هناك تأكيد على أصالة العمل والفكرة والكاريزما، أما توقيع الفنان فهو تعريف للجهد أو للعمل بأنه فني، ويتم تدعيم هذه الصفة في سوق احتكارية محددة»، مضيفاً أن «سوق الفنون البصرية سوق احتكارية تنظمها الآليات المسيطرة على الحياة الفنية العالمية. كيف تَحْدُثُ بالفعل عمليات الاختراق هذه؟ وقد دَلَّتْ الأبحاث، على أية حال، على أن نسبة ضئيلة من الفنانين في كل مجالات الفنون البصرية هي التي تحظى باهتمام كبير دون غيرها، كما أن هذا الانقسام يزداد تشوها» . بينما يُقِرُّ مايك فيذرستون (Mike Featherstone) بعدم وضوح الأنواع الفنية لكثرة الآراء الخاصة بتغيير الذائقة، إذ «أصبح هناك اهتمام أقل في بناء أسلوب متماسك ومترابط، واهتمام أكبر بالتلاعب بالأساليب المعروفة وتفصيلها».

يقع هنا في ظل عولمة ثقافية واقتصادية كاسحة، انمحت معها حدود الفنون لتصبح جميعها متداخلة ومندمجة فيما بينها، بحيث توحدت المسائل الفنية بكبريات العواصم، وتلاشت الجغرافيات المحلية والقومية



الجناح الروسي في بينالي فينيسيا 2012 بعنوان « i City »

والعرقية، ولم يعد تعريف الفن من خلال الانتماء الإقليمي، بل أضحى كونياً، يقوم فقط على إبداع الفنان وأفكاره. وقد صرنا نَتَلَمَّسُ ذلك عبر الأنماط التعبيرية الجديدة السائرة في الانتشار بين شباب العالم العربي من الفنانين الذين لم تعد تعنيهم مفاهيم «الأصالة» و«الهوية» و«التراث» التي طبعت أفكار ومخيلة الأجيال السابقة (في الستينيات والسبعينيات خاصة)، ولم يعد يأبه بمسألة المثاقفة (acculturation) ذات الصبغة الإشكالية بين الشرق والغرب. إنه الانصياع مع الموجة العاتية التي يصعب مقاومة وِجْهَتها، مع ما تحتمله من اختيار إراديٍّ داخل مشروعية الفن في الطموح إلى المزيد من فتح آفاق الحرية والتعبير، باعتبار فكرة الحداثة تَنْبَني حسب بنديتو كروتشه (Bened-etto Croce) على «التحرك صوب مزيد من الحرية الفردية كجزء من جدلية القوة والرغبة».

مع كل ذلك، فهل فقدت اللوحة هالتها وقيمتها؟ لا أعتقد ذلك بحكم استمرارها في الحضور، ولربما تراجعت من حيث الممارسة والتعاطي لها من زاوية اعتبارها من الأنماط التعبيرية «التقليدية». إلا أن هذه الصفة «التقليدية» هي ما يجعلها في صدارة الفعل التصويري (pictural) لكونها تشكل مادية وحياة العمل الفني وخلود أصله، فيما تظل المرجع الأساس لتاريخ الفن وسيرورته البنائية، كما تبقى في نهاية المطاف خياراً من بين اختيارات أخرى. وإذا كانت الأعمال الفنية المُنْجَزة بداية من مطلع الألفية الجديدة تكاد تكون بالأبيض والأسود ومرتكزة على معرفة مجردة، كما أعلن ريناتو باريللي (Re-nato Barilli)، ألا يمكن اعتبار التصوير (la peinture) فِعْل استعادة الرونق اللوني والجودة التشكيلية، فِعْل تَجْنيب الفن من الحرمان الكروماتيكي وتدني العواطف؟ بهذا المعنى، قد تمثل اللوحة أحد عناصر التَّمَيُّز في المشهد التشكيلي الذي أصبح متشابهاً ومتماثلاً أكثر.

لا يمكن بأي حال من الأحوال التنقيص من قيمة التراكم الإبداعي الذي حققه الفن العربي المعاصر وما صاحبه من خطاب جمالي ونقدي تَوَسَّل بالتحليل والتوجيه والقراءة والتأريخ بالرغم من محدوديته. ولم يكن الباحثون من الفنانين العرب بعيدين عما يتداول من أساليب وأفكار ومستجدات الفن الغربي الذي أمسى الآن أكثر قُرباً بفعل وسائل الاتصال الحديثة، ما يُبرِّر حِدَّة التأثير ضمن سياق عالمي محتوم. وإن صَحّ التركيز على فن التصوير بوصفه ما يزال خياراً معتمداً في التعبير، فإن سؤال الإبداع لا يَمسُّ التصوير في حَدّ ذاته كوسيلة من بين وسائل عديدة، بل يتضمن يقظة الوعي والفكر والبحث عن «صور» غير مطروقة، تعكس إيقاع وجودنا داخل صيرورة الكون المركبة، البحث عن تشكيلية (plasticité) مُبتكرة وإدراك حقيقتها في السياقين المحلي والكوني معاً، لتوطيد التصالح مع ثقافة العصر دونما تحذلق أو افتعال، وذلك مع التعبئة النقدية القمينة بالتقاط هواجس الفنانين ورؤاهم وأسئلتهم ووضعها على محك الكتابة القائمة على أسس معرفية لا تخلو من جدية ووعي بدورها، في اتجاه الانسجام مع مجتمع جديد.




يوسف الكَعْفَاهِي

رسومات في الصمت والانتظار

أنيس الرافعي

مُؤخراً، احْتَضَنَ رواق «دار الشريفة» بمراكش المعرض الجديد للفنان التشكيلي المغربي يوسف الكَعْفَاهِي، تحت عنوان «رسومات». وهي يافطة يمكن أن تنسحب بشكل إجمالي على تجربة هذا المُبدِع المُتجدِّد في العديد من معارضه التي دأب على تنظيمها منذ ما يناهز عقدين ونصف العقد، ليس لأنها مشحونة بمجازات الدلالة فحسب، وإنما أيضاً لكونها تستبطن مفهوم التصوير في لحظة ساكنة يتجاور وينصهر فيها الكائن بالحيز المكاني المحيط به. يتواشجان في جدلية لا انفصام فيها، بغرض ترجمة مقصدية الفنان الداعية إلى استكناه «الحالة الإنسانية» وسط «عالم جامح»، يسعى بشتى السبل لنزع «البراءة» وتنميط «الوجود».

وقد تَجسَّد التصور الملمع إليه داخل هذا المشغل الجديد، في أعمال زاوجت بين «البورتريه» و«الشخوص في وضعية» (رجال، نساء، أطفال...)، كما زاوجت بين الصباغة والحفر. يكونُ يوسف الكَعْفَاهِي هو الفنان ذاته تقريباً في كلا الطرسين التعبيريين، من خلال المشترك بينهما على صعيد أدوات الرسم والتركيب والتكوين، غير أنه أثناء



ممارسة الحفر تحديداً بخلاف الصباغة، يحوز تقنيات إضافية وأساليب جديدة لمعالجة المادة والأثر، ويمتلك إمكانية بَعْدِيَةً لإدراك «التحول اللامرئي» الذي ينفذ إليهما وهو غائب.

هذه الإمكانية المشار إليها، ما هي إلا «حتمية الصدفة»، التي تنجم طردياً جرّاء تفاعل الزمن بكل من السند (الحديد، الزنك، النحاس...) والوصفات الكيميائية (الأسيد، الأحبار، الصدأ...). وعلى هذا الأساس وبمقتضاه الخيميائي، يصبح الحفر طرساً تعبيرياً ولّاداً وديناميـاً وليس «معطى ثابتاً أو مكتسباً، بل هو تَحوُّل وتجدُّد مستمران» كما يقول الناقد الفرنسي «هنري فوسيلون» في كتابه «حياة الأشكال».

ووفق اليافطة ذاتها «رسومات» ينشغل يوسف الكَعْفَاهِي، باعتباره فناناً أكاديمياً ينتمي إلى تيار «التشخيصية الجديدة» بموضوعة الجسد الآدميّ في علاقته بالهوية الشخصية المشيَّئة والكينونة الذاتية المستلَبَة. الجسد ليس بوصفه ظاهرة فيزيقية تشريحية كما في أعمال «فرنسيس بيكون» و«لوسيان فرويد»، أو كحركية إيروسية وعري أيقوني مثلما في أعمال «إدوارد مانيه» و«بول سيزان»، أو حتى كبنية جسمانية بالونية شأن مخلوقات «فرناندو بوتيرو»، وإنّما مُفكر ومَنْظُور إليه كجسد «كامن وأجوف وعاطل ومُغَيَّب ومقصي، غالباً ما يكون محجوباً عنّا، ويظل هامشياً قياساً إلى أحاسيسنا ووعينا بأنفسنا» حسب التخريجات التي جاءت بها تنظيرات «الجسدية» عند عالم الاجتماع «كريس شلنج».

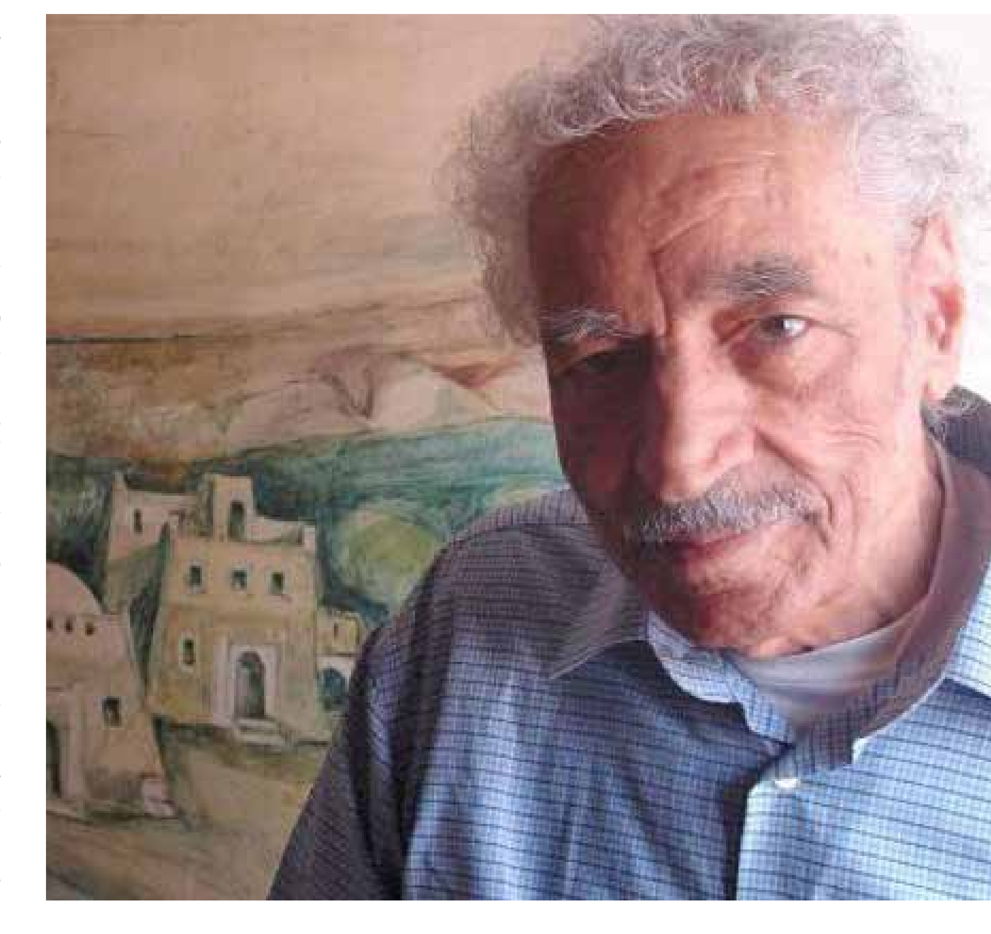
وعلى الأرجح، لهذا الاعتبار «تُبَئِرُ» اللّوحات الوجه وتفتلذهُ من الجسد دون بقية الأطراف، وتجعله مُختزلاً للهيئة. هذا الجسد نُلفيه في الغالب الأعم قابعاً على كرسي أو كنبة أو مبسط أو طاولة في وضعية غير مريحة، في حين يكون الوجه شاغراً يجلّله الغياب. الجسد يتموقعُ في الفضاء بأبعاده الجيومترية، لكنه لا يشغلهُ كما تقتضي كتلته، إنّهُ «مغترب» عن هذا الفضاء أو إن حلوله به محكوم بالطارئ أو القسري.

الوجه أيضاً يطالهُ الطمس والتشويه، بل يجوزُ القول بأنّهُ يتعرض على نحو قصدي لنوع من «الهدم» القاسي، الذي يدفعنا إلى التخمين في حاجته الماسة إلى «قناع مستعار» لإخفاء وسَتْرِ ما مسَّهُ من نمامة وقبح فرضاً عليه من الخارج، وليس من قبل مشيئة الفنان، الذي يتراءى كأن لا دور أو ذنب له في حدوثهما. لا يمتلك هذا «الجسد السالب» في ظلّ هذا الانوجاد المأزوم سوى اقتراح صوته الداخلي الضائع، وحنجرته الرمزية تغدو هي ذلك الوجه / الصدى، الذي يصرخ من الأعماق الخرساء بغمغمات الهيئة.

إنَّ «الجسدية» التي يقدمها لنا يوسف الكَعْفَاهِي على طبق ملون في مساره الفني المتميز، مأسورة بعطبها الأنطولوجي ومحاصرة وسط مناخ كئيب ومخنوق، لا يخفف من غلوائه سوى مرور وسيلة من وسائل النقل (عربة، دراجة هوائية، سيارة...)، أو تسلل مُباغت لقط أو كبش أو كلب، كما لو أنَّ هذه العناصر الشيئية والحيوانية التي لا تَخْفَى علاقتها الوشيجة بالحداثة والأسطورة والأدب، «مفرطة الإنسانية» وأكثر حياة من «الجمود» الذي يُثقل كاهل الجسد، ومن «الخواء» الذي يُطل من الوجه باعتباره نافذة للجسد.

ولتمثيل موضوعة الجسد بكافة التأويلات الحافة بها، وكذا لإحقاقها من الناحية الجمالية والحرفية المحضة، «يُسَرْدِنُ» يُوسُف الكَعْفَاهِي «الجسدية» كما لو أنها حكاية تستلزم توافر مقومات الفضاء والزمن والتشخيص والتحبيك، معتمداً منظومات لونية حارة وصاخبة وكابية (الأصفر، الرمادي، الأسود، الأحمر، البني...)، ومنتهجاً إيقاعاً هارمونياً خاصاً للخطوط والمستويات، ينهض على ضربات الفرشاة والسكين القوية والخاطفة، وعلى تضعيف الطبقات أو محوها.

في الحقيقة هي «سَرْدَنَة مفككة ومتشظية» للّوحة، تنبعُ بالأساس من النسف أثناء التركيب، ومن تفتيق الجميل من أتون البشع، ومن الانعتاق من أسر «المُكْتَسَب» توقاً إلى «المُصْطَنع»، لأن يُوسُف الكَعْفَاهِي من الفنانين المغاربة والعرب الذين يركون بشكل عميق بأنَّ «الوحدة الماديّة» المحكومة بالتماسك والانسجام، تحتاج إلى عملية تفجير مُتبصِّرة إذا ما وددنا الوصول إلى مدلولها الباطني وأبعادها الروحيّة، حتى ننصت ملّياً إلى هَدْأَةِ «تلك الأعماق السحيقة، الباردة» التي طالما أرعبت «باسكال» وَقَضَّتْ لياليه، وحتماً ليالي يوسف الكَعْفَاهِي.



نوري الراوي.. لُغة الجذور

ماجد صالح السامرائي

إذا كانت «جماعة بغداد للفن الحديث»، منذ قيامها عام 1951، قد دَعَتْ، وبصوت مؤسسها الفنان الرائد جواد سليم، إلى أن على الفنان، لكي ينفرد برؤية فنية جديدة، أن يمدّ جذوره في تربته وتاريخه وتراثه بحثاً عن منابع حضارية لرؤيته هذه، وتنمية الحِسّ التاريخي عنده وتعميقه... فإن استجابة الفنان نوري الراوي الذي وَدّعَنا مؤخراً (1925- 2014) لهذه الدعوة كانت أقرب إلى التلقائية من فنان كان، منذ البداية، يبحث عن طريقه الخاص في الفن من بعد أن وضعهم أستاذ الجيل «جواد» على طريق الحداثة وَمَهّدَه لهم.. ليعقد الفنان الراوي العلاقة، وعلى نحو مميز، بين «الذات» و«المكان» (الذي ولد فيه ونشأ نشأته الأولى، وملأ عينيه بخصائصه الجمالية). فقد وجد في «بيئته المكانية» ما يمدّه، رؤيةً وعملاً فنياً، بحيويّة خاصة، ويميز عمله من عمل زملائه من الفنانين المجايلين. فإذا كانت دعوة «جماعة بغداد» قد مثلتْ، في نظر بعض نقاد المرحلة، «وَثْبَةً في الاتجاه الصحيح» فإن «القيمة الفنية» التي سيحتازها هذا الفنان لا تنفصل عما كَوّنَ من رؤية فنية.

وإذا كانت هذه الذات، في ما لها من أصول تكوينية عند الفنان الراوي، «ذاتاً شعرية»، فإن ما صدر عنها من رؤية فنية إنما كان استجابة لهذه الشعرية بعناصر تشكيلها الفني، فإذا بتلك الجذور تتمدّد عنده فتأخذ، مرّة، طابعاً أكثر قرباً من طبيعته التكوينية من خلال العلاقة بالمكان، ومرة على صلة أشمل بما للفنان من رؤية فنية ذات بُعد شعري، وكأنه، على ما يبدو من عمله، قد امتلأ بطاقة شعرية فاضت بها الذات على الواقع، لتأخذ بُعد «التعبير» عن نفسها في: الشكل، واللون، والأسلوب. فإذا ما وجدنا في «الشكل» الذي تتعين به لوحته الكثير مما لـ«المكان الأصل» من خصائص التكوين، فإن «اللون» الذي سيستخدمه بكثافة شعرية، وبانفتاح يدل على عمق الحِسّ به، بحكم قدرته التلقائية على استخدام ذلك كله، ويرتفع بالواقع أمامه إلى مستوى الحلم، كاشفاً عما لتلك «الجذور المكانية» من أثر فاعل في نفس الفنان، ما جعل عمله الفني يُشِعُ بتكويناته، وبتلك الضربات الهامسة في ما يوظف من ألوان صافية.

إن جذوره الذاتية قد امتدت في مثل هذا المكان الذي جعله يقع، فناً، تحت تأثيره، ما جعل أعماله الفنية تنجذب إلى سحر المكان، محققاً ما يمكن وصفه / تعيينه بـ«التواصلات التناغمية» و«التنويع» في الشكل واللون، وبما يخلق متعة بَصَريّة ينفرد بها عمله، وتشكل خصيصة من أبرز خصائصه الفنية.

هذه «النعومة اللونية» يجدها ناقد مثل جبرا إبراهيم جبرا «نعومة لونية خادعة»، إذ «سرعان ما يُحس المرء من خلالها بتوتر الحلم، وتوتر الذاكرة»، ما يجعله يصف عمله بأنه «شِعْر المكان»، محدداً إياه بكونه «طريقة أخرى للعودة إلى الجذور من خلال الصورة الموحية».

من هنا جاء امتياز عمله الفني بالقوّة

والمغزى، القوّة المكتسبة مما اعتمد/ وبرع فيه من تقنية فنية، وما اتخذ في ذلك من أسلوبٍ ظَلّ ينمو ويتطور من داخله، متقارباً به من موضوعاته بما لها من خصائص طبيعية صوّرها بأشكال جديدة، وإن ظَلّ فيها وفياً لتقاليده الجمالية الخاصة.. والمغزى الذي يعيّنه البحث في المكان وقد جعل له تأويلاً آخر من خلال انفتاحه عليه بحسّه البَصَري، فكان في توجهاته إليه أقرب إلى توجهات العاشق إلى ما يعشق.

ونجد لهذا الارتباط بالمدينة الأولى/ المكان طابعين: طابع الحنين.. وطابع الخوف على ذلك المكان و«معالمه الأولى» التي راح «يوثّقها» بأسلوب فني عالٍ. وقد امتاز هذا التوجه بالجمع بين ثلاث خصائص، هي: براءة العين الناظرة في ما ترى، وأصالة الأسلوب في ما اتخذ من طرائق التعبير، والقدرة التعبيرية للون عنده، وقد استخدمه في حدوده القصوى.

فإذا ما انتقلنا إلى واقع ما «رأى»، وإلى حقيقة «الرؤيا» عنده في أفق انفتاحها الخيالي، سنجد في عمله ما يمكن أن ندعوه «وحدة الرؤيا»، وإن هذه «الرؤيا» ذات حركية ذاتية تتوازى وما للحلم من زخم الواقع والمتخيَّل معاً. وبقدر ما يجيء عمله المنتظم في سياقها تعبيراً عن حيوية الحِسّ الفني عنده، وحسيّته، فإنه يُفصح عن تجربة يعززها وعي الذات بالمكان. فهو من بعد أن فَقَدَ علاقة التواصل الحياتي مع مدينته (التي تجمع، كما تبدو في أعماله، بين عالم المدينة وروح القرية) عاد ليقيمها في الحلم، ناسجاً معالمها بروح شعرية جعلت من بيوتها ومعالمها المعمارية «منازل خيال» أكثر مما هي «معالم واقع»، وإن احتفظت، في لوحته هذه، بخواصها المعمارية التي تألفت، عنده، من «مفردات تشكيلية» عمادها البيوت، والقباب، والنواعير التي ترسم، بدورتها، دورة الحياة أمامه.. ما يمكن القول معه: إنه فنان مثقل برموز واقعه الخاص، وهو واقع هادئ، أليف، لا نلامس فيه من توترات العلاقة مع الذات (ذات الفنان) ما نلامسه في أعمال فنان المدينة. ولم تكن الوجوه التي برزت عنده في لوحة أو أخرى (وهي وجوه نسائية) إلا لحضورها الذي يستدعيه «استكمال المعنى».



لقد وجد الناقد والفنان جبرا إبراهيم جبرا في فن فناننا إحساساً قوياً بتقاطع الزمان والمكان في «قُراه» هذه، مؤكداً أن ذلك هو ما يجعل أعماله تبدو «مثقلة بالحنين إلى طفولته وبراءته الضائعة».. وهي، بحسب هذه الرؤية النقدية لها، تكشف عما هنالك من جذور مكانية «تُغني خياله وتقرر خصائص أسلوبه». فهو لا يرسم «مكاناً» بقدر ما يعبّر عن «حالات» علاقة ذاتية، تمتد روحياً، بالمكان، ما جعل من عمله الفني هنا تواصلاً بين رؤيتين: الرؤية الخارجية التي تتألف مما للشكل من وجود على أرض الواقع الذي يأخذ بُعداً مميزاً - بُعد الرؤية الداخلية- ومن رؤية الذات بما لها من علائق عميقة الوشائج بكل من الزمان والمكان.



شُروق حرِيَّشْ.. في مَدائِنها القَمَرِية

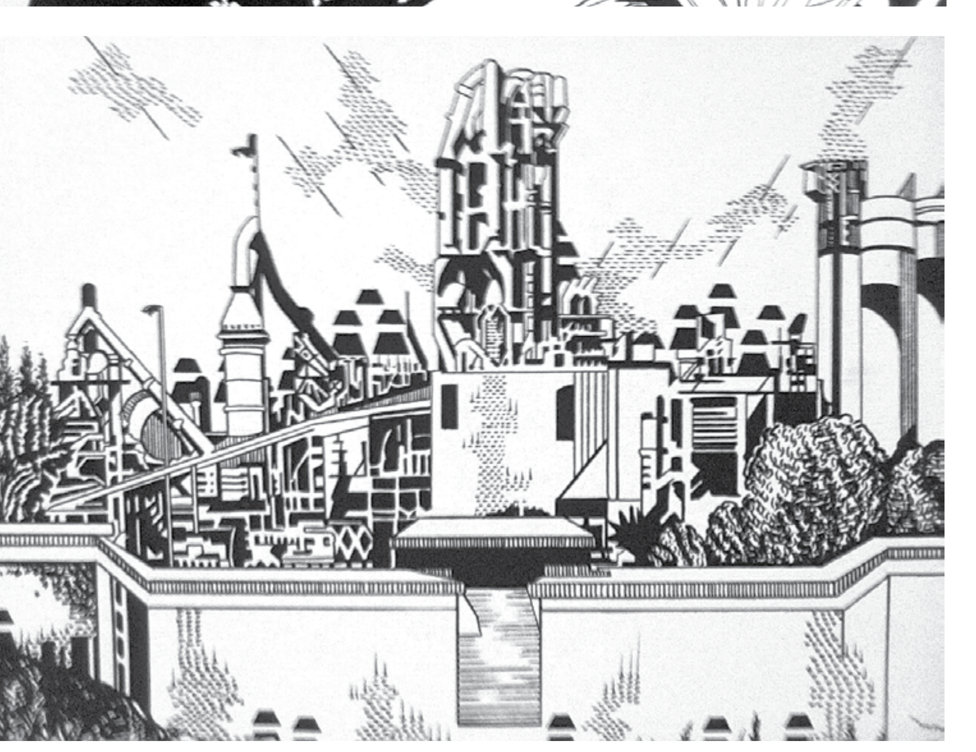
الدار البيضاء: بنيونس عميروش

«غيوم مدفوعة بالريح» هو عنوان معرض شروق حريَّشْ، الذي أقيم مؤخراً برواق «لاتولييه 21» بالدار البيضاء. وقد تَمَّ إنجاز الأعمال بين مراكش مدينة الأصول، ومارسيليا مدينة الإقامة. من ثمة، تكشف الفنانة على روح شَفيفَة تقوم على نزعة استيعادية تتقاطع من خلالها سيرة الذاكرة والجسد عبر استحضار الأَفْضِية المَدِينِيَة وإعادة بنائها بخيال طافح يتوسَّل بأدوات المهندس المعماري، حيث التسطير والتخطيط المطبوعان بدقة على الخلفية البيضاء شديدة النصاعة، هما ما يُشكِّل بِنْيَة التجَمُّعات البِنائية وتعاريجَها. بينما المَلْء الكامن في التسويد، يعود إلى حَتْمِية تشكيلية لتمييز المستويات les plans الجِدرانِية والمسافات والأعماق les profondeurs.

يحتكم فضاء اللوحة لاستحواذ الكرافيزم، ليبقى الخط سَيِّد المقام على الدوام. وتوزيع المساحات المتناثرة مرهون بتوليفات المملوء والفارغ، في تناغم موازٍ لإيقاع التناوُب بين السّالِب والمُوجَب، كتعاقب مفصلي بين الأبيض والأسود اللذيْن يَحْصِران المَناظر الحَضَرِية في مناخ بصري يَحْتَدُّ فيه التقشفُ الكروماتيكي، تماشياً مع طبيعة تصاميم التَّشْخيصات المِعمارية ثلاثية الأبعاد. وفي اعتماد النَظرة الفوقية (الغاطِسَة)، تنبسط السُّطوح مُلوِّحة بتفاصيلها، وخاصة منها صُحون استقبال القنوات الرقمية كإشارة إلى مجتمع الشبكة داخل «صورة» قَرْيَة العالم. بينما تنبع حياة اللوحة من نقطة المركز ليتأسَّس المشهد عبر تصاعد لولبي يعمل على إبطال ونفي البناء الواقعي الصرف، وتحويله إلى بناء طوباوي سلس يكشف عن حس فانطاستيكي أنثوي مرح.

إن الرسم le dessin عند شروق حريش تأثيث لملحمة غرافيكية، يتناسل من خلالها معجم الأيقونات المنبثقة من الواقع المرئي «الغرائبي» الذي يسترجع روح البلد الأم، والواقع المتخيل الذي يفكك منطق التَّمَوضُع والتَّرابُط والترتيب، ويُعيد تشكيله استناداً إلى زخم عاطفي يترجم دواخل الفنانة التي تستعيد ذاكرتها النوستالجية المقرونة بفورة شعورية. من ثمة، ترتسم اللوحة بين «الأنا» الواقعية و«الأنا» التخييلية، فيما يزاوج العمل بين التشكيل المُتْقَن، والتركيب المُرتجل الذي لا يخلو من بَداهة مُعَقْلَنة. بذلك يُضحي التخطيط مناداة للأصل، وفعلاً





إبداعياً خاضعاً لنمط التطويع الذي يتخطى الزمان والمكان، ويعمل بِيُسْرٍ على تصوير تلك المدائن القَمَرِيّة، المشعشعة، والمُغرقة في الشفافية والحلم.

من أين يتأتى هذا التحويل التشخيصي الذي ينطلق من المرئي الواقعي؟ الأمر يتعلق باستبدال المنظور المخروطي la perspective conique الذي يَنْقُل الصُّوَر كما تراها العين البشرية، بالمنظور الفارسي la perspective cavalière الذي يعتمد خطوط التوازي والمعتمد في الرسم التقني. على اعتبار الأول معنياً بواقع الأشياء (الواقع المرئي) والثاني معنياً بحقيقة الأشياء. لذلك لا يَضِيق العُمق في اتجاه نقطة التلاشي، مما يضفي على التلقي البصري صِبْغَةً مغايرة. وتبقى هذه المُغايَرة الطفيفة والمؤثرة التي يصعب استيعابها دون المعرفة بقوانين الرسم الهندسي المُجَسّم، هي ما يجعل المشهدية الحَضَرية عند شروق حريش تتأرجح بين الواقعية ومُفارقاتها التي تَشْتَدُّ أيضاً، ليس عبر التكسيرات والتقاطعات والتداخلات الخطيّة، بل أيضاً من خلال كثافة الغرافيزم والوحدات الزخرفية المنتظمة حيناً، والمتطايرة حيناً آخر، في اتجاه تعبيرية تَلاؤُمِية مع الطبيعة المغربية المُعالجَة بنَفَس تخطيطي يعكس عناصرها الظاهرة والخفية، وفي هذا الصدد تقول شروق: «في المغرب، لسان مراكش ليس نفسه في طنجة. والربيع في تطوان ليس الربيع في أكادير. أستعمل عادة أشكالاً مستعارة من الطبيعة في تركيباتي. الرمل، الأمواج، الريح، الغيوم... ما يجذبني باستمرار في هذه العناصر، متناقضاتها الجوهرية: المرئية وغير المرئية، المتحركة والدقيقة في الآن نفسه، ذات الوجود الكلي والعابرة...».

إذا كان الملاحظ يسجل مَحْوَ الأشباح الإنسانية في اللوحات المعروضة في البيضاء، فإن المتتبع يربط حضورها باسترجاع معرضها في «الشقة 22» بالرباط عام 2007، حيث الشخوص والحشود والموتيفات النباتية (النخيل) والبنايات، بَدَت مقنوفة من الوسط، لتتماسك في الأخير عبر حواشي اللوحة، كأنها تفسح المجال لتلك الكائنات النسوية ذات الرؤوس الملفوفة، والأجساد المكسوة باحتفالية بادية، والمزهوة بِعُريها وشعرها المجدول تارة أخرى. إنها الأعمال المنذورة باستمرار لاشتغال إبداعي يحفر في المعاني الرمزية التي تترجم التعلق الروحي بالبلد الأصلي، إذ عملت الفنانة حينها على « تنويع الحكايات والرؤى وأمزجة لقائها مع الخيال «الشرقي»، حيث نعثر في لوحاتها على مشاهد محكية من قبل والديها، وممزوجة برؤاها وتجاربها الخاصة».

يُذكَر أن الفنانة الفرنسية من أصول مغربية، شروق حريش (المولودة سنة 1977)، والمتخرجة في المدرسة الوطنية العليا بمدينة ليون الفرنسية 2002، قد فازت بجائزة «السعدي» للفن المعاصر، ضمن تظاهرة «مراكش آرت فير» في دورة 2011. كما نشرت ثلاثة إصدارات تضم رسوماتها، وعرضت أعمالها في فضاءات وأروقة عديدة، بفرنسا والمغرب وإسبانيا والصين وإنجلترا والنرويج وسويسرا والإمارات.

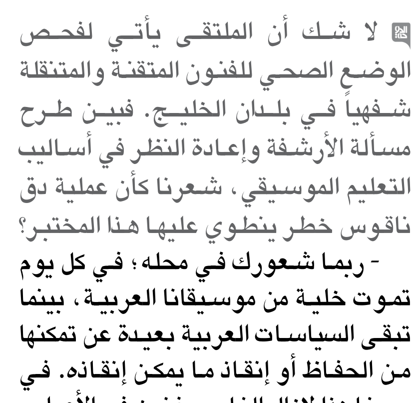
عيسى بولص: نتعامل مع الخسارة

مع مطلع ثمانينيات القرن الماضي، بَادَرَ المهتمون بالتراث والبحث الموسيقي في منطقة الخليج العربي بعقد لقاءين، كان الأول في عمان والثاني في الدوحة، وعقب ذلك، تم إنشاء «مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية»، وكان مقره الدوحة. المركز، قبل إصدار قرار إغلاقه عام 2005، راكم منجزات مهمة فيما يتعلق بجمع التاريخ الشفهي لدول المنطقة، كما بدأت الحالة الموسيقية الخليجية تأخذ روحاً ثانية ضمن رؤية علمية جادة. لكن، مع تَغيُّر الأوضاع في السنوات الأخيرة تَفَرَّقَت الجهود ولم تستمر الأبحاث بالشكل الجماعي الذي بدأت به. وفي هذا السياق يأتي ملتقى «الموسيقى والأغاني في الخليج العربي خلال القرنين 20 - 21» والذي بادرت بتنظيمه مؤخراً أكاديمية قطر للموسيقى (مقرها الحي الثقافي/ كتارا) بهدف إعادة فتح النقاش الجماعي حول مسألة أرشفة وتعليم الفنون المتنقلة شفهياً، وذلك من خلال مشروع بحثي يرمي إلى إنجاز دراسات وبحوث موسيقية ترصد حالة الأنماط الموسيقية التي قَلَّتْ ممارستها في بعض المناطق، وأخرى تبحث في الموسيقى والمجتمع الآن، وكذلك السياسات الثقافية المُتبعة في بعض بلدان الخليج العربي...

الملتقى الذي تم التخطيط له منذ سنتين، شارك فيه من بلدان عربية وغربية متخصصون في موسيقى الشعوب، والأرشفة، والسياسات الثقافية، وباحثون في الشباب والموسيقى، وفي العولمة والتكنولوجيا.. وأسفر عن رسم خارطة طريق مُنسجمة من المنتظر أن تكتمل نتائجها العلمية في إبريل/ نيسان 2015، حيث سيتم إصدارها في كتاب سيكون من بين أغراضه التدقيق في السياسات الثقافية المتبعة، ومحاورتها بأسلوب بَنَّاء ومنهج مُوحَّد يبحث في سبل النهوض والحفاظ على الفنون الموسيقية المُتقنة.

على هامش المُلتقى أَجْرَتْ «الدوحة» هذا الحوار مع مدير مجلس إدارة الملتقى الفنان وأستاذ الموسيقى الفلسطيني عيسى بولص (القدس - 1968)، وهو واحد من الباحثين المنشغلين بضرورة إعادة النظر في المناهج التعليمية الموسيقية، وتكييفها مع روح التراث العربي. يرأس حالياً قسم الموسيقى العربية بأكاديمية قطر للموسيقى.

حوار: محسن العتيقي



■ لا شك أن الملتقى يأتي لفحص الوضع الصحي للفنون المتقنة والمتنقلة شفهياً في بلدان الخليج. فبين طرح مسألة الأرشفة وإعادة النظر في أساليب التعليم الموسيقي، شعرنا كأن عملية دق ناقوس خطر ينطوي عليها هذا المختبر؟

- ربما شعورك في محله؛ في كل يوم تموت خلية من موسيقانا العربية، بينما تبقى السياسات العربية بعيدة عن تمكنها من الحفاظ أو إنقاذ ما يمكن إنقاذه. في يومنا هذا لازال الناس يغنون في الأعراس وغيرها من الطقوس التي تمارس فيها الموسيقى الشعبية. لكن الذي يؤثر في اندثار الفنون الموسيقية التقليدية تدريجياً هو كوننا لا ننتبه بأن الموسيقى أو ممارسة الفنون مهما كان نوعها، حتى في سياقها الطبيعي، تتغير بسبب أو بآخر؛ إما برحيل الناس من منطقة إلى منطقة، أو بانتزاع مجتمع من أرضه أو بيئته فتنتزع بذلك العلاقات الاجتماعية التي تشكلت على مدى مئات السنين والتي كان جزء منها يترجم موسيقياً. في 1946 كانت يافا، على سبيل المثال، تفيض بالموسيقى، وكان الغناء باللهجة اليافوية له صدى من خلال إذاعة الشرق الأدنى، بل وامتد تأثير الأغنية اليافوية إلى لبنان كما يظهر في أغاني فيروز الأولى وأغاني عامر خداج ومحمد غازي وحليم الرومي وغيرهم، ولما رَحَلَ أهل يافا إلى المخيمات، بدأوا بتسمية أحيائهم الجديدة بأسماء مدنهم وقراهم التي طردوا منها، فبينما تَذَكَّرَ الجيل الأول الأغاني ورددها، نسي الجيل



الذي تلاه نصفها، فيما نسي الجيل الثالث ما تبقى، وهكذا اندثرت موسيقى يافا واللهجة المرتبطة بها.

■ ألا تحيط عملية أرشفة مجال حي ومتصل بنبض المجتمع بشكل مباشر مثل الموسيقى الشعبية، مخاطر من قبيل التجمد والإقصاء كما حصل بعد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة عام 1932؟

- نحن لا نستطيع تثبيت شيء في الثقافة بشكل نهائي غير قابل للشك ذلك أن الثقافة دائمة التحرك. فهل لنا أن نتوقع أو نفكر ماذا سيحدث في القرن الثلاثين؟. دعنا نفكر بواقعية وليس برومانسية. نحن متفقون بأن هناك أشياء في الثقافة نخسرها كل يوم، وما نخسره، نخسره في المحصلة ويصعب استرداده. أحياناً قد نحتاج إلى التعايش مع الخسارة، وحتى إذا أردنا التعامل مع هذه الخسارة على أنها أمر غير طبيعي، فإما أن نعيد إحياء التراث لاسترداد بعضه، أو نحاول استرجاعه مرة ثانية بصيغة أخرى على


صورة جماعية للمشاركين في ملتقى «الموسيقى والأغاني في الخليج العربي»

المسرح، ولكن سيكون ذلك بمعزل عن بيئته الطبيعية؛ فلم يعد هنالك الكثير من الناس يعملون بالحقول كي يغنوا عنها، غير أن هذا لا يمنعنا من غناء تلك الأغاني في سياقات أخرى، على المسرح مثلاً. ربما تغيرت أغانينا ولم نعد بحاجة إلى أغاني الحصاد! فماذا نفعل؟ هل نتحسر؟!

(مقاطعاً) في نفس الوقت لازالت هناك في هذا العالم قبائل تعيش نفس نمط الحياة القديم، بل وأدوات الإنتاج القديمة!

- لذلك علينا أن نتحدث عن هذه المسألة في إطارها الذاتي، فإذا أراد الفلسطينيون مثلاً أو اللبنانيون أو السوريون الحفاظ على أغاني «الحصيدة» في إطار سياسة ثقافية لها علاقة بهذه المنطقة في بعدها الذاتي، لابد على كل منطقة أن تعلن موافقتها على منهج موسيقي يعلم الأطفال تراثاً غنائياً معيناً من خلال مسرحية غنائية تسمى «الحصيدة» تُرفَق بكتاب يحتوي على النوتة والكلمات، ثم تُلقَّن للأطفال في المدارس. قد يعتبر هذا حلاً من الحلول مثلاً. إن سؤالك عن أثر أرشفة ما يتنقل شفهياً وعلاقاته المستقبلية بالمجتمع؛ هو أيضاً سؤال عن مدى استجابة الأرشفة لاحتياجات الناس ومستقبلهم؛ فنحن لا نريد للتراث أن يتخلف عن تلبية احتياجات الناس. في هذه الحالة سنحتاج فقط لأرشفة مستمرة وديناميكية نستطيع استنباط المواد التعليمية منها. لكن لنتأمل على سبيل المثال كيف أن آلات موسيقية تراثية مثل (اليرغول والمزمار والشبابة...) كادت تنقرض بسبب ندرة العازفين عليها. ما العمل في هذه الحالة؟ من منطلق تجربتي مع مؤسسة نوى للتنمية الثقافية؛ قمنا بورشات عمل لصنع هذه الآلات في المدن الفلسطينية، ثم بدأنا بتعليم طرق عزفها للأجيال الجديدة. فمن ناحية أوجدنا عملاً للصانع ولزارع القصب، وللعازف كذلك، وهذه مسألة تنموية مهمة. وقد ساعدت هذه المبادرة على تكوين جيل جديد بدأ حالياً بتعليم الجيل الذي بعده عزف «اليرغول». لكن السؤال هنا: هل فعلاً يمكن إرجاع هذه الآلة الموسيقية القديمة إلى بيئتها الطبيعية كما كانت؟

تقصد أن تعليم الآلات الموسيقية التراثية الآن سيكون بهدف استعمالها خارج منطق البيئة الطبيعية التي وجدت فيها قديماً، وبالتالي اختلاف طرق التعلُّم نفسها؟

- نعم، كوننا انتقلنا إلى مدارس الموسيقى والجامعات وفي الوقت نفسه لدينا مجتمعات تمارس هذا النوع من التعليم، أي الطريقة القديمة التي هي الأساس في تعليم الفنون المتقنة، تتعايش الطريقتان سواء كانت المتنقلة شفهياً أم المكتوبة، وإذا كنا نُعلِّم الدارس نوتة موسيقية فإننا لا نستطيع إرجاعها إلى سياقها الاجتماعي القديم. كما أنه من الصعب الاعتماد على التلقين الشفهي بشكل تام، فبشكل متواز نستطيع أن نُعلِّم كيف يضيف التلقين الشفهي إمكانات ومفاهيم موسيقية كالسمع وإمكانيات الغناء ومنح حياة وروح لما يتم تدريسه. لقد انتهى الوقت الذي كان الناس يجلسون فيه مع بعضهم البعض في الحارات والبيوت ويتبادلون شغف التعلُّم، لذلك فإن البيئة الطبيعية لكل ما توقف عن التنقل الشفهي أصبحت هي المدرسة.

بالعودة إلى مؤتمر المجمع العربي للموسيقى المنعقد بالدوحة في ديسمبر/ كانون الأول 2013، والذي تَمَّ فيه بحث المواد المتنقلة شفهياً في منطقة الخليج، وبصفتك مشاركاً في تنسيقه عبر أكاديمية قطر للموسيقى، كيف ستدبرون المختلف بشأنه في مسألة الأرشفة، والحال أن كل جهة لها مبرراتها في حق ملكية أو تسمية تراث موسيقي معين، وهل لديكم تقييم لنتائج مؤتمر القاهرة أو المجمع العربي للموسيقى لاحقاً؟

- الاختلاف حول الأصل طبيعي. بالنسبة للمجمع، فإن نقاش الملكية تركناه جانباً؛ هناك آلات موسيقية معينة لديها جذور مختلفة. هل بالضرورة أن نصل إلى نتيجة حاسمة في تحديد أصولها؟ هناك شيء في التاريخ اسمه الباب المسدود، خاصة إذا ما كانت المعلومات المتوافرة لدينا إما غير كافية أو مجرد افتراضات، ثم إن علم موسيقى الشعوب Ethnomusicology، مجال متعدد التخصصات، وعملنا، الذي هو خاص بمنطقة الخليج، ليس عملاً تأريخياً بالدرجة الأولى. وإنما المهم هو تحقيق أهداف بيداغوجية في تعلم الفنون المتقنة وحمايتها من الاندثار. المتناقل شفهياً والفولكلوري تم عزله عن نقاشات مؤتمر القاهرة عام 1932، وقد تَمَّ الاكتفاء بأرشفة القليل منه وتسجيله، كما أن الجهود سُخِّرت لتسويق أنواع أخرى من الفنون الموسيقية «الكلاسيكية» كالموشحات، وكان الغرض من هذا التوجه إقصاء الفنون الشعبية كونها لا تعبر عن ملامح «التطور» التي رسمها الملك فؤاد، وبعد عقود طويلة، لم يحسم المجمع العربي للموسيقى خلافاته حول الحفاظ على الموسيقى الشعبية، وما زالت النقاشات ذاتها تدور في أروقة المعاهد الموسيقية العربية. وعلى الجانب الآخر لا يمكن تحميل المسؤولية لمؤتمر القاهرة، فالسياسات الثقافية المتبعة من قبل الملك فؤاد ونخبته تتحمل جزءاً من المسؤولية.

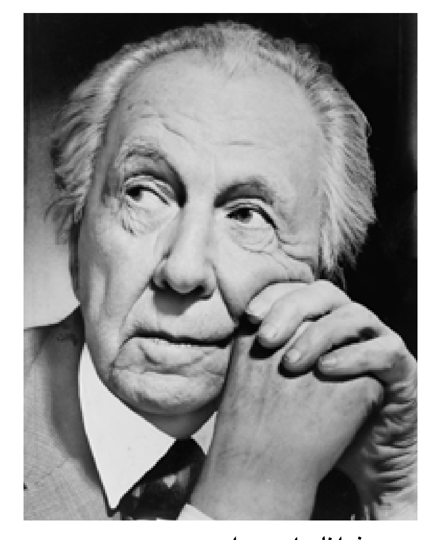
لن نستطيع إصلاح ما ارتكب من هفوات تأثرت بها الموسيقى الشعبية. كما لا يمكننا إعادة بناء قصر بعد أن غدا رماداً. إننا بالكاد نحاول تخيل شكل القصر. والباحث حين ينهي وظيفته، لابد من مبادرات ومتابعات تكون بمثابة رد فعل على جهود البحث، لذلك فإن الحاجة تبقى ضرورية إلى تشكيل هيئة جديدة من أجل متابعة قضايا التراث والموسيقى الشعبية.

وصايا رايت الهندسية

بين وظيفية لو كوربوزيه وتفكيكية آيزنمان

بدر الدين مصطفى

لا يُعد المعماري الأميركي فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright، المولود في 8 يونيو/حزيران 1867، أحد أعظم عباقرة العمارة الحديثة فحسب، ولكنه امتاز عن أقرانه كذلك بكونه أشهرهم وأبرزهم وأكثرهم إثارة للجدل وللإلهام في الآن نفسه. فقد كان كاتباً، وهاوياً للفنون، وفيلسوفاً صاحب رؤية كان لها تأثيرها الكبير على النهج الذي تبناه في تصميماته المعمارية. أما شهرته فنبعت من أساليب أربعة انتهجها في البناء والمعمار. فقد أبدع «طراز البراري» Prairie Style، الذي كان وليد قناعته بأننا بحاجة إلى مساحات أكبر، ولكن بعدد محدود من التركيبات التي تتميز بالتدفق والسلاسة، وهو طراز يناقض ما اتصف به المعمار الفيكتوري من جمود. ومن هذا الأسلوب خرج «الطراز النسجي» Textile Style، والذي بدوره مَهّدَ الطريق إلى «الطراز الحيوي» Organic Style، ثم «الطراز الأوسوني» Usonian Style. وقد آمن رايت بضرورة أن يكون البناء نابعاً من الأرض ومرتبطاً بها، وأسس استلهاماته وفق هذا الإيمان. وكان فكره المعماري طليعياً في عصره، ولا تزال مبادئه المعمارية محل تطبيق في عصرنا هذا.



فرانك لويد رايت

كتب رايت مجموعة من الوصايا أو المبادئ التي تمثل قناعاته الشخصية التي طبقها في تصميماته، ومثلت في ذاتها مبادئ معيارية للمعماريين من بعده، وهي كالآتي:

(1) «على المعماري أن يكون نبياً... نبياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى... فإن لم يتمكن من استشراف عشر سنواتٍ من المستقبل لا يمكن أن ندعوه معمارياً».

الحق أن فرانك لويد رايت كان سابقاً لعصره. فقد اعتبرت تصميماته للمنازل إبداعاً من خارج هذا الكوكب، وصادف الناس صعوبة في فهم رؤيته والإحاطة بها في وقتها. على أن أغلب الأعمال المعمارية الحديثة قد أضحت تستوحي أفكاره ومبادئه.

(2) «كل مهندس معماري عظيم هو بالضرورة شاعر عظيم. لابد له من أن يكون مرآة أصيلة لعصره وحاضره وجيله».

جاءت بداية شهرة فرانك لويد رايت مع طراز البراري المعماري؛ وهو الطراز الذي تَميّز بالأسقف المائلة المنخفضة، والحواف وكنارات السطح البارزة، والمدخنة في الوسط، والمخططات الأرضية المفتوحة التي أراد لها أن تكون نقيضاً لمعمار العصر الفيكتوري، الذي اتصف بجموده وانغلاقه. ومن هذا المنطلق، أراد رايت الارتقاء إلى «الطراز النسجي»، الذي انتهج معماراً خطيّاً بدرجة أكبر، ممتزجاً بتأثيرات من معمار حضارة المايا، وكان من الطبيعي أن تمهد هذه المرحلة إلى ما أسماه رايت «المعمار الحيوي»، والذي يستمد مواده من الخامات الطبيعية، متأثراً بالأسلوب المعماري الياباني. وسرعان ما انتقل العبقري المعماري إلى «الطراز الأوسوني». ولا يصعب على أي متخصص أن يلحظ أن كل طراز وأسلوب كان وليد ما سبقه.

(3) «لابد أن يكون هناك أكثر من

طراز وأسلوب لبناء المنازل بتعدُّد أنواع وأنماط البشر، وأن تكون مختلفة متمايزة بقدر اختلافهم وتمايزهم. فلابد للإنسان صاحب الشخصية المتفردة أن يُعبِّر منزله وبيئته الخاصة عنه».

تمتاز أعمال فرانك لويد رايت بأسلوب متميز وفريد من نوعه. فلن تجد في معماره منزلين أو بناءين متشابهين.

(4) «ينبغي لأي بناء أن ينبثق من موقعه بكل سلاسة وأن يتناغم مع بيئته المحيطة به، خاصة إذا كان للطبيعة حضورها القوي من حوله».

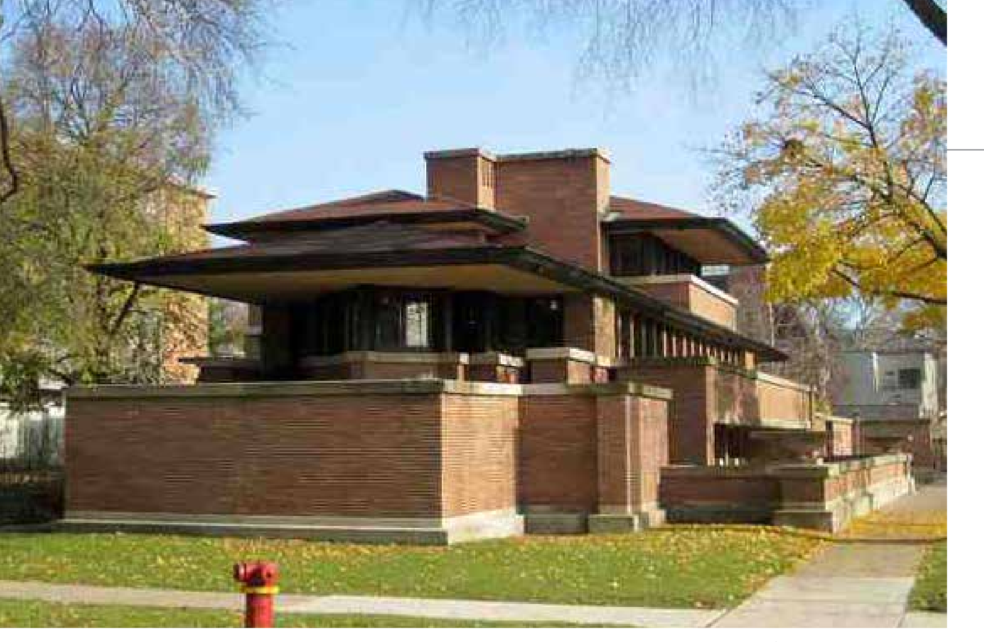
لابد لنا من أن نلاحظ أن ما شيّده هذا العبقري المعماري من مبانٍ في منطقة الغرب الأوسط في الولايات المتحدة يختلف بشكل كبير في طبيعته ونمطه ومواده الخام عن المباني التي صممها في أريزونا ولوس انجلوس وبنسلفانيا. فكل نمط فريد من نوعه ويختلف باختلاف تضاريس الأرض التي شيدت عليها تلك المباني.

(5) «إننا لا ينبغي أن نشيد المنزل على تَبَّةٍ أو مُرتفعٍ أو على أي شيء، بل نحن نشيده من قلب المكان، منتمياً إليه، حيث يجب أن يتعايش التَلّ مع المنزل متوائمين يسعد كل منهما بالآخر».

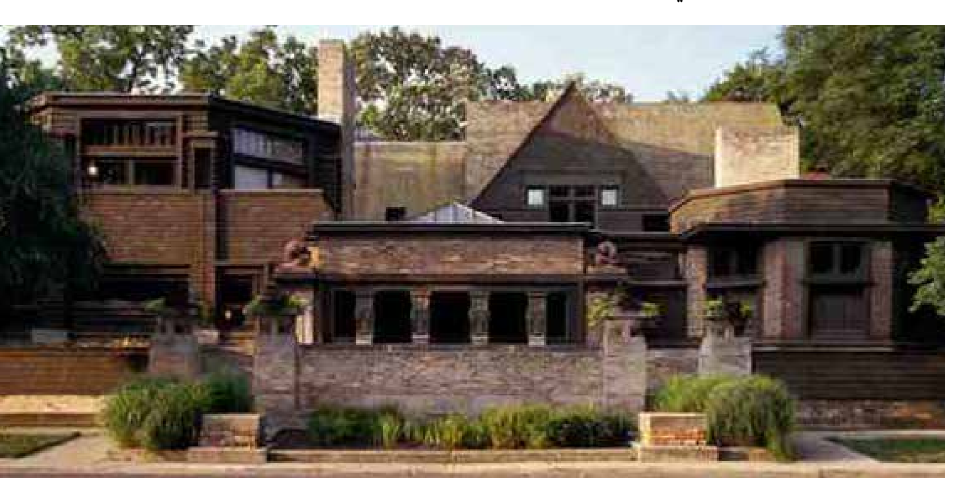
تبرز هذه الفكرة بالذات في طرازه الحيوي. وربما اعتبرنا منزل «الشلال» Fallingwater نموذجاً عليها، حيث اندمج المنزل بالأرض فصارا كياناً واحداً.

(6) «العمارة أصل الفنون. وحضارة بلا معمار تتفرد به هي حضارة بلا روح».

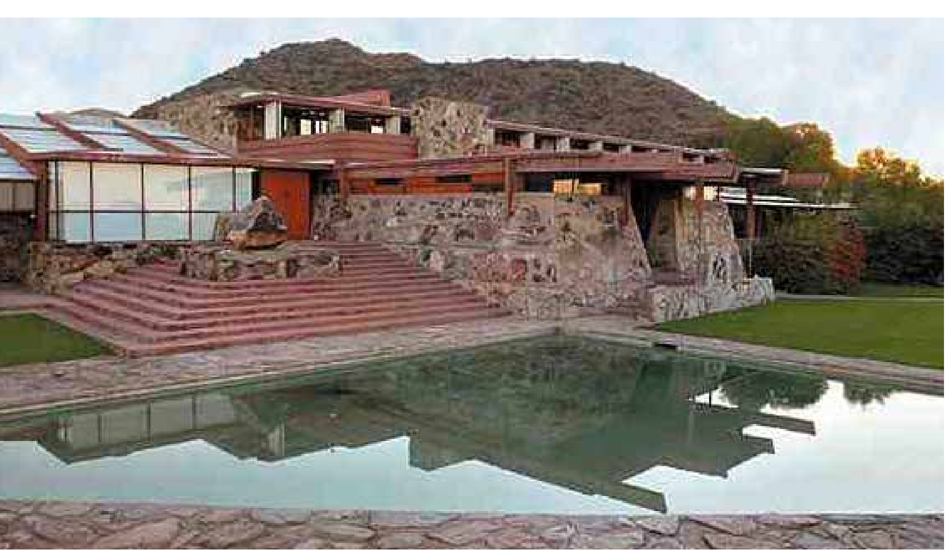
كان فرانك لويد رايت يمارس المعمار من منطلق رؤيته لصورة المستقبل. فقد رأى أن هناك ضرورة لأن تكون المنازل أكثر سلاسة وانسيابية وانفتاحاً، ورأى حياةً أسهل من دون قيود. كما رأى الاحتياج للبناء من الأرض وللأرض.



منزل فريديريك س. روبي



منزل واستديو أواك بارك



منزل فرانك رايت الخاص في ولاية أريزونا

فجاء معماره توثيقاً لعصره، وكذلك نجح في التأسيس لمقاربة معمارية فلسفية حديثة لمستقبل المعمار.

(7) يقول لمايك والاس، المحاور الإعلامي والصحافي الأميركي الشهير، في العام 1957: «أريد معماراً حُراً. معماراً ينتمي إلى المكان الذي شيد فيه، يكون نعمة



منزل جاكوبس Jacobs House

للبيئة من حوله لا نقمة عليها. إن عملاءنا يرسلون إلينا بخطابات يخبروننا فيها بأن ما شيدناه لهم من مبان قد أسهم في تغيير نمط حياتهم كلياً، بل ووجودهم من الأصل. والأمر اليوم يختلف عن الماضي. وأنا عازم على القيام بذلك لأجل بلادي».

من المؤكد أن هذا هو ما تحقق له. لم يفهم مايك والاس مصطلح «حيوي»، وكان على رايت أن يبين له أنه يقصد به الطبيعة، وأن المعمار الحيوي هو في جوهره معمار الطبيعة. واليوم، وبعد خمسة وخمسين عاماً، تسنى لنا أن نفهم المعمار الذي تَحَدَّثَ عنه منذ أكثر من نصف قرن مضى.

(8) «البناء المثالي لا يؤذي الطبيعة، ولكنه يزيدها جمالاً على جمال، وبدرجة تجعله إضافة جمالية زادت من بهاء المكان».

يمثل رايت نموذج الخطوط المعمارية الواضحة البسيطة. وكان إيمانه هو أن البناء الأمثل هو ذاك الذي يتكامل ببيئته المحيطة. ولم يعجب إطلاقاً بما اتصفت به الأنماط المعمارية السابقة عليه من مبالغة في التفاصيل الدقيقة والزخارف.

(9) «المعمار حياة، أو هو على الأقل تشكيل للحياة وتجسيد لها، ومن ثَمَّ فهو أصدق تسجيل للحياة كما عشناها في العالم بالأمس واليوم وفي المستقبل».

ربما كان المعمار أصدق توثيقاً للحضارات في نموها وتطورها وحياتها: فالفن يبوح بأسرار لحظة من لحظات الزمن، بينما يبوح المعمار بحكاية ماضٍ وحاضر ومستقبل. انظر إلى منازلنا الحديثة اليوم. انظر إلى خطوطها المستقيمة، ومساحاتها الواسعة المفتوحة، وإلى الأسقف المنخفضة وكيف تتكامل بسلاسة مع التضاريس والأمكنة على تنوعها. ولا شك في أننا نرى تأثير فرانك لويد رايت حاضراً بقوة في كل منها.

(10) «العمارة ليست بمعزل عن الفنون الأخرى، بل ثمة علاقات تبادلية بينهما».

يُعتقد أن متحف ججنهايم في مدينة نيويورك هو أهم إسهامات فرانك لويد رايت في فن العمارة وكذلك في علاقته بمجمل الفنون الأخرى. فقد نجح في توحيد وصهر تاريخ البشر والزمن والفنون والعمارة في كيان واحد. ففي هذا الكيان الحداثي تتعايش الفنون والعلوم والطبيعة والمعمار والأنثروبولوجيا معاً بكل وئام. وعبر هذا البناء، تحققت الريادة لرايت في التأسيس للعديد من الخطوط المعمارية التي صارت اتجاهاً سائداً في عمارة عصرنا الحالي. فلقد كان صاحب رؤية حقيقية وعبقرياً معمارياً سبق عصره بعصور.

فرانك لويد رايت عبقرية معمارية فذة. اشتهر برؤيته الثاقبة التي طالما كانت مثار الجدل والنقاش. وقد أكسبته نظرياته وقناعاته التي آمن بها مكانة مرموقة بين أقرانه. وظلت آراؤه وتأملاته وتنبؤاته من بعده إلهاماً لكل فنان ومعماري في عصرنا على اختلاف توجهاتهم. فعلى سبيل المثال سنجد مبادئه متحققة في أعمال لو كوربوزيه وبيتر آيزنمان، على ما بينهما من اختلاف ربما يصل إلى حد التناقض.

لو كوربوزيه
رائد العمارة الوظيفية

كان المعماري الفرنسي لو كوربوزيه معاصراً لرايت. وقد مثلت نظريته المعمارية مرحلة رئيسية ومهمة من مراحل تطور «العمارة الحديثة» في فرنسا، فترة ما بين الحربين. واعتبرت أطروحاته الأسلوبية وأعماله المعمارية بمنزله أمثلة ناصعة للفكر المعماري الحداثي ليس فقط في فرنسا، وإنما في مناطق عديدة من العالم. كان لو كوربوزيه شخصية متعددة الاهتمامات، فبالإضافة إلى كونه معمارياً مجدداً كان مخططاً للمدن، ورساماً وكاتباً، ومصمماً ومُنظِّراً، وساهمت اهتماماته المتعددة تلك إلى تكريس حضوره اللامع في المشهد المعماري العالمي. وعلى الرغم من أن الأبنية التي نفذها لوكوربوزيه تُعد قليلة نسبياً، لكن كل منها كان بمثابة خطوة كبيرة في تطور مبادئ «العمارة الحديثة». وتمتاز المباني التي صممها بحضور واضح للمعايير للهندسة الخالصة المعتمدة على الأشكال الأساسية كالمكعب، ومتوازي الأضلاع والأسطوانة، وقد كتب يقول ذات مرة «إن مشاكل البناء الحديث الكبرى يمكن حلها فقط عبر استخدام الهندسة المنتظمة. إذ يتجه مهندسو اليوم نحو إنتاج الكتل ذات الخطوط الهندسية الواضحة فيكتشفون أشكالاً واضحة وقوية التأثير، تريح الأبصار وتوفر للعقول متعة النظر إلى أشكالها الهندسية. كذا هي المصانع، أولى ثمار العصر الجديد. وهكذا يضع مهندسو اليوم أنفسهم في اتساق مع ذات المبادئ التي طبقها أمثال برامنته ورافائيل منذ زمن بعيد».

يتضح من عبارة لو كوربوزيه



منزل تاليسين الغربي Taliesin West House



منزل الشلال

إن التشبه بالآلة وبنتاج المهندسين الصناعيين لا يُراد به الوظيفية البحتة Pure Functionalism، بقدر ما يُراد به التعبير عن إنجازات مهندسي العصر الصناعي في تقنين نماذج نمطية اعتماداً على أحجام هندسية بسيطة يسهل التعامل معها ضمن إمكانيات الصناعة الآلية، وهي في الوقت ذاته ذات مظهر جمالي جاذب.

إن الحقبة الجديدة في رأي لو كوربوزيه لابد أن تعبر عن روح العصر الصناعي الذي يعتمد على التنظيم والنمذجة ضمن مواصفات ومقاييس معيارية تنسجم والأهداف المتوخاة من الأداة قيد التصميم. ومثلما هي الصناعة، أرادها لو كوربوزيه في العمارة. فكلما كان الحل بسيطاً ومباشراً، كان أقرب إلى الأشكال الهندسية. لذا ذهب إلى أن الجمال في التصميم المعماري رهن استخدام الأحجام الهندسية البسيطة أو النقية أو التي تمثل الحلول التنظيمية الأنموذجية.

بيتر آيزنمان: تفكيك أم إعادة بناء؟

كان بيتر آيزنمان من أشهر معماري الاتجاه التفكيكي، آمن بأفكار دريدا حول علاقة الميتافيزيقا بالمعمار. وقد رأى أن فلسفة الحضور قد تجسدت عبر مفهومين مزدوجين هما: الوحدة والأصل. هذه المفاهيم بالنسبة له ناجمة عن الرغبة والحنين لدى الإنسان لمعرفة من أين أتى وما هو موقعه في هذا العالم. لذا فالإنسان يحتل موقعاً مركزياً ضمن إطار العمل المعماري. أما المفاهيم الأخرى مثل الجمال والوظيفة، فهي كلها خاضعة للبعد البشري الذي يعتبر الإنسان حقيقة الكون المركزية. بالإضافة لذلك رأى آيزنمان أن إنسان ما بعد الحداثة يتطور في عالم لا يحتوي نموذجاً مثالياً موحداً، بل متعدداً ومقطعاً. وانطلاقاً من هذه الحقيقة رأى آيزنمان أن التساؤل الديني حول الأصل لم يعد متطابقاً مع عصرنا ويجعل الإنتاج المعماري مُنغلقاً في أفكار مسبقة كالمركز والنسق والتنظيم والوظيفة، وهي كلها تعمل على تساوي التعبيرات المعمارية.



منزل تاليسين الغربي Taliesin West House

من هنا رأى آيزنمان أن الهندسة الإقليدية والأفلاطونية لا يمكن أن تعبر وبسبب نقائها الجوهري عن حالة التعقيد والتقطيع التي تميز إنسان هذا العصر. لذا فلابد من القيام بثورة على «العمارة الحديثة» بغية تفكيكها وإعادة بنائها من جديد وفقاً لتلك المتغيرات. كتب آيزنمان قائلًا: «الكتل الأفلاطونية التي عمل عليها لوكوربوزيه لم تعد مناسبة لفهم الظواهر الحالية. التناظر غير قادر على أن يتكلم عن علاقاتنا مع المحيط؛ إنها أشياء أصبحت من الماضي». ويرى آيزنمان أنه يجب التخلص من مفهوم الوحدة والأصل كيما تتحرر العمارة من الميتافيزيقا التقليدية، وهي «فلسفة الحضور» بمصطلح دريدا، وذلك لإسقاط النموذج الكلاسيكي للعمل المعماري. وسيغدو التفكيك عند آيزنمان بمثابة تمرد على كافة الصيغ التقليدية للتفكير ولفهم الأعمال المعمارية.

محمد حسن الجندي

قمة أطلسية

د. عبد الكريم برشيد

قد يكون كافياً - في مقام التقديم - أن أقول ما يلي، هذا الرجل شاعر وكفى، شاعر حقيقي، له حِسّ الشعراء، وله حس الصوفيين، وله نبوءة العرّافين، وله ذوق الفنانين، وله مسار العارفين، وله صدق المؤمنين، وله روح الحالمين، وقد يكون هو نفسه قصيدة شعريّة، أو يكون ملحمة مغربية بنفس شعري ولا أحد يدري.

لقد اختار هذا الرجل المسرح، ولا يختار المسرح إلّا مَنْ كان في مستوى السؤال الوجودي الكبير، ولا يقترب منه إلا مَنْ استطاع أن يدرك درجة التحدي في الوجود وفي الموجودات، ولا يدخله إلا من كان إنساني النزعة، وكان مدني الانتماء، وكان ديموقراطي الطبع، وأعتقد أن هذا المبدع قد أدرك هذه الدرجة، ولقد رأيناه وسمعناه وعرفناه ممثلاً وكاتباً ومخرجاً وشاعراً غنائياً، وعرفناه قارئاً للتراث وللواقع ولما وراء الواقع وللتاريخ وللعيد وللاحتفال الشعبي المُتجدِّد.

هو الواحد المتعدد إذن، ولقد تعددت أسماؤه بالأدوار التي كتبها وعاشها بصدق، ولأنه أكبر من أن يكون نفسه وكفى، فقد كان عنترة العبسي، وكان سيف بن ذي يزن، وكان شاعر الحمراء، وكان له حضور في المسرح والراديو وفي السينما وفي التليفزيون وفي الحياة اليومية بين الناس ومع الناس.

هذا المُبدع ينتمي إلى جيل التأسيس في الثقافة المغربية الحديثة، الجيل الذي لم يجد جامعة أمامه، فحوّل الحياة كلها إلى جامعة شعبية مفتوحة، ولم يجد أساتذة فكان ضرورياً أن يكون هؤلاء الرواد أساتذة أنفسهم، ولم يجدوا أمامهم كتباً، باستثناء كتاب الحياة الكبير والخطير، وهل هناك ما هو أبلغ وأصدق وأخطر من هذا الكتاب؟

وهو ممثل شامل ومتكامل، بمعنى أنه شاعر يلقي ويؤدي في نفس الآن، وفي الإلقاء يمكن أن تجد الخطيب والمغني، وتجد المقرئ المُجوِّد، وفي الأداء المسرحي يمكن أن تجد الحكواتي والمدّاح، وتجد المبسط الشعبي كما نعرفه في الساحات الشعبية المغربية والعربية، وبهذا فقد كان دائماً قريباً من أذن الجمهور، وكان قريباً من عينه أيضاً، وكان قريباً من عقله وروحه ووجدانه، وهنا يكمن سر نجاح جيل كامل من الممثلين الكبار، والذين تخرجوا من الكتاب ومن الحلقة ومن الموسم الشعبي، وتخرجوا من حلقات الذكر، ومن حلقات المديح والسماع، ومن حلقات فن الملحون وفن العيطة والآلة، ومن حلقات أحيدوس وأحواش، والذين كانوا قريبين جداً من ثقافة الناس ومن همومهم اليومية ومن اهتماماتهم الحقيقية، والجندي ابن الزاوية التيجانية، وبذلك فقد كان قريباً من وجدان الناس ومن رواحهم.

بهذه الثقافة الشعبية الأصيلة إذن، والتي لها ارتباط بالديني والدنيوي، ولها ارتباط بالمحسوس والمتُخيَّل، وباليومي والتاريخي، ولها ارتباط بالمكتوب والشفهي، استطاع هذا المبدع أن يكون كبيراً جداً، وأن يكون في مستوى عظمة أبي الفنون، واستطاع أن يكون سفيراً للمغرب إلى كل العالم العربي، ومنه إلى كل الكون.

أليس هو كاتب ومخرج ومبدع ملحمة العهد، والتي ساهمت في افتتاح دار الأوبرا بالقاهرة؟

أليس هو الذي أعطانا أسرة كاملة من الفنانين ومن المبدعين الصادقين؟


محمد حسن الجندي

أليس هو أحد مؤسسي المسرح الإذاعي في المغرب، وهو أحد الذين حببوا المسرح للناس بعد الاستقلال، وهو أحد الذين نشروا تقليد الذهاب إلى المسرح، وذلك إلى جانب تقليد الذهاب إلى الحمام وإلى المتنزهات وإلى الأسواق والمواسم ؟

هذا المبدع الكبير، هو ذلك الحكيم الذي مَثّلَ دور أبي جهل في فيلم «الرسالة» لمصطفى العقاد.

وهو ذلك الذي مَثّلَ دور رستم الفارسي في فيلم «القادسية» لصلاح أبي سيف.

وهو ذلك المُقاوم الذي رأيناه ثائراً ومتمرداً في فيلم« بامو» لإدريس المريني.

وماذا يمكن أن أقول أيضا؟

محمد حسن الجندي إنسان حقيقي، إنسان بكل ما في هذه الكلمة من معنى، وأعتقد أنه ليس سهلاً أبداً أن تكون إنسانا، وأن تدرك درجة الإنسان فيك، وأن تحافظ على جوهر إنسانيتك، وألا تبيع نفسك للشيطان كما فعل فاوست..

هذا زمن الإغراءات والغوايات، والصادقون هم الذين حافظوا على عذريتهم، والذين لم يغيروا المعطف والقناع، والذين لم يستبدلوا لغة الكلمات بلغة الأرقام، ولم يفرطوا في الحقائق في مقابل الأوهام.

وهو مغربي من هذه الأرض، وليس سهلاً أبداً أن تكون مغربياً في زمن العولمة المتوحشة، وأن تحافظ على ثقافتك وعلى قيمك وعلى لغاتك وعلى هويتك وعلى رسالتك في المسرح وفي الحياة، وأن تناضل ضد التبعيّة وضد الذيلية وضد القبح وضد الفوضى وضد الاستلاب وضد داء فقدان الذاكرة وضد مرض فقدان الكرامة..

حقا، ما أصعب أن تكون إنساناً في هذا السوق العالمي الكبير، وأن ترفض أن تكون سلعة وبضاعة، وأن تكون أكبر من كل الماركات العابرة للقارات، وأن تكون في خدمة القيم الرمزية الخالدة، وذلك بدل أن تكون في خدمة الأصنام والأوثان البشرية أو المادية..

وما أصعب أن تكون مقيماً ومسافراً في الآن نفسه، وأن تغادر هذه البلاد من غير أن تهجرها، وأن تكون مثل جدك الطنجي ابن بطوطة، وأن تكون كما فعل أجدادك الذين تركوا مزارات في كل مكان، والذين تركوا أحياء في القدس وفي مصر وفي السودان وفي كثير من البلدان، أنت أيضاً كنت سفيرنا إلى المشرق العربي، وقد مثلتنا أحسن تمثيل، واستطعت أن تتمدّد في هذه الجغرافيا الواسعة، وأن تربط بين مغرب الشمس ومشرقها..

لقد كنت كبيرا لأنك عرفت أنك من وطن ذكره شكسبير في مسرحية عطيل، وفي مسرحية تاجر البندقية، ومن هذه الأرض التي لها وجود في المعتقدات اليونانية القديمة، والتي تصوّرت أن هذه السماء العالية لا يمكن أن يرفعها إلا الأطلس العملاق، وذلك قبل أن يصبح هذه السلسلة الجبلية التي نعرف..

وأخيراً، مَنْ يمكن أن ينسى صوت الجندي في مسلسل الأزلية الإذاعي وهو يقدم شخصيته في الجنيريك:

«سموني وحش الفلا
واسمي سيف ذي يزن
رموني أهلي في الخلا
واحماني الخالق الرحمان»

وأهله وصحبه وتلاميذه والمعجبون به، وما أكثرهم، لا يمكن أن يرموه أبداً، ولا يمكن أن ينسوه، لأن اسمه يستعصي على النسيان.

نماذج تعليمية متقدمة

محسن زردان

النظام التعليمي حجر الزاوية في تقدُّم الشعوب أو تأخُّرها، يؤرِّق بال الدول والمجتمعات بأكملها في سباقها المحموم لاعتلاء منصّة أرقى الأنظمة التعليمية. العالم العربي يعيش أزمة تعليم نظراً لفشل السياسات التعليمية منذ بداية استقلاله عن المحتل الخارجي.

يبدو من ذلك أن المشهد التعليمي يكتنفه الغموض، وأفق المستقبل يطرح أكثر من علامة استفهام. على ضوء ذلك سنحاول الكشف عن بعض التجارب للنظم التعليمية الرائدة التي حقَّقت نتائج طيّبة فيما يخصّ جودة التعليم، مما سيتيح لنا رصد تلك التجارب التي يمكن الاستئناس بها سعياً إلى تدارك الوضع القائم.

الأنظمة التعليمية غدت تُصَنَّف بناء على معايير علمية من خلال التركيز على قياس مدى قدرة المتعلِّم على ضبط مواد الكتابة، الرياضيات والعلوم. إذ منذ سنة 2000 ظهر على الساحة الدولية مرجع بحثي يطلق عليه «البرنامج العالمي لتتبُّع مكتسبات المتعلمين- pisa»، يتمّ إجراؤه بمعدَّل كل ثلاث سنوات للطلبة البالغة أعمارهم 15 سنة، يتعلّق بـ 34 دولة متقدمة.

هذا البرنامج البحثي أثارت نتائجه زوبعة وجدلاً كبيرين، حيث اكتشفت الدول الأوروبية المتقدّمة والعريقة مثل فرنسا وألمانيا أنهما خارج قائمة الدول العشر الأوائل المتصدِّرة للترتيب، في حين تصدَّرت دول مثل كوريا الجنوبية، فلندا، هونغ كونغ وسنغافورة ترتيب هذه القائمة.

في ردِّها وتعليقها على هذه النتائج المخيِّبة للآمال بالنسبة للدول المتقدّمة التي تضرَّرت من هذا التصنيف عَزَت النقابات التعليمية هذا التراجع إلى ضعف الموارد المالية المخصَّصة للتعليم، وكذا التفاوت الطبقي بين مكوِّنات النسيج المجتمعي. هذا الطرح لا ينسجم بتاتاً مع الوقائع، حيث إن الدول الأوروبية المتقدّمة قامت بمضاعفة ميزانيتها المخصَّصة للتعليم إلى ثلاثة أضعاف، غير أن النتائج ظلت مستقرّة على حالها.

فالولايات المتحدة الأميركية تملك أعلى معدَّل إنفاق لكل تلميذ، لكن ذلك لم يشفع لها أن تنيِّل أسفل القائمة فيما يخصّ النتائج المحصَّلة المتعلِّقة بتعليمها الثانوي.

عدد كبير من الباحثين المتخصّصين في الميدان مقتنعون بدور عامل البيئة الاجتماعية في جودة التعليم والتحصيل الدراسي؛ من هذا المنطلق أبرزت الأبحاث الميدانية أن الفشل الدراسي يبقى جدّ مرتفعاً بالنسبة للتلاميذ المنحدرين من وسط بيئي وأسري فقير ومهمَّش.. بل أكّدت أن نتائج التحصيل الدراسي ترتبط بنسبة 60 في المئة بعوامل خارج فصلية، خصوصاً منها، مستوى الدخل الفردي للأسر. في حين هناك آراء مضادة مفادها أن أستراليا والصين تعرفان تفاوتاً ملحوظاً في الدخل بين الأسر غير أن نتائجها جاءت مشرِّفة، حيث احتلَّت أستراليا المرتبة التاسعة في آخر دراسة للبرنامج العالمي لتتبُّع مكتسبات التلاميذ في حين احتلَّت الصين المرتبة الأولى.

يبدو أن للعامل الثقافي دوراً حاسماً ومحورياً في هذا الصدد، حيث الآباء في الدول الآسيوية يولون اهتماماً متزايداً بنتائج فلذات أكبادهم، ويتدخّلون- بشكل أكبر- في اختيار المؤسَّسات التعليمية لأبنائهم مقارنة بالدول الغربية.

هذا المعطى جعل دول مثل سنغافورة، هونغ كونغ، وكوريا الجنوبية تحتلّ الريادة ورأس قائمة الترتيب الذي أشرف عليه مكتب الدراسات «ماكينزي» فيما يتعلّق بالنظم التعليمية.

يمكن إبراز عوامل نجاح النظم التعليمية التي شملتها الدراسات في أربعة عوامل هي:

1- منح استقلالية أكبر للمؤسَّسات التعليمية.

2- التركيز على تحسين أداء التلاميذ الذين يعانون من صعوبات دراسية.

3- تنويع حجمِ المؤسَّسات التعليمية، وعرضِها.

4- توفير مدرِّسين ذوي مستويات

وكفاءات عاليـة، وإعدادهـم جيداً.

فنلندا.. الدولة الرائدة في التعليم

فنلنـدا الدولـة الإسـكندنافية يتميَّـز سرّ نجاح تعليمها في تسطير برنامج واضـح الأهـداف يبتغـي الإلمـام الجيـد باحتياجات التلاميذ، ودعم المتعثّرين منهم، مـع إفساح مجال أكبر للأنشطة الرياضيـة واللعب والهوايات من خـلال توقّف الدراسـة في حدود حوالي الساعة الثانيـة بعد الظهر في مستويات التعليم الابتدائـي.

مـن جهـة أخـرى النظـام التعليمـي الفنلنـدي يتيح للتلميذ ابتداء من سن 15 اختيـار إحدى الشعب التقنيـة، في حين يتمتّـع نظام البكالوريـا بمرونـة كبيرة، حيث التلميذ ليس ملزماً بحضور دروس المواد ليتسنّى لـه اجتياز الامتحان، بل لديـه الخيـار أيضـاً فـي إمكانيـة اجتياز امتحان السنة الموالية إن أبدى استعداداً لذلك وقدرة على ضبط المواد الدراسية، فضلاً عن إمكانيـة منحـه فرصـاً أخـرى لمعـاودة اجتيـاز إحـدى المـواد التـي لـم يحصل فيها على نتائج مُرْضية.

تضـع فنلنـدا نصب عينيهـا معاييـر الكفـاءة لاختيـار المدرّسـين الملائميـن لممارسـة مهنـة التدريـس؛ لأن ضمـان المـدرِّس الجيـد فيـه نجـاح للتعليـم الجيـد، حيـث تحـرص علـى توجيـه الطلبـة المتفوِّقيـن لولـوج هـذه المهنـة المصيريـة فـي حيـاة الشـعوب.



تدريب التلاميذ الفلنديين على فعل المطالعـة من أسس النظـام التعليمـي الفنلنـدي الـذي يعـدّ التفـوق الدراسـي مرتبطـاً بشكل كبيـر بالمطالعـة.

علاقة مركبة

شعبان يوسف

كثيرون لديهم انطباع يصل إلى حَدّ اليقين أن العلاقة بين الكاتب عباس محمود العقّاد والأديب الناشئ سيّد قطب، بدأت بالتجاذب، وهذا ليس صحيحاً تماماً. والمقال الأول الذي نشره سيّد قطب في جريدة «البلاغ» الأسبوعية كان منتقداً للعقّاد، رغم العبارات العاطفية والتقديرية التي أحيطت بالمقال، وكان ذلك في 1928، وكانت جريدة البلاغ، التي كان يرأس تحريرها الصحافي عبد القادر حمزة، منحازة بشكل مفرط إلى حزب الوفد، وكان العقّاد في ذلك الوقت هو كاتب الوفد الأول، وكانت ميول قطب في بداية حياته وفدية، وله قصيدة في رثاء سعد زغلول تعبّر عن ذلك جداً، وكان الخلاف بين العقّاد وقطب قد نشأ حول مقال كتبه العقّاد يتحدَّث فيه عن عاطفة الشيوخ، ورَدّ عليه قطب في العدد التالي، ولكن العقّاد رَدَّ على قطب في العدد الذي تلاه، وكان رفيقاً به، ولم يكن حاداً وقاسياً على عهد القرّاء به، وربما يكون ذلك الحنوّ عنصراً جاذباً لسيّد قطب، الذي انجرف تماماً إلى أن يقتفي آثار العقّاد، ويجعل من نفسه تلميذه الأول والناطق بلسانه، والمدافع عنه كما لم يدافع عنه أحد، وكانت المعارك التي خاضها قطب بسبب العقّاد تجلب عليه الكثير من الهجوم العنيف، فمن المعروف أن سيّد قطب يدافع بضراوة عن العقّاد، ويهاجم كل من يقترب من أستاذه، فكانت معركته مع جماعة أبوللو في الثلاثينيات أول شاهد على ذلك، وهاجمه الشاعر أحمد زكي أبوشادي بعد أن نشروا له شعراً ونقداً في المجلة، وكان قطب يخوض المعارك بدلاً من العقّاد، وربما كان ذلك يرضي أستاذه. وكانت المعركة الشهيرة التي دارت بين قطب والمحقق محمود محمد شاكر على صفحات الرسالة، والتي تطرَّق إليها كُتّاب آخرون، فعندما كان محمد سعيد العريان يكتب سلسلة مقالات عن مصطفى صادق الرافعي على صفحات الرسالة، والتي انتهت بكتاب ضخم عنه، انبرى قطب ليهاجم العريان بقوة، عندما تعرَّض لعلاقة الرافعي بالعقّاد، ورغم أن العقّاد نفسه لم يردّ، إلا أن سيّد قطب هو الذي اندفع، وراح يكيل أشكالاً من الهجوم على سعيد العريان، وكذلك مصطفى صادق الرافعي نفسه، وهنا رَدّ عليه محمود شاكر على مدى خمسة أعداد موضّحاً التجنّي الذي كشفت عنه مقالات قطب، وهذه المعركة- على وجه الخصوص- أظهرت الولاء الفكري والشخصي والإنساني الذي يكنّه سيّد قطب لعباس العقّاد. والذين بحثوا في حياة سيّد قطب توقَّفوا أمام «انقلابه» منذهلين، وفسَّروه تفسيرات عديدة، فذهب علي شلش إلى أنه لم يحظَ بتقدير كبير من الجماعة الثقافية، فآثر الابتعاد إلى مجال آخر، وهناك مايثبت ذلك في رأي شلش، وهناك عادل حمودة الذي اعتبر أن كتابات سيّد قطب الأدبية لم تكن ذات رفعة أدبية، ومن ثَمَّ لم تكن أصيلة، لذلك فهو هجرها إلى التفكير السياسي، وكذلك حلمي النمنم الذي اعتبر أن سيّد قطب لم يكن مثقفاً مثل أساتذته، ولذلك كانت الرؤية سطحية عنده، وعزا النمنم ذلك إلى أن قطباً لم يكن يقرأباللغة الإنجليزية، واعتبر أن ذلك قصوراً لدى قطب، وهذا رأي مثير للدهشة، فهل كل الذين لا يقرأون بلغات أجنبية، نحسبهم غير مثقّفين؟، فإذا كان كذلك، سوف نخرج كثيراً من الكتّاب والمبدعين من زمرة المثقّفين. من يقرأ كتابه وسيرته «طفل من القرية»، سيدرك أن هذه الحياة التي عاشها في طفولته، من الممكن أن تنتج هذا النوع من


عباس محمود العقاد

الحياة، والحماس البارز الذي كان ينتاب قطباً في الثقافة والأدب في عقدَي الثلاثينيات والأربعينيات، تحوّل إلى حماس سياسي وديني في الخمسينيات والستينيات، ولمّا لم يلقَ مايريده من أساتذته، وخاصة العقّاد، تأثر، وترك ذلك في نفسه مرارات كثيرة، ففي مقال مؤثّر كتبه قطب في مجلة (الرسالة) في 10 سبتمبر/ أيلول 1951، أي بعد عودته من أميركا، وتحت عنوان «إلى أستاذنا الدكتور أحمد أمين» يقول قطب بأسى شديد: «دعوني الآن أصارحكم بتجربتي الخاصة، التي تركت في نفسي ذات يوم مرارة، ومن أجل هذه المرارة لم أكتب عنها من قبل، حتى صَفَت روحي منها، وذهبت عني مرارتها، وأصبحت مجرَّد ذكرى قد تنفع وتَعِظ، لقد كنت مريداً بكل معنى كلمة المريد لرجل من جيلكم تعرفونه عن يقين، ولقد كنت صديقاً أو ودوداً مع الآخرين من جيلكم كذلك، لقد كتبت عنكم جميعاً بلا استثناء، شرحت اراءكم، وعرضت كتبكم، وحلّلت أعمالكم بقدر ماكنت أستطيع، ثم جاء دوري ..جاء دوري في أن أنشر كتباً بعد أن كنت أنشر بحوثاً ومقالات وقصائد، لقد جاء دوري في نشر الكتب متأخّراً كثيراً، لأنني آثرت ألا أطلع المئذنة من غير سُلّم، وأن أتريّث في نشر كتب مسجّلة حتى أحسّ شيئاً من النضج الحقيقي يسمح لي أن أظهر في أسواق الناشرين، وكان أول كتاب نشرته هو ذلك الكتاب الذي نال إعجاب صديقكم الراحل المغفور له عبد العزيز باشا فهمي ...فماذا كان موقف أستاذي؟وماذا كان موقف جيلكم كله؟ ماذا كان موقف جيل الشيوخ، لا من هذا الكتاب وحده، ولكن من الكتب العشرة التي نشرتها حتى الآن؟، أراجع كل ماخطته أقلام هذا الجيل كله عن عشرة كتب، فلا أعثر إلا على حديث في الإذاعة لفقيد الأدب المرحوم الأستاذ المازني، وعلى إشارة كريمة للأستاذ توفيق الحكيم في أخبار اليوم»، ويستطرد في اعترافاته التي تنمّ عن مرارة شديدة، وهو الذي كتب عن طه حسين وتوفيق الحكيم وعبدالقادر حمزة ونجيب محفوظ الذي كتب عنه مقالاً مجيداً، ولكن محفوظاً لم يكن من الأعلام الذين ينتظرهم قطب، وأهدى قطب كتابه «طفل من القرية» إلى د.طه حسين، موضّحاً إجلاله وتقديره له، وهذا الكتاب الذي كتبه على غرار «الأيام»، وكان قد كتب عام 1947 روايته السيرية «أشواك» على غرار «سارة» للعقّاد، وكان ولاء سيّد قطب إلى الجيل الذي سبق منقطع النظير، وكان الولاء الأكبر لأستاذه الجليل العقّاد خاصاً جداً. والذي يقرأ العبارات التي كان كتبها قطب عن العقّاد، سيلاحظ مدى التعظيم لا الولاء، فقط، لهذا الأستاذ.



خالد النجار

أيام في الريف الفرنسي

آرل ... الثلاثاء 10 جوان

وصلت إلى آرل بقطار الظهيرة وسط حرارة قاتلة بدت آرل مدينة إيطالية جنوبية ضاجة في مقابل قرى مقاطعة بورغونيا التي غادرتها، بورغونيا الصامتة والمقفرة والمنطوية على نفسها، بورغونيا بخيولها وأبقار الشارولي وقراها.

الشاهدة على العصور الذهبية للكثلكة: مارسيني، آرتي، شارليو، رووان باري ليمونيال، قرى منعزلة في الجبال والصّمت، مُتوحّدة بأديرتها وكنائسها وقصورها الصفراء القديمة الشاهدة على عصر الإقطاع بكل ثرائه الثقافي. في المقابل بدت آرل في سطوع ألوانها تحت شمس الظهيرة القاسية سعيدة كما هي في رسوم فان خوخ لم يتغير منها شيء.

ذهبت رأساً إلى غاليري ماريان الذي هو في الآن محل لبيع الأنتيكا.

كانت ماريان جالسة إلى صديقتها في بذخ صالون آر ديكو بمريلتها الزرقاء البحرية كما لو أنها بورتريه لرسام تعبيري من أربعينيات القرن العشرين.

وكان حديث عن التليفزيون قلت لماريان كل الناس تتفرج على التليفزيون وهكذا فقدوا حريتهم.

صارت البرامج التليفزيونية هي التي تُحدّد المواضيع التي يخوضونها أثناء لقائهم، أمّا أنا فلي تليفزيون لو ترين غريب. كل التليفزيونات مرئية سوى تليفزيوني فهو مسموع أي شبيه بالراديو.

قالت باستغراب كيف؟!!

قلت ببساطة لأنه ليس لي تليفزيون ويأتي صديقي بشير كلّ صباح ويروي لي آخر البرامج التي رآها باختصار تليفزيوني مسموع مثل الراديو إنه رواية صديقي. واكتشفت بالتالي أن سياسة القنوات هي التي تُحدّد لي المواضيع التي أخوض فيها مع صديقي كلّ صباح.

وردّت بذلك الجواب الكلاسيكي أنت حرّ ولك أن تغلقه في أيّ لحظة.. فما عليك سوى أن تضغط على زر الريموت كنترول أو تتحول إلى قناة أخرى.

قلت هل تعتقدين في تلك الحرية بعد أن يكون قد أخذك التليفزيون إلى حيث يريد وأوحى لك بما يريد؟

صمتت للحظة ثم أردفت:

ورغم ذلك تفرجت أخيراً على برنامج تليفزيوني من أروع ما رأيت في قناة آرتي الثقافية الجادة عرض فيه منتجه سيرج مواتي مجموعة من الفنانين التونسيين الشبان من رسامين وراقصين وموسيقيين، وقد أعجبت بفلانة وذكرت اسماً نكرة...

وأكملت أنا: ولابدّ أنّ سيرج مواتي التونسي الأصل قد ساق الحوارات إلى مواضيع الإسلام والنهضة ووضع المرأة في تونس ولابدّ أيضاً أنّه عرّج على علمانية بورقيبة.. كما لابد أنّه ذكر بقية الفيروسات الثقافية المُتخفيّة تحت عناوين ويافطات الحداثة براقة تروق للأميّين مثل الحداثة والديموقراطية وحقوق الإنسان تلك المفاهيم الشبيهة بأثاث إيكيا الذي تشتريه مُفككاً داخل كراتين مُغلقة وتحمله إلى البيت حيث تعيد تركيبه...

وأجابت بتحدٍّ كيف تدري وأنت تقول إنك لا تتفرج على التليفزيون؟؟!! صحيح ذكر هذه المواضيع ولكن ليس كما تقول.

قلت: أدري يا عزيزتي فقد صار هذا الخطاب كلاسيكياً في الإعلام الغربي.

وقد صنعوا رموزاً أيقونات ثقافية لمحاربة أعدائهم فهم يستعملون لذلك أسماء حقيقية وكاذبة.

كان بوريس باسترناك الأيقونة التي وظفوها لمحاربة الشيوعية أوّل القرن العشرين وفي هذا السياق كتب عنه أدونيس كتاباً صدر في حينه عن دار الفكر الحر، ولكن أدونيس لا ينكره ضمن قائمة أعماله.

وفي الثمانينيات وظفوا سولجنتسين لتفكيك الاتحاد السوفياتي.

وفي المقابل لا كلمة واحدة تقال عن الأطفال الفلسطينيين المسجونين في الكيان مع أمهاتهم، لأنهم ولدوا داخل السجون، ولا عن الأسرى الذين يربو عددهم على عشرة آلاف أسير، ولا عن الإيقاف الإداري، ولا عن القنابل المسيلة للدموع التي تنهمر على المسجد الأقصى.

فقط يعود الشباب من فرنسا بإحساس بانتماء حقيقي للإنسان الأبيض، يحملون شهادات التحضر، وقد ازدادوا اضطراباً في الهويّة وانفصاماً عن واقعهم ومجتمعاتهم وحماساً كبيراً لجلد الذات، خاصة وقد كانوا قد نبتوا في بلد أريد له أن يكون مخبراً لما يقع اليوم في العالم العربي.



العمل الفني: هيام عبدالباقي – مصر

غزة
فنّ الصمود

نادين غورديمير
الكتابة ضد العنصرية

صلُّوحة..
أم كلثوم تونس

عبّاس محمود العقّاد..
مصر في كتب أربعة

الدوحة

www.aldohamagazine.com

العدد 82 - أغسطس 2014

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

مجّاناً مع العدد كتاب:
تزيفتان تودوروف
(تأمُّلات في الحضارة، والديمقراطية، والغيرية)

عالَم في
حقيبة



حركة الترجمة في البلاد العربية
واقعها ومستقبلها

إذا تأمّلت الترجمة بواقعها في بلادنا العربية اليوم وجدتها ضعيفة متواضعة، يغلب عليها طابع الربح والتجارة، ولا ترقى إلى المستوى المأمول الذي يعي أهمّيّتها، ويقدّر دورها في التواصل الثقافي بين الأمم وتعزيز التعارف بين الحضارات وتطوير ثقافات الشعوب.

وتصبح الترجمة بالنسبة لنا نحن - العرب - ضرورة مُلحّة في ظل تأخُّرنا وتقدُّم الأمم علينا، ولا سبيل لنا للتواصل معها والانفتاح عليها، ومن ثَمَّ تطوير معارفنا وتجديد أفكارنا وذواتنا ومجتمعاتنا إلا بالترجمة، ونقل ما نحتاجه من علوم ومعارف إلى لغتنا العربية.

وأوّل ما يدلّ على اهتمامنا بالترجمة أن نجعلها مشروعاً أساسياً من مشروعات التنمية الوطنية، ورافداً رئيساً في توسيع آفاق تفكيرنا، ومجالاً رحباً يُمَكِّننا من التعريف بثقافتنا العربية وتعزيز تفاعلها مع الثقافات الأخرى من جهة، ومواكبة العصر الذي نعيش فيه من جهة أخرى.

ولم تخلُ أمّة من الأمم من انتهاج الترجمة سبيلاً للتحديث والتطوير، ولنا من دروس التاريخ عِبَر، فقد ترجم علماء المسلمين الكتب اليونانية والفارسية والهندية إلى العربية، وكان لتلك الترجمات أثرها الواضح في الحضارة العربية في القرن الثالث الهجري وما بعده، كما أن النهضة الأوروبية الحديثة اعتمدت في أوّل نشأتها على ما تُرجِم من الكتب العربية في مختلف العلوم والفنون.

وتقتضي العناية بالترجمة الاهتمام بتطوير تعليم اللغة العربية وتشجيع تعلُّم اللغات الأجنبية وتعليمها أيضاً، لأن المترجم لا بد أن يكون متقناً لغتين فأكثر، وعلى دراية تامّة بخصائص كل منها، وهنا تبدو أهمّيّة إنشاء كلّيّات متخصِّصة لتعليم الترجمة يكون الهدف منها تخريج مترجمين ذوي مهنيّة عالية، وثقافة عميقة متنوِّعة.

ولن تؤتي الترجمة ثمارها إلا من خلال استراتيجية واضحة المعالم تحدِّد الأولويات، وتعالج المعوقات، وتضع المعايير لاختيار ما يُتَرجَم في ضوء احتياجاتنا الحقيقية، وبما يعكس رغبتنا في متابعة مستجدّات الحضارة الحديثة في كل مجالاتها.

ولا تكتمل دائرة الترجمة إلا باختيار المترجمين الأكفاء، وتهيئة كل الوسائل التي تعينهم على أداء مهمّتهم بكل دقّة وإحكام، كما يتطلّب الأمر تنسيق جهود الترجمة، وعدم تضييع الوقت والجهد في أعمال فردية ضعيفة أو مؤسَّسية دون المستوى المطلوب، مما يؤكِّد الحاجة إلى متابعة الأعمال المترجَمة وتقييمها ضماناً لجودة ما يُترجَم، وإيجاد توازن بين العلوم والمعارف فيما يُترجَم، وحفظاً لحقوق المؤلِّفين والمترجمين.

وستظلّ الترجمة جسراً يربط بين الثقافات، وباباً ينفتح على الآخر لمعرفته والتعايش معه.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

الهيئة الاستشارية
أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثـقـافـيـة شـهـريـة

العدد 82

السنة السابعة - العدد الثاني والثمانون

شوال 1435 - أغسطس 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـراليـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

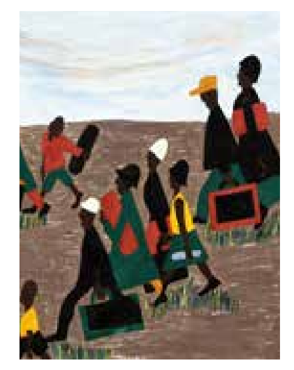
وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

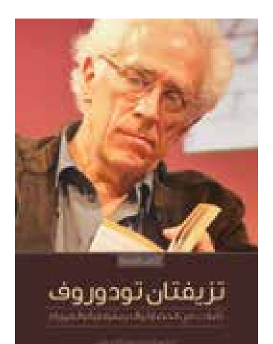
دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني للغلاف:
Jacob Lawrence
أميركا

مجاناً مع العدد:



تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي





مقالات



حسن توفيق الذي أحبَّ أن يقولَ: لا





غزة
فن الصمود

غزة – عبدالله عمر

غريبة في كل حالاتها، غزة وسكانها يبتدعون الحلول لكل شيء، من قلب الموت تولد الحياة، وفي شدة القصف والحصار تخلق مناسبة للإبداع، فكثيرون يعتقدون أن الأسر نهاية الحياة والأمل بالنسبة للأسرى الفلسطينيين، ولكن الواقع أثبت العكس، حيث إن حياتهم تبدأ هناك من خلف القضبان والأسلاك الشائكة، فهم يسخرون كل إمكانياتهم من أجل التأكيد على الوجود وعلى الحق في البقاء وعلى حب الحياة والأمل الكبير فيها.

الإرادة والإصرار والعزيمة على مواصلة الحياة بقوة مازالت تنبض في قلوبهم متجذرة في نفوسهم محاولة التغلّب على السجان وقراراته وقيود الأسر الظالمة؛ وسيلتهم في ذلك بعض من الملابس البالية للأسرى، وحبات من نوى بنور الزيتون وقليل من حجارة وأعواد كبريت وأنابيب فارغة لمعجون الأسنان وورق الكارتون، وورق السجائر اللامع.

يستغل الأسرى هذه الأدوات البسيطة ليصنعوا شيئاً من لا شيء، يستخدمونها لإبداع لوحات فنية من صميم معاناتهم واشتياقهم ووجعهم كي توضح ما يدور في صدورهم، وتؤكد على عمق انجذاب السجين لثوابته التي اعتقل لأجلها وضحّى بحريته فداء لها، وتكون حلقة تواصل بينه وبين ذويه خارج السجن.

وتعتبر أعمال الأسرى اليدوية شكلاً من أشكال المقاومة، ابتكره الأسرى الفلسطينيون من أجل التأكيد على هويّة الثوابت التي يؤمنون بها وأصالة تاريخهم وحضارتهم، يؤكدون عن طريقها شوق قلوبهم التي لطالما عذبها الشوق لمن أحبت، ولكنها أيضاً تثبيت لمن حولهم.

أما المواد الخاصة بهذه الأشغال فلم تدخل كرماً من إدارة السجون، بل جاءت بعد نضال خاضوه وإضرابات ليبدع الأسير الفلسطيني في داخل سجنه كما أبدع خارجه، وليؤكد من خلال الأعمال اليدوية على رأيه في قضايا دَفَعَ من أجلها عمره، ولذلك يصرّ على ضرورة تمسك المجتمع بها.

ويعتز الأسرى بالتراث الفلسطيني العريق، الذي صَمَدَ رغم محاولات سرقته وتزييفه من قبل الاحتلال الإسرائيلي على مدار سنوات اغتصاب الأرض والهويّة، ويرجع صمود التراث الفلسطيني على مدى سنوات الاحتلال لكونه تراثاً أصيلاً زاخراً بطبائع الفلسطينيين. وقد ظَنّ الاحتلال الاسرائيلي أنه عندما يعتقل الفلسطيني يخفي هذا التراث، لكن الأسرى الفلسطينيين صنعوا من القيود فناً وإبداعاً متميزاً يحمل رسالة الحريّة والصبر على ظلم الاحتلال.

مجسمات فنّية

ومن أعمال بعض الأسرى الفلسطينيين مجسم جميل للمسجد الأقصى ألوانه بدت جذابة وإتقانه أكثر دقةً وإبداعاً ودلالاته تحمل العِزّ والوفاء الفلسطيني والتأكيد على المزيد من التضحيات لأجل حرية القدس، واحتوت المواد التي صنع منها على عبوات معاجين الأسنان الفارغة ومجسمات علب البسكويت التي يأتي بها أهالي الأسرى خلال زيارة أبنائهم، إضافة لأوراق الحلويات وعلب السجائر اللامعة، ويقوم الأسرى بجمع عبوات معاجين الأسنان بالتناوب، ويحتاج المجسم الواحد إلى حوالي خمسين عبوة، ومن ثم يعمدون إلى فتحها طولياً وتقطيعها بأشكال هندسية مناسبة التشكيل قبة الصخرة، بينما يعتمدون على قطع الكارتون الدائرية لصنع أرضية المسجد، أما أوراق الحلوى الملوّنة اللامعة فيستخدمونها لصنع النوافذ.

ولا يخلو بيت أسير غزاوي أو فلسطيني عموماً من المصنوعات اليدوية التي يقوم بصناعتها الأسرى في سجون الاحتلال.

ترابط اجتماعي

أكد رأفت حمدونة، مدير موقع الأسرى للدراسات والأبحاث، أن المشغولات التي يحرص الأسرى على إبداعها، ومن ثم إهداؤها للأهل والأقارب والأصحاب خارج السجن تمثل حلقة من حلقات الترابط الاجتماعي بينهم يشاركهم من خلالها أفراحهم وأتراحهم، يستخدمون خلالها إمكانيات بسيطة وقليلة يوفرونها من حاجياتهم الخاصة التي تضفي لوناً إبداعياً جمالياً على اللوحات الإبداعية بغض النظر عن مضمونها وموضوعها، سواء أكانت مجسماً لقبة الصخرة أم بروازاً أم مسابح.

وتتفقد زوجة الأسير نافذ حرز «أم أحمد» الذي أمضى 24 عاماً في سجون الاحتلال مشغولات زوجها المميزة والتي استخدم لصنعها أبسط المكونات من «الحجارة والقش والخرز»، لافتة إلى أن هذه المشغولات











تمثل الذكرى الجميلة لزوجها في بيته بعدما غاب عنه عشرات السنوات.

ويحتضن بيت الأسير نافذ حرز صوره إلى جوار معلقات للمسجد الأقصى من الخرز، وسفن العودة التي زينت أجنحة البيت وزواياه.

كذلك تحتفظ زوجة الأسير نافذ حرز بمشغولات شقيقها «خالد» الذي صنعها أثناء اعتقاله ومنحها إياها في زيارتها الأولى له في سجنه، حيث قدّمَ لها «محرمة من القماش» مُطرّزة بأجمل الرسوم التي تُعبِّر عن الحب الأخوي والاشتياق للحرية، هدية زفافها، لافتة إلى أنه أُفْرِجَ عن شقيقها إلا أن لتلك المشغولات ذكريات جميلة لا تُنْسَى.

وتابعت أم إياد: «خالد أخي إنسان موهوب في الرسم، وكم كانت سعادته غامرة عندما علم بزيارتي، فقد سهر الليالي يخط ويطرز أجمل الرسومات على تلك «المحرمة»، وعندما سلمت عليه من خلف القضبان فاجأني بهديته الجميلة التي أحتفظ بها حتى اللحظة».

وقالت: «هذه المصنوعات التي زينت جوانب بيتي من صنع زوجي أبو أحمد وجميع الأسرى الفلسطينيين، والتي أهدى العديد منها لأولاده وأحفاده؛ حيث تركزت المشغولات حول القدس التي يحلم بزيارتها والصلاة، وسفن العودة».

بدوره أوضح مدير دائرة التراث والأنشطة بوزارة شؤون الأسرى والمحررين في حكومة غزة عبد الفتاح أبو جهل أن وزارته أعادت افتتاح المعرض الدائم لمشغولات الأسرى برعاية دائرة التراث والأنشطة، والتي كانت موجودة في السابق.

وعن أهداف الدائرة أوضح أنها تتمثل في توثيق تاريخ حركة الأسيرة الفلسطينية عبر تجميع إبداعات الأسرى الفنية التي تشمل الأعمال اليدوية والأدبية، مضيفاً: «يضم المعرض الدائم الأعمال اليدوية للأسرى التي تحكي سيرة نضالهم ووفائهم للوطن، واشتياقهم للأحبة والإخلاص لذكرى رفقاء الأسر».

وعن تركيز المشغولات على صناعة الأقصى والسفن، أوضح أن الأقصى يحتل مساحات واسعة في عقول الأسرى، فهم اعتقلوا وعذبوا بسبب دفاعهم عنه، ورغم مرارة سجنهم فما زالوا يدافعون عنه في رسوماتهم ولوحاتهم التي ينحتونها داخل الزنازين، أما عن أهم المعوقات التي تواجه المشروع، فقال أبو جهل: تتركز المعوقات في عدم تعاون الأهالي بمدنا بتلك المشغولات التراثية لوضعها في المعرض خوفاً عليها من الضياع، خاصة أنها تمثل وجود الابن في البيت وبمثابة الذكرى الجميلة لهم في بيوت ذويهم.

وتبقى مصنوعات الأسرى الفلسطينيين تؤكد ببساطتها على أحقيتهم بالعيش في سلام هم أحبوه وعشقوه وفي حرية هم انتظروا كثيراً كي تتحقق، وتبين مدى ارتباطهم بأرضهم وقدسهم ووطنهم الغالي، وانتظارهم ليوم الحرية المُرتقَب.

احتجاج نسوي

الرباط: عبدالحق ميفراني

تَحَوَّلَ العمل السياسي في المغرب إلى نوع من «الفُرجة»، يتفاعل معها الجمهور عبر مختلف القنوات المُمكنة. فتصريحات السياسيين وتدخلات بعض مستشاري الأمة في البرلمان، استطاعت أن تخلق حدثاً دسماً للإعلام ولتفاعل الجمهور المغربي، وكذا الفضاء الرقمي الذي تَحَوَّلَ إلى مُتنفّس للتعبير عن درجات التيئيس الذي أحدثته النخب السياسية في المجتمع. ولعلّ التصريحات الأخيرة لرئيس الحكومة، السيد عبدالإله بنكيران، تعتبر الأكثر إثارة للانتباه، حيث وضعت صاحبها في مواجهة مباشرة مع مناضلي حزبه ومع أطراف أخرى في المعارضة، بل وحتى مع الائتلاف الحكومي الذي يقوده. وعرف مجلس المستشارين «الغرفة الثانية» في جلسة المساءلة الشهرية مؤخراً، تصريحاً جديداً لعبدالإله بنكيران، خصّ شؤون المرأة، والتي دعاها إلى المكوث بمنزلها، وشبهها بالثريا.. قائلاً، في السياق نفسه، إن النساء عندما يخرجن للعمل تنطفئ البيوت. هذه التصريحات أثارت موجة من الغضب في أوساط الجمعيات والإطارات المدنية والحقوقية، والتي اعتبرتها «تصريحات غير مسؤولة»، وتحقيراً لمكانة المرأة، ومساساً بوضعيتها الرمزية التي اكتسبتها من خلال نضالات الحركة النسائية المغربية. وقد سارع حزب بنكيران(العدالة والتنمية) إلى التنديد بـ«تحوير كلام رئيس الحكومة»، واعتبره مقصوداً قصد استغلاله لأغراض انتخابوية».

وما أحدث رجة في الأوساط السياسية والاجتماعية من تصريح السيد عبدالإله بنكيران، هو الظرفية والسياق اللذان ميزاه، خصوصاً اختياره مهاجمة التحاق النساء بالعمل ناقضاً التزامات الدولة دستورياً تجاه المرأة. هنا، في الوقت الذي كان ينتظر فيه المغاربة تحسناً في الأداء الحكومي في المسائل الاقتصادية والاجتماعية، خصوصاً بعد القرارات الأخيرة والتي ساهمت في تدنٍ للقدرة الشرائية.

وقد سارع التحالف المدني «تحالف يضم 500 جمعية نسائية حقوقية ومدنية»، من أجل تفعيل الفصل 19 من الدستور المغربي الذي يؤكد على مسألة المساواة بين الرجال والنساء ويقرّ مبدأ سمو المواثيق الدولية على القوانين المحلية، وإلى تنظيم وقفة احتجاجية أمام البرلمان احتجاجاً على تصريحات رئيس الحكومة والتي اعتبرتها الهيئات المكوّنة للتحالف أنها «تهاجم النساء مباشرة والتحاقها بالشغل وتعبر عن نظرة تمييزية»، وهو ما اعتبر شكلاً من «الديماغوجية البعيدة عن السياق السياسي الذي يمرّ به المغرب»، واتهم التحالف تصريح رئيس الحكومة، بكونه لا يعدو أن يكون حملة انتخابية استباقية.

وفي البيان الذي أصدرته الجمعيات والفعاليات النسائية والحقوقية والمدنية المجتمعة بمقر فيرالية الرابطة الديموقراطية لحقوق النساء، اعتبرت هذه الفعاليات أن تصريحات رئيس الحكومة هي «معادية للمساواة والحقوق الإنسانية للنساء»، وبذلك كانت رسالة المحتجات هي «شجب القوالب النمطية السلبية المستخدمة من قبل رئيس الحكومة». وتواصلت بيانات التنديد من طرف الهيئات السياسية في المعارضة، وبعض الإطارات المُشكّلة للمجتمع المدني. والتي رأت في تصريح رئيس الحكومة ليس إساءة مباشرة فقط للمرأة المغربية وتعبيراً عن ثقافة ذكورية مترسخة، بقدر ما هي محاولة «للتستر على الفشل الحكومي في تدبير الملفات المصيرية للمجتمع المغربي».

لقد كانت الوقفة الاحتجاجية أمام البرلمان تحت شعار «لنحتج نساء ورجالاً ضد ديماغوجية بنكيران.. لنحتج من أجل احترام وتفعيل قوانين المساواة في الشغل والأجر والحقوق الاجتماعية»، وجهاً آخر للمفارقات «الساخرة» في التشكيل الحكومي، فمُناضِلة حزب التقدم والاشتراكية «حزب مشارك في الحكومة، رغم مرجعياته الشيوعية» نزهة الصقلي شاركت في الوقفة في حين اكتفى حزبها ببيان محتشم. وعبّر المكتب السياسي لحزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية «حزب معارض» في بيان له عن دعمه





الكامل لنضال الحركة النسائية «الحداثية» والتحالف المدني من أجل تفعيل المساواة، للاحتجاج على تصريحات رئيس الحكومة والتي يرى أنها «تحقير لكرامة المرأة وتكريس للرؤية الرجعية الدونية لها». ومن جانبها، رأت اللجنة التنفيذية لحزب الاستقلال «حزب معارض» تصريحات رئيس الحكومة حول المرأة أنها تشي بمعاكسة «جهود النهوض بأوضاع المرأة». كما دعا تحالفا (ربيع الكرامة) و(الربيع النسائي للديموقراطية والمساواة) إلى الوقوف «بحزم ضد تصريحات رئيس الحكومة تجاه الحركة النسائية».

لقد اعتبر صدور مدونة الأسرة سنة 2004 حدثاً تاريخياً بالنسبة للمرأة المغربية و«ثورة هادئة في البلد»، وهي المدونة التي عبرت بملاءمة التزامات المغرب بالمواثيق الدولية وتحولات بنيات المجتمع المغربي، بل وواكبت صيرورة «تحديث المجتمع وإعادة الاعتبار لقيم المساواة ومكونات الأسرة». وأضاف دستور 2011 خصوصاً الفصل 19 منه، والذي ينص على المساواة بين النساء والرجال في جميع الحقوق من تحيين النقاش على ضرورة ملاءمة هذه المستجدات التشريعية والقانونية بالوضعية الاجتماعية والحقوقية للمرأة المغربية وإصلاح المنظومة القضائية وترسيخ قيم دولة الحق والقانون وهو ما يحتاج لمعارك نضالية أخرى.

وحين يأتي تصريح اليوم من أحد القيادات التي ناهضت الخطة الوطنية لإدماج المرأة في التنمية «حزب العدالة والتنمية»، قبل صدور مدونة الأسرة، وفي سياق سياسي كان من المنتظر أن يعرف مكاسب قوية للنساء، فهذا يشي بعدم قدرة الحزب على ملاءمة أيديولوجيته خارج عمله السياسي، مع العلم بأن بنكيران هو نفسه الذي قال يوماً، «أنه لا مانع لديه أن يكون في حكومة مكونة من النساء فقط». وشدّد حزب العدالة والتنمية على أن تصريح بنكيران، لم يدع المرأة إلى ترك عملها بقدر ما بَيّنَ حرصه على دعم المرأة في سبيل تحقيق أدوارها كاملة في المجتمع»، وذهب البعض إلى اعتبار الوقفة الاحتجاجية موجهة ضد الحزب الإسلامي في المغرب، والذي حملته رياح حركة 20 فبراير إلى الحكم.

لقد عَبّرَ الاتحاد الدولي للصحافيين عن تنديده بتصريح الوزير الأول إلى جانب الجمعية المغربية لحقوق الإنسان، والتي وجّهت انتقادات لحكومة بنكيران، على ما وصفتْه بـ«التردّد الحكومي الملتبس»، من قضية المرأة. ويبدو أن رئيس الحكومة المغربية لم يستطع إلى اليوم أن يضبط تصريحاته على اعتبار أنها تتحول لموقف سياسي أو أخلاقي موجه ضد جهة معينة. بل وفي كثير من المحطات السياسية المغربية يتحول النقاش الجوهري المرتبط بالقضايا المصيرية والحقيقية التي تهم المجتمع المغربي، كالصحة والعمل.. إلى نقاش جانبي هامشي، وانتبه بعض المحللين إلى هذا التناقض في الوضع الداخلي، حينما شبهوه بساحة «الفُرجة» المفتوحة.

أزمة في بيت الأدباء

صنعاء: جمال جبران

يبدو أن اتحاد الأدباء والكتّاب اليمنيين قد دَخَلَ نفقاً ولم يعد قادراً على الخروج منه، ومثله نقابة الصحافيين. لقد مضت نحو سنة على الاستحقاق الانتخابي في الهيئتين الإداريتين لهما لكن لا شيء يلوح في الأفق. حتى في عهد النظام السابق قبل «الربيع اليمني»، وفي أحلك ظروف الاستبداد السياسي الذي كان قديماً، لم يحدث أن تَعَطّل عمل هاتين النقابتين بهذا الشكل. وما يفاقم شعور الانتكاسة لدى عدد كثير من الأدباء والصحافيين جراء هذا الوضع غير القانوني هو أنه يأتي بعد ثورة شعبية رغبت في تحقيق خطوات مُتقدِّمة على صعيد العمل النقابي في مُختلف اتجاهاته، وهدفت إلى تغيير الوضع السابق الذي كان مفروضاً أيام علي عبد الله صالح، والذي كان يضع نقابة الصحافيين واتحاد الأدباء، بشكل دائم، نصب عينيه واستهدافه الشخصي ودفع عناصر تابعة للحزب الذي كان حاكماً لأن يتسلموا مناصب قيادية في الكيانين، وهو ما كان ينجح فيه بشكل عام، لكنّ بشكل غير استحواذي، بسبب وجود عدد من القيادات اليسارية المعارضة التي كانت تقف في مواجهة ذلك الاستحواذ. لكنّ الوضع الآن زاد على حده وظهر بأن عملية تجميد هذين الكيانين إنما تسير بشكل مُمنهج لا أحد يعرف على وجه الدقة من الذي يقف خلفها. وهو الأمر الذي دفع بعض أعضاء الاتحاد للقول إنه لم يعد الوقت ممكناً لوجود مثل هذه الكيانات النقابية التي لم يعد لها معنى. الروائي والشاعر علي المقري يقول إن العالم العربي على شفا خراب كبير، على شفا حفرة لا يعرف أحد مدى اتساعها وعمقها. «ولهذا لم يعد من المجدي الحديث عن وجود اتحادات أدبية من الأساس، إذ لا جدوى منها سواء أكان من قبل أم من بعد». ويضرب صاحب «اليهوي الحالي» مثالاً باليمن ويقول «ها نحن في اليمن في حال تتنازعه الأحقاد المذهبية والجهوية والمناطقية بشكل غير مسبوق في أجواء لا تشير إلاّ إلى أننا قادمون على خراب، لا يمس مؤسسات الأدب والثقافة فحسب، بل ويمس الأدباء أنفسهم، إذ لم نذهب بعيداً ونقول: يمس أرواحهم. فبعد أن ظلوا لسنوات طويلة، مع وجود هذه الاتحادات، يعانون قسوة التهميش والفقر وحملات التكفير ومصادرة الكتب، ها هم قد صاروا أمام تهديد وجودي غير مسبوق، يمس وجودهم بشكل عام». ويشير المقري مؤكداً بأنه إذا كان اتحاد الأدباء والكتاب في بغداد قد دعا الأدباء العراقيين إلى التطوع وحمل السلاح دفاعاً عن الوطن فإنّ اتحاد الأدباء في اليمن لا يمكنه حتى القيام بهذه الخطوة، إذ صار أعضاؤه أنفسهم منقسمين إلى وطنين، ولو في الفكرة، يناضلون من أجل جنوب أو شمال، مذهب أو قبيلة. هكذا، يقول المقري «لا فرق أن تتم انتخابات الاتحاد الآن أو غداً، فذلك لا يؤثر على



عمل الكاتب الذي ارتضى أن يجلس وحيداً ويكتب منجزه الأدبي خارج المؤسسة، بكل أشكالها».

من جهته يقول الشاعر والصحافي فتحي أبو النصر إنه قبل أربع سنوات وقت الانتخابات الأخيرة كان الاتحاد هشاً للغاية، و«صار أكثر هشاشة للأسف». مشيراً إلى أنه كان عليه العمل باتجاه تحرير المخيلة من نسقية السلطة وإضماراتها المعيقة للأخلاق وللوعي. مُدللاً على أن الاتحاد أبتلي بقيادات ذات مواقف رخوة تمتاز بـ«اقحلال» الحسّ حتى أنه لا يمنح الإحساس بالاخضرار أبداً. هو بلا صورة جيدة من التفكير وبمواصفات نقابية تقليدية، كما بلا فاعلية مؤسسية حقيقية. ولا ينسى أبو النصر أن يعلق حول غياب الدور المجتمعي لاتحاد الأدباء وإنه لم يواكب الابتكارات الأدبية الحديثة وتطورات العمل الثقافي. مؤكداً أنه قد صار «بلا موقف واضح من انهيار الطبقة الوسطى «حاضنة الثقافة» مثلاً، الانهيار الذي صير المجتمع اليمني منهك الحس إنسانياً وإبداعياً، خصوصاً مع فسح السلطة عديد مجالات لتقدم الشروط الأصولية والماضوية على الوعي والتفكير». ويذهب الشاعر فتحي إلى الإشارة باتجاه تسطيح المعاني الإنسانية والجمالية أو الاستخفاف بها وهو ما تَمّ فعلياً على أرض الواقع. فقد «أفرغت السلطة على مدى سنوات العمل النقابي من مضامينه الحيوية». ويقول إن اتحاد كهذا بلا عقلانية ولا مسؤولية، لا يستفيد من طاقات المثقفين لصالح النضال الجمالي من أجل المواطنة والدمقرطة والتقدُّم. فضلاً عن الرهانات الحزبية والطائفية الضارة. فـ «كل ما يحصل الآن هرج ومرج الانتهازيين داخله.. أما قيادة النقابة فهي بلا مشروعية منذ عام، فثمة تسويف ومساع لتأجيل الانتخابات. يمكن وصفها بمساعي التكيف الذي يُراد له أن يستمر مع الأوضاع المتردية. انفلاتات وتسيبات ومراوغات مزاجية تجلب التندر جراء عدم احترام العمل النقابي وتجريفه».

أما عضو الهيئة الإدارية في فرع اتحاد الأدباء في مدينة عدن الجنوبية، الشاعر عمرو الأرياني، فيشير باتجاه مغاير لضرورة تحديد موعد لانتخابات الأدباء، وذلك عن طريق «ضرورة التركيز قبل الخوض في مسألة انتخابات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين أن نعد العدة وبمسؤولية كبيرة للمؤتمر العام الحادي عشر»، وذلك من أجل أن تكون مخرجاته محاولة لإعادة النظر في البنية الداخلية البنيوية، وكذلك الرؤية الوظيفية للاتحاد ومن ضمن ما يجب أن تقف أمامه الآليات الانتخابية المعهودة والتي تقوم «على أساس التقسيم الجغرافي السياسي لا من خلال البرامج الانتخابية؛ كما ينبغي أن نتجه في إدارة الاتحاد إلى المزيد من اللامركزية وتعزيز دور المجلس التنفيذي وتفعيل الدور الرقابي وإعادة النظر في معايير قبول العضوية».

حول طاولة الوزيرة

الجزائر: نوّارة لحرش

انشغلت الأوساط الثقافية الجزائرية، في الفترة الأخيرة، بالحديث عن مبادرة وزيرة الثقافة الجديدة، السينمائية نادية لعبيدي، التي نظمت جلسات ولقاءات تشاورية مع مهنيي الفن والثقافة.. مبادرة أسالت حبراً وكلاماً وآراءً كثيرة.

أهل الفن والثقافة، انقسمت وتباينت ردود أفعالهم حول دعوة وزيرة الثقافة مختلف الأطياف الثقافية إلى جلسات تشاورية، لتباحث وتدارس الأوضاع الثقافية، من أجل تقديم تصورات واضحة لسياسة ثقافية فاعلة. فمنهم مَنْ رَحّبَ بمبادرة الوزيرة واعتبرها فرصة من أجل إنعاش المشهد الثقافي الوطني، ولمّ شمل الفاعلين فيه بدون إقصاء أو تهميش. ومنهم من اعتبرها لا حدث.

الكاتب والناقد عبد السلام فيلالي، قال عن هذه الدعوة: «الفكرة من حيث المبدأ مرحب بها». فيلالي يرى أن جلسات الثقافة هذه، ستكون من أجل تثمين ومأسسة الفعل الثقافي، ولن تكون على ما يتطلع إليه أهل الثقافة. وخلص فيلالي إلى القول: «لن يستعيد أهل الثقافة والمعرفة المكانة المأمولة إلا إذا سار ركب الإبداع جنباً إلى جنب مع متطلبات المجتمع، بمعنى أن يصير الفعل الثقافي وظيفة تسير وفق حاجاته. وأما دور الدولة وبالتحديد وزارة الثقافة فينبغي أن يواكب عمل الفاعلين في الحقل الثقافي، بدعم الأعمال الرصينة وتأطيرها خاصة داخل المؤسسات التربوية».

أما القاصّ والناقد قلولي بن ساعد، فقال من جهته: «هذه المشاورات لابد منها، ولكن ينبغي التفكير في إنجاز مشروع ثقافي وطني». وأضاف صاحب «سلطانة والعاصفة»: «أثمن رغبة وزيرة الثقافة في الاستماع للمثقفين من خلال بعض الجلسات التي تنوي القيام بها، ولكن عليها ألا تكتفي بتقارير مديري الثقافة (في مختلف ولايات الجمهورية)، الذين أثبتوا عجزهم وفشلهم الذريع في التكفل بالفعل الثقافي الجدي، وأن تدرك أن الأمر أبعد من ذلك، إنه يتطلب الذهاب عميقاً في سلسلة من المشاورات مع المثقفين من مختلف الحساسيات الفكرية الجزائرية وصناع الفعل الثقافي الجدير بالاحترام، بعيداً عن القيم النفعية السائدة والمظاهر الكرنفالية الفقيرة معنى ولغة للتفكير في إنجاز مشروع ثقافي وطني تضعه على طاولة الحكومة كجزء من مشروع مجتمع بأكمله، الذي لم تنجزه الحكومات المُتعاقبة من لحظة الاستقلال واستعادة السيادة الوطنية، مشروع واضح المعالم لسياسة ثقافية شاملة يتم فيها التخطيط على المدى البعيد لمشاريع ثقافية على اتساع الثراء الإبداعي الجزائري السائد بمختلف مكوناته».

قلولي دعا أيضاً إلى «أن توفر الوزارة الوصيّة، ما يكفي من أسباب الدعم المالي غير المشروط للهيئات الثقافية والمدنية التي تضع ضمن أولوياتها العناية بالمنتوج الإبداعي الجزائري وتثمين جهود



المبدعيـن وصناعـة الكِتـاب وإصـدار مجـلات فكريـة وأدبيـة مُحكَمـة، لكـي يستمر وجودهـا فـي الزمـان والمكـان». واسـتدرك فـي الأخيـر: «أتذكـر بأسـف شـديد مدونـة مشـروع ثقافـي وطنـي كان قـد تَقـدَّم بهـا سـنة 1988 القـاصّ والسوسـيولوجي الجزائـري المرحـوم عمـار بلحسن بوصفـه فـي تلـك الفتـرة عضـواً فـي مـا كـان يسـمى آنـذاك -المجلـس الوطنـي للثقافـة والفنـون- إلـى حكـومـة مولـــود حمـروش الإصلاحيـة وذهـب أثـر ذلـك المشـروع الـذي لـم ينجـز بذهـاب حمـروش وحكومتـه».

فـي حيـن أبـدى الكاتـب والناقـد محمـد رابحـي نظـرة غيـر متفائلـة مـن مبـادرة الوزيـرة، إذ قـال بكثيـر مـن اللاقناعـة: «لسـت متأكـداً إن كانـت هـذه المرحلـة تسـتجيب إلـى تغييـرات جذريـة تنكـر، أو محـاولات تأسـيس حقيقيـة، فحسـب ظنـي هـي ممـا أسـميه بالفتـرات العاطلـة مـن الزمـن أو التاريـخ. وبرغـم ذلـك ليـس لنـا إلا أن نثمـن كل نيـة سـيما إذا مـا كانـت حسـنة وخالصـة».

وأضـاف صاحـب «ميـت يـرزق»: «فكـرة الوزيـرة الجديـدة بالانفتـاح علـى همـوم المثقـف الجزائـري مـن خـلال جلسـات نقـاش تعقدهـا مـع هـذه الطبقـة أرى أنهـا سـتبقى فـي كل الأحوال إجراء شكلياً لن يبلغ غاياته. لأن السلسـلة المُتـرجـة مـن موظفـي الـوزارة، وثلثهـم مثقـف وبقيتهـم إداري، ليـس فـي مقدورهـم إن لـم أقـل ليـس فـي صالحهـم، تحقيـق جلسـات وفـق المعاييـر المضبوطـة والسـويّة. ناهيـك عـن كـون الطبقـة نفسـها غائمـة الملامـح والأبعـاد يختلـط فيهـا الحابـل بالنابـل والمثقـف باللامثقـف والفنـان باللافنـان، مـا يشـير بشـكل أوضـح إلـى كـون المبـادرة اسـتعراضية أكثـر منهـا صميمـة ومؤسسـة».

كمـا اعتبـر رابحـي، لجـوء الوزيـرة إلـى فعـل فائـض عـن الحاجـة لـن يضيـف لعملهـا شـيئا بالنظـر إلـى كونهـا مثقفـة، فنانـة، قادمـة مـن القطـاع، يفتـرض عِلمهـا بـكل صغيـرة وكبيـرة تعنـي المثقـف الجزائـري. ولـو قامـت بذلـك الوزيـرة السـابقة تومـي لـكان الأمـر مفهومـاً.

رابحـي، اختتـم قائـلاً: «أفضـل مـن جهتـي، أن تعـرض الـوزارة عـن فكرتهـا هـذه. إذ يمكن اختـزال اللفتـة بالذهـاب مثلاً إلـى تطويـر وتفعيـل قانـون يُعنـى بالنخبـة وبالمثقـف لا كمثقـف ولكـن الأهم كفرد من المجتمع وكإنسان من حقه أن يحظى بمستوى من الرعاية. أما الثقافة ذاتها فليست في حاجة إلا لذاتهـا وإلـى أهلهـا الحقيقييـن فحسـب. بـل إن العمـل علـى تحريرهـا سـيكون أفضـل لهـا مـن خـلال خلـق تدريجـي لسـوقها الخاصـة. وإن كان مثـل هـذا الأمـر فـي ظـروف كظروفنـا سـابقاً لأوانـه».

الشـاعر والروائـي عبـد الـرزاق بوكبـة، يـرى أنـه غيـر معنـي بدعـوة الوزيـرة ولا بالجلسـات المبرمجـة، وقـال بهـذا الخصـوص: «أحتـرم كل مـن عبّـر عـن رغبتـه فـي الحضـور، لكننـي لسـت معنيـاً بالجلسـات التـي دعـت إليهـا السـيدة وزيـرة الثقافـة الجديـدة المثقفيـن الجزائرييـن، لأنهـا جلسـات تهـدف إلـى -معالجـة- مشـاكل قطاعيـة، والدليـل أنهـا سـتجتمع بالمسـرحيين علـى حـدة، والسـينمائيين علـى حـدة، والكُتـاب علـى حـدة... إلـخ، بينمـا الواجـب دعـوة الفاعليـن والنشـطاء الحقيقييـن فـي المشـهد الثقافـي، قصـد وضـع إسـتراتيجية فعليـة وفعالـة تهـدف إلـى فـكّ العزلـة عـن الثقافـة الوطنيـة، وإخراجهـا مـن أسـئلتها التـي تجاوزهـا الزمـن».

وبشيء من الانتقاد أضاف بوكبة: «عندمـا يقـرر مثقـف جزائـري أن يحتـك بالمؤسسـات الثقافيـة الجزائريـة إذا كان ذا نزعـة ماديـة يرونـه منافسـاً، وإذا كان ذا نزعـة إبداعيـة يرونـه شـاهداً علـى الفسـاد، وإذا جمـع بيـن النزعتيـن يرونـه خطـراً، والنتيجـة: المؤسسـة الثقافيـة الرسـمية هـي أول مـن يكسـر الفعـل الثقافـي. هـذا مـا يجـب أن تدركـه وزيـرة الثقافـة الجديـدة، وهـي تدعـو إلـى جلسـات مـع المثقفيـن، إذا كانـت فعـلاً ترغـب فـي الإصـلاح».

أصوات الليبيات المُتعدِّدة

بنغازي: محمد الأصفر

إن المتابع للمنتج الأدبي والفني للمرأة الليبية المبدعة، سيتلمس بدون شك أنه لا يَقلّ قيمة عما تقدمه نظيراتها من دول الجوار العربي، مع ذلك فهي تظلّ مغيبة عن المشهد الثقافي الإقليمي، وغير قادرة على فرض حضورها، ولهذا الواقع أسباب تحتاج لمناقشة موضوعية.

رئيس تحرير جريدة «وطني» ومؤلف كتاب «معجم الكاتبات والأديبات الليبيات» د.عبدالله مليطان، يُعد من أكثر المطلعين بمنجز المبدعة الليبية في مجال الأدب، وكتابه يعد من المراجع الرئيسية لدراسة الأدب النسوي الليبي، حيث نشر مع كل كاتبة تناولها الكتاب نفسه بعض نصوصها المهمة.. سألته «الدوحة» عن سبب التغييب أو الغياب فأجاب:

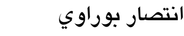
«في تصوري السبب هو نحن لأننا لم نحسن تقديم أنفسنا للغير، أي لم نجد التسويق الذي يؤكد حضورنا عربياً ومن ثَمّ عالمياً، كما وأن المبدع الليبي إجمالاً زاهد كثيراً في مسائل الظهور الإعلامي.. فقط أسماء قليلة جداً ومن الرجال من يسوقون أنفسهم بطرق خاصة ولا يفوتون فرصة للظهور مهما كانت طريقة الوصول.. هذا بالإضافة إلى أن المؤسسات المعنية بالثقافة مع اختلاف تسمياتها لم تكن تكترث أساساً بتقديم المبدع الليبي والتعريف به، وهو السبب الذي شَكّلَ فيه المُبدع الليبي رجلاً أو امرأة غياباً ملحوظاً على مستوى الموسوعات العربية التي صدرت في بعض الدول العربية، مُتضمنة أسماء وتراجم المبدعين العرب».

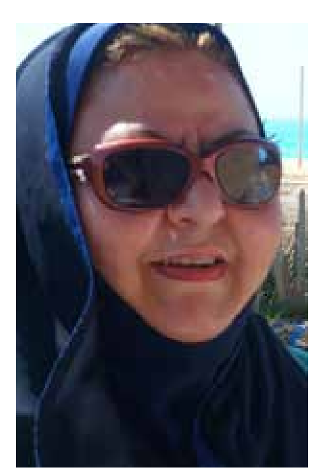
القاصّ والناقد حسين المزداوي يبرز أثر العاملين السياسي والاقتصادي في تكريس هذه المشكلة: «لم تُقصَ المثقفة الليبية، فحسب، بل أُقصي معها المبدع أيضاً، والحيلولة بينهما وبين المشهد الثقافي، فبعد أن كان السوق الليبي يَعُجُ في السبعينيات بمعظم المطبوعات العربية شرقاً وغرباً، أصبح اليوم كالحاً وغربت أيامه، وجففت منابعه بسبب السياسة، ولم تعد فيه إلا بعض المنشورات السياسية المحلية التي كنا نطلق عليها من باب (الشفقة) اسم صحف. كما أن إجراءات أخرى في الشأن الاقتصادي والمالي جعلت المثقف الليبي عموماً ذكراً أو أنثى - كونه مثقفاً - لا يستطيع أن يُعوِّل على نفسه في إمكانية فرض نفسه خارج ليبيا، إلا إذا تم ترشيحه عن طريق المؤسسات الرسمية، وهذا له ثمنه السياسي، وقد تكفل عقد الثمانينيات بتحجيم أية فاعلية أو مُشاركة حرّة للمثقفة الليبية، إلا إذا تم تمرير مشاركتها من سم الخياط السياسي، وهذا لاقى عزوفاً من المثقفين عموماً، لأنهم استوعبوا الموضوع، فالتجأوا يؤازرون بعضهم البعض في لقاءاتهم الثقافية، سيما بعد الانفتاح النسبي عقب خروج السجناء السياسيين عام 1988، وما تبعه من بروز أصوات شعرية مهمة، ولكنها بقيت في قِنها لا تستطيع أن تكسر بيضتها وتطلّ برأسها على فضاء الحرية».

من جهتها، الشاعرة تهاني دربي، رئيس تحرير جريدة الأحوال، تعتقد أن الأمر معقد قليلاً في هذا الزمن الذي تشابكت فيه الأمور وازدادت تقهقراً، فالعلاقات الشخصية - تقول - أصبحت هي الركيزة. «وبما أننا مقصرون في ربط هذه العلاقات فلا نلوم دوائر النشر في الوطن العربي. فلم يعد هناك من يتعب من أجل البحث عن الأجود والتسويق له،



انتصار بوراوي





تهاني دربي



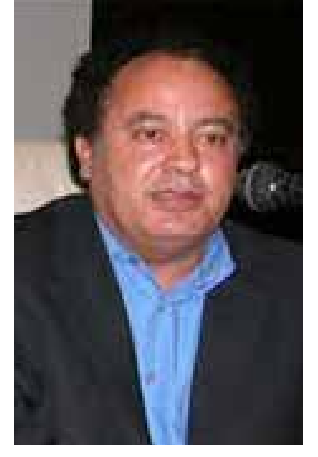
أم العز الفارسي

لنا يحتفون بمن يجيدون التسويق لأنفسهم معتقدين أن ليبيا ليس بها إلا ما يصلهم والذي قد لا يكون الترجمان الحقيقي لما عندنا».

- وتضيف تهاني بحرقة: «الفن والأدب والشعر يحتاج لمناخ لا يحد ولا يصادر حتى يثبت وجوده أولاً في مكانه. ويحتاج استقراراً وبناء وربط علاقات ثقافية، لكن الآن عدداً من دول الوطن العربي تعمها الفوضى، والفن والأدب ليس من أولوياتها».

أما الناشطة السياسية والشاعرة أم العز الفارسي فتشير إلى ندوة عن الأدب النسائي عقدت منذ سنوات، شاركت فيها بورقة تلمست فيها خصوصية الليبيات، حيث تقول إن الأجواء التي ترافق حياة المبدع وعوزه للحرية ليمارس حياته ويكشف عن تجربته، تعوز المرأة الليبية. بل وتدخلها في متاهة العداء مع المجتمع. مختتمة: «الكتابة حرية والحرية إرادة وموقف لا تملكه الليبية».

في الأخير، الكاتبة انتصار بوراوي، رئيس تحرير مجلة المرأة، ركزت في ردها على إشكالية تغييب المُبدعة الليبية إقليمياً على القيمة الإبداعية، ومست عدة نقاط سلبية سببت هذا الحال: «أعتقد بأنه على المستوى الأدبي لدينا أسماء تحمل قيمة أدبية عالية في مجال الشعر يكفي أن نذكر فاطمة محمود وعائشة المغربي وسميرة البوزيدي وحواء القمودي وغيرهن وفي مجال القصة القصيرة والرواية لدينا نجوى بن شتوان والقاصة غالية النرعاني، ولكن رغم القيمة العالية للنتاج الإبداعي للكاتبات الليبيات إلا أن هناك انقطاعاً وعدم تواصل وكذلك انكفاء على الجغرافيا الليبية.. فليس هناك سعي للنشر في الخارج أو حتى في المواقع الالكترونية الخارجية، مع عدم حضور الملتقيات العربية.. والأدهى أننا نجد أسماء لا قيمة لنتاجهن الإبداعي يمثلن ليبيا في الملتقيات الثقافية الخارجية،كذلك هناك شيء آخر هو أنه لا يزال ثمة خوف اجتماعي يعيق المرأة الليبية عن الكتابة بانطلاق، فنحن فعلاً نفتقد لأجيال جديدة تضخ الحياة برؤية مختلفة، فليبيا التي لا يوجد بها تراكم للأجيال، أحسّ وكأن الزمن توقف فيها عند جيل مُعين لازال هو الذي يبدع، ومستمر في الطريق رغم العثرات والألغام».



عبدالله مليطان



حسن المزداوي

بغداد تتنفس شعراً

بغداد - خاص بالدوحة

رغم ما تعرفه بغداد من تحديات وأوضاع صعبة، من بينها العنف والتطرُّف والتجاهل الرسمي لقيمة الثقافة وأهميتها في ترسيخ الحياة المدنيّة، يظل الشعر حاضراً بين جنباتها، وفي يومياتها، حيث يساهم «بيت الشعر» في الحفاظ على روابط القصيد في بلاد الرافدين، وتوفير مظلة جامعة لِلمّ شمل الشعراء، ونقاد الشعر ومحبيه، يتيح لهم إمكانات مواصلة هذه العلاقة وتطويرها عبر القيام بأنشطة شعريّة وإصدارات ومنتديات ولقاءات في محافل عِدّة، كالجامعات والنقابات والنوادي العامّة وحتّى في الهواء الطلق. بيت الشعر العراقي وضع لنفسه بياناً تأسيسياً يمكن أن نقرأ فيه: «إنّ بغداد اليوم إذ تكابد من أجل رسم صورة أبهى لحاضرها وطي صفحة ماض كئيب وهي تحتضن العديد من الأصوات الشعريّة ممثلة للعراق بكامله، تأمل أن تُقدّم عبر هذا البيت صورة جديدة للعراق يكتبها الشعراء ويحملها محبّو الشعر»، حيث راهن بيت الشعر من البداية على استقلاليته، وعلى بذل الجهد في توثيق الشعر العراقي الجديد ونقده ونشره، كما لم ينس الاحتفاء، دورياً، بأسماء ميزت التجربة الشعرية العراقية، ونقل الفعاليات من الفضاءات المُغلقة إلى الساحات العمومية، مثل شارع المتنبي، وعلى شاطئ دجلة.

ويعلّق رئيس الهيئة الإداريّة للبيت الشاعر حسام السراي:«فعاليّةٌ تلوَ فعاليةٍ، يتحدّى فيها أعضاءُ البيت نواتهم، محاولين الارتقاء بالأداء، وكأنّ النشاطَ الذي يمضي، يصبحُ معياراً لخوض النشاط اللاحق، ومنافسة جادة ومسؤولة». حَصَلَ ذلك مع فعاليّات «احتجاج بغدادي»، حيث



مقاربة المسرح مع الشعر في أمسية جوهرها مأساة الحلاج واستعادتها في شارع الرشيد ببغداد، وفعاليّة «المتنبي قصيدة حياة» عن ملصقات لقصائد شعراء عراقيّين وأميركيّين في الذكرى الأليمة لتفجير شارع المتنبي عام 2007، و«بغداد-دمشق: أغانٍ إلى باب توما»، بمنزلة أصبوحة احتضنها شارع المتنبي مُهداة إلى سوريا وأهلها بمضمونها من قصائد لشعراء عراقيّين وسوريّين، وفعاليّة أخرى خصّصت لتناول تجارب إعداد الأنثولوجيات الشعريّة، في حين كانت فعالية «القصيدة في تقويمها البغدادي»، احتفاء بالشاعر عبدالعظيم فنجان، إذ خصّص القسم الأوّل منها لقراءته نماذج من أشعاره وتقديم شهادات عنه قبالة نهر دجلة، وكان القسم الثاني مكرّساً للحوار معه في شارع السعدون ببغداد.

أما «وردة الضحايا»، فكانت تعبيراً عن رفض العنف وإدانة الموت المجاني، بفعاليّة مزجت بين الشعر والموسيقى والمسرح، رافقها إصدار كتاب حمل العنوان ذاته، ضَمَّ مختارات من الشِعر العراقيّ المعاصر (منذ خمسينيات القرن الماضي وإلى يومنا)، عن الموت وعناياته في النسخة العراقيّة. لتكون «لون بفرشاة النثر»، أمسية وثّقت من علاقة الشعر بالفنّ التشكيليّ، وذلك بإسهام نخبة من فنّاني العراق المعروفين عبر رسمهم لمقاطع من قصائد الشعراء الراحلين: سركون بولص، ورعد عبدالقادر، وعقيل علي، وعبد الأمير جرص، وما أن بدأ الفنّانون بلاسم محمد، وشوقي الموسوي، ونبراس هاشم، وفاخر محمد، برسم المقاطع الشعريّة في أربع لوحات ضمن فضاء مؤسسة برج بابل ببغداد، قرأ الشعراء سلمان داود محمد وركن الدين يونس وجاسم بيوي قصائدهم، بمصاحبة معزوفات على آلة الكمان.

وينوّه الشاعر زاهر موسى، نائب رئيس الهيئة الإدارية للبيت، إلى مرحلة جديدة من العمل، «انطلقت مؤخّراً مع إعلان نتائج مسابقة لقصائد الأطفال»، معبراً عنها بالقول «هي الصناعة الشعريّة والبحث والتجريب فيها»، التي سينظّم خلالها العديد من ورش الكتابة وفعاليات وندوات عن الشأن نفسه».

جرجي زيدان في مئويته

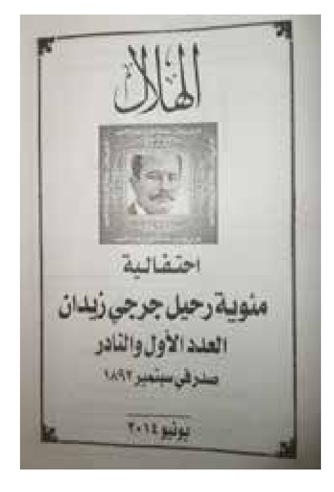
القاهرة: خالد بيومي

نظمت مؤسسة دار الهلال الصحافية احتفالية، في الذكرى المئوية لرحيل مؤسسها، رائد التنوير في العالم العربي: جرجي زيدان(1861 - 1914) الذي ترك خلفه إرثاً أدبياً مُهماً.

وقد شارك في الاحتفالية كتّاب ونقاد ومبدعون من مصر ولبنان. في البداية، أشار الكاتب الصحافي محمد الشافعي، رئيس تحرير مجلة الهلال(اسسها جرجي زيدان عام 1892)، إلى أهم السمات التي تميزت بها شخصية زيدان، ومن أبرزها العصامية والإرادة والطموح، مثلث العبقرية الذي تحرّك من خلاله ليصعد من جب الفاقة إلى قمة الفكر والأدب قائلاً: «عندما نحتفي بزيدان، فإننا نحتفي بقيم العروبة فهو لبناني المولد مصري الديار مسيحي الديانة وإسلامي الثقافة، ونحتفي بقيم السماحة والموسوعية».

أما الدكتور خالد زيادة، سفير لبنان بالقاهرة، فقال: «جرجي زيدان شخصية تتمثل فيها كل قيم النهضة، فقد نشأ في أسرة متواضعة، وَتَعَلَّمَ مهناً مُتعددة، قبل أن يغلب عليه طلب العلم، والتحق بالجامعة الأميركية في بيروت ليدرس الطب، إلا أن وقوفه إلى جانب الطلاب في إضرابهم تسبّب في فصله من الجامعة. وجرجي زيدان أبرز اللبنانيين الذين هاجروا إلى مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر هرباً من ضيق أفق الحرية الفكرية في ظل حكم السلطان عبد الحميد الثاني، وطلباً لممارسة حرية النشر والرأي المتوافرة في مصر آنذاك. فقد كان كاتباً صحافياً وباحثاً، كما كان ناشراً، وكان داعية تجديد استخدام المقالة والبحث والرواية لأغراض بث الفكر التنويري». أما




الهلال
احتفالية
مئوية رحيل جرجي زيدان
العدد الأول والنادر
صدر في سبتمبر ١٨٩٢
يونيو ٢٠١٤

الدكتور جابر عصفور وزير الثقافة (ألقى كلمته نيابة عنه رئيس المركز القومي للترجمة) فقال: «لقد كان جرجي زيدان شخصية استثنائية ومفكراً نهضوياً وصاحب رؤية في التحديث وكان أديباً ويعد - بحق - مؤسس الرواية التاريخية في أدبنا العربي». أما الروائي يوسف القعيد فأشار إلى فكرة المغامرة الفردية وعزيمة الفرد في أن يدشن عملاً يستغرق عمره بالكامل، بتأسيس جرجي زيدان أول مجلة ثقافية بالعالم العربي جمعت شمل المثقفين العرب، كما كتب الرواية التاريخية التي فضحت المسكوت عنه، وقال: «كنت مُشرفاً على السلسلة التي تصدر روايات جرجي زيدان بمؤسسة دار الهلال في تسعينيات القرن الماضي. وكنت عندما أطلب من بعض النقاد كتابة مقدمة للرواية التي نحن بصدد إصدارها يترددون قائلين: إن زيدان يخوض في المناطق الشائكة في تاريخ الإسلام، وما علاقة زيدان بالإسلام؟ في حين أعجب برواياته التاريخية نجيب محفوظ قائلاً: إنها تحوي معلومات مهمة في تاريخنا الإسلامي، وليست روايات للتسلية». من جهته، الشاعر والناقد اللبناني شربل داغر أكد أن زيدان عاش مرحلة صاخبة في تاريخ أمتنا العربية، ولم يكبل حياته، ولا مخيلته بأية قيود، فما كان يريده هو أن يحدث انقلاباً في فكر إنسان هذا الواقع وفي تفكيره كما في رؤيته للعالم. وتحدّث عن الوعي الأدبي لدى زيدان، باعتباره أول ناقد عربي يقوم بتصنيف الشعر إلى منثور ومنظوم.

أنور براهم في قرطاج

معراج الموسيقى

تونس - عبد المجيد دقنيش

بعد غياب دام 22 سنة عن مهرجان قرطاج الدولي، عاد الشهر الماضي الفنان أنور براهم إلى تونس، ليعتلي ركح المسرح الأثري الروماني، بعرض خاص حمل عنوان «استنكار»، مُفتتحاً الدورة الخمسين من هذا المهرجان العريق (10 يوليو/تموز - 16 أغسطس/آب). وعلى مدى أكثر من ساعتين قَدّمَ أنور براهم 10 معزوفات موسيقية راقية صاحبه فيها 20 عازفاً من الأوركسترا السمفوني الأستوني، إلى جانب أعضاء فرقته القارين والمعروفين على غرار عازف البيانو الفرنسي فرنسوا كوتريي، وعازف الكلارينات الألماني كلاوس كيسنغ، وعازف الكونترباص السويدي بيورن ماير. وتعدّ هذه المرة الأولى التي يقدّم فيها أنور براهم عرضاً ضخماً رفقة مجموعة موسيقية كبيرة في مسرح مفتوح مثل مسرح قرطاج، حيث اختار صاحب «برزخ» و«حكاية الحب غير المعقول» و«خُمسة» و«خطوات القط الأسود» و«عيون ريتا المنهلة» طوال مسيرته أن يقدم عروضاً داخل قاعات عالمية مغلقة، رفقة فرقة صغيرة العدد، وهو ما صرّح به في الندوة الصحافية التي سبقت العرض، حيث قال: «الغياب عن مهرجان قرطاج مرتبط باختياري لمجموعة موسيقية صغيرة تتكون من 3 إلى 4 عازفين، هذا الأمر جعلني ابتعد عن المسارح الكبرى التي تكون في الهواء الطلق مثل قرطاج، وللمرة الأولى يصعد معي على المسرح عدد ضخم من العازفين». وأوضح أنور براهم طبيعة العرض: «استنكار هو أحدث إنتاج لي، وقد عملت على المعزوفات التي يتضمنها خلال السنوات الثلاث الماضية، وأنا أقدمه اليوم للمرة الأولى أمام الجمهور»، مضيفاً أنه سيقدم اعتباراً من الشهر المقبل عدة عروض من «استنكار» في عدة دول أوروبية مثل فرنسا وألمانيا والبرتغال وسويسرا.

«استنكار» هو معراج موسيقي راقٍ حاول من خلاله أنور براهم أن يستحضر أحداث الثورة التونسية خلال السنوات الثلاث الأخيرة. ومنذ النوتة الأولى للبيانو تهب نسمات الموسيقى الرقيقة على مسرح قرطاج في اندماج تام بين الأوركسترا السمفوني الأستوني ونقرات أنور براهم على عوده الشرقي، فيخيم صمت رهيب على الجمهور الغفير الذي غصت به مدارج المسرح الروماني. خلطة عجيبة وتوليفة فريدة بين الشرق والغرب وبين الروح والجسد وبين الماضي والمستقبل هي موسيقى أنور براهم كما عودنا في ألبوماته التسعة السابقة، ولم يخب ظن الجمهور في عرض استنكار، حيث نجح الفنان في مزج النفس الشرقي الأصيل بالجاز والموسيقى الكلاسيكية الغربية والتوزيع الأوبرالي الحديث. وأضاف إلى ذلك كله لمسة إبداعية خاصة به طوحت بالجمهور الحاضر بعيداً وانفتحت به على عوالم موسيقية روحية وصوفية دون أن تنسيه واقعه المعيش الجديد والتحولات العميقة التي حدثت في المجتمع التونسي خلال السنوات الثلاث الأخيرة، وكان ذلك خاصة من خلال المؤثرات الركحية والشاشة



العملاقة التي وظفها أنور براهم في عرضه هذا ووشحت ببعض الصور ومقاطع الفيديو التي تضمنت بعض الأحداث التي ساهمت في انطلاق الشرارة الأولى للثورة التونسية، بالإضافة إلى صور بعض الشهداء وأصوات المحتجين المُطالِبة بالتغيير.

ترتفع الموسيقى تارة وتنخفض تارة أخرى.. وتصمت الكمنجات فيرتفع صوت العود.. وتصدح الكلارينات وتمتزج بأنين القيثار.. وشيئاً فشيئاً نكتشف تيمة هذا العرض «الاستذكاري» ولعبة الخيال الفني الإبداعي في استحضار الواقع عبر توليفة موسيقية متوازنة ومناخات فنية تراوح بين الماضي والحاضر وبين الواقع والخيال وبين الموسيقى العربية الأصيلة والمالوف التونسي الذي نهل منه أنور براهم في بداياته، وبين كلاسيكيات الموسيقى الغربية وتفرعاتها الحديثة، التي انفتح عليها مؤلف عرض استذكار. وانتشى الجمهور الغفير الذي حضر بهذه الفسحة الروحية على مدى ساعتين، ولم يقطع تأملاته وسفره الليلي في زورق الموسيقى الجميل إلا نسمات عليلة تهب من حين لآخر، أو فواصل زمنية خفيفة بين معزوفة وأخرى.. وكلما صفق الجمهور واستزاد مريده صدح البلبل وعزف أنور براهم موسيقى وترية تنفل من الوجود وتبتعد عن السائد المكرس والرداءة المسيطرة. وفي مفاجأة صغيرة لجمهوره اختتم أنور براهم عرضه بتوزيع أوبرالي جديد لمقطوعته وأغنيته المعروفة القديمة «ريتك ما نعرف وين» التي غناها لطفي بوشناق، وكتب كلماتها الشاعر علي اللواتي، وقد تفاعل الجمهور الحاضر مع هذه الهدية الجميلة تصفيقاً وتمايلاً خفيفاً واسترجع مع أنور براهم ذكريات سعيدة ولحظات جميلة من الزمن كانت مُحنَّطة في صندوق من ألحان وأوتار ضمن عرض استذكار.

يذكر أن مهرجان قرطاج الذي يحتفل هذه السنة بمرور نصف قرن على تأسيسه (1964)، وتضم برمجته لهذه الدورة 29 عرضاً تتوزع بين عدة تنويعات إبداعية وفنية وسهرات تتراوح بين الموسيقى والمسرح والسينما والرقص والفرجة. ومن بين الوجوه المهمة التي يعرفها هذه السنة نذكر الفنان اليوناني العالمي ياني كريسماليس ونجم الموسيقى الإلكترونية والهيب هوب البلجيكي ستروماي والموسيقار اللبناني مارسيل خليفة ومغني الجاز الأميركي المعروف جورج بنسون وشيمان بادي وناتاشا سان بيار والفنانة البرتغالية أنا مورا ومغني الراي الجزائري الشاب مامي، الذي سيقدم سهرة مشتركة مع الفنان التونسي المحبوب نور شيبة، إضافة إلى أسماء فنية لامعة مثل لطفي بوشناق وصابر الرباعي وكارول سماحة ونانسي عجرم وشيرين عبد الوهاب، دونما أن ننسى العروض المسرحية على غرار «ريتشارد الثالث» لجعفر القاسمي و«ليلة على دليلة» لنجم الفكاهة لمين النهدي. وأما عرض الاختتام فسيكون بعرض فرجوي راقص للمخرج الفرنسي أوليفيه دهان تحت عنوان «موزار أوبرا الروك».

في مواجهة أقفال الحب

باريس: عبد الله كرمون

ما إن شرعت الأيدي والأنامل الأولى تعلّق الأقفال، مرتابة، على إفريز جسر الفنون الباريسي العريق، قبل حوالي ست سنوات، حتى استشرت تلك الحمى سريعاً، وغُطي بها السياج بأكمله في زمن يسير جداً. وبينما طفق الجسر يرزح تحت ثقل أطنان هائلة من أقفال الحب الأبدي الموهوم، صارت المفاتيح المرمية في قعر النهر تُفزع بورها أسماكه الجائعة.

وبما أن هذا الجسر بذاته ليس مكاناً اعتباطياً، لتعليق أقفال الحب، نظراً لموقعه، ولشهرته، فإن طقس العشق وتمجيده هنا قد اتخذ أبعاداً فاقت حدوده.

لم تكن حملة أقفال الحب مخططاً لها سلفاً، وإنما استثارها ولهان متفرد، فإذا بها تصير شريعة للجميع. من يعرف باريس قليلاً سيكون قد رأى قبل هذا أسماء العشاق منقوشة على الجسور وعلى جذوع الأشجار المحاذية للسين، مردفة في الغالب بتجسيد للقلب، أو للسهم مخترقاً إياه، كناية عن الوله العظيم.

إن حكاية الأقفال هذه ما هي إلا استبدال نقش اسمي العاشقين فوق الحجر أو الحائط أو الشجر، وذلك بنقشه على صفيحة قفل يعلق بالتالي على إفريز جسر ذي شأن. إذ يُخيل للعاشقين أن إيصاد القفل ورمي مفتاحه في غيابة السين ضمانة كبرى على حقيقة امتداد حبهما وسلامته من شتى صروف الزمان.

ليس بوسعنا دحض صحة هذا الاعتقاد، غير أن الحال يؤكد أن أغلب الثقافات الإنسانية ترى في عملية الإيصاد أو الغلق فعلاً سلبياً له شؤمه الحاد. ومما يزيد الطين بلة هو تغييب المفتاح وضياعه، ما يمكّن الشر المرصود به أن يعمل في موضوعه فعلته الشنيعة.

ولأن الإغلاق هو بصيغة أخرى النفي، فالقفل في الغالب الأعمّ يشكل الأداة المثلى لتحقيق غرض سحري يهدف إلى حرمان شخص ما من شيء أساسي: يتعلق الأمر بجعله يُصاب بالعجز الجنسي ليلة الزواج مثلاً، بأن تؤَدى طقوس خاصة مرهونة لهذا الشأن، تتوّج بتغييب مفتاح قفل يستعمل ويصير مخفياً هو أيضاً، عكس ما يحدث بشأن أقفال الحب التي يهيم فيها كونها مرئية ومتاحة للجميع، بغض النظر عما تحويه في العمق من عناصر حميمية.

لعلنا، نحار هنا، عن كيفية تفسير هذه الظاهرة التي تستمد جذورها من تربة الرومانسية، ثم تسقط بعد ذلك في ما قد يكون اعتقاداً شعبياً ساذجاً، أو شعوذة.

أما إذا نظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى فإن كل هذه النوايا الحسنة، المجبولة من مشاعر رقيقة وهشة، تصير، حسب جهات معينة، اعتداء على المآثر التاريخية وتشويهاً لمرآها الجميل.

تقف بلدية باريس على رأس الحلف المعادي لتعليق هذه الأقفال على الجسور الباريسية، وخاصة منها جسر الفنون هذا. إذ كانت قلقة منذ باكورة البراعم الحديدية الأولى على إفريز جسر الفنون. حاولت مصالحها استئصال الأقفال في أول



عهدها، لكنها لم تعمل سوى على اشتداد جذوة العشق الحديدي.

واليوم بعدما هوى جزء من السياج المثقل بالأقفال فوق الجسر، وجدت البلدية فرصة لتبرير مخاوفها السابقة أمام الرأي العام. إذ صارت تلك الأقفال التي تراكمت بشكل كبير خطراً حقيقياً على سلامة الناس. وتساءلت في استنكار: ماذا سوف يحدث لو سقط ذلك الجزء المنهار من السياج على رؤوس السياح الراكبين في ارتياح على متن تلك المركبات المائية التي لا تفتأ تجوب نهر السين جيئة وذهاباً؟

سيكون الجسر مرة أخرى مسرحاً للزجر بعدما كان على الدوام فضاء للحرية والفن والانطلاق.

لقد وُقعت العرائض ضد الأقفال وضج الضجيج حولها، بينما فتحت بلدية باريس مجالاً لاقتراحات عملية للخروج من مأزقها.

هناك من اقترحوا أقفالاً ورقية، وهناك من مازال يعد ويعيد النظر في مقترحاته. أما أكثر الذين انتهزوا الفرصة وقدموا مقترحات لا يُستهان بها، إذ تضمنت مخرجاً للأزمة وآفاقاً ربحية لأصحابها، يتقدمهم فيليب تورنير، وهو صائغ مشهور بساحة فاندام الباريسية العريقة. أرسل هذا الأخير لبلدية باريس مقترحه الذي يتضمن شجرة صفصاف من فولاذ أنجزها الفنان مارسيل سينيكال، تزن ثلاثمئة كيلوغرام، ويبلغ طولها متريـن. انتهز فيليب الفرصة كي يدلي بمقترح الشجرة التي لها نوع من الفروع، والتي يمكن أن تعلق فوقها أقفال العشاق من جديد. ولم يعمد هذا الرجل إلى اقتراح هذا الأمر على البلدية جزافاً. ذلك أنه يسوّق في محله الموجود بساحة فاندام المشهورة كل صنوف القطع التي يمكن أن يعلقها العشاق على تلك الشجرة لو تم اختيارها بالفعل.

قبل هذا انكب أحد الطلبة في شعبة التسيير على إتيان عمل جبار، إذ أخذ على عاتقه مهمة التقاط صور أقفال الجسر، واحداً، واحداً. لقد أنجز منها الكثير وما يزال يفعل. ثم إنه وضع بالمناسبة موقعاً على الإنترنت يضم عدداً هائلاً من الصور. يمكن للعشاق أن يجدوا فيه صور أقفالهم كذكرى أخيرة، تبقى بعدما تأتي مصالح البلدية على أقفال العشق كلها!

إن ما يقض مضجع البلدية أيضاً هو احتمال انتشار تلك العدوى الحديدية وشيوعها في أماكن تاريخية وسياحية أخرى في باريس. خاصة وأن بعض الأقفال الأولى قد تمت معاينتها في الطابق الثالث من برج إيفيل. ومتى شبت تلك الحميا في ذلك المكان، فإنها لن تهدأ أبداً، لأن برج إيفيل مكان رومانسي بامتياز. سوف يجد فيه العشاق موضعاً مثالياً للارتفاع بحبهم والسمو به في أعالي باريس، تيمناً من جهة بالبهاء، وتبجحاً من جهة أخرى، استيفاء لنرجسية ما، أمام الملأ.

ربما سوف تتمكن بلدية باريس، في آخر المطاف من التخلص من وصمة هذه الأقفال يوماً، بأن تتخذ قرارات قانونية صارمة ضد تعليقها. أما العشاق هم فسيظلون يمجدون لحظة اشتداد حبهم بكل الوسائل، وسوف يبتكرون بالتالي مشاجب جديدة للحب عوض الجسور!

كأس العالم يشعل الفضاء الإفتراضي



بلغت أرقام تفاعلات مونديال كأس العالم بالبرازيل عتبة المليار، بحسب ما أعلنته إدارة الموقع الأزرق. ليحطم بذلك رقماً قياسياً.

وكانت مباراة البرازيل ضد ألمانيا، لحساب الدور النصف النهائي من كأس العالم، أعلى أرقام التفاعلات بالنسبة لكل مباريات البطولة على الفيسبوك. حيث بلغ عدد التفاعلات على الفيسبوك 200 مليون تفاعل (بين إعجاب وتعليق ومنشور)، من طرف 66 مليون مشترك، خلال 90 دقيقة، من وقت المباراة فقط، وبالتالي صارت تلك المباراة الأكثر استقطاباً على الموقع الأزرق، وانتشرت نكتة بين مستخدمي فيسبوك بالعراق وهي «أن هناك أنباء عن هروب مدرب البرازيل سكولاري إلى أربيل»، المدرب البرازيلي الذي تبادل نشطاء الفيسبوك تصريحه الذي قَدّمَ فيه اعتذاره للأمة البرازيلية عن الخسارة التي لم يشهدها المنتخب البرازيلي في تاريخه: «أنا المسؤول، أنا من شَكّلَ المنتخب والنتيجة كارثية».

المنتخب الجزائري شهد تشجيعاً كبيراً من كل البلاد العربية وحتى خروجه المُشرّف واستقباله في بلده استقبال الأبطال.



شكاوى ضد فيسبوك

عقب إعلان الموقع الأزرق، مطلع الشهر الماضي، عن نتائج دراسة نفسانية أجراها سنة 2012، تتعلّق بإدخال تغييرات مقصودة على منشورات مشتركي الموقع، لدراسة تحولات حالتهم النفسية، وردود فعلهم السلبية والإيجابية، قامت إحدى الجمعيات الأمريكية بتقديم شكوى ضد موقع مارك زيكاربيرغ، مُتّهِمَة إياه بالمساس بخصوصيات المشتركين في الموقع والتدخُّل في معلوماتهم الشخصية، وهي الحادثة التي أسالت حبراً كثيراً، في الأيام الماضية، على مواقع الكترونية وبين مشتركي الفيسبوك الذين احتجوا على تدخُّل إدارة الموقع نفسه في خصوصياتهم، حيث تنوي جمعية بريطانية تقديم شكوى مماثلة في المملكة المتحدة.

أنت تسأل والاستخبارات تجيب!

قبل ثلاثة أشهر سجلت وكالة الاستخبارات الأميركية (سي آي إيه) دخولها على موقع التواصل الاجتماعي تويتر، برسالة أولى: «نحن لا نستطيع التأكيد إن كانت هذه تغريدتنا الأولى»، وواصلت الشهر الماضي الوكالة نفسها عملها في مسعى الترويج لنفسها على مواقع التواصل الاجتماعي، بالرد على تساؤلات بضع المشتركين، ولكن بطريقة ساخرة، كالرد على سؤال من أحد المشتركين: «نحن لا نعرف كلمة السر خاصتك، وبالتالي لا نستطيع أن نوافيك بها».



الفيسبوك كميدان للتظاهر

محمود حسن

انغلاق المجال السياسي في مصر خاصة بعد قانون التظاهر الجديد وضع المتضامنين مع المعتقلين السياسيين في ورطة كبيرة، فخلال الأعوام الثلاثة الماضية كان التظاهر هو الوسيلة التقليدية للتضامن مع المعتقلين، والضغط على السلطة من أجل الإفراج عنهم، ولفت انتباه الإعلام، وتعريف الناس في الشارع بقضيتهم، أما اليوم وبعد التغييرات الجديدة فالتظاهر من أجل معتقل سياسي بات هو الوسيلة الأكيدة للحاق به في السجن.

أمام ذاك الانغلاق صارت مواقع التواصل الاجتماعي هي المُتحمِّل للعبء الأكبر لمحاولة خلق حالة تضامنية مع ما يزيد على 16 ألف معتقل سياسي في ظِلّ صمت إعلامي مطبق بحق قضاياهم.

على موقع «الفيسبوك» صرنا نجد اليوم عشرات الصفحات التي تحاول التعريف بقضية المعتقلين سياسياً من كافة التيارات مثل صفحة «الحرية للجدعان»، وصفحة «إفراج» وغيرها من الصفحات التي يتابعها عدة آلاف، فيما تنتشر عشرات الصفحات بأسماء شخصيات أيقونية بعينها، كصفحة الحرية لماهينور، أو صفحة الحرية لعلاء عبد الفتاح، والتي تحظى بعدد كبير من المتابعين أيضاً.

قد يبدو الأمر لمتتبع عادي بأن تلك الصفحات ليست سوى محاولات في فراغ إلكتروني لإبراء الذمة أو إراحة الضمير، لكن الضجيج الذي تحدثه تلك الصفحات بات واضحاً أنه يصل للكثيرين ويتجاوز حد المعارضين للسلطة ليصل إلى المحسوبين عليها.

فخلال الشهر الماضي قام الكاتب الصحافي «حمدي رزق» - وهو أحد المؤيدين للنظام الحالي - بكتابة عدد من المقالات يطالب فيها بالإفراج عن المعتقلين بسبب قانون التظاهر، مُستشهداً بعدد من الأخبار والآراء المنشورة على صفحات التواصل الاجتماعي تلك، بل وطالب في إحدى مقالاته بالتحقيق في شأن فيديو نشر على الفيسبوك لادعاءات إحدى الفتيات قيام رجال الشرطة بانتهاك شرفها أثناء اعتقالها.

فيما وصل بيان دشنه ناشطون عبر الفيسبوك بخصوص قضية بعض المعتقلين إلى أحد السياسيين المحسوبين على السلطة وهو «عمرو موسى» الأمين الأسبق للجامعة العربية، والذي قام بدوره تعليقاً على ذاك عبر صفحته على الفيسبوك والتي تحظى بمتابعة نحو مليون ونصف المليون شخص، بالإعراب عن تضامنه مع هذا البيان، معقباً بأنه تأثر بشكل كبير لما جاء فيه.

تلك الصفحات أيضاً صارت ربما السبيل الوحيد تقريباً لنشر العديد من الرسائل التي يرسلها المعتقلون من داخل سجونهم للتعريف بقضيتهم، في ظِلّ رفض العديد من الصحف المصرية والمواقع الإخبارية نشر بعض تلك الرسائل القادمة من المعتقل والتي قد تكون مرتفعة السقف السياسي.

ولا يقف الأمر عند حد التضامن بل يتخطاه أبعد من ذاك بكثير، فمؤخراً نشرت صفحة (الحرية لماهينور) صورة لعدد من المنتجات اليدوية تقوم بعض المعتقلات رفيقات المعتقلة اليسارية «ماهينور المصري» بتصنيعها داخل سجن دمنهور للنساء، في إطار مشروع سموه (صنع في المعتقل)، في محاولة لإيجاد مصدر رزق لهن ولأسرهن خلال فترة سجنهن.

من جديد إذن تبدو مواقع التواصل الاجتماعي قادرة على اجتياز الحدود والعقبات التي تصنعها السلطات، وحفر الثقب الذي ينفذ من خلاله الضوء في ظِلّ عتمة سياسية دامسة، وصنع المعجزات الصغيرة، ومحاولة قهر جدران الزنزانة أيضاً.



يقظة القوميات

إميل أمين

شــيء مــا يدعــو للتصديــق بــأن هنتجتــون فــي رؤيــاه الصدامية للعالم كان مُحقاً، وأنه كان لابد له من الانتظار لنحـو عقديـن مـن الزمـان منـذ أن كتـب مقالـه الشـهير فـي مجلـة الفوريـن أفيـرز (1993)، إلـى حيـن بـدأت إرهاصـات حقيقيـة تدلـل علـى أن العالـم فـي سـبيل مواجهـات عرقيـة وإثنيـة، وصدامـات هوياتيـة، وتناحـرات دينيـة ومذهبيـة.

إن نظـرة سـريعة علـى العديـد مـن البقـاع والأصقـاع حـول الكرة الأرضيـة تقودنـا إلـى ملامسـة زيـادة الانغلاقات الحضاريـة والتقوقـع الهوياتـي فـي آن، مـع ازديـاد المـد الدينـي، وصعـود اليميـن المتطـرف، وجميعهـا ظواهـر مـا كان مـن المقـدر أن تقـوم لهـا قائمـة فـي ظـل العولمـة واسـتحقاقاتها مـن تداخـلات بيـن البشـر.

هـل هـو عالـم صعـود الهويـات، الممـزوج والمختلـط بيقظـة القوميـات، عطفـاً علـى ازديـاد مستوى الصراعـات الدينيـة، وارتفـاع معـدلات التيـارات الشـوفينية ؟

مهمـا يكـن مـن أمـر فـإن علامـة الاسـتفهام الأخطـر فـي هـذا المقـام: «هـل مـن مصلحـة لطـرف مـا بعينـه حـول العالـم فـي إذكاء نيـران مثـل هـذه النعـرات القاتلـة»؟.

ربمـا يغيـب عـن الناظـر للمشـهد الدولـي اليـوم أن تلـك الصراعـات التـي باتـت تنـذر بانفجـار كونـي، تتجـاوز النقاشـات التنظيريـة للفلاسـفة والمفكريـن أو علمـاء الاجتمـاع والمحلليـن، إنهـا تخطـو ومـن أسـف إلـى قلـب الكراهيـة المجانيـة للآخـر المغايـر لنـا، وتعـود بنـا إلـى التمييـز العنصـري والتنكيـل الأثنـي، والمجـازر المتبادلـة، أي نحـو تـآكل كل مـا يشـكل الكرامـة الخلقيـة لحضارتنـا الإنسـانية.

الأمـر لا يتوقـف عنـد حـدود الإسـلام والمسـلمين، وإن اعتبرهـم البعـض البطـن الرخـوة فـي المواجهـات التاريخيـة الدينيـة، بـل يمتـد إلـى المسيحية والمسـيحيين، وإلـى الهنـد والهنـدوس.

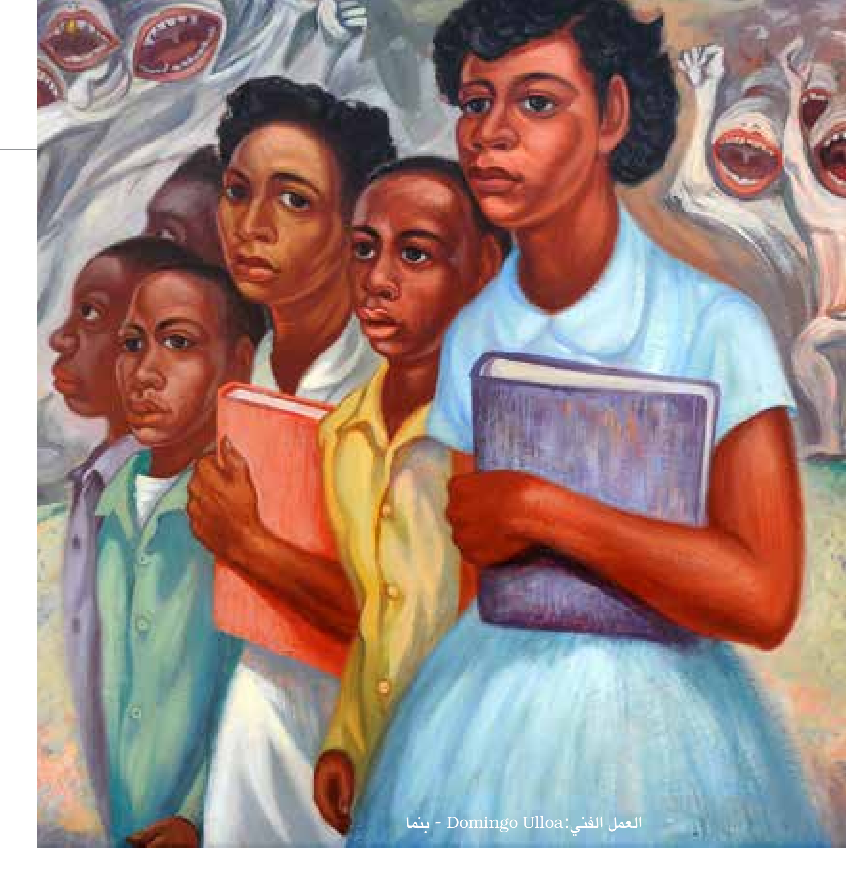
ففـي الحالـة الأولـى أثـار النـزاع بيـن الانفصالييـن الموالين لروسـيا والقـوات الأوكرانيـة فـي شـرق أوكرانيـا، انقسـاماً حـاداً لـدى الأرثوذكـس بيـن الذيـن ينتمـون إلـى بطريركيـة كييـف أو بطريركيـة موسـكو، الأمـر الـذي دعـا البطريـرك «فيلاريـت» بطريـرك الأرثوذكـس فـي كييـف إلـى التنديـد بمـا أسماه «العـدوان علـى أوكرانيـا والدعـم الـذي تقدمـه روسـيا للإرهابييـن والانفصالييـن»، ويلحـظ هنـا أن النزعـة القوميـة قـد تجـاوزت الشـراكة الإيمانيـة، بـل أضحـت الثانيـة أداة للتحفيـز ضـد الأولـى. لقـد بلـغ الأمـر بالانفصاليين الداعمين لروسـيا إطـلاق النيـران علـى بعـض الكنائـس الكاثوليكيـة، والاعتـداء الجسـدي العنيـف علـى القـس البروتسـتانتي «سـيرغي كوسـياك» الـذي أقرّ بتنامـي التعصـب الدينـي فـي البـلاد.

فـي واقـع الأمـر، يقـول كثيـر مـن اللاهوتييـن أن بحوثـاً مسـتقلة أجريـت علـى مـدى عـدة سـنوات ماضيـة، وقـد أشـارت إلـى أن «التعصـب الدينـي فـي حالـة تقـدُّم»، وهـو شـيء ينسـبونه إلـى عـدم الاسـتقرار السياسـي.

ما بين فشل الدولة القومية وتصاعد مدّ الدولة الدينية ؟

هنـاك أمـر مثيـر يلقـي بظـلال مـا علـى الأوضـاع فـي العالـم العربـي، ذلـك أنـه حـال فشـل الدولـة القوميـة فـي القيـام بدورهـا المتعـارف عليـه كلاسـيكياً، وعبـر الأدبيـات السياسـية العالميـة، فـإن النـاس حكمـاً سـيبحثون عـن معنـى يكـون أوسـع وأكبـر وأكثـر قـوة مـن الفشـل الـذي يختبرونـه مـن حكوماتهـم، وهكـذا يقـدم الديـن مجموعـة بالغـة المرونـة مـن التقاليـد التـي يمكـن أن ينسـج المـرء علـى منوالهـا فـي أوقـات الإجهـاد، وعليـه فإنـه ليـس مـن المفاجـئ كمـا تقـول «دانـا روبـرت» أسـتاذ العقائـد والأديـان فـي جامعـة بوسـطن: «إن مـا يبـدأ وكأنـه مجموعـة علمانيـة ومعتدلـة مـن التغيـرات يصبـح أكثـر اسـتغراقاً وأكثـر دينيـة إذا لـم يحـدث التغييـر بالطريقـة التـي يحتاجهـا النـاس».

فـي الهنـد نقـارب وضعـاً شـبيهاً. فالهنـد التـي كانـت حتـى وقـت قريـب تشـكل حالـة منفصلـة عـن العالـم جعلـت منهـا رغـم ثقافاتهـا وأعراقهـا وأديانهـا التـي لا حصـر لهـا، أقـرب مـا تكـون إلـى مركـز لحضـارات العالـم الكبـرى مـن كونهـا مجـرد دولـة قوميـة، هـا هـي تختـار رئيـس وزراء «ناريندار


العمل الفني: Domingo Ulloa - بنما

مـودي» زعيـم لحـزب قومـي هندوسـي، يؤمـن بتفـوق الحضـارة الهندوسـية.

وربمـا شَـكَّلَ فـوز حـزب «بهاراتـا جاناتـا» صدمـة لبعض المراقبيـن الذيـن اعتـادوا تربـع «حـزب المؤتمـر الوطنـي» علـى عـرش الزعامـة الهندوسـية لعقـود طويلـة، فقـد تمكـن الحـزب القومـي مـن بلـوغ السلطة رغـم كل مـا اتهـم بـه مـن تـورط أو تغطيـة أحـداث عنصريـة وطائفيـة ضـد البنجالييـن، خصوصـاً المسلمين منهـم، وبسـبب تورطـه فـي أعمـال شـغب دينيـة قاتلـة.

يحـق للمـرء أن يتسـاءل : «كيـف بعـد الرصيـد الحضـاري للهند الديموقراطيـة أن تختـار رجـلاً دفعـه تعصبـه للهنـدوس فـي العـام 1992 لقيـادة عصابـات متطفلـة قامـت بهـدم مسـجد «أيوديـا» وشيدت مكانـه معبداً هندوسياً لـ«الإله رام»، وهـي ممارسـة تكـررت فـي العـام 2002 حيـن اندلعـت اضطرابـات راح ضحيتهـا أكثـر مـن 1000 مسـلم فـي ولايتـه، فيمـا لـم يقـم الرجـل رغـم مـا يملكـه مـن سـلطة بتقديـم أي مذنـب أو متهـم للعدالـة».

يقظـة القوميـات فـي آسـيا تتخطـى الهنـد وأوكرانيـا إلـى روسـيا، التـي تنشـد «جمـع حجـارة الصخـرة السـوفياتية»، هكذا تحـدث نائـب رئيـس وزراء روسـيا «ديمتـري روغوزيـن» علـى هامـش احتفـالات الـروس بأعيادهـم الوطنيـة فـي الثانـي عشـر مـن يونيـو/حزيـران المنصـرم، والـذي أشـار إلـى أنـه مـن الضـروري: «أن يحـث فـي هـذا اليـوم محبـي روسـيا علـى جميـع حجـارة الصخـرة السـوفياتية المتناثـرة»، وعبـر موقـع التواصـل الاجتماعـي «تويتـر» كتـب روغوزيـن يقـول «إنـه ظهـر أول شـرخ فـي الصخـرة السـوفياتية قبـل 24 عامـاً، ثـم تسـاقطت حجارتهـا ... وحـان لنـا أن نلتقـط هـذه الحجـارة».

كان رودغوزيـن قـد هنـأ أنصـاره مـن حـزب «رودينـا» (الوطـن) فـي شـهر مـارس/ آذار الماضـي بمـا أسـماه «أولـى نتائـج نضالنـا مـن أجـل الوحـدة الوطنيـة» بعـد أن صـوت 93٪ مـن الناخبيـن فـي منطقـة القـرم الأوكرانيـة فـي اسـتفتاء عـام جـرى هنـاك لصالـح الانضمـام إلـى روسـيا.. هـل هـي دعـوة لاتحـاد قومـي جديـد بيـن الجمهوريـات السـوفياتية السـابقة، مشـمول بنعـرات القوميـة، لا تحـت رايـة النضـال الشـيوعي الأممـي؟

لـم تسـلم اليابـان بدورهـا مـن حالـة اليقظـة القوميـة، وهـا هـو رئيـس وزرائهـا القومـي «شـينزو آبـي» يتحـدث إلـى صحيفـة الفاينننشـال تايمـز، مشـيراً إلـى حتميـة تغييـر المـادة التاسـعة فـي الدسـتور اليابانـي الـذي وضـع عـام 1947، وتنـص هـذه المـادة علـى أن «الشـعب اليابانـي يتخلـى وإلـى الأبـد عـن الحـرب كحـق سـيادي للأمـة، ويتخلـى كذلـك عـن التهديـد بالقـوة أو اسـتخدامها».

اليابانيـون كذلـك يطالبـون اليـوم بإعـادة تصويـب المناهـج الدراسـية التاريخيـة، ورفـع الظلـم عـن بطـولات اليابانييـن القوميـة طـوال المئـة عـام الماضيـة، الأمـر الـذي يثيـر ولاشـك ثائـرة الصينييـن، ويعـزز مـن احتمـالات المواجهـة الملتهبـة بالفعـل فـي بحـر الصيـن الشـرقي.

هـل لنـا أن نغفـل عـن أوروبـا، قلـب العالـم القديـم بحسـب وصـف عالِـم الجغرافيـا السياسـية البريطانـي هالفـورد ماكنـدر ؟

لقـد نالـت أوروبـا بدورهـا نصيبـاً وافـراً مؤخـراً عبـر انتخابـات البرلمـان الأوروبـي، وشـهد العالـم مكاسـب غيـر مسـبوقة لليميـن الأوروبـي الموسـوم بالتطـرف، وقـد كان الأمـر إفـرازاً طبيعيـاً لمـا تعانيـه أوروبـا، ذلـك إنـه عندمـا تتـردى الأوضـاع الاقتصاديـة، وتطغـى البطالـة، يكـون مـن اليسـير الانجـرار وراء البحـث عـن أكبـاش الفـداء فـي المهاجريـن والغجـر وكل مـن هـو ليـس أوروبـي.

لـم نتحـدث عـن الصيـن، فهـي تحتـاج بدورهـا إلـى تحليـل قائـم بذاتـه، لكـن يكفـي الإشـارة إلـى طريقـة تعاطيهـا مـع المسـلمين الإيغورييـن، لنتبيـن أن التمييـز الدينـي والعرقـي قائـم فـي الوسـط منهـا، وأن صراعاتهـا للعقـود المقبلـة سـتنضوي علـى مواجهـات عرقيـة.

يذهـب روبـرت كابـلان المحلـل الرفيـع للجغرافيـا السياسـية فـي مؤسسـة سـتراتفورد، مؤسسـة اسـتخبارات الظـل للمخابـرات المركزيـة الأميركيـة، إلـى أن الحقـب التاريخيـة عـادة مـا تتطـور بتـدرج، بينمـا قـد يحضـر إدراكنـا لتلـك التغيـرات فـي وقـت لاحـق فقـط، وفـي لحظـة واحـدة كمـا حـدث عندمـا قامـت روسـيا بضـم القـرم.

هـل هـي إذن عـودة إلـى عالـم الطوائـف والهويـات المتقوقعـة والذهنيـات المتعصبـة؟ فـي هـذا تكـون الكارثـة لا الحادثـة بالنسـبة للعالـم الضبابـي الملامـح الـذي ينتظـر البشـرية فـي المسـتقبل.



غرافيك: علاء الألفي



عالَم في حقيبة

ككل صيف، يُفكِّر النّاس في حَزْمِ حقائبهم للسّفر، وقصد وجهة ما لقضاء عطلتهم السنويّة. وككل مرّة، سيتردّدون في اختيار الحقيبة الأنسب التي سيحملون، وماذا سيحملون فيها.. فالحقيبة تحوّلت من مجرد وسيلة لحمل الأغراض إلى إكسسوار ضروري في حياة البعض، مُحدِّداً لمستواهم الاجتماعي، وعاملاً جوهرياً لفهم نفسيتهم، كما تعدَّدت معانيها أيضاً، بحسب سياقها، وموقعها في الجملة، وصارت لها مرادفات كثيرة.

سنوات الخمسينيات، بَرَزَ مصطلح «حاملو الحقائب» كناية عن مناضلين فرنسيين وقفوا إلى جانب الثورة الجزائرية، ولاحقاً جاء مصطلح «أغلق حقيبته» كناية عن اعتزال اللاعب أو الفنان مجال نشاطه و هكذا تعدَّدت معاني الكلمة من مجال لآخر .. وتخصّص «الدوحة» في هذا العدد ملفاً كاملاً عن «الحقيبة» تقاربه مع مبدعين ومثقفين، من وجهات نظر مختلفة.



عبد الوهاب الملوح

ربما وظّفها الشاعر استعارة لتشكيل صورة شعرية مُربكة، وقد يستعملها مخرج مسرحي إكسسواراً لبناء مشهد مسرحي فالت، لعلّها تصلح أيضاً لضبط إيقاع أغنية مُرتجلة ويحدث أنها تكون مأوى، كما قال الطاهر بن جلون على لسان أحد أبطاله: «متهم بكونك أحمق بكونك تسكن حقيبة»، فلئن ارتبطت الحقيبة في أذهان الناس بالسفر باعتبارها من لوازم التنقُّل من مكان إلى مكان آخر؛ شأنها شأن المحطة، مكاتب التسجيل، التذكرة، قاعات الانتظار، الأرصفة، مستودع الأمانات، فهي أبعد ما تكون تابعة للسفر، وهي ليست جزئية من جزئيات التنقل هي الطريق وهي السيرة الأخرى الخفية للكائن، وهي ذلك السفر عمودياً بحثاً عن الكينونة وخروجاً عن براغماتية الحاجة اليومية، لقد ارتبطت حياة الفرد في مختلف أطوار عمره بالحقيبة: حقيبة المدرسة، حقيبة الشغل، حقيبة تأثيث المنزل العائلي، وحقيبة الوصايا، غير أنها في حقيقتها ليست مجرد صندوق لحمل الأغراض أو قضاء الحاجة، إنها مستودع الأسرار ومكان إقامة كائنات العزلة وأعالي الأنهار وتلك الرياح التي ما إن تهب تعيد النظر في الكون وتصنع أبجدية جديدة للروح في تعاملها مع ما يحدث.... كان الأمر في منتهى البساطة، حيث ترك فرنانو بيسوا الكاتب البرتغالي الأشهر غموضاً من بين كُتّاب العالم صاحب كتاب اللاطمأنينة، والذي ترك من يعيشون في لاطمأنينة حتى اكتشاف تلك الحقيبة؛ حقيبة مثيرة للغرابة

العمل الفني: Bruno Catalano - فرنسا

والحيـرة حقيبـة مُنتفِخة، حبلى كما لو أنها سـوف تلد حياة أخـرى، كما لو أنها سـيرة أعمار مختلفة فـي جيوب من جلد متـآكل غطاها الغبـار.. حقيبة ظلت لوقت طويل مثار دهشـة الآخرين مُمتلئـة بالكثير من المخطوطات والأسـماء والرموز وكان لابـد من خبراء لفك شـفرة الحقيبة كذلـك، وكان الأمر مـع أورهان باموك الذي وجد نفسـه وجهاً لوجه مع إرث غير مألـوف ترك له أبوه حقيبـة فقال «أتذكر أننـي بعد انصراف أبـي بقيت بضعة أيـام أدور حـول حقيبته دون أن ألمسـها كنـت أعـرف هـذه الحقيبـة السـوداء الجلدية الصغيـرة منذ طفولتـي وأعرف قفلهـا وزواياها المـدوّرة.. وحين كان أبي يعود من أسـفاره كنـت أفتـح حقيبته الصغيـرة تلك أفتش بيـن أشـيائه مُسـتمتعاً بعطـر الكولونيا والبـلاد الأجنبية، لكـن الآن لم يعـد يمكنني حتى لمسـها. لماذا؟ مـن المؤكد أن ذلك كان بسـبب الوطـأة غير المفهومـة لمحتوياتهـا..».. لا يهـم شـكل الحقيبـة ولا حجمها ولا نـوع أقفالهـا ولا هي من الجلـد الحقيقـي أم من السـكاي أو من القمـاش، مجرورة أو محمولـة، مسـتوردة أو مـن الصنـع المحلي، هـذا كله غير مهـم، فالحقيبـة في الأصـل هي ما يتسـع لكل هـذا الصمت ويتسـع لكل هـذا الوهـم، ويتسـع أيضـاً لعمر فاتـه قطار الحيـاة فارتضى الحقيبـة محطة ويكون لها من سـعة الصدر أن تتحمـل جثـث العمر التي مـا فتئ المرء يبحـث لها عن قبر يؤويها.. يقول الشـاعر الفرنسـي فرنسـيس بونج «ترافقني حيـث ما ذهبت يلتمـع ذلك النيـكل وجلدها السـميك المُعطر أمسـكه، أمجـده، أعانقه، لأن هذا الصندوق كمـا لو أنه كتاب ملـيء بالكنوز والطيـات البيضاء، هو كسـوتي المُتفرّدة هو قراءتـي العائلية وأداتـي الوحيدة، نعم هـذا الصندوق الذي يشـبه الكتـاب هو أيضـاً يشـبه حصانـاً وفياً بين سـاقي، أسـرجه» هي الكرسـي، السـرير، الرحيل، وهـي العمر بكل أزماتـه وأفراحـه وانكسـاراته وانتصاراته، وهـي بين يديّ صاحبهـا يجرهـا أو يحملهـا تكثر الأسـئلة عـن محتوياتها ومـا فيها من أشـياء خفيـة، هي السـر الأشـهى لصاحبها، فهـي صورته وسـيرته وحميميته التـي لا يعرفها غيره وهي مسـكنه ذاك الذي لا يعرفه الآخرون بمـن فيهم المقربون منه، وهـو ما سـيؤكده تورغينيف أيضـاً الحقيبـة بوصفها ملاذ العالم مـن العالـم: «وكذا الأمر فـي حقيبة حياتنا نحشـوها بـأي شـيء كان على شـرط أن لا يظـلّ هناك فـراغ»، ذلك أن الحقيبـة اسـتعارة الرغبة فـي اختصار كل شـيء، الحلم بالكـون حجرة في الطابـق العلوي، التوق لاختـزال الوجود لحظـة فالتـة، حب امتـلاك ما يحـدث هنا وهناك والسـطو علـى الزمن وهو يمشـي أفقيـاً وهو يتقـدم عموديـاً ذلك ما كان يطمـح له الإنسـان منـذ أدرك أنـه محاصر فـي المكان والزمـان وأنـه مطعون في أبديتـه ولا قدرة لـه على مقاومة الفنـاء فكانت فكرة الخـروج من محيط الـذات وحصارها إلى مـا هـو أبعد منهـا زمناً ومكانـاً، والآن فـي القريـة الكونية حيـث صـار بالإمـكان القيـام برحلة حـول العالـم في 24 سـاعة فقط وصار من الممكـن أن تصبح النظـرة إلى الكون والوجـود أكثـر واقعيـة مع شـيء مـن المجاز فـي التعامل مـع هـذي الواقعية.. لـم يعد من المهـم السـفر والترحال من مـكان إلى مكان، إجـراءات السـفر، اقتطاع تذاكـر، الانتظار فـي المحطـة والتدافـع للحصول علـى مقعد... إلـخ. لم يعد مـن المهم تكلُّف مشـاق التنقل والارتهان لمزاج وسـائل النقل والمباغتات غير السـارة بمـا أن العالم اليـوم صار مجموعة أرقـام وصور وكلمـات ووجـوه وتحايا مسـتعجلة وعابرة ويكفـي زر في جهـاز حتى تنفتح كل قنـوات تواصل بالعالم فـي أي جهـة وهذا الجهـاز هو محمـول طبعاً فـي حقيبة..

هناك حيـث تتكـدّس الحقائـب أشـكالاً وأنواعـاً، ألواناً وأصواتـاً، حيـث تنمـو الظـلال في عتمـة الغيـاب وتتنزه الذكريـات بين الأروقـة فيتلون المـكان بألوانها ويُشـع نور خافـت، مُبهر فـي الدواخل، نور مُطمئن هناك حيث مسـتودع الأمانات، مكاتب الإيداعات فـي المحطات والمطارات ومخازن الموانـئ، حيـث تمتـزج مختلف الروائـح البشـرية والبرية بأغلـى العطـور، حيث هنـاك ملتقـى الثقافـات والعادات، ملتقـى غير محسـوب بين مختلـف الجهات حقائب من شـتى أصقـاع الدنيا، حقائب تختصر العالم فـي صندوق لا يتجاوز قامة إنسـان، لكنه في سـعة أعمار متعددة ليس لأن الحقيبة تحمـل الملابـس وما قـد يتطلبه التنقـل من مـكان إلى آخر، وليـس لأنها قد تسـاعد على حمـل أعباء الكائن، ولكنها سـر هـذا الكائـن المتنقـل، إنها كمـا قالت غادة السـمان «الجسـد حقيبـة سـفر» لذلـك وهـي تتكـدس فـي مخـازن إيداعات المحطات تحكي أسـرار أصحابهـا وتبوح بروائحهم وتشـعّ منها أصواتهـم هناك، حيث الحقيبة اختصـار للكون وماهية العالـم، ليـس ثمة حقيبة تشـبه أخـرى، تختلـف الأغراض والمحتويـات باختـلاف روح صاحبهـا وطريقته فـي إعداد الحقيبـة.. ذلك الـذي يلمُّها علـى عجل وتلك التـي عليها أن تأخذ وقتها في اختيار ما يلزم مما يناسـبها والآخر لا يسـتقرّ رأيـه على شـيء محـدد وتلك التـي توضّب كل شـيء بدقة وكأنهـا تسـتعد لمغـادرة الحياة، ليـس ثمة فرق بيـن إعداد الحقيبـة وطريقة المرء في تصريف شـؤون حياتـه اليومية لذلـك ليـس ثمـة حقيبة تشـبه أخـرى ولا فرق بيـن حقيبة وأخـرى بما أن الحقائب تشـترك في الغموض الفانتاسـتيكي الـذي يلـفّ ويجعـل منـه كائنـاً غريباً مهمـاً اتسـعت دائرة ألفتـه بالآخريـن، ذلك الغمـوض الذي يفتح أبـواب التخييل كمـا هو الشـأن مـع الحقيبة اليدويـة للمرأة التي تمثل سـراً من الأسـرار التـي تتحصّن خلفها المـرأة بمـا يجعلها بمنأى عـن التملُّـك الكلـي للرجل لهـا، وبقدر مـا يتخيـل الرجل ما يوجـد فـي حقيبة المـرأة فإنه يحزن بسـبب إخفاقـه لأنه لم يسـتطع معرفـة كون المرأة، وأنـه لابد عليه أن يظلّ أسـيراً لغموضها.

هـي الحقيبـة إبداع الفرد لكونـه المتفرد ذلـك الكون الذي لا يشـاركه فيه أحد، ويعمـل كل واحد علـى أن يفتكّه منه.

أسما عواد

هــي بالفعل قلوب البشــر عندما تتأرجح بين الاحتياج والاســتغناء مثلما تتأرجح قلوبهم بين الخوف والرجاء.
الخوف من الاحتياج الذي قد يعلو حتى يصل إلى مرحلة الفوبيا فنحشــو حقائبنــا بمــا يُثقل كواهلنــا، أو الرجــاء الــذي يهبط حتى يصــل إلى حد التفريــط حين نترك حقائبنا فارغة تنتظر ما قد يأتي به القدر من دهشــة فتتواكل عليه، ولا تحتاط لما قد يهبط من السماء.

قلوب البشر

مــا بيــن هــذا وذاك يتــدرّج البشــر فــي احتياجاتهم التــي تأخذنــا إلى ما تغلــق عليــه نفوســهم، فالحقيبة هي شــخصية الإنســان التي يغلــق عليها ولا يمكــن أن تعرف مــا تحويه إلا بقدر مــا يُقرّر أو يسـمح بــه صاحبها.

هناك مَــنْ يعشــق حقائب الســفر، حيث تحمــل معها المتعة والاكتشــاف، ومنهــم مَنْ يعتبرها كابوســاً يتمنى ألا يــراه إلــى الأبد.. فهــي دليــل الفراق، الغُرْبَة لأجلهــم تغني المطربــة أنغام:

ســيبك انت من دمــوع العين وقولي خدت إيه؟

شنطة سفر أو إيه فاضلي؟

خدت من صبري وطريقي منتهاه.

هــي وطــن لمــن يغــادر موطنــه، وهــي أمانه عندما يســتبد بــه الترحال والســفر.. يحمــل فيها مــا يقرّبــه مما تــرك فتجدهــا تحــوي أشــياء غريبة قــد تبدو بــلا جــدوى، لكتهــا تعني له ا لكثير.

بهــذا ليــس غريبــاً أن تجــد مــن يســتغرق في إعداد حقيبة ســفره عِدّة أيام حتى أنــه يكتب قائمــة طويلة لما ســيضعه بها، وهناك مــن ينتهي منها فــي نصــف ســاعة. منهــم مــن يحمل معــه خمس حقائب لخمســة أيام فقط، ومنهم من يحمل حقيبة صغيرة لشــهر كامــل، منهــم مــن يُلقي بالأشــياء بلا ترتيــب، ومنهم مــن يعتني بتنســيقها مثلمــا يعتني بتنســيق منزله.

فــي فتــرة مضــت أغرمــت بألعاب الحقائــب، كنت أمارســها في جلســات العلاج النفســي الجماعي وفي تجمعات الأصدقاء، في الوقت الذي يســتمتعون فيــه بدهشــة اللعبة أســتمتع فيــه أنا بالولــوج إلــى عوالمهم الخاصــة، أبدأ الدعوة بخبــث خفي:

- ســيخرج كل منــا أغرب مــا يحمل في حقيبته والفائــز يحظى بالجائزة..

كانت النتيجة تأتي كاشــفة أحياناً أو مُفســرة أحياناً أخرى، وصادمة في كثيــر مــن الأحيــان، لكنها فــي جميع الأحيــان تقربنــا من حقيقة الشــخص.

فــي إحــدى الجلســات أخــرج أحــد الأصدقــاء مــن حقيبته أحجــاراً غريبة كان يجمعها أثناء مشــيه في الطريق.. يتوحــد هــذا الصديــق بالأحجــار، الصغيرة منها والكبيرة.. وهو مســتقل فــي حياته لا يحاول الدخــول في حياة أحــد ولا يســمح للآخرين بــأن يفعلوا ذلــك معــه، يغلــف نفســه بالصمت والهــدوء، فــي الوقــت الذي تظــن فيه بأنــك تراه كامــلاً من الداخــل وتقترب منــه لكــي تلمســه تكتشــف بأنــه قد وضــع بينك وبينه جــداراً من زجاج لا يمكــن أن تدخل مــن خلاله.

صديقة أخرى أخرجــت من حقيبتها أوراق أشــجار وحبــوب لقــاح، هــي محبــة للأشــجار تنشــغل فــي طريقها بتأملهــا، تهــوى التريُّض فــي الحدائق والضواحــي التــي تحــوي أشــجاراً غريبــة، تنحنــي لتلتقط ما ســقط من أغصانهــا علــى الأرض وتحتفــظ بــه في حقيبتهــا.. هذه الشــخصية حنونة ومعطــاءة.. داعمــة لمــن حولها تحب تجميــع الأصدقــاء، هــي بالفعــل مثل الشــجرة تظلــل عليهم وتطعمهــم كلما ســنحت لهــا الفرص.


العمل الفني: George Tooker - أميركا

شخص آخر أخرج من حقيبته كوب زجاج وملعقة، وأدوات إسعاف أولية، هو شخصية قلقة، أنانية، يتمركز حول ذاته ولا يتشارك مشاعره مع الآخرين، مصاب بفوبيا المرض لا يأكل ولا يشرب إلا بأدواته الخاصة.. في الخامسة والخمسين لم يتزوّج لأنه يخشى من امرأة تشاركه الفراش وتنقل إليه الأمراض والعدوى.

ألعاب أخرى من ألعاب الحقائب مثل «أهم عشرة أشياء في حقيبتك» تأخذك مباشرة إلى عمق الإنسان ففي دراسة أجريت على الإنترنت سُئِلَ المستخدم:

- لو تعرض منزلك لحادث مفاجئ واضطررت أن تغادره إلى الأبد ما الذي ستحمله معك؟

تنوعت الإجابات بين الأشياء التي يعتقد أصحابها بأنها لن تعوّض، وهي بأكملها تدل على سمات أصحابها مثل الرومانسيين الذين سيحملون معهم صور وتذكارات العائلة، والجادين الذين سيحملون أموالهم وأوراقهم الرسمية، والعمليين الذين سيحملون أجهزة الكمبيوتر وبطاقاتهم الشخصية، والحالمين الذين لن يغادروا البيت ويفضلون الموت ما بين ماضيهم وذكرياتهم.

بمثل هذه المؤشرات تدل الحقائب على أصحابها الصغير منها والكبير، القديم والجديد، الغالي والرخيص، الكاجوال والرسمي، القماش والجلد، وغالباً ما يتعامل الإنسان مع حقيبته مثلما يتمنى أن يعامله الناس أو مثلما يتعامل هو مع الآخرين، مِنّا من يضعها على الطاولة بجواره أو أمامه ومِنّا من يخصص لها كرسياً مثل شخص مستقل ومنا من يتركها على الأرض بلا اهتمام.

مِنّا من يجعلها بيته المتنقل، ومِنّا من يحملها فرحه وبهجته، فيحشوها بالحلوى والشوكولا والألعاب والكتب، مِنّا من يحملها همومه ومخاوفه، مثل من يحمل ورقة بها عنوان أسرته خوفاً من تعرضه لحادث ولا يعرف جيرانه في عنوان سكنه من يكون. ومِنّا من يسكنها أمانه وذكرياته مثل امرأة تحمل في حقيبتها دمية صغيرة لم تفارقها أربعين عاماً.

بكل ما نحمله في حقائبنا، وبكل ما نرجو منها نشكل خطوطاً لبصمة شخصية لها سماتها وخصائصها لذا ليس من قبيل المُبالغة أن نعتبر الحقيبة بصمة شخصية للإنسان مثل بصمة إبهامه التي لا تشابهها بصمة أخرى.

بين الحقيبة والكيس

مالرو والمتنبي وابن خلدون

د. أمين الزاوي

حين وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وعادت الأسلحة إلى مبيتها، وانهزمت النازية في حربها المجنونة، انطلقت مرحلة البناء وترميم الخراب الذي أصاب الروح والمادة في أوروبا والعالم، خرج الجنرال ديغول منتصراً ليشكل أول حكومة فرنسية في عهد الجمهورية الخامسة، كان ذلك العام 1959، فَكّرَ ديغول في طريقة خاصة لتكريم الثقافة وتكريم المثقفين الذين شاركوا في دحر الفاشية، فلم يكن أمامه سوى أن يخلق حقيبة جديدة اسمها «حقيبة الثقافة»، ولم يجد من هو أهم وأعمق رمزية في توليها من الكاتب والأديب المقاوم أندري مالرو (1901 - 1976)، الحائز على جائزة الغونكور العام 1933، وقد أطلق عليها آنذاك تسمية حقيبة «وزارة الدولة للشؤون الثقافية». وقد صرح ديغول قائلاً لرئيس حكومته ميشيل دوبريه: «عليك الحفاظ على مالرو بيننا، في فريقك، وأن تنحت له وزارة على مقاسه، تجمع فيها مجموعة من المصالح، ولتكن حقيبة لـ «الشؤون الثقافية»، امنحها له سينفخ فيها من روحه وسيعطيها وجوداً وشكلاً». بمنح مالرو حقيبة الشؤون الثقافية كان ديغول يؤمن بأن فرنسا لن يسطع نجمها إلا بالثقافة والآداب والفنون.

كان مالرو من موقعه كمثقف وأديب ومقاوم ضد الفاشية أكبر من تلك «الحقيبة» التي تولاها ما بين (1959 - 1969)، إن شخصية بحجم مالرو في الكتابة والنضال والمقاومة هي التي كانت تحمل «الحقيبة» وتعطيها معنى ومضموناً وشكلاً، وربما باستثناء جاك لانغ (الذي تولى حقيبة الثقافة ما بين 1981 - 1993) جميع من ارتبط اسمه بحقيبة الثقافة الفرنسية كانت الحقيبة هي التي تحمله وليس هو الذي يحملها، أسماء لا نعرف لها تأثيراً ولا وجوداً مركزياً في الثقافة إلا حين يرتبط اسمها بالحقيبة وبمجرد ما يختفي وجودهم المرتبط بـ «الحقيبة» ينتهون.

وإذا كان الجنرال ديغول قد نحت وزارة للثقافة على مقاس الكاتب مالرو، ففي التاريخ العربي والإسلامي هناك خلل في بنية الثقافي والسلطة، فـ «الحقيبة» في ثقافة التنوير ليست «الكيس» في ثقافة الاستبداد، والمثقف في نظام «الحوار والحداثة» ليس نفسه المثقف في نظام «الريع» و«الولاء».

انطلاقاً من الفرق الشاسع ما بين «الحقيبة» في الثقافة «التنويرية الأوروبية» ومفهوم «الكيس» في الثقافة العربية الاستبدادية التبعية، سنعرف أسماء عربية كبيرة في الشعر والفكر والتاريخ التي شكلت ولا تزال مرجعية في الرمزية الثقافية، ولكننا حين نقرأ مسارها في علاقتها وارتباطها بالسلطة السياسية عن طريق



العمل الفني: Jean Basquiat's - أميركا

«الكيس» الذي يمنح، فإننا سنجدها تغير جلدها لتصبح صغيرة الشأن، تابعة وذليلة، دون نقد، لأنها تعتقد بأن «الحقيبة» التي وهبها لها السلطان هي التي تُكرّس وجوده وتمنحه معنى، وأن وجوده الرمزي في المجتمع لن يكون قوياً ومؤثراً بفكرها وإبداعها إنما نتيجة «ما تصبغه» عليها «حقيبة السلطان»، مع أن الأمر هو عكس ذلك تماماً.

لقد علّمنا التاريخ بأن شخصية ارتبط اسمها باسم اللغة العربية وهو الشاعر المتنبي (915 - 965)، والذي وضعه العرب في مرتبة الأنبياء، هذا الشاعر قضى حياته يجري وراء «الحقيبة»، يجري خلف «كيس» السلطان، وهو يجهل بأنه أكبر من هذا «الكيس» مهما حمل من ذهب أو مال، بل وأكبر من الخليفة نفسه.

ولكن يبدو أن مفهوم السلطة عند العرب لا يرتبط بالثقافة والإبداع، فهذه الحقول لا تحقق جاهاً ولا قوة وجود ولا فاعلية في التأثير بالقدر الذي تحققه السلطة السياسية والعسكرية والإدارية، حين نقرأ هذا البيت للمتنبي نشعر بنوع من الاشمئزاز والخجل:

أبا المسك هل في الكأس من فضل أناله؟

فإني أغني منذ حين وتشرب

والشيء نفسه ينطبق على ابن خلدون صاحب «المقدمة» ومؤسس علم اجتماع العمران، حيث لا أحد يشكك في ذكاء وعبقرية هذا العالم في تحليلاته التاريخية والعمرانية والحضارية عن العرب والبربر وما جاورهما من ذوي السلطان الأكبر، لكن الذي يظلّ محيراً هو علاقة ابن خلدون بـ «الحقيبة»، أو على الأصح علاقته بـ «الكيس»، أي لهاثه المتواصل بحثاً عن «كيس» أو «حقيبة»، البحث عن سلطة يتعلق بأهدابها، لقد قضى حياته حاجباً أو لاهثاً خلف «منصب قاضي المالكية» بالقاهرة، حتى مات غريباً دون ولد ولا أرض، أليس هو القائل: «أعز ما يطلب، السلطة». وأليس هو القائل أيضاً: «أعلم أن السيف والقلم، كلاهما لصاحب الدولة يستعين بهما على أمره».

في المجتمع الثقافي العربي هناك خلل بَيّن ما بين مفهوم السلطة التي تتحقق بالإبداع والثقافة وعبرهما من جهة وبين مفهوم السلطة التي تحققها السياسة والإدارة والمال من جهة ثانية، هذه الحال أنتجت ما يسمى بالتابع والمتبوع، ومن ذلك نتجت عندنا وبشكل طاغٍ ثقافةُ المدح والرثاء والهجاء أكثر من ثقافة النقد والعقل والتحليل، وهو الأمر الذي جعل مفهوم «الكيس» (أو «الشكارة، على حد التعبير الجزائري والمغاربي) يعوض مفهوم «الحقيبة».

من حقيبة إلى حقيبة

محمد بنيس



1

الحقيبة أوضح

علامات السفر. وكلما رأيت حقيبة محمولة أو مجرورة من طرف شخص، انبثقت في مخيلتي على الفور صور شتى عن السفر والمسافر. كذلك هي الحقيبة. عادة ما تظهر أكثر في محطات السفر، أو محطات النقل. وكذلك لازمتني منذ الشباب حتى اليوم.

أذكر تلك الحقيبة الداكنة اللون، من الكارتون، وذات مقبض حديدي نحيف. إنها حقيبتي التي صاحبتني في أول سفر لي سنة 1968 من فاس إلى باريس. حقيبة صغيرة، رغم أن السفر دام لمدة شهر. كان ذلك في شهر يوليو/تموز. وأنا أركب باخرة تابعة لشركة ميديتيرّانيا من طنجة إلى الجزيرة الخضراء، بعد أن ودّعني محمد شكري في منتصف النهار. ملابس قليلة، أدوات النظافة، وديوان أرثور رامبو. لم أفكر في أمطار باريس الصيفية. سترة صوفية. قميصان أو ثلاثة. سروال إضافي، ملابس داخلية، زوج من الجورب. أشياء هي ما أحتاج إليه في سفر كانت الرغبة فيه أقوى من التفكير في أكثر من الحد الأدنى من الملابس. والحجم الصغير للحقيبة يكفي.

حملت حقيبتي بسهولة. من رصيف الميناء إلى داخل الباخرة. من الباخرة إلى القطار الذي كان ينتظر الواصلين من طنجة وسبتة. ثم وضعت الحقيبة في الرفّ داخل المقصورة. وها أنت مسافر بحقيبة، كأنك تسافر مع شخص من أقربائك. هي هناك، أحملها عند النزول، أتركها في صندوق محفوظ في المحطة. أكاد لا أفتحها، إلا في وقت النظافة، خاصة تنظيف الأسنان. وعندما أقبلت على باريس فهمت أن ثمة مسافة عليّ أن أقطعها حتى أصل إلى بيت المغرب في شارع المدارس. لم تزعجني الحقيبة. صغرها ساعدني على نقلها والمشي بخفة على الأقدام كما لو كنت أرقص.

2

كنــت فــي البدايــة أســافر لأنــي

أحببـت السـفر منـذ الصغـر. وسـافرت لاحقـاً لأننــي أصبحــت أتوصــل بدعـوات إلـى مهرجانـات شـعرية، أو إلــى نــدوات ولقــاءات ثقافيــة، فــي العديـد مـن الـدول الأوروبيـة وبعـض الــدول العربيــة. وتلــك الحقيبــة هــي التــي ربطــت معهــا صداقــة أثنــاء أسـفاري الأولـى إلـى كل مـن باريـس، عــن طريــق مدريــد، ثــم إلــى باريــس (عــن طريــق مدريــد مــرة أخــرى)، ومنهـا إلـى لنـدن. عندمـا كنـت أعـود مــن الســفر كنــت أختــار لهــا مكانــاً أحفظهـا فيـه حتـى تبقـى نقيّـة، فـي حالـة جيـدة.

كنــت مــن قبــل عرفــت أن هنــاك مســافرين لا يحملــون حقيبــة فــي ســفرهم. ربمـا كانـت أول مـرة عرفـت ذلــك هــي تلــك التــي قــرأت فيهــا قصيـدة عبـد الوهـاب البياتـي «مسـافر بـلا حقائـب». (مـن لا مـكانْ/ لا وجـهَ، لا تاريــخَ لــي، مــن لا مــكانْ/ تحــت السّـماء، وفـي عَويـل الرّيـح أسـمعُها تناديـنـي / تعــالْ). كنـت أحـب هــذه القصيــدة وتتركنــي أتخيــل أســفار المنفييــن، ثــم بعــد فتــرة أســفار المتوحديــن، التائهيــن، فــي رحلــة وجوديــة أو صوفيــة، ليــس فقــط بــدون حقائــب، بــل بــدون معرفــة لوجهــة الســفر.

3

لكننــي لســت مــن هــؤلاء الذيــن اضطرتهــم الحيــاة أو اختــاروا أن يســافروا بــدون حقيبــة، رغــم أنــي أحبـذ السـفر بـدون معرفـة إلـى أيـن. حقيبتــي الأولــى كانــت صغيــرة. وبعدهــا انتقلــت مــن حقيبــة إلــى حقيبــة. هــي الحقيبــة ذاتهــا وليســت ذاتهــا. حقيبــة متبدِّلــة مثــل نهــر هيراقليطــس. وقـد تتبعـت علـى مَـرّ السـنوات كيـف تغيّـرت مـادة صنـع الحقيبــة منــذ الســتينيات مــن القــرن الماضــي حتــى اليــوم. أهــم مــا طــرأ عليهــا هــو تزويدهــا بعجلتيــن صغيرتيـن. لا شـك أن اختـراع الحقيبـة كان ثــورة فــي الســفر، وإضافــة عجلتيــن صغيرتيــن أدت إلــى ثــورة ثانيـة. معهـا أصبـح مـن الممكـن أن ينقـل المسـافر بنفسـه الحقيبـة عبـر مســافات مــن مداخــل المحطــات إلــى نقـط إيداعهـا قبـل الركـوب، أو أثنـاء مغــادرة المحطــات.

مــن حقيبــة إلــى حقيبــة. هــي الحقائـب شـاهدة علـى أسـفاري، مثلمـا هـي كل حقيبـة شـاهدة علـى صاحبهـا. فــي الأيــام الأولــى مــن إقامتــي فــي باريــس كنــت أرتــاد المكتبــات، وخاصـة مكتبـة ماسـبيرو فـي الحـي اللاتينـي. باريـس مدينـة المكتبـات، كمـا هـي مدينـة المتاحـف. وثـورة الشـباب ضاعفـت مـن عطشـي للكتـب. اشــتريت دواويــن. وفــي الحقيبــة وجـدت مكانهـا. كانـت الكتـب قليلـة. لـم أعـد أذكـر عددهـا. وشـيئاً فشـيئاً أصبحـت الجهـة التـي أقصدهـا هـي التــي تُعيّــن لــي حجــم الحقيبــة، ثــم أصبحـت السـن تتدخـل فـي الاختيـار.

4

التوجـه إلـى باريـس أو القاهـرة أو بيـروت كان يعنـي بالنسـبة لـي أننـي سـأحتاج إلـى حقيبـة متوسـطة أو إلـى حقيبتيـن لضـرورة حـلّ مشـكلة حمـل الكتـب. الكتـب. الكتـب. وكيـف لـي أن أحمـل كل هـذه الكتـب؟ سـؤال دائـم. الحقيبــة المتوســطة هــي الوســيلة اللازمـة لنقـل الكتـب، ثـم مـع كل كتـاب يزيـد علـى الحمولـة المسموح بهـا لـدى وسـائل النقـل تـزداد المخـاوف. هـل سـأنجح فـي قبـول الـوزن الزائـد ؟ كـم علــيّ أن أدفـع ؟ مـا العمـل إن عجـزت عــن أداء القيمــة المطلوبــة ؟ عندمــا أصــدرت دار العــودة فــي بيــروت ســنة 1979 كتابــي «ظاهــرة الشــعر المعاصـر في المغـرب»، سـلّمني مدير الـدار السيد محمدية عشـرين نسـخة، أضفتهـا إلـى الكتـب والمجـلات التـي اشـتريتها أو أهداهـا لـي أصدقـاء. وفي المطـار وجـدت نفسـي أمـام موظفـة لا تريـد التنـازل عـن تسـديد قيمـة ماليـة لـم أكـن أتوافـر عليهـا. وضعـت علـى مكتبهـا مـا بقـي فـي جيبـي مـن نقـود. وحينمــا رفضــت استســلمت وفتحــت الحقيبــة ثــم أخــذت أتأهــب لتوزيــع الكتـب علـى بعـض المسـافرين. آنـذاك تراجعـت وقبلـت جميـع مـا أحمـل.

5

أحــب الحقائــب إلــى نفســي هــي التـي يسـتعملها الكتّـاب والفنانـون. أتســاءل: هــل كانــت لابــن رشــد حقيبــة ســافر بهــا مــن قرطبــة إلــى مراكــش؟ أو مــا نــوع الحقائــب التــي كان المتنبـي يسـتعملها فـي أسـفاره. عكـس ذلـك، أتخيـل حقائـب فاغنـر فـي سـفره إلـى البندقيـة، أو إلكسـندر دومـا إلـى إيطاليـا، أو جيمـس جويـس إلــى باريــس، أو دوستويفسـكي إلــى ألمانيـا، أو كانديـنسكي إلـى القيـروان، أو دولا كــروا إلــى المغــرب.

حقيبــة واحــدة أقــول لنفســي. وأتنكــر قصصــي مــع تلــك الصــور والأشـكال العديـدة للحقائـب التـي أعـود إليهـا قبـل ثلاثـة أو أربعـة أيـام مـن السـفر. معهـا يبـدأ السـفر، ولأجلهـا يمكـن أن أكتـب كلمـة شـكر لمختــرع الحقيبــة.

في الزنزانة..

مسعد أبو فجر

ثَمّة فوارق قد لا يعرفها مَنْ لم يتعرضوا لتجربة الكلابشات. والكلابشات هي تلك القيود التي توضع في يد الواحد لحظة القبض عليه. قد تكون كلابشات بلاستيكية ناعمة، وقد تكون كلابشات حديدية خشنة. عن نفسي لم يعتقني النوعان، ولكني وجدت ملمس قيد البلاستيك، مثل ملمس الثعبان، ليّناً وبارداً، لكن فيه السم القاتل. أما الكلابش الحديد فهو مرتبط بالعتق (من عتيق) وهو عتق، قد تجد فيه بعض حياة، مُستمدة من ملمس يد الجاويش الفقير المُكبلة يدك في يده. أنتما الاثنان، الحكومة والشعب، مكبلان في قيد واحد، مفتاحه في جيب الحكومة/الجاويش. لكنك تستطيع أن تشاكس الجاويش: والنبي يا حضرة الجاويش.. القيد ضيق على إيدي.. ممكن تفكه شوية. الفك هنا لا يعني تحرير يدك من القيد، إنما مجرد توسيعه قليلاً لتتحرك يدك بحرية بداخل حلقة الكلابش الفولاذية.. لكن عليك أن تنتبه: أنت تطلب من الجاويش أن يوسّع القيد، وأنت تحط السيجارة في فمه: ولع يا حضرة الجاويش.. فيولع الجاويش السيجارة وهو يُخرج المفتاح من جيبه، ليوسع القيد عن يدك قليلاً.. أما القيد البلاستيك فلا أيادٍ غير يديك.. يلم يديك خلف ظهرك، ثم يشبكهما بالقيد، وكأنه يقول لك: طير أنت.. فلا تستطيع إلا أن تقعد في محلك..

في دولة يغيب عنها القانون، مثل دويلات الشرق الأوسط، ويكثر فيها الفساد، تصير أنت وحظك (بالأحرى نفوذك) إن كنت مواطناً عادياً، فسوف تذوق الدورة البيروقراطية للسجون والنيابة والأقسام، حتى آخر شفطة من كأسها اللعينة. أما إن كنت من ذوي النفوذ، فقد لا تتعرض لتجربة الكلابشات من الأصل.

قبل 24 ساعة لابد من عرضك على النيابة، هكذا يقول الورق. النيابة قد تفرج عنك وقد تحبسك. الحبس هو الفارق بين النيابة والشرطة. الشرطة تحجز، النيابة تحبس. الشرطة من حقها أن تبقي عليك محجوزاً في عهدتها 24 ساعة، بعدها تصير مُلزَمَة بتحويلك للنيابة. النيابة من حقها أن تبقيك محبوساً في عهدتها 45 يوماً، بعدها تصير مُلزمة بتحولك للقضاء. والقضاء قد يفرج عنك أو يسجنك. هكذا هي الدورة: تبدأ بالحجز من قِبل الشرطة، إلى الحبس بواسطة النيابة، وتنتهي بالسجن بواسطة القضاء.

تلك الدورة كلها، وأنت تدور تحت مظلة القوانين العادية. لكن القوانين العادية لم ترضِ نهم المشرع، فشرع قوانين استثنائية، مثل الاعتقال والمحاكم العسكرية. أنا لم أتعرض للمحاكم العسكرية، لذا سأترك الحديث عنها لمن تعرضوا لها. ولكني تعرضت للاعتقال، طبعاً بعد أن تحركت تحت مظلة القوانين العادية حتى آخرها. ولأن القوانين العادية لم تتمكن مني، كان لا مناص من اللجوء إلى ما هو استثنائي.. إلى الاعتقال..

الاعتقال نوعان: جنائي وسياسي. والتصنيف هنا لا يخضع لأي مقاييس سوى مزاج الضابط، المكلف كتابة جواب الاعتقال. إن كان مزاجه رائقاً تجاهك، فسوف يصنفك (سياسي). أما إن كان حانقاً عليك، فسوف يصنفك «جنائي».. يصرخ واحد من الضباط في وجه أحد المعتقلين: أنت فاكر إن أنا سأعتقلك سياسي.. لا يا حبيبي أنا سأعتقلك جنائي.. سأحولك إلى عامود من أعمدة المعتقل.. لن تخرج من المعتقل طول ما أنا في الخدمة.. وسأحطك بين الجنائيين..

الفارق بين السجين والمعتقل، رغم أنهما في نفس المبنى؛ إن السجين يعرف نقلاته، نقلة وراء الثانية. وبالتالي فهو جاهز لكل نقلة. أما المعتقل، فهو يفاجأ بنفسه على باب المعتقل. وفي الغالب لا يكون لديه سوى البنطلون والقميص اللذين يستر بهما جسده. السجين يعتمد على نفسه، المعتقل يعتمد على من سيجدهم قدامه من المعتقلين. وكل هذا مفهوم في قيم السجون والمعتقلات. المساجين يقيمون وضع زميلهم الجديد على

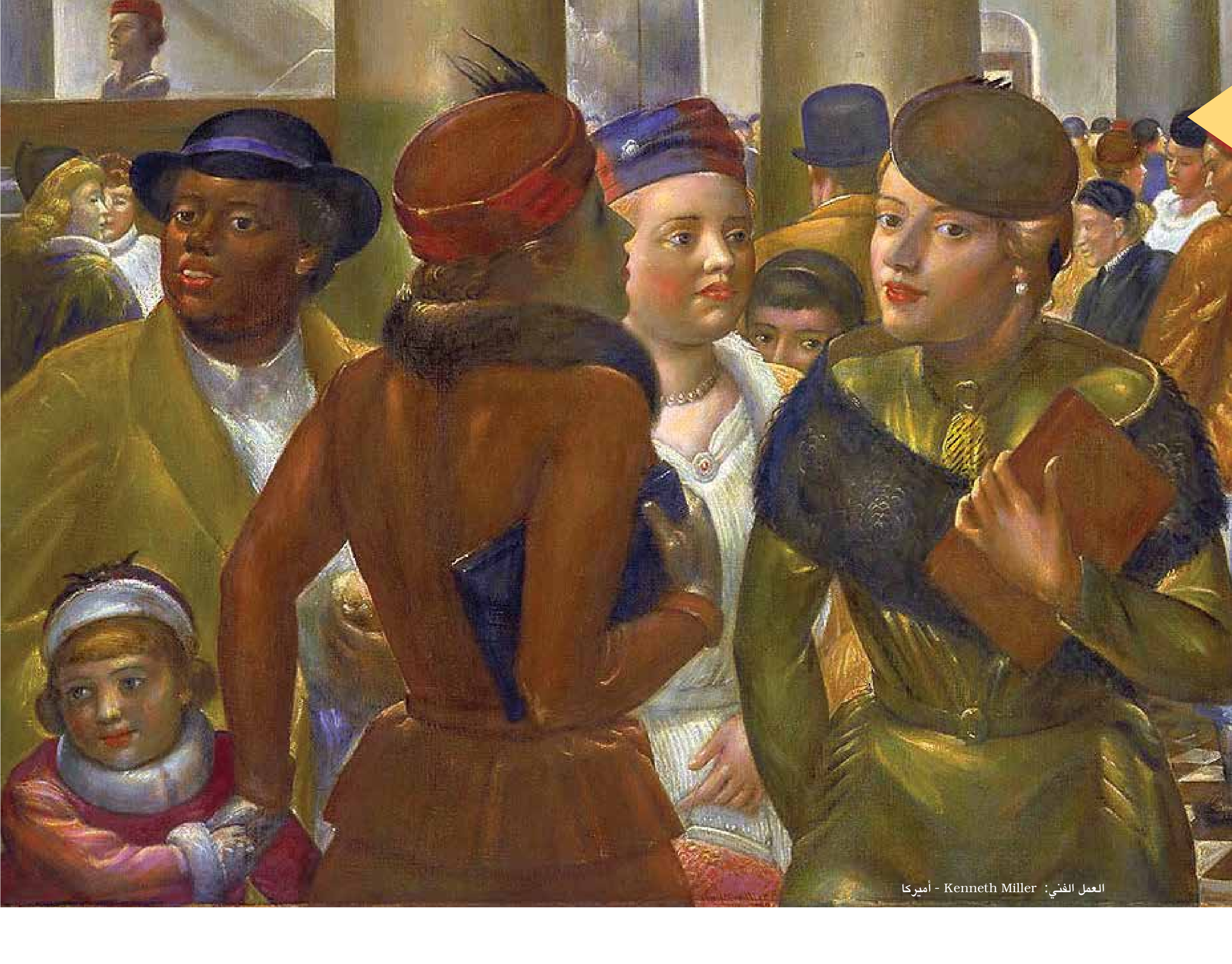
أســاس حقيبتــه. المعتقلــون يميــزون وضــع زميلهــم علــى أســاس قضيتــه. مــا هــي قضيتــك؟. ســلاح أم تهريـب أم مظاهـرات. لتبـدأ بعدهـا رحلـة تكويـن حاجياتـك. السجين كل مـا في حقيبته أزرق، المعتقــل ســيكون كل مــا فــي حقيبتــه أبيــض.

فــي المعتقــل ممنــوع كل أنــواع الحقائـب التـي تعرفهـا. أي شـيء فيـه حديـد ممنـوع، لـذا يلجـأ المعتقلـون لصنـع حقائـب مثـل مخـلات الجنـود. صنــع الحقائــب مهنــة، وهــي مهنــة مُربحــة، ولهــا ممتهنوهــا فــي المعتقـلات. يصنعونهـا مـن الجـوالات التـي تأتـي فيهـا الطماطـم والباذنجـان والفلفـل والجـزر إلـى مطعـم المعتقـل. لا مكان للنقـود فـي السـجون. السـجائر بأنواعها المختلفـة هـي النقـود. وفخامة حقيبتـك مُرتبطـة بقدرتـك علـى دفـع السجائر. الحقائب تبـدأ من ثـلاث علب سـجائر كليوباتـرا وأنـت طالـع. ثـلاث علب سـجائر مارلبـورو قد تصنع لـك حقيبـة جيـدة إن أحسـنت الفصـال. فـي لغـة الفصـال، تتحـول أصنـاف السـجائر إلـى ألـوان.. يقـول لـك صانـع الحقائـب: ثـلاث حمـراء يـا زميلـي، وهـو يقصـد بالحمــراء ســجاير المارلبــورو. أمــا إن قـال لـك صفـراء فهـو يقصـد سـجائر الكليوباتــرا المحليــة. ألــوان الحقائــب هــي ألــوان الجــوالات. وكلمــا كنــت مسـتعداً لأن تخـرج مـن جيبـك علـب سـجاير أكثـر، زاد حجـم الحقيبـة، وتعـدّدت ألوانها وألـوان حبالهـا، مـن الأبيـض إلـى الأزرق إلـى دم الغـزال.. وبعض المعتقلين يحرص على وجود مخـازن سـرية فـي الحقيبـة، لتخزيـن النقـود والمخـدرات والموبايـلات.

لا وجـود للأطبـاء فـي المعتقـلات، أو هــو وجــود مثــل عدمــه. الــدواء العـادي ممنـوع، إلا بإجـراءات روتينيـة معقـدة، لـذا يسـتعيض المعتقلـون عنـه بالوصفـات الشـعبية. مـن تؤلمـه ضرسـه عليـه بالقرنفـل، ومـن توجعـه بطنـه عليـه بالمراميـة. لهـذا لا يحـرص المعتقــل علــى شــيء، بقــدر حرصــه علـى صحتـه. مـن يمـرض فـي المعتقـل يظـل يـنـوي حتــى يمــوت. المــوت خبـر عــادي فــي المعتقــل.. بالمعنــى الحرفــي: لا يمــرّ يــوم واحــد، دون أن يسـقط واحـد مـن المعتقليـن فـي دائـرة المـوت المظلمـة. لـذا فأهـم مـا فــي حقيبــة المعتقــل هــو، الأعشــاب والديتـول والغيـارات الداخليـة، التــي عليــه أن يغيرهــا فــي اليــوم الواحــد أكثـر مــن مـرة. لا اسـتحمام بـدون ديتـول. أتصـور أن الديتـول، بنوعيــه الصابــون والســائل، تــم صنعـه خصيصـاً مـن أجـل المساجين والمعتقليـن المصرييـن. يحـط المعتقـل المـاء فـي طشـت البلاسـتيك، ويصـب فوقـه ربـع ليتـر ديتـول، ثـم يغـرق جسـده بالمـاء، وهـو يغتسـل بصابـون الديتــول.

لا تصــدق مــن يحدثونــك عــن القــراءة والكتابــة، فــلا مــكان لهمــا فـي المعتقـلات المصريـة. بـل لا مـكان لجسـدك نفسـه. فنظـراً للزحـام الشـديد فـي الزنازيـن، يصيـر أمـل المعتقـل هـو الحصـول علـى سـنتيمترات مناسـبة، يمدد عليها جسده. فضلاً عن أن الكتب تتحـول إلـى عـبء فـي الحقيبـة، يرتـاب منـه ضبـاط السـجون، وهـم ضبـاط مساكين لا يعرفـون الفـارق بيـن روايـة لنجيـب محفـوظ وكتـاب فـي السياسـة لجرامشــي. وإذا تجــاوزت عــبء الضبـاط، تصطـدم مـع عـبء الزحـام فـي الزنازيـن، الـذي يحـول الأصـوات فيهـا إلـى طنيـن مثـل طنيـن النحـل، يسـتحيل معـه أفعـال مثـل القـراءة والكتابـة. عـن نفسـي فقـد اسـتعضت بحكايـات المساجين عـن الكتـب. أقعـد مــع زملائــي المعتقليــن، وأســمع حكاياتهـم المُدهِشـة. قلـت لحالـي: هـذا هـو الواقـع الطـازج.. مالـك أنـت ومـال الواقـع المعلـب فـي كتـب مُندسَّـة فـي حقائـب؟.

العمل الفني: Ralph McQuarrie - أميركا


العمل الفني: Kenneth Miller - أميركا

اختبارات نفسيّة

ف، ياسمينة ابريهوم

امتلكت أوّل حقيبة من أمي، وكانت تنازلت لي عنها حباً، وقد أحضرتها لنفسها من فرنسا. كنت أضع فيها دريهماتي ومرآة، وزجاجة عطر صغيرة هي في الحقيقة مقتنيات أمي جميعاً، صرت كلّ ما ذهبت إلى طبيبي كلّ شهرين أحملها عوض محفظتي المدرسيّة التي صار من غير اللائق أن تحملها فتاة في الخامسة عشرة.

مع الوقت صارت الحقيبة أكبر، فلابد أن تليق بطالبة ثانويّة لتحمل كلّ لوازمي المدرسيّة، خصوصاً ما أُخفي فيها من كراريسي الأولى التي كتبت على صفحاتها وقتها أشعاري

أو ما حسبته كذلك، كانت حقيبتي هي المكان الآمن الذي لن يلجه أحد إلا بموافقتي بعد أن أحدّد له ما يأخذ -هنا إن وثقت فيه أصلاً- هكذا بدأت علاقتي بحقيبتي، في الصيف حين تفرغ من الكراريس وكتب المنهج المدرسيّ، فأحملها كما أحمل قلبي أينما حللت.. ففيها أسراره وأحلامه وكلّ رقتي التي أخشى أن يفتضح أمرها، كما فعلت أختي مرّة مع إحدى الكراريس.

لمّا تقوّت الكتابة عندي وصارت تطلب لنفسها مكاناً في حياتي صرت أشتري حقائب ملاصقة لجسمي سواء أكانت طويلة أم قصيرة أثبّت عليها يدي دائماً كأنّما أخاف أن يتهدّدها أيّ خطر خارجيّ بعد أن اكتشفت في أوّل تسجيلي في الجامعة أنّي فقدت بطاقة تعريفي الوطنيّ وبطاقة الطالب كانتا قد سرقتا من حقيبة سوداء صغيرة قفلها على شكل قلب كنت أحملها أهدتني دراهمها أختي.. استعضت بعدها في الجامعة عن حقيبتي اليدويّة النسويّة بمحفظة مازلت أخفيها في إحدى عليّات البيت رغم ما طال جلدها من تقشير، في داخلها دائماً لا ينقص منها إلى جانب مفكرات المحاضرات كراس فيه ما أكتب تطلب منّي بعض الصديقات أن أقرأ منه أو أفعل بمحض إرادتي عندما أكتب نصّاً جديداً، لكن مع بدئي العمل وقعت في حيرة: هل أستغني عن المحفظة بحقيبة؟

وارتأيت أن أجمع بينهما على أساس أن أخصّص المحفظة للوازم التدريس، والحقيبة للوازم زينتي وما أحتاج من أوراق ثبوتيّة كبطاقة التعريف الوطني، ودفتر الشيكات، وبطاقة مواعيد طبيب الأسنان، ومفكرة صغيرة (مازلت لليوم لا أستغني عنها رغم ظهور الهاتف الخليوي) تضم هواتف أصدقاء وأناس التقيتهم، وبعض الأقوال التي تعجبني وما أكتب من انطباعات.

نعم.. أنتبه الآن أنّ حقيبتي رافقت جزءاً طويلاً من حياتي: البيضاء منها والسوداء والبنيّة والخضراء، والجلديّة الأصيلة، والجلديّة المصنّعة، وحتى البلاستيكيّة، والمُعلّمة بماركة أو العادية، والتي اشتريتها من دوّل أخرى فتصون لي ذكرى بائعها أو كواحدة لم أرمها برغم مرور عشرين سنة مصنوعة من وبر الجمل اشتريتها رغم الرائحة التي مازالت لليوم تنبعث منها لعلّها رائحة ذكرياتي السعيدة والتعيسة على حدّ سواء مع أناس غادروا حياتي أصدقاء وأحباب، ها هي تشهد على مرورهم وخذوشهم لقد وفت هي وخانوا جميعهم، بقيت على حالها وتلوّنوا وتكشّفت أقنعتهم!

وأنتبه أيضاً أنّ جميع الحقائب كانت ضروريّة لأناقتي وثقتي بنفسي فهل أستطيع أن أخرج اليوم بيدين مطلوقتين متحرّرتين دون حقيبة؟ أستطيع ذلك في حالة وحيدة أن تكون الحقيبة من النوع الذي نعلّقه كساعي البريد. كما أشعر بالخفة والانطلاق بحمل واحدة تفوح منها رائحة الجلد الأصليّ وهي من صنع تونسيّ أو أن تكون من النوع الذي يُحمل على الظهر والتي لا أستعملها إلاّ في رحلاتي.

بعد توغّل الحواسيب والهواتف واللوحات إلى يومياتنا مازالت حقيبتي لليوم تضمّ مفكرتي، ومرآة، وبطاقة تأميني، وبطاقة سحب البريد، وعلبة نظارتي، ومناديلي الورقيّة ودفتر شيكاتي وصوري وكلّ ما يمكن أن أحتاجه في الإدارة من أجل ملف حتى لا أضطر لتضييع وقتي في العودة إلى تجهّم وجه موظفة التأمين أو إزعاج موظف البلديّة كشهادة ميلادي، وصور طبق الأصل مدموغة لبطاقة التعريف والحالة المدنيّة وطوابع ضريبيّة وبريديّة، دون أن أنسى طبعاً نسخة من ذاكرة حاسوبيّ الذي فيه كلّ تاريخي من مجاميع، ومقالات، ومشاريع وصور. باختصار في حقيبتي المواطنة التي هي أنا.

أعاني اليوم مشكلة حقيقيّة في الحصول على نوع الحقائب الذي يناسب ذوقي وسنّي واحتياجاتي، فمن شهور وأنا أبحث عن حقيبة تصيب قلبي بضربة الحب، كما كلّ الحقائب التي حزتها من قبل، لكني أعود خائبة كلّ مرة من السوق دون ضالتي، من قال إنّ الحقائب لا تشبه قلوبنا التائهة؟!

تراني أضعت ذوقي في الحقيبة كما ضيّع قلبي دروبه وسأعيش راضية بما تجبرني عليه الموضة والحياة المعاصرة التي تُفرَض علينا فرضاً بسرعتها ومستجداتها ألواناً وأذواقاً كنّا بعيدين عنها وبمنأى عن انعكاساتها؟ ما أعرف أنّي لن أتنازل عمّا سيتوافر لي فيها من راحة وأناقة وأسرار، مُجتهدة أن أجمع بين ذوق السوق إلى جانب ما أحب وأستريح له، مُطبقة المثل الذي ينصحنا بـ: «أكل ما نحب، ولبس ما يروق الآخرين»، فعجيب كيف لهذا الإكسسوار الحديث أن يدخل اليوم في اختبارات نفسيّة يقيس بها النفسانيون والمحلّلون الشخصيّة، والذوق والتوازن، لتضيع استعمالات تلك الصُرَر، والجلود، والصناديق التي استعملها القدماء لنقل أمتعتهم وحفظ تاريخهم وأسرارهم.

من كل معاني الحقيبة التي عرفتها لم يثر إعجابي إلا معنى «الجعبة»، والعلاقة بينها وبين الحقيبة هو أن الأولى تحمل كل شيء والثانية ربما لا تحمل إلا السهام وما نحوها من سلاح، وهي أقرب في المعنى إلى جراب.

د. حسين محمود

الجعبة

وكلمة الحقيبة يأتي استخدامها أحياناً على نحو غير مفهوم في سياقات بعيدة عن الحقائب التي يحملها البشر، مثل الحقيبة الدبلوماسية والحقيبة الوزارية والحقيبة التعليمية، بل أيضاً «شعر» الحقيبة وأغانيها، والأخيرة كانت بالفعل حقيبة يحملها أحد المسؤولين في الإذاعة السودانية ومليئة بالاسطوانات التي يمكن تقديمها من دار الإذاعة، ثم صارت اتجاهاً فنياً بشروط صاحب الحقيبة التي يدخل فيها ما يشاء ويطرد منها ما لا يرضيه. رغم هنا تَظَلّ دائماً الحقيبة وعاء يحمل الأشياء والتكليفات والمهام والأوراق، أما الجعبة فاحتفظت لنفسها بمعنى خاص جداً.

الجعبة لا تزال هي الحقيبة التي تحتوي السلاح، ولكن بصفة خاصة سلاح العقل والثقافة والمعرفة، في زمن عزت فيه السيوف والسهام. الجعبة هي الخبرة. الجعبة الثقافية، والجعبة الفنية هي مخزون المثقفين والفنانين. وهي أيضاً أحلامهم، إذا اعتبرنا أن أحلام الأدباء والفنانين هي مشروعاتهم القابلة للتحقق في ا لمستقبل .

الجعبة هي السلاح الحقيقي للديموقراطية، وهي أيقونة الحرية، فهي التي تتحرك من أرض لأرض وتتجاوز الحدود الجغرافية، لأي سبب، للسياحة أو الدراسة أو العمل، فكل فرد يتحرك من بلد لبلد يحمل معه جعبته، وهي مختلفة عن حقيبته، لأنها جزء من هويته، من ماضيه وحاضره ومستقبله، من تاريخه وتاريخ أمته، من عاداته وتقاليده، من تكوينه عندما يحمل المرء حقيبته ويسافر يصبح مواطناً عالمياً لا روزنامة له ولا راية. يصبح مثل الفراشة التي تطير تبحث عن الضوء، عن نور يضيء الروح. إنها الهجرة في أسمى معانيها وأقربها إلى فطرة الإنسان.

ولكي يملأ المرء جعبته يسافر، ولو إلى «الصين»، أبعد مكان في العالم المتصور، بحثاً عن العلم، عن إشباع نهمه وفضوله للمعرفة، أي لكي يملأ جعبته بمعرفة جديدة قصرت عنها حدود وجوده الجغرافية.

والحقيبة إما أن تكون في يد المرء أو يسحبها وراءه، أو تسير إلى جانبه في النسخ الجديدة ذات العجلات الأربع، أما الجعبة فلا يراها أحد، وإنما تظل في قلب المرء وعقله.

الحقيبة يحملها الفقراء والأغنياء، ومن العجيب أن الفقراء يحملون دائماً حقائب ثقيلة تنوء بها حمولة الطائرات، ويتشاجر أصحابها مع موظفي صالة السفر للإفلات من دفع الوزن الزائد، بينما لا يحمل الأغنياء الكثير من الأشياء في حقائبهم الخفيفة الأنيقة. لكن الفقراء يميلون إلى نقل كل ما في جعبتهم داخل حقائبهم، ينقلون ملبسهم ومأكلهم ومشربهم، لو استطاعوا لنقلوا أوطانهم كلها بسخاء في حقائبهم، على عكس الأثرياء الذين يصيبهم الشُحّ، فلا ينقلون إلا ما لا يطيقون



فراقه مما خَفّ وزنه وغلاً ثمنه. ومع حقائب الفقراء الثقيلة تنتقل ثقافتهم بحرية من مكان إلى آخر. يصبح الفقراء مثل متسلقي الجبال الذين يحملون أثناء زحفهم إلى أعلى حقائبهم على ظهورهم، وهم أيضاً مثل المستكشفين الذين يحملون إلينا دائماً أخباراً جديدة عن عوالم مجهولة، كما فعل ابن بطوطة وابن جبير وماركو بولو.

أتذكر الحالة المصرية قبل السبعينيات، كان هناك أسلوب حياة سائد، يكاد يتشابه في كل شيء، وخاصة في الحقائب، والمسافر على طريق مصر الإسكندرية الصحراوي كان يمكنه أن يرى سيارات نصر 1300، وهي تحمل فوقها حقائب جلدية مستطيلة بنية اللون، وبعض الحاجيات الأخرى المربوطة كيفما اتفق، وكان من النادر أن ترى نوعاً مختلفاً من السيارات، وهكذا كانت السيارة والحقيبة عنواناً على أسلوب حياة منسجم متقارب الطبقات، عكس ما يمكن أن تراه اليوم من سيارات من كل صنف ولون، حقائبها بداخلها، وأقصى ما يمكن أن تراه خارجها دراجات الأطفال مربوطة بخلفية السيارة، بمشابك وفرتها تكنولوجيا مستحدثة. ويطلق المصريون لفظ «الشنطة» على الحقيبة وفي تلك السنوات كانت هناك أغنية شائعة عن «شنطة حمزة» وكانت تتساءل عمن يكون حمزة، فترد الجوقة «صاحب الشنطة»، وأصبح حمزة صاحب الشنطة فيما بعد رمزاً سياسياً كانت العامة تفهمه ولم يكن النظام البوليسي يضع له بالاً. وهكذا تطابقت الحقيبة مع الجعبة الثقافية في شفرة تشارك فيها المرسل والمتلقي، وغاب عنها الوسيط المراقب.

حقيبة «صابر عرب» من الحقائب الأخرى المشهورة في مصر، فهو أول وزير ثقافة تتبدل عليه ثلاثة أنظمة مختلفة، فكان وزير ثقافة المجلس العسكري، ثم وزير ثقافة حكومة محمد مرسي، ثم وزير ثقافة حكومتي عدلي منصور مع الببلاوي ومحلب، حتى تندر بعض المثقفين واقترحوا تغيير اسم حقيبة الثقافة الوزارية وإطلاق اسم صابر عرب عليها، فيقال الآن «وتولى جابر عصفور الآن حقيبة صابر عرب»، وهذا الاحتفاظ بالحقيبة هو سمة بعض السياسيين في العالم أجمع، لا يتركون حقائبهم مهما حدث، حتى وإن صدرت ضدهم أحكام قضائية من المفترض أنها كفيلة بالقضاء على مستقبلهم السياسي، ولكن ذلك لم يحدث قط، على النحو الذي نلمسه في الحياة السياسية الإيطالية، وفي كثير من نظم العالم الثالث. ما يمكن تمييزه في هذا الصدد هو أن هذه النوعية من السياسيين عادة ما تكون جعبتهم مليئة بخبرات الدهاء السياسي والانتهازية والتسلق، أكثر من تمتعهم بثقافة سياسية معقولة.

على عكس حقائب الشباب، والتي تقتصر الآن على حمل جهاز كمبيوتر صغير، تختلف أسماؤه كل يوم من لاب توب ونت بوك وحتى التابلت والآي بوك، وما إلى ذلك، وهذا الجهاز الصغير هو «جعبة» هؤلاء الشباب، هو مخزن غير محدود للمعرفة بين أطراف أصابع صاحبها، في حقيبة يد خفيفة يمكن أن يحملها الشاب على ظهره وتظل يداه حرة.

وقد بدأ مفهوم الحقائب الخفيفة في أعقاب ثورة الشباب عام 1968، وهي نوع من المخل، مفرد مخلة، التي يستخدمها الجنود في تنقلاتهم ويجمعون فيها كل يستطيعون حمله ويعينهم على الحياة في مواقعهم الجديدة، وأصبحت هذه المخلة موضة مع انتشار تقليعة «الاوتوستوب»، وهي تقليعة في طريقها للانقراض. بدأت عندما كان أصحاب الاوتوستوب لديهم فلسفة في حياة، ولهم «جعبة» ثقافية خاصة بهم، وأصبحوا الآن يثيرون الشبهات أكثر، وخاصة في مجالي الدعارة والمخدرات والنصب.

كان لـي حقيبـة صغيـرة بُنيّة اللـون غدت جـزءاً مني أيـام الدراسـة الجامعيـة. منحتنـي تلك الحقيبـة لقباً: «توريسـت/ سـائح»، لأنني كثيراً ما خرجت من البيت لقضاء حاجة ما، فأجد نفسي في مدينة أخرى... دخلت تلـك الحياة مـع اللقب حقيبة أخرى سـوداء يكسـوها الغبار اسمها «حقيبة النسيان»...

حقيبة الزمن

عبد القادر عبد اللي



العمل الفني: Bruno Catalano - فرنسا

بقيـت الحقيبـة تتـرك لـديّ انطباعـاً جميـلاً إلـى أن خرجـتُ يومـاً هلعـاً علـى عجـل حامـلاً واحـدة وضعتهـا بنفسـي فـي صنـدوق السيارة... أنقذتُ ما وقـع تحـت يـديّ مما اعتقدت أنـه حاجيـات، وانطلقتُ فيما يسميه فلاسـفة السياسـة فـي تصنيـف أخـرق لأنـواع المنافـي «منفـى طوعيـاً»... إذا كانـت تلـك حقيبـة النسـيان، فمـاذا أسـمي هـذه؟ لا أدري، ولكننـي كلمـا كنـت أمـد يـدي إلـى شـيء لأضعـه فيهـا أجـد أنـه شُـد إلـى مكانـه «بأمـراس كتّـان» يأبـى أن يبـارح... وتأبـى نفسـي أن تكـون ظالمـة إلـى درجـة سـلخه عـن مكانـه... تركـت الأشـياء كلهـا، فالحقيبـة لا تتسـع، والوجهـة غيـر محـددة تمامـاً، ولا أدري إن كنـت قـد حملت مـا هـو ضـروري أم لا.. ثمة مفارقة طريفة كلما تذكرتها أضحـك... لـم يخطـر لـي وسـط ذلـك الهلـع أن فـي درج مكتبـي مبلغـاً جيـداً مـن المـال يمكـن أن يخفـف الثقـل عـن حقيبتـي، فحالـت بينـي وبينـه سـتائر الذكريـات...

أي أننـي لـم أسـتطع حتـى أن أقـول مـا قالـه الشـاعر التركـي الشـاب كمـال سـومة:

حضّرت حقيبةً هذا الصباح
دُس أسفلها ماضيّ
وعمرٌ انقضى نصفه

وفوقه زوج خيال...

الرحمة! قلت هناك زوج من القلوب
كان هنا قبل قليل
ها هو أحدهما في يدي
والثاني؟
أممكن السفر بقلب واحد؟

لم أكن أعتقد أن شيئاً من العمر يمكن أن يُدس في حقيبة... ويبدو أن الشاعر مدرك لهذا، فثمة ما لم يوضع معه فيها حتى وإن كانت حقيبة شعرية مفتوحة على كل الاحتمالات، إذ يقول في مكان آخر:

آمالي معي
وضعتها في جيبي الجانبي..

وأنا كنت كذلك، تركت كل شيء خلفي... تركت أوراقي دفاتري رسومي لوحاتي مقالاتي مشاريع كتبي وأبحاثي... والأمكنة التي حتّها عرقي المالح على أشيائي الخاصة.. تركتُ ذكرياتي وحياتي.. بدا لي أنها تردد من خلفي كلمات الشاعر جهاد قردار:

وسّع لي أيضاً مكاناً في حقيبتك
وانطلق صباح يوم من أيلول
واختر مدينة ساحلها طويل مد النظر
ولنغادر...

مسكينة تلك الأشياء والذكريات.. صحيح أنني تركتها في جحيم منفى، ولكن هل المنفى الذي أذهب إليه مختلف عن الجحيم؟... يا إلهي، مذ كنا أطفالاً علمونا في المدارس بأن العمليات الحسابية تتم بين الأشياء نفسها، فلا يجوز أن نسأل ما مجموع ثلاث تفاحات وبرتقالتين؟ فلماذا أجد صعوبة بل استحالة بالمقارنة بين منفى ومنفى؟ أليسا من النوع نفسه؟ نعم، لقد وجدتها، لعل صعوبة المقارنة هذه جعلت علماء السياسة يبتكرون تصنيفاً للمنافي، فكان هناك منفى قسرياً، ومنفى طوعياً، ومنفى في الوطن أيضاً...

لست فقيهاً بعلم المنافي وتصنيفاتها، ولكن تجربة بعضها علمتني بأنه ثمة ما هو مشترك بينها مهما اختلف تصنيفها، إنه «طعم العلقم».

هل ثمة منفى طوعي حقاً؟ إذا كان المنفى مقترناً بالعقوبة، فهل ثمة من يختار العقوبة طوعاً؟.. عقوبة الذات، أو جلدها مرض نفسي، وليس على المريض حرج... يمكن للمرء أن يتخلى عما يختاره طوعاً... حتى وإن كان عقوبة، ولكن أليس كثير من المصنفين «منفيين طوعيين» لا يستطيعون العودة؟ أو أن خيار العودة إلى منفى الوطن أمرّ من خيار المنفى الذي يسمونه طوعياً؟ ألا ينطبق عليهم الخيار الذي طرحه مارسيل إيمي على لسان «القط الجاثم» في حكاياته الشهيرة عندما يخاطب الفأر قائلاً: «اختر بين أن تمنحني عينيك أو أن آكلك»؟... نعم، كان لفأر مارسيل إيمي كامل الخيار، وللمنفيين طوعاً كامل الخيار أيضاً بين حضن منفى من سقر، وحضر منفى من صبر..

وكما طعم العلقم مشترك بين المنافي، تشترك الحقيبة أيضاً بين المنافي والأسفار، ولكن ثمة ميزة لحقيبة المنفى... فهي كبيرة جداً مهما صغرت، تتسع بيوتاً وأبنية وحتى مدناً وأناساً... وما البيوت والأبنية والناس؟ إنها تحمل أكبر منها بكثير، تحمل ذكريات وحياة.. المنفى سفر طويل وإن كان لبضعة كيلومترات، وحقيبته كبيرة وإن كانت حقيبة كتف، تقول الشاعرة هوليا قوتشولو:

السفر بحجم حقيبة
بما تحمله من ذكريات...

بثقل الحجارة
في عدمية الفراغ
لأن الأزهار النضرة مخبوءة في عينيها

السفر بحجم حقيبة
وبما تحمله من زمن...

اقترن التبديل والمبادلة بالإنسان منذ وجوده، وللتبديل والمبادلة وقع مقبول، وفي أسوأ الحالات مألوف. لذلك يقول المثل التركي: «تبديل المكان يشرح القلب»، ودَرَجَ في الثقافة العامة «تغيير جو» عن حالة يخرج الإنسان فيها من مكانه مؤقتاً... ولكن هل الوطن قابل للتبديل والمبادلة؟ لعل عدم ذكر البديل يجعل البعض يقول: «نعم»... ولكن ماذا عندما تكون الحقيبة بديلة الوطن؟ هل هناك حقيبة تتسع لضحكة طفل أو لهاثه بعد اللعب؟.. هل هناك حقيبة تتسع لرائحة فنجان قهوة مع الحبيب في المكان الذي بنياه قشة قشة؟ نعم، يمكن للحقيبة أن تتسع للكثير، تتسع لأطنان وآلاف الكيلومترات، ولكن هل تتسع لدمعة طفل فرحاً؟ ذهب الشعراء كثيراً بوصف ما يمكن أن تحمله حقيبة المنفى والغربة، ولكن تلك الحقيبة ستبقى مفتوحة وتقول هل من مزيد؟

رأيتُ حياتنا وقد حزمناها في

حقيبتين كبيرتين

عارف حمزة

تلك الصورة لن تغيب عن بالي حتى لو غابت أصوات القصف، أو كانت العتمة مسجونة ومهانة في ثنايا الجدران. كان مكتوباً عليّ أن أتأخّر عن زوجتي وطفليّ كي أرى المشهد ويدقّ قلبي في عينيّ. بدا الأمرُ مثل لقطة سينمائيّة على البطيء في فيلم صامت وبإنارة خافتة وطبيعيّة.

جلسنا على الأرض الزراعيّة المحروثة، والمكبّلة بالأسلاك الشائكة الضخمة والملتفّة حول بعضها كدوّامات نهريّة جامدة، بمجرّد أن حامت حولنا قبضات نور الكشّاف القويّة من برج مراقبة الجنود الأتراك. طلب «المهرّب» منّي أن أخلع «نظّارتي» أيضاً كي لا ينعكس الضوء فيكتشفنا القنّاص الجميلُ والأزرق العينين من ذلك الإسمنت المُرتفع. في تلك اللحظة رأيت عائلتي ترتجف على الأرض، ورأيت حياتنا التي حزمناها في حقيبتين كبيرتين ترتجف أيضاً.

لم يبكِ طفلاي الصغيران ونحن نتجاوز حقل الألغام وخمس «احتضانات» من الأسلاك الشائكة. ولكنّهما احتفظا بساقين تنزفان قليلاً كذكرى عزيزة من الجنود الرقيقين، على غير العادة، في تلك المناوبة.

دمنا سال إذن في المنطقة الحدوديّة الفاصلة بين سوريّة وتركيّا. وهنا بالضبط ما أيقظ أمي في تلك الساعة كي تنادي باسم ابني بصوتٍ عالٍ في الرابعة فجراً، ولكنّه لم يلتفت وهو يبتعد عنها مئات الكيلومترات دون أن نقول لها بمغامرتنا.

كان على دمنا أن يسيل ولا نموت مثل أشقائنا الذين سال دمهم في أماكن كثيرة وماتوا.

النساء يعرفن كيف يحتفظن بالماضي أكثر منّا. ويعرفن كيف يقمن بتقطير الألم من خلال أخذ ألبومات الصور القيمة معهن. إذ الثياب ستبلى وتصبح قيمة، ولكنّها ستذهب دون ألم. وكذلك القهوة السوريّة والزعتر والشاي والتوابل والعطور... كلّها ستنتهي لا محالة. وسيخفّ الألم الخاص بها كلما عثرنا على بائع في تركيّا يبيعنا بضاعة أهلنا في أماكن لم يزوروها في حياتهم.

كان علينا أن نجلب أيامنا معنا فقد ارتبكنا كثيراً ونحن نخوض في أيام بلاد لا تخصّنا. ومرّات كثيرة كنتُ أراقب قدميّ ويديّ كيف تعمل بشكل منفصل عنّي.

كانت أمي تقول بأنّ من الأشياء القليلة المهمّة في الحياة أن يكون لأحدنا بيت يعود إليه. وظننتُ بأنّ ألمنا سيخفّ وهجهُ، وسيجلس الماضي قرب أقدامنا كقطّة منزليّة نتذكّرها في راحتنا، بمجرّد أن نعثر على بيت في هذه البلاد الواسعة. وذهبت بنا الأقدار إلى مدينة بحريّة لا نفهمها نحنُ الذين عشنا على تخوم البادية والبدو.

عندما عثرنا على بيت لنا أخيراً بدا الأمر وكأنّنا فتحنا كل أبوابه وجدرانه ونوافذه على حياة أخرى لا تخصّ حياتنا في هذا المكان الجميل.

لماذا يكون ماضينا غالياً علينا رغم أنّه كان بائساً ومؤلماً في كثير من الأحيان؟.

لماذا نظنّ بأنّ استحضار حياتنا هو في استدراج أكثر الأشياء التي تدعو للحزن؟.

أول عمل قمت به في البيت الغريب هو العثور على خبير في «الدشّات»


العمل الفني: Jacob Lawrence - أميركا

ليُغيّر اتجاه اللاقط الخاص بشقتنا من القمر التركيّ إلى قمر «عربسات»، لنحضر بكثرة تلك المسلسلات التافهة التي لم نكن نكمل حلقاتها في مكاننا القديم، بل لم نكن نعرها أيّ اهتمام!. وصار جيراننا من النازحين يخبروننا عن أوقات مسلسل ما على قناة ما اكتشفوه بالمصادفة وهم يُفتّتون عيونهم في الشاشة، وجهاز الريموت كونترول بين أصابعهم.

أبي مات لذلك لا أنكره هنا كثيراً. مات منذ ثلاثة عشر عاماً ولم أزر قبره سوى مرّة واحدة؛ عندما جاء أخي المغترب وأخذته إلى قبر أبيه بشكل دقيق رغم أنّها كانت الزيارة الأولى لكلينا.

بسبب قبر أبي صرت أزور المقابر هنا وأمكث فيها طويلاً. وصرت صديق الأموات هنا أكثر من أهلهم العاقين الذين لا يذهبون إليهم سوى في الأعياد.

حقيبتي أنا، ومن بعدي حقيبة عائلتي الصغيرة، كان اللابتوب، أو الحاسوب المحمول كما يحلو لمروّضي اللغة قوله، الذي حملته معي إلى بلاد الأتراك الواسعة. هذه كانت حقيبتي بصدق. ففي هذا الجهاز توجد كتبي الشخصيّة ومكتبة إلكترونيّة واسعة ومنتقاة للكتب والموسيقى والأفلام. روحي الشخصيّة وذائقتي تتراكم في هذه الحقيبة. ولولا عيشنا في زمن هذه الاختراعات كيف كنتُ سأحمل ذاكرتي الكتابيّة والسمعيّة والبصريّة؟.

صورنا وصور الأولاد والعائلة ما زالت جاهزة للحضور متى أردنا. وكذلك مقاطع الفيديو التي حفظت أعمار أطفالنا وحفلات العائلة الصغيرة والكبيرة والأصدقاء ما زالت موسيقاها تنقرُ عيوننا عندما تأتي بالذكريات من أماكنها المدفونة فيها مؤقتاً.

مرّات كثيرة أسأل نفسي: هل الفيروسات التي تضرب هذا الجهاز تماثل الخرف في الشيخوخة؟. هل هي الزهايمر الإلكتروني؟. ومرّات كثيرة أتمنى لو يخترعون شيئاً يحفظ روائح الذكريات ويجلبها.

لقد وصلنا إلى الزمن الذي نفتح فيه الصور ونسأل أطفالنا عن البشر المخزّنين في تلك الصور. وأولادنا ينجحون في أسئلة الامتحان الغالية على قلوبنا بشكل غامض. وكأنّنا نمتحنهم بأسئلة مكشوفة، وبات الغشّ عنصرها العادي كي يُجيبوا بشكل دقيق ونرتاح من أسئلة العربة المُتضخِّمة.

نخاف أن يكبروا وينسوا أنّ هاتين المرأتين الصامتتين هما الجدتان الباقيتان هناك بآمال ضعيفة.

هنا كان بيتنا. هذه كانت غرفتكَ. هذه عمتك وتلك خالتك. هذه كانت حفلة خطبة فلان وفلانة. نقول لهم ذلك من بين الضباب الذي يتكاثف على زجاج العيون.

بسبب هذا الاختراع بعثوا لي بصوت أمي كمرفق عن طريق البريد الإلكتروني. وكانت تقول: ارجعوا. لا شيء عندنا. ارجعوا إليّ. لا شيء هنا. وكانت تقصد بأنّها ما عادت تملكُ أيّ شيء.

سمعتها وبكيت. والكلب الذي كان يعوي في كلّ شوارع تركيّا في ذلك الوقت كان قلبي.

محمد الأصفر

منذ أن تجاوزت السادسة ابتدائي، لم أَقْتَنِ أي حقيبة، أحمل كتبي مربوطة بشريط مطاطي، ينتهي طرفاه بمشبك (شطّي بطّي) أنثى ونكر، نتوء النكر الحديد يجنبه ثقب ممغنط، فتتسوّر الكتب وتنضغط على بعضها البعض، ومضى بي الحال في عدم اقتناء حقائب أو محافظ لحفظ وريقات الهوية أو النقود إلى الآن، فأوراقي الرسمية أحشوها في جيبي الخلفي، والنقود في جيبي الأمامي، وعادة لا أتعرض لأي عمليات نشل مهما دخلت إلى زحام، بفضل ضيق بنطلون الجنز الذي أرتديه أغلب الأوقات.

كيس الشبهات

مضى هذا الأمر حتى اقترفت فعل الكتابة، واقتنيت حقيبة لأيام قليلة، سرعان ما وجدت هذه القطعة الجلدية السوداء ذات الرائحة النفاذة غريبة عني، سائق التاكسي يسألني هل أنت محام، أقول له لا، الحقيبة تقول إنك محامٍ، ذات يوم كنت أبحث عن قلم لأسجّل بعض الملاحظات وردت إلى خاطري، فلم أجد القلم، فتشت جيوب الحقيبة كلها، وعندما وجدته في تجويف سفلي بها رفعته، والتقطت ورقة لأسجل ما ورد لي من إلهام فوجدته قد تبخّر، ومن هنا تركت الحقيبة في البيت، وما بها من كتب وأوراق وقصاصات وضعته في كيس بلاستيك، ليس به أي جيوب جوانية تضيّع القلم وقت الحاجة المُلِحَة إليه، وكلما اهترأ الكيس من طول الاستعمال، وضعته داخل كيس جديد أكبر، فكانت حقيبتي كيساً مثل حياتي بالضبط، لا يوجد بها جيوب إلا واحد، الذي هو أنا.. في ربيع مناخي خرجت إلى زردة مع أصدقاء، وفي الغابة أخذتني خطواتي وكيسي على كتفي بعيداً عن الجمع، لألتقي براعي أغنام، طلبت منه ماء، فناولني قِرْبَتَه، عندما ارتويت، ناولني كوزا به حليب ماعز شربت منه قليلاً، دردشت معه قليلاً، وسألته عن كيفية معرفة كل الشياه الكثيرة لديه، وهل أن اختلطت بقطيع آخر يمكنه أن يعرفها، قال بالطبع، مثلما تعرف أنت أوراق الكتاب وما بها من كلمات، سألني لماذا تحمل كيساً بلاستيكياً تضع فيه كتبك وأوراقك، وأخذ يضحك وقال لا تلعب على النار وكيسك نايلون، تركت العبث بالجمرة التي أحركها بعود شجر رقيق، وأنزل هو وعاء الشاي ناولني كوباً.. قلت له: الكتب التي في الكيس نار، لكنها لم تحرقه، فهي تحترم المأوى، العش الذي يؤويها، كان يقصد الراعي أن لا أكتب في السياسة، حكى لي عن شاعر صديقه قال أبياتاً شعرية تَمّ تأويلها من قبل المخابرات الثقافية، قبض عليه، وعذب حتى الموت، كانت أشعاره عن الشياه وعن الذئاب التي افترست القطيع وكان عدد الذئاب على عدد أعضاء مجلس قيادة الثورة أو الانقلاب، قال لي ليس الكلمات التي تقتل فقط، أيضاً الأرقام، عندما شاهد آلة حاسبة صغيرة، كنت استخدمها أحياناً في عمليات حسابية بعلم الفلك الذي أحاول أن أتعلمه لأعرف متى أشرق ومتى أكسف ومتى أخسف ومتى أغرب عن وجه هذا العالم.. لكن عن قفاه فأنا باق.

انخرطت في عالم الكتابة، وواصلت وضع أوراقي وقلمي وكتبي في كيس بلاستيك، وكلما ثقل كثيراً وأشعرني بالملل رميته في أول عربة قمامة بما فيه، وابتدأت حياتي الروائية في كيس جديد، سألني الكاتب المغربي أحمد الكبيري ذات لقاء في الرباط، كيف تكتب الروايات بهذه السرعة، وأنت الذي بدأ الكتابة فجأة ومتأخراً، قلت له لا أدري، فأعرف جيداً من خلال ممارستي لتجارة الشنطة في دول جنوب غرب آسيا أن صاحب حرفتك



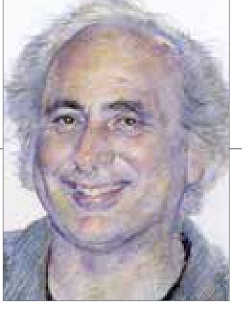
العمل الفني: George Tooker - أميركا

عـدوك، وأن كلمـة لا تزيـل البـلاء، وآنـذاك سـألني كيـف تكتب الروايـات، فقلـت لـه الروايـة لـدي مثـل كيـس القمامـة، وعندمـا يمتـلأ الكيـس أرميـه وأقتنـي غيـره، ومـاذا عـن الأوسـاخ التـي تحـت قدميـك أو التـي تصادفـك فـي طريقـك، قلت لـه أتركها كمـا هـي، هنـاك كتـاب يعملـون فـي شـركات النظافـة، وكتـاب آخـرون يعملـون فـي هيئـات الأمـر بالمعـروف والنهـي عـن المنكـر وإماطة الأذى عـن الطريـق سـيتكفلون بهـذا العمـل.. ولا مشـكلة لـدي إن دفعت لهم ضرائـب، لكن بينـي وبينـك لـن أدفـع لهـم.. سـأتهرب أكيـد.

فـي كل معـرض كتـاب أو مهرجـان أو نـدوة أشـارك فيهـا يتـم توزيـع حقائـب علـى المشـاركين، حقائـب مليئـة بالـورق الملـون الفخـم والأقـلام التجاريـة الرديئـة وجـداول المشـاركات والدعايـة صـوت وصـورة للـوزارة المنظمـة للنشـاط، هـذه الحقائـب لا أحملهـا معـي، وأدسـها تحـت سـرير الفنـدق، لتجدهـا عاملـة النظافـة فتسـتفيد منهـا بشـكل أو بآخـر.. فعـل الخيـر بواسـطة حقائـب مهرجانـات لصـوص المـال العـام يريحنـي جـداً.. لـو أن المهرجـان يعطينـي كيسـاً حتـى كيـس شـاي أضعـه في فنجـان بـه مـاء سـاخن وأسـقط عليـه مكعبيـن سـكر، أتركهمـا ينوبـان ببـطء، سـأحترمه كثيـراً، لأن الكيـس يلهمنـي، كيـس الشـاي الـذي تعطيـه لـي الثقافـة لـن أرميـه فـي القمامـة، سـأتركه فـي الفنجـان بعد أن أعصر ظهره بالملعقـة جيـداً لينقـط المزيـد مـن قطـرات عمـري أو أيامـي، التـي أضعهـا بعنايـة فـي كيـس بلاسـتيكي، وكل فجـر أدخـل يـدي إلـى الكيـس وألتقـط منـه يومـاً جميـلاً أعيشـه فـي أي مـكان مـن دنيـا ربـي... أعيشـه وفـق قاعـدة اصـرف مـا فـي الجيـب يأتيـك مـا فـي الغيـب.. وفـي الغيـب نقـود كثيـرة.. وحكايـات كثيـرة.. ولذائـذ كثيـرة.. وآلام كثيـرة.. ودمـاء كثيـرة أيضـاً.. أغمـض عينيـك فقط وأحلـم.. وانتبـه قليـلاً إلـى هاتفـك النقـال وقلمـك السـيّال وكيـس أوراقـك وحاسـوبك المحمـول وكـوب قهوتـك المـرّة وانتبـه لنفسـك بحنافيرهـا أيضـاً إن كان لهـا حنافيـر.. أمـا كيـس أيامـك فـلا تخـف عليـه ولا تشـغل بالـك بـه ولا تنتبـه لـه، فهـو منتبـه لنفسـه أكثـر منـك.

الحقيبـة الجلديـة خاصـة المعلقـة علـى الكتـف والتـي تظهـر حاملهـا كمحصـل تذاكـر تخـرب مزاجـي كثيـراً، فأتجنـب النظـر لمـن يحملهـا، وبعـد انتشـار اللابتـوب وتـرك معظـم الكتّـاب الكتابـة بواسـطة القلـم، واصلـت برنامجـي ووفائـي لكيـس البلاسـتيك، الـذي تنيبـه النـار إن مسـته، فدائمـاً أسـتغني عـن حقيبـة اللابتـوب، وآخـذ اللابتـوب فـي كيـس أو آخـذه معـي بـدون حقيبـة أضعـه فـي السـيارة مـع خيطـه الكهربائـي، وعندمـا أدخـل المقهـى للكتابـة أحضـره مـن السـيارة، أشـتغل عليـه ثـم أعيـده لصنـدوق السـيارة الخلفـي مـع الإطـار الاحتياطـي الـذي غالبـاً مـا يكـون فارغـاً مـن الهـواء ويحتـاج إلـى نفـخ.

فـي مطـار كازابلانـكا تأملنـي ضابـط الجـوازات وقـال لـي أنـت كيـس البلاسـتيك إلـى ذاك المكتـب، لأخـذ بصمتـك. أخـذوا بصمتـي، وكانـت النتيجـة أننـي لسـت مطلوبـاً فـي أي قضيـة، ضابـط آخـر أخذنـي لتفتيـش الكيـس، لاحـظ ورقـة رسـمية عليهـا شـعار معهـد سـرفانتس بطنجـة وبهـا اسـمي بالإسـباني، مـا هـذا، قلـت لـه مهمتـك أن تفتـش عـن العملـة فقـط، هـذه الأوراق لا تخـص الجمـرك، حضـر ضابـط آخـر، قـرأ الورقـة، وأفسـح لـي الطريـق لإنهـاء إجراءاتـي، ثـم سـألني أنـت رجـل محتـرم وروائـي ومدعـو مـن جهـة لهـا مصداقيـة، لمـاذا تجلـب لـك الشـبهات بهـذا الكيـس وهـذه الهيـأة؟ قلـت لـه: لأن الشـبهات غيـر محترمـة.



ستفانو بيني

حقيبة الذكريات

عند نقطة تفتيش الحقائب في المطار كانت وردية الشرطي توشك على الانتهاء.

-قال لنفسه: الحمد لله، بعد خمس دقائق لن تكون هناك قنابل أخرى. لن يكون هناك أناس آخرون يتشاجرون معي لأنهم يريدون حمل زجاجات تحتوي على سوائل في الطائرة، أو لأنني صادرت مقصات الأظافر، أو منعت الحقائب المليئة بالأطعمة التي لا يمكن تصديرها. لن يكون هناك أناس يخلعون الأحزمة أو الساعات، أو الأطفال الذين يبكون أو العجائز اللاتي لا يفهمن. لقد تعبت، رغم أن اليوم كان يوماً هادئاً.

ما أن انتهى من هذه الأفكار حتى رأى أمامه فجأة رجلاً غريباً. كان يرتدي عمامة بيضاء، وله ذقن سوداء طويلة، ويحمل حقيبة بيضاء كأنها من العاج، المطرز بأناقة. ابتسم للشرطي الذي لم يبادله الابتسام.

-ضع الحقيبة على السير وضع الساعة والحزام والكمبيوتر والأشياء المعدنية الأخرى في الوعاء البلاستيكي.

-أجاب الرجل برقة: ليس لدي شيء من هذا كله.

مرت الحقيبة من جهاز الأشعة ففرك المراقب عينيه. أعطى إشارة إلى الشرطي أن بالحقيبة شيئاً غريباً. زفر الشرطي زفرة وأمر السيد ذا اللحية السوداء بالتقدم أمامه قائلاً بصرامة:

-هل تفتح لي الحقيبة من فضلك؟

-- بالتأكيد، فتش كما تشاء. قال ذو اللحية السوداء.

انفغرت الحقيبة فجأة وبدا للشرطي أنها ربما قد انفتحت وحدها، دون أن يلمسها صاحبها.

نظر بداخلها وقال بدهشة:

-ولكن ليس هناك شيء بداخلها.

ابتسم الرجل:

-الحقيقة أنه لا يوجد شيء .. من الأشياء الملموسة، الأشياء المرئية. هو ذلك فعلاً...

-هل تريد أن تقنعني أنك مسافر بحقيبة خالية؟

-في الظاهر نعم - أجاب الرجل بثبات.

-لا تسخر مني أرجوك! - قال الشرطي وهو يشتاط غضباً - لنكن جادين، ولا تحاول أن تمارس المكر معي! –

لم يرد الرجل. فَحَصَ الشرطي الحقيبة، وفتش في كل ركن من أركانها، وخبّط عليها بظهر يده لكي يسمع ما إذا كانت تحتوي على تجاويف، أو مخبأ سري. استدعى شرطية وقاما معاً بتقليب الحقيبة على كل وجه. ولكنهما في النهاية اضطرا للتسليم بأنها فارغة. فأعادا غلقها.

-هذه الحكاية لا تعجبني – تمتم الشرطي.

-أفهم شكك - قال الرجل الغريب – أنت تؤدي عملك، وأفهم أن حقيبة مثل هذه تبعث الشك عندك. ولكنني أستطيع أن أفسر لك الأمر. ليست خاوية... هذه الحقيبة مليئة... بالذكريات...

-ولكنك مجنون يا سيدي! - تعجب الشرطي – وتريدني أن أصدقك؟

-لست مجنوناً – قال الرجل – أعرف أنني قد أبدو غريباً. اسمع يا سيدي ما سوف أقوله لك، أنا ساحر، ولا أريد أن أشرح لك كيف أصبحت كذلك، ولا أحكي لك عن شؤون عملي، ولكنني تعلمت على مدى السنوات على نحو سحري كيف أحتفظ بذكرياتي الأجمل وأحملها معي. كلها موجودة هنا، من البديهي أنه يصعب رؤيتها، ولكنني أؤكد لك أنها ليست ضارة، ولن تزعج أحداً على متن الطائرة.

-آهٍ، هو ذاك، لم أخطئ إذاً - قال الشرطي - تريد أن تقول إن هناك بالفعل أشياء، موجودات، حاجيات، كن أكثر دقة...

-لنسمها أشياء، ولكنها أيضاً شخصيات، وموسيقى، ومناظر طبيعية، وما نحو ذلك- قال الرجل.

-وبناء عليه يجب أن أفحص كل هنا! – قال الشرطي – أخرجها كلها من فضلك!

-لا – قال الرجل بإشارة إحباط من يده - إنها أشياء كبيرة الحجم وكثيرة العدد.. نعم كثيرة.. قد تسبب مشاكل في مطار كهنا. من الأفضل، بل من الأفضل جداً ألا تراها.

-كبيرة جدا؟ - قال الشرطي – هي إذاً خطيرة.

-ليست خطيرة – أجاب الرجل الهادئ – ولكن من الأفضل عدم إخراجها.

-أخرجها حالاً - قال الشرطي. - أولن تركب هذه الطائرة؟

-تنهد الرجل وقال – كل مرة يحدث الشيء نفسه، هل من المعقول أن تسبب حقيبة ذكريات كل هنا الخوف؟

افتح قلت لك! – صاح الشرطي – أو استدعي لك الزملاء في الأمن.

- أنت الذي أردت ذلك - قال الرجل.

قرقرت السوست وانفتحت الحقيبة. في البداية سرى صوت حفيف رياح، ثم موسيقى. ثم تجسدت من الفراغ امرأة غاية في الجمال ترتدي سارياً منهباً.

-- ولكن.. ماذا يحدث؟ - قال الشرطي وهو يتراجع إلى الخلف.

بعد المرأة خرج عازفو أوركسترا واحداً بعد الآخر، وبيد كل



العمل الفني: Bruno Catalano - فرنسا

منهم آلته الموسيقية. اصطفوا على شكل نصف دائرة وبدأوا العزف، وسط دهشة الركاب المسافرين.

قبل الرجل يد المرأة وبدآ يرقصان بشغف شديد. وعلى الفور خرج من الحقيبة الزوج الغيور وفي يده سكين، وأخذ يصارع بها الرجل.

-توقف – أراد الشرطي أن يصرخ - طوارئ، استدعوا التعزيزات -، ولكن الصوت انكسر في حلقه.

كانت الحقيبة قد بدأت تخرج أشياء عديدة من جميع الأنواع. خرج والدا الرجل ذي اللحية السوداء، وهما عجوزان هنديان أنيقان. كما خرج كل رفاقه في الدراسة، وبعضهم كان يركب دراجته. ومن لا شيء بزغت شجر جوز ضخمة، وطالت أغصانها حتى لامست سقف المطار. وخرج من الحقيبة جزء من شاطئ وقارب، ثم هبط جواد، وكلاب وقطط، وسرب ببغاوات وفيلان ضخمان بزلومتين ملونتين ومزينتين بالذهب.

-الحقوني – صرخ الشرطي.

خرجت من الحقيبة مدينة كاملة ببيوتها وشوارعها وموائد طعامها وميدان يعج بالناس. انهارت أبواب المطار، وأصبح السقف غابة من النباتات المتسلقة.

-- لقد ولدت هناك - قال الرجل بابتسامة.

-الحقوني – صرخ الشرطي.

كان آخر ما خرج من الحقيبة دوبلير للشرطي وهو يصرخ مرعوباً.

-أنت آخر ذكرياتي – قال الرجل – هل ترى كيف أنت قبيح وأنت غاضب؟

-اغلقها أرجوك – قال الشرطي متوسلاً.

أتى الرجل بإشارة، فانغلقت الحقيبة محدثة نقرة، واختفى كل شيء.

-هل يمكنني أن أعبر الآن؟ - قال الرجل وظل سخرية في صوته.

-أرجوك، مر من فضلك. قل الحقيقة: في الأمر خدعة! صحيح؟

-لا توجد أية خدع، والآن دعني أمر وإلا فقدت الطائرة.

ابتعد الرجل، وظل الشرطي مضطرباً، ورأسه بين يديه منهولاً. ثم استعاد رباط جأشه. قال لنفسه: من المؤكد أنها خدعة.. لابد أنها كذلك. منوم مغناطيسي، مثير للأوهام. جعلني أعتقد أن كل هذا حدث. يا للعجب، كان يبدو حقيقياً.

- يا فيفيانا... نادى

وصلت شرطية زميلة ونظرت إليه بقلق:

-ماذا هناك؟ تبدو مضطرباً!

-شيء لا يصدق. منذ دقيقة كان هنا رجل، ساحر، غريب، نومني تنويماً مغناطيسياً... لن تصدقي.. لقد صدقت فعلاً أنني أرى أشياء.. خدعة، وأي خدعة!

-عذراً- قالت فيفيانا - ولكن اشرح ماذا حدث هنا أمامك؟ ماذا كانت أشجار الجوز هذه وتلك الأوراق؟ ماذا كانت تفعل تلك الببغاء على لوحة المواعيد؟ وما رائحة القلي هذه؟ وما هذا البراز الضخم هنا؟ يبدو برازاً.. نعم براز فيل...

حقيبة غريس كيلي: وعد الأميرات

نورة محمد فرج

يبدأ فيلم «الطلاق» Le divorce بقدوم الفتاة الأميركية إلى باريس، مُحمَّلة بحقيبتها الهيبية، وحقائب سفرها، واحدة رخيصة شائعة، والأخرى قديمة أقرب إلى الفنتج.

صدر هذا الفيلم سنة 2003، وهو مأخوذ عن رواية بالعنوان ذاته للكاتبة الأميركية دايان جونسون. يدور الفيلم حول أختين أميركيتين، الكبرى روكسان وهي شاعرة متزوجة من رسام فرنسي، ولها طفلة منه، وهي الآن حامل، وتبدأ الأحداث بوصول أختها الصغرى إيزابيل من أميركا، لتقيم معها بصفة مؤقتة. روكسان علاقتها الزوجية على شفا الانهيار، وهي تحاول التمسُّك بهذا الزواج على الرغم من إعلان زوجها أنه على علاقة بفتاة روسية، يبرر شغفه بها بأنها تلهمه ومنذ عرفها وهو يرسم بشكل أفضل، عدا عن محاججته بقيم الحرية الشاعرية، مما يدفع روكسان مع توالي الأحداث إلى محاولة الانتحار، لكنها تفشل، وفي سياق إتمام إجراءات الطلاق يعجب بها المحامي، الذي يبدو أكثر تقديراً لها وأكثر نضجاً من زوجها المهزوز.

بالموازاة، أختها القادمة للتو من أميركا، تدخل في علاقة مع أحد أقارب زوج أختها، السياسي إدجار ذو الشعر الفضي الذي يكبرها بسنوات كثيرة، والذي سيعرض عليها بشكل مباشر وواضح أن تصبح عشيقته. تتحوّل هي تدريجياً ابتداء من لحظة قصّ شعرها، لتكون عشيقة له على النمط الفرنسي، وتنساق هي إلى جانبية التجربة، وإلى كونه معلمها في الحياة، بدءاً من تفاصيل الطعام الفرنسي وكيفية تناوله، وفي هذه المرحلة سيرسل لها هدية شنطة هيرمس «كيلي»، التي سميت بهذا الاسم لأنها أعدت لأميرة موناكو الممثلة غريس كيلي.

لا تعرف إيزابيل الأميركية السعر الحقيقي لهذه الحقيبة، هنا يظهر الاختلاف بين الثقافة الأميركية العملية والفرنسية المُترفَة، لكن أختها فور رؤيتها للهدية المُترفَة تسألها ماذا قدمت للرجل وكيف يمكنها قبول هدية من هذا النوع، لأن هذا النوع من الهدايا لا يأتي إلا بمقابل. هذه الحقيبة وقت صدور الفيلم كان ثمنها يتجاوز 10 آلاف دولار، بينما اليوم يتجاوز الـ 30 ألف دولار.

اختار السياسي لعشيقته الأميركية التي أراد فرنستها حقيبة كيلي حمراء مصنوعة من جلد التمساح. لا تتناسب الحقيبة مُطلقا مع ثياب إيزابيل التي تصرّ على حملها دائماً حتى مع الجينز الهيبي، لدرجة تجعل إدجار يلفت نظرها إلى أنها لا ينبغي لها أن ترتديها إلا في اللحظات المهمة ذات الملابس الراقية، بينما تلفت الحقيبة نظر والدة إيزابيل من منظور جمالي فقط، ثم تشيح عنها لأنها ليست ذات أهمية أبعد من كونها «حقيبة» و حسب.

لا تحمل الحقيبة مضامين جمالية فقط، بل تعبر عن الاختلاف بين ثقافتين، ثقافة التحرُّر وثقافة التنميط، عدا عن كونها رمزاً للعلاقة بين الرجل والمرأة، فإدجار اختار الحقيبة بناء على ما يناسب مستواه، كنوع من دفع الفتاة للترقي في الفئة الاجتماعية ولو كانت مجرد عشيقة، وهذا يمثل نمطاً آخر عنده، فأخته حين ترى الحقيبة مع إيزابيل، تعرف أنها صارت عشيقة أخيها، لأنه اعتاد إهداءها إلى عشيقاته


«غريس كيلي» أثناء قدومها لحضور العرض الأول لأحد أفلامها عام 1956

فـي أول العلاقـة، أي أن الحقيبـة هي علامـة التحوّل والامتـلاك، وهي أيضاً إعلان عـن سـريان العقد الشـفهي.

تعلـم أن حقيبـة غريـس كيلي هي بمثابـة علامـة تحـول الفتيـات إلـى عشـيقات لـه، أي أن إيزابيـل ليست الأولـى، عـدا عـن أن الكاتبـة أوليفيا بيس، الأميركية التـي اختارت العيش فـي باريـس منـذ أمـدٍ بعيـد، بلهجة الخبيـرة فـي الحيـاة، تقـول للفتـاة الشـابة فـي آخـر الفيلـم، إنـه يهدي عشيقاته في أول العلاقة هذه الحقيبة، وفـي آخرهـا يهديهن وشـاحاً، باهظاً وأنيقـاً، ولكنه بطبيعـة الحال أرخص مـن الحقيبـة. فما وجـه الاختلاف بين الحقيبة والوشـاح؟

تأتي حقيبة غريس كيلي في شـكل مربـع أو تكعيبـي، أي أنهـا مُحـدَّدة الأطـراف والزوايـا، ممـا يشـير إلـى كونهـا علاقة مُحـدَّدة تماماً، لا ننسـى أن إدجـار خـلال الغـداء عـرض على إيزابيل بشـكل صريـح إن كانت ترغب أن تكـون عشـيقته، كمـا أن الحقيبـة تُحمـل علـى اليـد فـي الغالـب، وهو المظهـر الأكثـر أناقـة بدلاً مـن حقيبة الكتـف، لكن الفتاة ترتديهـا على كتفها مـع جينزهـا. إدجـار أيضـاً اختارها باللـون الأحمـر القـوي، الـذي يرمـز كمـا قـال هـو إلـى الشـباب، وأيضاً إلـى العشـق والجنس، الأحمـر اللون الأكثـر بريقـاً وليـس الأكثـر حيادية كالأسـود، لكنها أيضاً بجلد التمسـاح، والـذي رغم فخامته وغـلاء ثمنه يحيل إلـى الحيـوان المتوحـش، وهو ضمن خطـوط الأزياء التي تناسـب سـيدات الأعمـال والأكبـر سـناً، كما أنـه أكثر ترفـاً من الحقيبة الجلديـة العادية، مع أن حقيبـة غريـس كيلي فـي النموذج الأصلـي الـذي حملتـه غريـس كيلي نفسـها لم تكـن جلد تمسـاح.

علـى الجهـة الأخـرى، الوشـاح الحريـري الذي يظهـر في آخـر الفيلم مُؤذنـاً بانتهـاء العلاقـة، وهـو يعـدّ مـن تفاصيـل المـرأة الفرنسـية، لكـن القمـاش أكثر تحـرّراً مـن الجلد الصلـب ذي الزوايـا القائمـة، كما أنه مُتعـدِّد الألوان، ونقوشـه متشـابكة، ليـس واضحـاً ومحـدداً كالحقيبـة، وتسـتعرض الكاتبـة فـي حوارها مع إيزابيـل الكيفيـات التـي ترتـدي فيها الفرنسـيات الوشـاح، علـى الرقبة أو الـرأس وإلى الخلف تتركه الفرنسـيات لكـي يتطاير، أو في شـكل عقدة، فهو خيـار أكثر مرونـة وأكثر تلونـاً وأقلّ ثمنـاً !

في آخـر الفيلـم، سـتقذف إيزابيل الحقيبة بسـعادة من على بـرج إيفل، طارحة معهـا كل ما تحملـه من تصنع وتنـازل ووهم.

تمنح حقيبة كيلـي أي فتاة تمتلكها وعـداً موهومـاً بالشـهرة وبنمـوذج سـندريلا، عبر استدعائها قصة أميرة موناكـو، التـي كانـت ممثلـة تحولت إلـى أميرة. فـي سـنة 1954، ظهرت غريـس كيلي وهي تحمـل هذه الحقيبة فـي فيلـم ألفـرد هيتشـكوك «القبض علـى لـص»، ثـم تزوجـت مـن أمير موناكـو عام 1956، لكن هـذه الحقيبة لـم يطلـق عليها اسـم غريـس إلا عام 1977، وفـي إبريل/نيسـان 2010، عـرض متحـف فكتوريـا أنـد ألبـرت فـي بريطانيـا الحقيبة الأصليـة التي ظهرت فـي الفيلـم 2010.

الغريـب أن هـذه الحقيبـة كانـت بدايتهـا الأصليـة عـام 1892، وكانت حقيبة لحفظ سـرج الخيل! لكن هرمس ورفيقه بوجاتـي أعـادا صناعتها عام 1923 لتصبـح لائقة بزوجـة هرمس!



البداية استلام للشنطة والوداع إغلاق للحقيبة

علاء صادق

للحقيبة دلالات ورموز كثيرة في عالم الصحافة الرياضية ولدى المهتمين بالكتابة والتأليف في الشأن الرياضي.. ويتحوّل معناها كثيراً وفقاً لمكانها في الجملة والكلمات التي ترتبط بها.

وترتبط الحقيبة بالرياضي منذ يومه الأول، مروراً بمراحل الناشئين والصعود والتألق، وحتى لحظة الاعتزال المريرة، وتبقى معه ليفتحها حينما يرغب في استعادة ذكريات الماضي.

وأعود شخصياً بالذاكرة خمسين عاماً للوراء حينما كنت طفلاً في الحادية عشرة، وحاصلاً لتوي على الشهادة الابتدائية بتفوق.. حيث منحني والدي مكافأة بالموافقة على الذهاب إلى اختبارات كرة القدم للأشبال في النادي الأولمبي المتاخم لمنزلنا في الإسكندرية.. وكان فريق الأولمبي الأول في ذلك الوقت الأقوى في مصر وفائزاً ببطولة الدوري العام.. وأمضيت ليلة كاملة في إعداد حقيبتي الصغيرة للذهاب إلى الاختبارات وسط ضجر هائل من إخوتي لكثرة حديثي عن الأمر.. ولم يكن في الحقيبة سوى المنشفة


العمل الفني: Gerd Nordenskjold - السويد

وقميص وسروال وملابس داخلية فقط، لأنني نزلت من المنزل مرتدياً ملابس الرياضة التي سأخوض بها الاختبارات.. وشعرت لحظة خروجي من باب المنزل والحقيبة على كتفي بأنني أكثر إنسان سعادة في العالم.. ووددت لو أن كل الجيران ينظرون من شبابيكهم لرؤيتي حاملاً حقيبة الرياضة.

وقبل دقائق من دخولي إلى الملعب للخضوع للاختبار عرفت أول معنى رمزياً لكلمة الحقيبة في دنيا الرياضة.. سألت طفلاً أكبر مني حجماً وعمراً سبق له خوض الاختبارات في العام الماضي عن كيفية التعرّف على نتيجة الاختبارات.. فإذا به يرد في كلمة واحدة (الشنطة)، وهو التعبير الدارج في مصر لكلمة الحقيبة.. وأضاف الطفل: لو استلمت الشنطة يعني نجحت وسيتم قيدك في صفوف الفريق ويطلبون منك صوراً فوتوغرافية وشهادة الميلاد الأصلية وشهادة من المدرسة التابع لها وحضور ولي الأمر إلى النادي للتوقيع على شهادة الانضمام للنادي.. لكن الأهم هو الشنطة..

إذن.. (استلمت الشنطة) هو المعنى الرمزي لاجتياز الاختبارات التي تُجرى للناشئين في الأندية المصرية.

ولإكمال القصة فقط لا أخجل من الاعتراف بأنني لم أتسلّم الشنطة في تلك الاختبارات.

مرّت الأيام وأكملت دراستي بكلية طب الإسكندرية وحصلت على البكالوريوس وعملت قليلاً في مجال الطب قبل تحولي إلى الصحافة والتأليف والتوثيق والإعلام المرئي.. وتعرفت على المعنى الحقيقي للحقيبة والرمزية التي تنفرد بها في دنيا الرياضة.

حقيبة مواهبه

العبارة الأكثر شيوعاً في الصحافة هي (أخرج من حقيبة مواهبه).. ولا يستخدمها الصحافيون إلا عند وصف اللمسات السحرية التي ينفذها كبار النجوم أمثال الأرجنتيني ليونيل ميسي في كرة القدم والأميركي ليبرون جيمس في كرة السلة أو السويسري روجيه فيدرير في عالم التنس.. وهو تعبير عن انفراد النجم الموهوب الذي ينفذ ما يعجز الآخرون عن تنفيذه مثل المراوغة التي لا يتوقعها أحد من ميسي.. أو الدورانات الغريبة التي يقوم بها جيمس عند قفزاته نحو السلّة.. أو الضربات المُذهلة التي يفاجئ بها فيدرير عشاقه من بين قدميه وظهره إلى شبكة التنس.

واقتبس الصحافيون الجدد التعبير وأدخلوا عليه تحويراً وأطلقوا على قائمة المنتخب الألماني الفائز مؤخراً بكأس العالم لقب (حقيبة المواهب).. وأشار كاتب برازيلي في صحيفة شهيرة إلى أن الفارق بين منتخبي البرازيل وألمانيا في المباراة التاريخية التي انتهت بهزيمة البرازيليين على أرضهم في نصف نهائي كأس العالم.. إلى أن المدير الفني الألماني يواكيم لوف فتح (حقيبة المواهب) واختار أحد عشر لاعباً ليخوض بهم المباراة، بينما اضطر المدير الفني البرازيلي فيليبي سكولاري لفتح حقيبته الممزقة والتي سقط منها نيمار الموهوب الوحيد ولم يستقر بها إلا البقايا التي تركها الآخرون لعدم حاجتهم إليها.

ومن الإبداع إلى الجانب القاتم في الرياضة (وحقيبة الخداع).. واستخدمتها الصحف المكسيكية بغزارة مؤخراً وكان العنوان الرئيسي لإحدى الصحف الرياضية اليومية عقب هزيمة الفريق الوطني



فـي الـدور ثمـن النهائي مـن منتخب هولنـدا 1-2 إثـر ركلـة جـزاء غيـر صحيحـة فـي الدقيقـة السادسـة من الوقت بـدل الضائـع.. (روبيـن يفتح حقيبة خداعـه.. والحكم يسـقط داخل الحقيبة).. وهي إشـارة إلى أن اللاعب الهولنـدي أرخيـن روبين لـم يتعرض لأي مخالفـة، ولكنه خـدع الحكم بتعمُّد السـقوط ونـال ركلـة جـزاء وهمية.

وأخطـاء اللاعبيـن فـي المباريات والمسـابقات لا تقتصـر علـى حقيبـة الخـداع، ولكنهـا تمتـد إلـى أخطـاء فنيـة وبدنيـة وخططيـة تؤثر سـلباً علـى فرقهم.. وتـزداد أخطـاء اللاعب كلمـا تدنـت قدرته علـى بـذل الجهد.. وهنا توجـه إليه عبـارات النقد (يحمل حقيبتـه على كتفيـه)، وهو ما يشـير إلـى أنـه لا يتحـرك بحريـة بسـبب الأثقـال التـي يحملهـا.. ولا ينسـى أحـد الكاريكاتير الأشـهر فـي إيطاليا عقـب خروجهـا المبكر من الـدور الأول لنهائيـات كأس العالـم 2010 بـلا أي فـوز.. وكان الكاريكاتيـر رسـماً لأحد عشـر لاعباً يرتـدون قميـص المنتخب الأزرق وهـم يصطفـون أمـام منصـة الشـرف عند عزف السلام الوطني وكل منهـم يحمل فوق رأسـه حقيبة ضخمة يعجـز المـرء الطبيعي عـن حملها.

أغلق حقيبته

وتبقـى عبـارة (أغلـق حقيبتـه) الأشـهر علـى الإطـلاق فـي دنيـا الرياضـة.. وتعنـي اتخـاذ اللاعب أو المـدرب أو الحكـم لقـرار الاعتـزال.. ويحمـل هـذا التعبيـر ازدواجيـة بين الرمزيـة والواقعيـة، لأن اللاعب الذى يعتـزل يذهـب إلـى غرفـة الملابس.. ويخرج كل ملابسـه ومقتنياته وأدواته من الدولاب ثـم يغلق الـدولاب ويدس كل شـيء داخل حقيبته ويغلقها للمرة الأخيـرة ويحملهـا ويخرج.

ومـع انتشـار ظاهرة النقد السـاخر مـن الاعتزالات غيـر الحقيقية نشـرت إحـدى الصحـف الإسـبانية كاريكاتيرا به صـورة للاعب الفرنسـي زين الدين زيـدان عقـب إعـلان اعتزالـه صيـف 2006 ويظهـر زيـدان حامـلاً لحقيبته خارجـاً من بوابـة نادي ريـال مدريد، لكـن الحقيبـة ليسـت محكمـة الإغلاق ويظهـر منها زيـدان آخر ناظـراً بخبث إلـى الخـارج.. وكان التعليـق (حقيبة زيدان غيـر محكمة الإغـلاق).. ويقصد الكاتـب مـن عبـارة (لم يحكـم إغلاق حقيبتـه) إلـى حالـة التـردّد التـي يعيشـها اللاعـب المُعتزل.

وعبـارة (حـزّم حقائبـه) تعنـي مغـادرة اللاعـب للمكان الـذي يتواجد فيه إلـى مكان آخر.. وهي إشـارة إلى وصـول اللاعـب إلـى درجة مـن عدم الرضا للاسـتمرار مع ناديـه والاتجاه إلى نـادٍ جديد.

وظاهـرة النقـد القاسـي فـي عالم الرياضـة تشـمل تعبيـر (وانفجـرت حقيبتـه) ويقصـد كاتبـه أن حقيبتـه لـم تتمكن من اسـتيعاب القـدر الضخم مـن المخالفـات التـي ارتكبهـا اللاعب سـواء أكانت خـلال مبـاراة أم بطولة بعينهـا أم في مشـواره فـي الملاعب.. ونشـرت مجلة أميركيـة مُتخصصة في كرة السلة في التسـعينيات كاريكاتيرا للنجـم دنيس رودمان وهـو يحمل في كل يـد خمس حقائب متنوّعة الأشـكال والأحجـام والألوان.. وكلهـا ممزقة من آثـار الانفجار بسـبب العقوبـات التي تعرض لها خـلال مبارياتـه بالبطولة المحليـة.. ولكـن نفـس التعبيـر (انفجرت حقيبته) يحمـل معنى مختلفاً تماماً إذا مـا توجه به الكاتـب إلى أحد الأنديـة الغنية التـي تميل إلى شـراء اللاعبيـن الأكفاء بأعـداد كبيـرة تزيد علـى حاجـة النـادي إليهـم.. ويقـال (أصابتـه الحقيبة بالصـدأ) لأن اللاعب الـذي يغيب عـن الملاعـب والمباريات بانتظـام يفقـد لياقتـه ويهبـط أداؤه حتـى يعلـوه الصدأ.

وعندمـا تكتـظ الحقيبـة باللاعبين أكثـر مـن الحاجـة ويبقـى بعضهـم بلا عمـل لفتـرة طويلة ثم يسـتخدمه المـدرب بعد طـول غياب يظهـر تعبير (أخرج فلانـاً من حقيبتـه).. وابتكرت الصحافـة الإنجليزيـة ثلاثـة تعبيرات جديدة عقـب الخروج المبكـر لمنتخبها مـن كأس العالـم الأخيرة بـلا أي فوز وعودتـه السـريعة إلى بـلاده.. حيث تبارت الصحـف في اختيـار تعبيراتها الرمزيـة.. وكتبـت إحداهـا: (قائـد الطائرة التي أقلـت المنتخب الإنجليزي إلـى البرازيـل لـم يطفـئ محـركات الطائرة علـى أرض المطار لأنه يعرف أن الفريـق سـيقلع سـريعاً).. وكتبت أخـرى (لـم يفـرغ اللاعبـون حقائبهم كاملة فـي غرفهم لأنهم غـادروا الفندق والبرازيل أسـرع مما يجب).. وسخرت ثالثـة بكاريكاتيـر لطابـور لاعبـي منتخـب إنجلتـرا ومدربهـم خارجيـن منكسـي الـرؤوس مـن جائـزة كأس العالـم الذهبيـة.. وبجوارهـم صورة لكيـس شـاي يخـرج مـن كأس علـى طاولـة طعـام.. وتحتهـا كلمـات: من يبقى في الـكأس لفترة أطـول منتخب إنجلتـرا أو كيس الشـاي؟.

وتبقـى الحقيبة إحـدى أهم الكلمات فـي كل لغات العالم اسـتخداماً وتأثيراً برمزيتها في دنيـا الرياضة.



أمير تاج السر

عن الحقيبة وحامليها

الحقيبة، كما هو معروف، هي تلك الحاوية التي تسكنها أغراض متباينة، تختلف من شخص إلى آخر، وقد أضحت من سمات عصرنا، واختلفت أحجامها وألوانها، وماركاتها، وأيضاً أغراضها، وطريقة حملها أو دفعها لتتدحرج على الأرض، خلف الشخص أو أمامه.

وهي أيضاً وللمتابع لحركة المسافرين في صالات المطارات أو محطات القطارات والباصات، قد تصبح معياراً مهماً لقياس قدر حاملها، وإن كان ذا جاه أو مال، أو مجرد مسافر عادي، بلا أي صفات إضافية. وإن كان ذلك المقياس قد يكون مُخطِئاً في بعض الأحيان، حين يصبح شكل الحقيبة وحجمها، وماركتها، مواصفات تخضع للمزاج الشخصي ولا علاقة لها بالمال أو النفوذ.

أذكر هنا أنني كنت مرة في زيارة سريعة لمدينة دبي، وأردت الذهاب إلى «أبو ظبي» عن طريق الباصات. وفي الموقف الرئيسي، عثرت على شخص يرتدي ملابس عادية، ويجرّ خلفه حقيبة قديمة مُمزَّقة الأطراف، لم أستطع تحديد لونها، وكانت إحدى العجلتين اللتين تساهمان في دحرجتها، غائبة، مما أكسب جرها على الأرض صوتاً عالياً وملفتاً، وأنها كانت تثير غباراً في كل خطوة يخطوها الرجل.

كان منظراً عادياً بلا شك، وممكن أن يوجد في أي موقع للسفر، ولا يهتم به أحد، لكني اهتممت خاصة أن الرجل كان من بلادي. بدأت أنسج في خيالي قصة عن كفاح ذلك الشخص واغترابه ليعول أسرة مكونة من إخوان وأخوات، وأنه لا يستطيع حتى أن يشتري حقيبة ملائمة، ليسافر بها. وحين صعدنا للحافلة كانت المأساة قد اكتملت في ذهني، وبدأت أشفق على الرجل، وأخاف أن يطلب مني مساعدة ما، وما كنت بأفضل حال منه، في تلك الأيام. كان أغرب ما حدث أن مقعد الرجل كان بجانبي، أو لعله تعمد الجلوس بجانبي، وكالعادة في السفر، كان لا بد من تعارف وأسئلة وأجوبة، لأكتشف أن المسافر صاحب الحقيبة الممزقة، أرستقراطي، درس في أوكسفورد، ويملك مصنعاً للحلوى في بلاده. إذن كانت الحقيبة عنواناً سيئاً، تبعته بلا معنى، ولدرجة أنني أوشكت أن أعتذر للرجل بعد أن تأملت بطاقته التي قدمها لي، عن تلك المأساة الكئيبة التي قمت بصياغتها لحياته في ذهني.

من الحقائب المهمة في رأيي، أو التي تكتسب أهمية خاصة، تلك التي تحملها النساء. في الماضي، وحين كنا صغاراً، لم نكن نرى تلك الحقائب، إلا على أكتاف الجميلات، وقد ارتبطت في أذهاننا بالتحضر والأناقة، وأن مَنْ تحمل تلك الحقيبة على كتفها، فتاة لا بد درست في الجامعة، وتتحدث الإنجليزية، وربما قرأت شعراً للورد بايرون، أو دراما لوليام شكسبير، وأذكر أن أحد أصدقائي، وكنا في المرحلة المتوسطة، في مدينة الأبيض، في غرب السودان، أخبرني يوماً وهو يلهث، ويسيل منه العرق، إن هناك فتاة جاءت من العاصمة، لتزور أقارب لها في الحي الذي نسكنه، لم يصف تلك الفتاة، وإن كانت جميلة، أو خارقة الجمال، لكنه صاح: تحمل حقيبة يد حمراء. وما أن نطق بذلك حتى ارتبكت، وطلبت منه أن يأخذني إلى حيث أقاربها، لأرى تلك الفتاة المتحضرة الراقية، وكان أن مكثنا في الشارع ساعات ننتظر أن تخرج الفتاة، حتى نراها، والحقيبة في كتفها، ولم نكن وحدنا في الحقيقة، كان الحي كله، يقف في ذلك الشارع، ينتظر، وتستطيع أن تسمع تساؤلات مثل: معقول؟.. حقيبة حمراء؟، وتسمع إجابات مثل: نعم حمراء.. لا .. برتقالية..



إيزابيلا كاميرا

الحقيبة البيج

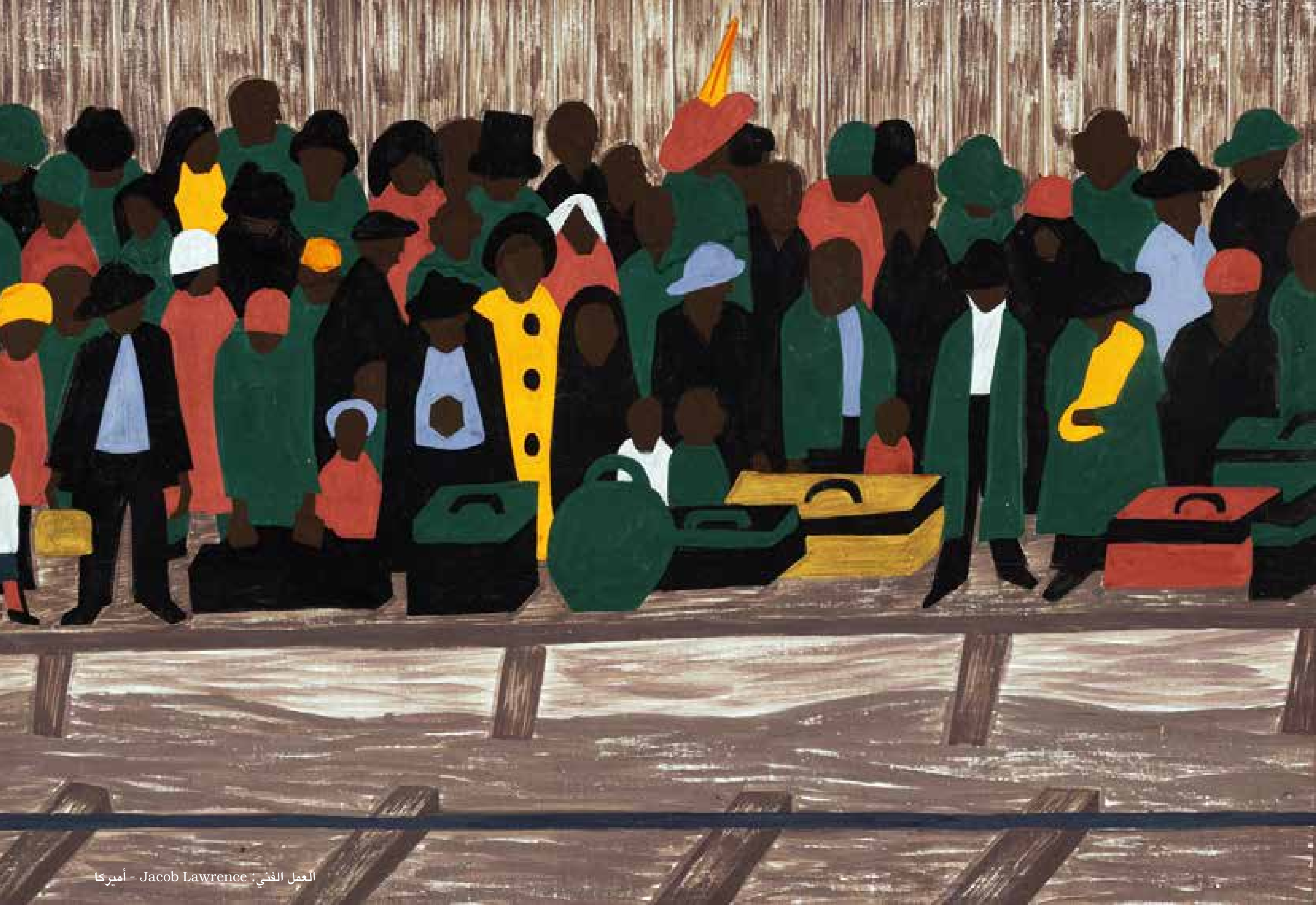
كانت الحقيبة دائماً عنواناً للعديد من الأعمال القصصية. وموضوع الحقيبة، كوعاء يضم أشياء تخصّ شخصاً ما، كان دائماً موضوعاً فاتناً للكتاب في أي مكان من العالم وفي أي وقت من الأوقات. في الحقيبة نحمل جميعاً شيئاً من أنفسنا ومن ثقافتنا ومن عاداتنا وفضائلنا وعيوبنا. فالحقيبة إذاً هي شيء ما حساس وشخصي يمسنا. والمظهر الخارجي للحقيبة يكشف لك عن صاحبها، ولأي طبقة اجتماعية ينتمي، وما هي عاداته، وما نحو ذلك.

الحقيبة الممهورة بتوقيع صانعها هي آخر موضة، وهي بالتأكيد تكشف عن أن صاحبها رجل مهم، أو يريد أن يُظهر أهميته. أما الحقيبة المُتسِخَة قليلاً، أو العتيقة، أو المهلهلة، وعليها بطاقات سفر قديمة أو عليها لواصق، تنكرك بأن صاحبها مداوم على السفر، وأن هذه الحقيبة رافقته لجهات عديدة من العالم. وكل حقيبة تحوي بداخلها، في أقسامها المتعددة، وجيوبها، كل أسرار صاحبها. وفي حالة فقدها من الممكن لأي شخص أن يفتش في جيوبها والملابس التي تحتويها على عنوان أو رقم هاتف يدل على هوية صاحبها. ولكن يحدث أحياناً أن تضيع الحقيبة ويعثر عليها شخص في مكان ما، ولا ينجح في العثور على صاحبها.

منذ مدة حدث لصديق عربي يقيم في إيطاليا منذ عدة سنوات، واكتسب الجنسية الإيطالية، شيء غريب أريد أن أرويه.

كان صديقي فلان الفلاني مسافراً في القطار من نابولي إلى روما. فقد القطار السريع الذي يربط العاصمة بنابولي ويصلها في ساعة واحدة، فاستقلّ بدلاً منه قطاراً أرخص، يستغرق أكثر من ثلاث ساعات ليقطع المسافة نفسها. كان هذا القطار يستخدمه الطلاب والعمال، وكثير من المهاجرين، وبصفة خاصة الأفارقة، الذين يعملون باعة جائلين، يذهبون إلى نابولي لشراء بضائع ثم يبيعونها في إيطاليا كلها. ويشاركهم أيضاً مهاجرون غير شرعيين وصلوا إلى بعض شواطئ إيطاليا.

جلس صديقي في ديوان من القطار كان به 4 صبية لا يزيد عمر الواحد منهم على 15 سنة، جاءوا كلهم من ريف نابولي، متوجهين إلى حفل أحد أقاربهم كان مقيماً في روما. كانوا متحمسين للذهاب إلى روما، ورؤية الكولوسيوم، والفاتيكان، والآثار الرومانية الأخرى، قبل أن يتوجهوا إلى الحفل المنشود، في بيت أشخاص مدنيين وليسوا قرويين مثلهم، ومن المؤكد أنهم كانوا أغنى منهم. كان من بينهم فتاة خجول قالت إنها في شدة اللهفة لكي ترى العاصمة الخالدة وأن أسرتها اشترت لها فستاناً جديداً لهذه المناسبة، فستاناً أحمر كان عليها أن


العمل الفني: Jacob Lawrence - أميركا

ترتديه فور أن تصل إلى بيت أصدقائها، وكان قد كَلّفَ أسرتها الكثير بغية أن تُدخِلَ السعادة على قلب ابنتها ولو ليوم واحد تحس فيه أنها غنية أمام أقاربها في روما. وضعت الفستان في حقيبة قماش لونها بيج، استعارتها من أحد أقاربها في القرية، وكانت الحقيبة تحتوي أيضاً على «زيارة» اعتاد أهل الريف حملها لأقاربهم في المدينة. كان الجميع يتحدثون بسعادة وفرحة عن مغامرتهم الموعودة، وكان صديقي فلان الفلاني يستمع إليهم مستمتعاً بهذا الحماس الشبابي المميز. وما أن وصل القطار إلى محطة روما حتى نزل الشباب منه بحماس منقطع النظير وبعجلة المشتاق لأن يكون سيد العالم. راح صديقي يجمع حاجياته وصحفه وحاسوبه المتنقل، وعندما تأهب للنزول من القطار أدرك أن أصدقاءه نسوا فيه حقيبة بيج. «ما العمل؟ هل آخذ الحقيبة أم أتركها هناك؟ ولكن القطار سوف يواصل الرحيل إلى وجهة أخرى». عندئذ قرر في لمحة بصر أن يأخذ الحقيبة وينزل، عازماً على تسليمها لشرطي حتى إذا ما عاد الصبية سوف يجدونها. عندما رآه الشرطي عاجله بالقول: «هيا من هنا، أيها المهاجر، هل لديك ترخيص لبيع بضاعتك؟» كان صديقي فلان الفلاني يود لو قال له إنه ليس مهاجراً مثل بني جلدته من شمال إفريقيا، ولكنه إيطالي، مثله تماماً.

ولكن الشرطي لم يعطه الوقت لكي يتحدث، ونهره آمرا إياه بالانصراف هو وحقيبته المسكينة التي تشبه حقائب المهاجرين. أدرك بطلنا فجأة أن بيديه حقيبة ليست له، فعاجله شعور بالفزع، «هل تريد أن يظنوا أنك لص؟» ودون كثير من التفكير بدأ يركض، وهو يفكر أن بإمكانه أن يتخلّص من الحقيبة في أقرب فرصة. ولكن لماذا يركض، ومما يهرب؟ ما دخله هو بهذه الحقيبة التعيسة؟ وماذا عساها تفعل الفتاة المسكينة بدون فستانها الأحمر؟ وفي كل مرة يقرر أن يترك الحقيبة يُهيَأ له أنه يرى جندياً أو شرطياً يراقبه من بعيد. كان يحس بأن كاميرات الدنيا كلها مُسلَّطة عليه تراقبه. «يا إلهي، هل تريد أن يظنوا أنك إرهابي؟» قال لنفسه. ما العمل؟ قَرّرَ وهو فريسة للفزع أن يحمل الحقيبة إلى بيته فربما عثر هناك على مؤشر أو دليل يعيدها إلى صاحبتها.

مَرّتْ أعوام على تلك الواقعة والحقيبة البيج لا تزال هناك، في بيته: بداخلها فستان أحمر جميل جداً، وأشياء أخرى فقيرة لا معنى لها، وكانت هناك منتجات ريفية فسدت فرماها. ولكنه لم يشأ أبداً أن يلقي بالحقيبة نفسها، لأنها هي التي تذكره دائماً بأنه، رغم جواز السفر الإيطالي الذي يحمله، لا يزال، بالنسبة لبعض الأشخاص، وربما سوف يظل، مجرد «عربي في أوروبا».



حسن توفيق الذي أحبَّ أن يقولَ: لا

يبدو - فقط- في حياتنا الثقافية العربية الحديثة، أن البعيدَ عن العينِ هو - بالتأكيد- بعيدٌ عن قلب النقد، وحتى عن أطرافه، ولا مكانَ له في المشهد الأدبي، إذْ هو ليس معنا، ولا فائدة تُرجى منه، وليس بيننا لنخجل منه، أو بين ظهرانينا ليعتبَ علينا، أو لا تربطنا به صداقةٌ أو مصلحةٌ من أي نوعٍ.

أحمد الشهاوي

إنَّه بعيدٌ عن المتابعةِ والاهتمام، يتساوى في ذلك من كان من طبقةٍ أولى في الشِّعر، أو من كان من طبقةٍ عاشرةٍ.

وقد رأيتُ ذلك يحدثُ مع كثيرين، وهذا ليس تقليداً مستحدثاً، لكنَّه قديم، وضارب بجذوره في نسيج الحركة الأدبية، خصوصاً الذين سافروا في مهامّ علمية أو عملية، إلى أوروبا أو الولايات المتحدة الأميركية أو الدول العربية.

ولعلَّ صديقي الشاعر الراحل حسن توفيق «28 من يونيو/ حزيران 2014» أبرز مثالٍ على ذلك، ويمكن لي أن أعدّد أمثلة لكتَّاب وشعراء وكاتبات وشاعرات من مصر، عاشوا في تونس، والولايات المتحدة الأميركية، وكندا، والنمسا، وسويسرا، وفرنسا، وبريطانيا، ودول الخليج العربي، التي يعيش على أرضها عددٌ كبيرٌ من المبدعين العرب.

وكأنَّ الوسط الثقافيَّ «يحسد» المسافر على ما هو عليه وما هو فيه، فيقرِّر حرمانه من دخول جنَّة النقد والكتابة، وكأنَّ الجماعة الأدبية المرئية واللامرئية، في الوقت نفسه، تُمارسُ سلطانها وسلطاتها على المسافر (ة)، فتُقصيه وتنفيه، وتحذفُه وتقصُّ جذوره، بل تقلعها، لتبعده عن المشهد تماماً، وإن سمحت فعلى استحياءٍ، بمعنى أن تُميته ببطءٍ، ولا تُسدِّد له طعنات قاتلة، كأنَّها تلتذُّ بآلام المطعون.

عانى حسن توفيق تجاهلاً حادّاً من رفقاء عمره وأصدقائه، والذين وقف إلى جوارهم، رغم أنَّ إنجازه المُتعدِّد يجعله مصدر جدل، ومثار اهتمام، ومحطّ أنظار كثيرين، ورغم ما كان يتمتَّعُ به، طوال عمره، من بساطة عميقة، وذاكرة تحفظ، ورُوح باحثة عن المجهول والمنسيّ، وعقل واعٍ بتاريخ الأمة الثقافي، إذْ كان يخشى ضياع إرث مَنْ أحبَّهم، أو ارتبط بهم حياتيّاً وروحيّاً، وعرفهم منذ الشباب، كصلاح عبد الصبور، الذي عمل معه مديراً لمكتبه أيامَ كان صلاح يرأس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب في نهاية السبعينيات وحتى وفاته عام 1981 من القرن الماضي.

وعلى الرغم من الدور الثقافي والصحافي الذي لعبه حسن توفيق خلال حياته التي «طالت» في الدوحة، فإنَّ هذا السَّفر قد أقصاه من المشهد بدرجةٍ مؤلمةٍ، عانى منها كثيراً، وتحدّثنا معاً حولها، وكان الوقت قد مضى منه الكثير حين عاد إلى القاهرة، التي كان يزورها سنويّاً بانتظام، فكان حسن توفيق يطبعُ كتبه على نفقته، وأغاظني ذلك كثيراً، خصوصاً جمعه وتحقيقه وتقديمه للأعمال الشعرية والنثرية الكاملة لإبراهيم ناجي، وهذا جهدٌ، تعجزُ عن إنجازه مؤسّسات ثقافية، ويحتاج إلى لجان وفرق عمل من الباحثين والشعراء والنقّاد والمحقّقين، ولكنَّ حسن توفيق الذي أنفق مالاً كثيراً على إنجاز هذا المشروع من جيبه الخاص، اضطلع به وحده، حيث ظلَّ سنوات طويلة مهجوساً ومشغولاً بجمع تراث ناجي، الذي كان قد أُهمل، ونُسي، واختلط بتراث آخرين، فنقَّاه وغربله، ودقَّقه، وصحَّحه، وصفَّاه، ونشره أوّل مرّة على نفقته، ولما أبديتُ ضيقي واعتراضي، قلتُ له: سأحدِّث سمير سرحان، وجابر عصفور عن مشروعك الكبير والرائد في مجاله؛ إذ هو أنموذج يُحتذى في النشر والتحقيق التامين. وبالفعل رحَّبا، ونُشرت أعمال ناجي في عدّة مجلّدات، وطُبعت أكثر من مرّة، ولم يتوقّف حسن توفيق عن البحث في تراث ناجي.

وقبل أن يموت بعام واحد، فاجأني بنشر رواية مجهولة لإبراهيم ناجي عنوانها «زازا»، لم يهتمّ بها الوسط الثقافيُّ كالعادة، وكأنَّ عملاً لناجي لا يعنيه، إذْ هو مشغولٌ

بمن يتصوّرون أنهم يملكون المشهد الأدبيّ، ويحكمونه، واستمرّ التجاهل مع حسن توفيق، رغم أنّه كان قد عاد إلى القاهرة في السنوات الأخيرة من حياته، لكنّه قرّر الاعتزال، واتّخذ بيته قِبلةً، أستثني من ذلك خروجه إلى مقهاه المُفضّل «مقهى ريش»، وأسفاره إلى أوروبا، حيث الشّعر والتصوير، إذ كان- كعبد القادر القط- عاشقاً للتصوير الفوتوغرافي.

هل أقول إن حسن توفيق كان سيّئ الحظ، أم أنّ الوسط الأدبيّ هو من تعسّف معه؟ فلا أنسى أبداً حين فاز عام 1990 بجائزة الدولة التشجيعية في الشعر عن ديوانه «انتظار الآتي» مُناصفةً مع شاعر آخر من مصر، أساءه أن يُناصفه حسن الجائزة، مع أنّ كليهما يحملُ الاسم الأول نفسه، وكليهما عاش وعمل في الدوحة، فكال له السباب والشتم، وجيَّشَ معه جيل السبعينيات الشعري للإجهاز على حسن توفيق، وتلك واقعة شهيرة ومثبتة، ونشرتها الصحف وقتذاك، وقد ألقت ظلالها الأثيمة على حسن توفيق، الذي حاول أن يبتلع الإساءات، وهو الغريب، ومن حقّه أن يفرح بتقدير لجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة في بلده، والتي كانت تمنح الجائزة في الشعر ومازالت، وقد تركتْ هذه الحادثة آثاراً وجراحاً غائرة، لم يُشْفَ منها حتى مماته، وهو الذي كان يعرف أن الكلمات تُميت، مثلما أماتت أستاذه وصديقه المقرَّب صلاح عبد الصبور الذي مات برصاص «كلام» بهجت عثمان في بيت أحمد عبد المعطي حجازي،: «أنت بعت برخيص يا صلاح»، في إشارةٍ إلى مشاركة إسرائيل في معرض القاهرة الدولي للكتاب، مع أنّ الكلَّ كان يعلم أنّ السادات هو من وافق على مشاركة الإسرائيليين، لا عبد الصبور.

سيّئ الحظ، مَنْ عاش واحداً وسبعين عاماً (ولد سنة 1943)،



وحين أعلن وزير دفاع مصر صدقي صبحي، قد أعلن اعتزام علاج حسن توفيق على نفقة القوات المسلّحة، ولكن القرار جاء بعد ثلاثة أيام من موته.

ثلاثون عاماً عاشها حسن توفيق في الدوحة – قطر، تعرفه الحياةُ الثقافيةُ هناك، بل كان يعرف مبدعي هذا البلد اسماً اسماً، وقد رأيته يشتري من الكتاب الواحد نُسخاً كثيرةً، فسألته: لمَ؟ فقال: عادةً، حين يروقُ لي كتابٌ أحبّ أن يشاركني في قراءته من أُحبّهم وأصطفيهم.

منذ عام 2009، سنة عودته إلى القاهرة التي غادرها إلى الدوحة عام 1979، لم تمنحه القاهرة الثقافية غير قفاها، وأعرضتْ بوجهها عنه، بسبب السلطان الخفي الذي أحكم قبضته، ووزَّع الأرزاق والهبات والهدايا.

حسن توفيق الذي درس بدر شاكر السياب، تحت إشراف أستاذته سهير القلماوي، حفظ لنا نصوص السيَّاب المجهولة من الضياع، ونشرها في كتاب طُبع أكثر من مرّة في أكثر من عاصمة عربية، ولعلّ من مآثر حسن أنه كان يخشى ضياع إرث من أحبَّهم من الشعراء والناشرين.

ولعل رسائل الكتّاب والشعراء والأدباء التي كان يجمعها وينشرها في جريدة الراية القطرية، والتي تضمّها مكتبته الآن في القاهرة، تكون في مأمنٍ من الضياع، كي يقوم أحدٌ من أصدقائه ومُحبّيه، بنشرها في كتابٍ، إذْ نشر حسن المئات منها في جريدة الراية.

لكنَّ قدس الأسرار الذي حدَّثتُ فيه صديقي حسن توفيق كثيراً- حيث عاش وحيداً لم يتزوّج- وكنتُ أخشى ضياعه، إن لم ينشره وهو حيٌّ، هو إرثُ صلاح عبد الصبور الذي يحفظه كأمانة في بيته، وعليه نشرها على الناس، حيث سلَّمه رسائل وخطابات شخصية تخصُّ علاقته بامرأةٍ أجنبيةٍ أحبّها صلاح، وكذا مخطوطة كتاب صلاح عبد الصبور الأهمّ «حياتي في الشعر»، والتي أرى أنه ينبغي نشرها بخطّ شاعرها، كي تُحفظ من الضياع، وتوضع المخطوطة في مُتحف.

وكان صلاح عبد الصبور قد تزوّج مرتين: الأولى من نبيلة ياسين عام 1958 حيث طلَّقها عام 1963، وقد أهدى لها ديوانه «أحلام الفارس القديم»: «إلى نون ياء»، والثانية هي سميحة محمد غالب، وكان ذلك عام 1964 وهي أمّ ابنتيه مي «1965» ومعتزّة «1968».

ومما قاله حسن توفيق في هذا الشأن: «لكن ما لا يعرفه كثيرون يتمثّل في أن صلاح عبد الصبور كان يتهيّأ لإصدار ديوان جديد، اختار أن يُسمّيه «عندما أوغل السندباد وعاد»، حاملاً عنوان قصيدة رائعة، كان قد نشرها في مجلة العربي الكويتية خلال رئاسة أحمد بهاء الدين لتحريرها، وبكل أسف فإن الديوان لم يصدر، كما أن القصيدة ذاتها لم تندرج حتى الآن ضمن أعماله الشعرية الكاملة رغم تعدُّد طبعاتها في كل من بيروت والقاهرة».



مرزوق بشير بن مرزوق

حلم حسن توفيق الصخري

ها هي الدوحة الآن جوهرة نوّرت في هدوء المساء الرقيق
ها هي الجوهرة
تستحم بنور المصابيح... أو تستحم انتظاراً لنور القمر
والسماء انعكست فوق سطح المياه اكتست بالجلال العميق
السماء اكتست فضة مزهرة
فضة برعمت أنجم حلوة النبض.. لكنما ليس فيها بشر
ليلة هادئة
الوجوه تلاقت على الشط في ظلها هائنة
إنما - فجأة - شقها صوت سيارة لاهية
فاستحال السكون دوائر دوامة قاسية.

ذلك مقطع من قصيدة كتبها الشاعر الراحل حسن توفيق في آخر ديوان له «حلم يتفتح في صخر»، والذي أصدرته وزارة الثقافة والفنون والتراث بدولة قطر قبل شهور قلائل من وفاته، وكانت تخطط لتدشينه بما يليق بقيمة هذا المثقف العربي. المقطع السابق من قصيدة أهداها الشاعر إلى صديقه الشاعر القطري محمد بن خليفة العطية، وهو واحد من جُملة أصدقاء التفوا حوله والتف حولهم، ويقول حسن توفيق في مقدمة ديوان «حلم يتفتح في صخر» بأنه على امتداد ثلاثين سنة في قطر انبثقت ثُمّ تعمقت صداقات صادقة.. ولا بد أن أؤكد أن أصدقائي الصادقين في كل من مصر وقطر هم ثروتي الغالية التي أعتز بها كل الاعتزاز.

عندما وصل حسن توفيق أول مرة في العام 1979 ليعمل محرراً في صحيفة الراية، دخل قطر بتأشيرة دخول واحدة أبقاها في وثيقة سفره حتى عاد بعد ثلاثين عاماً إلى بلده مصر في العام 2009، هذه التأشيرة التي حرص الراحل على تجديدها كل فترة ليبقي على حبه وعشقه لقطر التي عاش فيها أنضج سنوات عمره، وشارك فيها بصدق في مسيرة قطر الثقافية.

كنت من الأوائل الذين تعرفوا إلى حسن توفيق، ومن المرة الأولى تشعر بأن هذا الشخص يخطفك بمحبته وإخلاصه وصدقه وشفافيته، وفي كل مرة التقيه كان يُلح عليّ بأن أنشر بحثي العلمي الذي حصلت بسببه على درجة البكالوريوس، وكان بحثاً يتناول لأول مرة المسرح السياسي لدى أحمد علي باكثير، هذا الكاتِب الذي قَدّمَ مسرحاً رائداً في مجال السياسة والمسرح الإسلامي وهاجر من بلده اليمن إلى أرض الكنانة، لكنه لم ينل حظه من الشهرة لأسباب كثيرة كَرّرَ الراحل عليّ هذا الطلب حتى آخر يوم قبل مغادرته قطر.

الراحل حسن توفيق هو نموذج المواطن العربي الذي لا يفرق بين وطنه والأوطان العربية، أسقط من داخله الحدود المُصطَنعة، وانفتح على كافة المستويات الثقافية، ومن خلال إدارته للشأن الثقافي في صحيفة الراية، دفع بكتّاب وكاتبات قطريين إلى مجالات النشر، كان يقدم النصح والعون للمواهب التي سهل لها سبيلها، لينطلق من مساحته الورقية العديد من الأسماء، وبذلك أرثنا حسن توفيق نموذجاً مثالياً في إدارة الأبواب الثقافية في الصحافة، نأمل أن نستفيد منه.

لقد كان سعيداً كالطفل عندما أخبرته بأننا أنجزنا له ديوان «حلم يتفتح في صخر»، والذي قدمه سعادة حمد بن عبد العزيز الكواري، وزير الثقافة والفنون والتراث، عندما قال إن الشاعر مزج بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، تاركاً لهاجسه الشعري اختيار الشكل الذي تظهر به القصيدة دون تكليف.

نعم رحل الشاعر الذي وافاه الأجل بتاريخ 29 يونيو، في بلده مصر، لكنه سيبقى حياً في قلب أصدقائه ومحبيه في كل مكان وخصوصاً في دولة قطر، التي لا تنسى فضل من ساهم وشارك في مسيرتها الثقافية، رحمه الله وأدخله فسيح جناته.

الحديقة الخلفية للوطن

وجدي الأهدل

(شارع المطاعم) هو أحد الملاذات النادرة في صنعاء الذي ألتقي فيه أصدقائي من الأدباء والفنانين والصحافيين وغيرهم من المثقفين. من مسمى الشارع نُخمن اكتظاظه بالمطاعم، ولكن سر جاذبيته لا يكمن فيها، بل في المقاهي التي تُقدِّم الشاي بالحليب، أو بالتعبير الدارج «الشاهي العدني». ويعتبر مقهى (مُدهش) الذي تأسَّسَ منذ ثلاثين عاماً أكثرها شهرة، ويجتذب هذا الشاي الممزوج بالحليب بوصفة خاصة - يتداول كثيرون حولها الإشاعات- آلافاً من الذَّواقة من سائر أرجاء العاصمة.

في وقت من الأوقات كان (شارع المطاعم) مكاني المُفضَّل للكتابة. أوحى ليّ المكان بأفكار كثيرة جداً. دوماً عندما أذهب إلى هذا الشارع أحمل معي دفتراً صغيراً بحجم الكف تأهباً لتسجيل الملاحظات. حين تتعذر الكتابة، يكون أفضل ما أقوم به هو مراقبة أولئك الأشخاص الذين يثيرون اهتمامي.. الذين أشعر أن في صدورهم حكايات دفينة تبحث عن مؤلف. أحياناً تحدث أمامي مواقف معينة فأسجلها، وأدرك أنها قد تصلح خميرة لقصة قصيرة. من المواقف التي أتذكرها أننا كنا في المقهى فانهمر مطر غزير، ورغم وجود طربال فوق رؤوسنا فإن الماء كان يناوشنا، فالتجأنا إلى داخل المحلات أو تحت شرفات المباني ما عدا شخص واحد، أصَرَّ أن يبقى، وصادف أن الطربال كان مثقوباً والريح تتلاعب به، فكان الماء ينسكب على رأسه وهو لا يبالي.. فكتبتُ عنه قصة بعنوان «حياة بلا ثقوب».

شخص آخر أثار اهتمامي، كان كهلاً يرتدي بذلة غالية جداً، نادر الكلام، لا يحفل بمن حوله وكأنه فاقد للإحساس. عرفتُ فيما بعد أنه كان ثرياً ويمتلك محلات لبيع الملابس، إلا أنه عن طريق الخطأ وهو يعبثُ بالمسدس قتل شقيقه.. حوّله الشعور بالذنب إلى شخص يعيش على هامش الحياة، وغارق في كآبة عميقة.. ظهر هذا الكهل ببذلته الأنيقة في أحد أعمالي الروائية.

شخص آخر كان في شبابه ناجحاً جداً، ويمتلك وكالة للسفريات والسياحة، وأتاح له عمله هذا أن يكون زيراً للنساء الأجنبيات.. لكنه في ظروف غامضة، وهذه حلقة مفقودة من حياته، تَعَرَّضَ للإفلاس، فوجد نفسه أحد المشردين الذين يسكنون في (شارع المطاعم)، فكتبتُ عنه قصة، تُرْجِمَتْ فيما بعد إلى العديد من اللغات.

على مدار سنوات كتبتُ عدداً من القصص القصيرة التي تدور أحداثها أو تتعلّق شخصياتها بـ(شارع المطاعم). ودون تخطيط مسبق، وجدت أن قد تجمَّع لديّ ما يكفي لتشكيل مجموعة قصصية ذات مظهر عام مشترك، فضممتها في كتاب واحد عنونته بـ«جريمة في شارع المطاعم».

أتذكَّر أنني توصلتُ إلى خاتمة لروايتي الثانية «حمار بين الأغاني» وأنا في طريقي إلى المقهى. عندما وصلتُ إلى (شارع المطاعم) اخترتُ زاوية خالية، وشرعتُ أكتب دون إبطاء. تواردت السطور إلى رأسي تباعاً بإلهام مفاجئ، فكتبتُ خلال نصف ساعة، في صفحة ونصف، تلك النهاية التي راوغتني من قبل كثيراً.

استلهمتُ الخطوط العريضة لروايتي «بلاد بلا سماء» من نقاش مُحْتَدِم جرى في المقهى عن وضع المرأة في اليمن. الفكرة التي بَرقتْ في ذهني هي أن المرأة إذا خرجت من بيتها في بلد مكبوت كاليمن، فإن الرجال سيلاحقونها بنظراتهم وكأنها نجمة سينمائية مشهورة!

نشأ (الشارع) في بداية سبعينيات القرن الماضي. وكانت المحلات الأولى التي فتحت وقتذاك ورشاً للنجارة. في ذلك العقد الذهبي نَعِمتْ (صنعاء) بأول فرصة حقيقية للاستقرار، بعد حرب أهلية طاحنة، فشعر الناس بالأمان، وأخذ العمران يتمدد خارج أسوار المدينة القديمة. في البداية لم يحمل الشارع اسماً، ثم



أدباء يمنيون في مقهى «مدهش» من اليمين: زيد الفقيه، وجدي الأهدل، محمد القعود، عبد الناصر مجلي.

عندما افتتح أول مقهى، وهو مقهى شاهر ربي رزقه، حمل الشارع هذا الاسم العجيب: «شارع شاهر ربي رزقه»!

في عقد الثمانينيات من القرن الماضي تغيّر النشاط التجاري في الشارع، فهاجرت ورش النجارة إلى أطراف المدينة، وبدأت تزدهر المقاهي والمطاعم والبوفيهات في الشارع الذي تغيّر اسمه إلى «شارع أهل عدن» وصار تقريباً مأوى للناشطين السياسيين والمثقفين أيام العمل السري وحظر الأحزاب.

وقتها كان جهاز الأمن الوطني المعروف بملاحقته لليساريين والطليعة التقدمية، يرسل حملات إلى (شارع المطاعم) لاعتقال جميع مَنْ يتصادف وجودهم فيه. كان الجهاز يُقلّد أساليب الصيادين الذين يرمون شباكهم في البحر متوكلين على الله وهم لا يدرون ما ستحمله إليهم من صيد! جغرافية الشارع كانت تساعد في نجاح الحملات الأمنية، بسبب أنه شارع مغلق، وآخره مسدود بجدار مرتفع جداً يستحيل تسلُّقه.

في عقد التسعينيات، تحققت الوحدة بين اليمن الشمالي واليمن الجنوبي، وتم السماح لأول مرة بتكوين الأحزاب، وأصبح النشاط السياسي علنياً. فحصل التحول الثاني للشارع، وهذه المرة لم يكن التحول في نشاطه التجاري، بل في نوعية رواده.. إذ اختفى الحزبيون -ومعظمهم من المثقفين- وحلّت محلهم فئات اجتماعية أخرى. الرواد القدامى نقلوا لقاءاتهم إلى مقرات أحزابهم أو نقاباتهم. وأتى الرياضيون الذين أصبح الشارع بمثابة مزار لهم، ومكاناً لتجمعاتهم، نظراً لقرب المكان من ملعب «الظرافي» أحد أقدم ملاعب كرة القدم في المدينة. وبطريقة غير معروفة وتدعو للشك حمل الشارع اسمه الثالث الذي ما يزال يُعرَف به حتى اليوم: «شارع المطاعم».

خلال العقد الأول من الألفية الجديدة تزايد حضور الأجانب في الشارع، ممن يسعون إلى تذوق الأكلات المحلية. وغالِب هؤلاء كانوا يأتون من المعاهد القريبة التي تُعلّم اللغة العربية لغير الناطقين بها.

لازمت السمعة السيئة (شارع المطاعم) بزعم أنه وكر يأوي إليه «الشواذ»، لكن الحقيقة أن هذه السمعة لم تكن سوى دعاية سياسية مُغرضة، هدفها تنفير المواطنين من التردُّد على (شارع المطاعم)، الذي له تاريخ عريق في اجتذاب المعارضين للنظام.

في عام 2011 وإبان اندلاع ثورة الشباب مَرَّ الشارع بفترة عصيبة.. فعلى مسافة رمية حجر يقع (ميدان التحرير)، الذي يعد مركز العاصمة وأكبر ميادينها، وفي بداية الثورة جرت اشتباكات عنيفة للسيطرة عليه، لكن المؤيدين للنظام تمكنوا من فرض سيطرتهم عليه، ونصبوا خيامهم فيه للاعتصام. وعندما كان يُوزع عليهم الطعام المجاني، كان هؤلاء يأخذون حصصهم إلى المطاعم القريبة للاستفادة من الطاولات والكراسي والمغاسل، فإذا بشارع المطاعم يحتشد بالمئات منهم، فلا يجد الزبائن الأصليون مكاناً لجلوسهم، ومن ثم يبحثون عن مطاعم في مناطق أخرى. لاشك أن أرباب المطاعم قد قبلوا باستضافة أنصار النظام على مضض، وأنفقوا من مدخراتهم لتحمل الخسائر الموجعة في تلك السنة العاصفة.

في السنوات الأخيرة ظهر الكثير من المقاهي الفاخرة. وهي أماكن ترتادها طبقات معينة من المجتمع، حيث يصل سعر كوب الشاي أو القهوة إلى عشرة أضعاف مثيله في (شارع المطاعم). لكن المفاجأة أن هذه المقاهي الراقية لم تتمكن من تقديم مشروب الشاي أو الشاي بالحليب بنفس الجودة التي يُقدَّم بها في (شارع المطاعم). يشعر المرء بالامتعاض لإنفاقه ثلاثة دولارات على مشروب سيئ التحضير، بينما كان بمقدوره الحصول على كأس لذيذ تصنعه يد خبيرة، وبثمن يقل عن ربع دولار.

العام الماضي (2013) قام عدد من الأدباء بتنظيم فعاليات أدبية في (شارع المطاعم)، وصار مقهى (مُدهش) الحاضنة الثقافية لصباحيات شعرية وندوات فكرية، ووقّع عدد من الشعراء والقصاصين والروائيين أعمالهم هناك وسط ضجيج المقالي والقدور وأباريق الشاي، وصخب الفضوليين الذين تجمعوا بأعداد غفيرة.. لكنها لم تكن سوى محاولة يائسة للاندماج في النسيج الاجتماعي المشغول بتحصيل القوت وتعاطي القات أكثر من أي شيء آخر.



عبد السلام بنعبد العالي

التحليل النفسي:
أكثر من طريقة علاج وأكبر من فلسفة

اعتاد الذين يطرحون السؤال حول أهمية التحليل النفسي أن يتساءلوا عن مدى قيمته «العلمية»، وما إذا استطاعت فرضياته أن تصمد أمام ما عرفه الطب النفسي وعلوم الجهاز العصبي من تطورات.

لو أن التحليل النفسي كان مجرد «علم» بالنفس جديد لحسم أمره منذ زمان، وربما منذ زمان فرويد. إلا أنه بالضبط ليس مجرد علم. لكنه ليس كذلك مجرد طريقة للعلاج، ولا هو مجرد فلسفة، أي موقف من الإنسان والوجود، يضاهي مواقف أخرى. إنه ربما كل ذلك، إلا أنه أكثر من ذلك. فهو هزة فكرية من تلك الهزات الكبرى التي سماها فرويد نفسه بـ«الجرح»، وقاسها على الجروح التي عرفها الفكر الغربي على يد كوبيرنيك وداروين، مثلما سيقيسها فوكو، فيما بعد، على تلك التي خلفها ماركس ونيتشه.

نستطيع أن نثبت أن كثيراً من تنبؤات ماركس لم يصادق عليها التطور التاريخي، إلا أننا لا نستطيع أن ننفي أن المفعول الفلسفي للمادية الجدلية ما زال قائماً، وأن النظرة إلى الإنسان وإلى التاريخ لم تعد على ما كانت عليه قبل ظهورها. إذا كانت الوضعية الأبيستمولوجية لأي فرع من فروع المعرفة تنتهي بأن يُحسم في أمرها، وإذا كانت الفرضيات العلمية تُدحض وتُفنّد، فإن الجروح الفكرية لا تضمد. هناك مفكرون كانوا علماء من بين علماء، وفلاسفة إلى جانب آخرين، إلا أنهم تجاوزوا كل ذلك بأن رسموا منعرجاً في تاريخ الفكر، ونقطة انفصال في مساره.

لا يتعلق الأمر مطلقاً بالعودة إلى تفسير التاريخ برده إلى تأثير العباقرة، بقدر ما يتعلق بالوقوف عند منعرجات كبرى تلتئم عندها أسماء قد تنتمي إلى حقول معرفية متباينة، إلا أنها تلتقي في كونها تعيّن منعرجاً ونقطة لا عودة، ليس في صنف من أصناف المعارف بعينه، وإنما في أسس المعرفة ذاتها، بل في طرق التفكير وأدوات التأويل، في إبيستمي عصر بكامله. تلك كانت حال كوبيرنيك وداروين حسب فرويد، وهي حال ماركس ونيتشه وفرويد نفسه حسب فوكو.

من العبث ضرب الصفح عن كل التطورات التي عرفها الطب النفسي خلال فترة تجاوزت القرن، والدفاع عن التحليل النفسي كعلم باللاشعور، إلا أن ذلك لا يحول مطلقاً دون الاعتراف بأهمية التحليل النفسي الفكرية، ودوره في تحديد الإبيستمي المعاصر.

بهذا المعنى فليس التحليل النفسي تأويلاً جديداً للجهاز النفسي، وإنما هو نظرية جديدة في التأويل ذاته كما بَيّنَ فوكو. فحتى إن نحن أثبتنا أن فرويد لم يأت بأفكار صمدت أمام كل تطور، فإننا لا نستطيع أن ننكر أنه غيّر بنية التفكير ذاتها، وبدّل طبيعة العلامة، والكيفية التي كانت تؤول بها.

تَمّ ذلك أوّلاً، وكما أوضح فوكو، بتغيير المكان الذي تتوزع فيه العلامات فتتحدد بموقعها فيه. مع فرويد غدت العلامات «تتدرج في مكان غير متجانس، وحسب بُعد يمكننا أن نُطلق عليه بُعد العمق الخارجي».

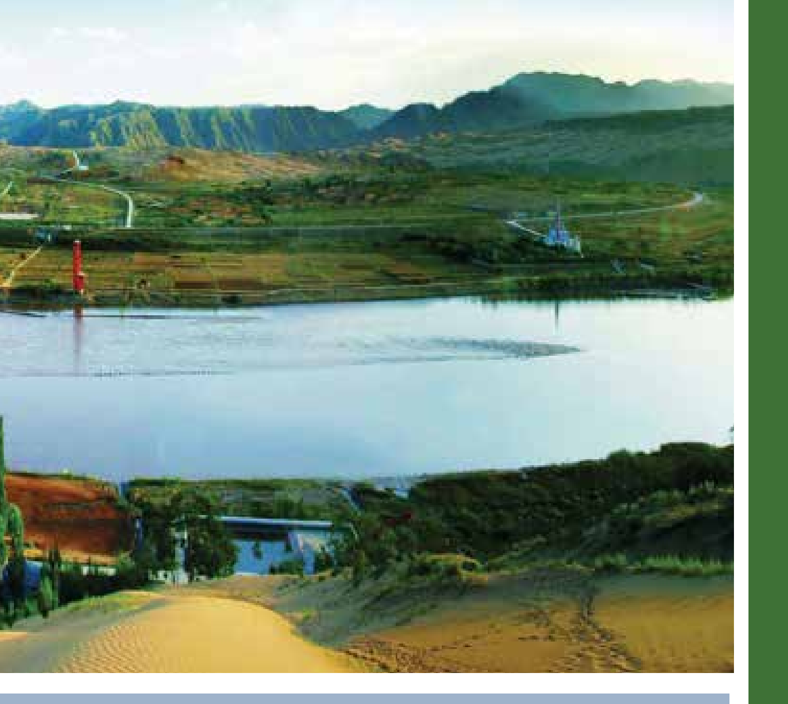

العمل الفني: Jacob Lawrence - أميركا

إن اكتشاف اللاشعور ليس اكتشافاً لأغوار جديدة. والتحليل ليس علماً بالبواطن. إنه إعادة نظر في جدلية الظهور والاختفاء، وتفكيك للثنائيات باطن/ ظاهر، عمق/سطح. إذا كان التحليل علماً بالأعماق، فلأن العمق ذاته لم يعد «إلا السطح وقد انثنى». العمق «سر مطلق السطحية». وربما باستطاعتنا أن نؤكد أن التحليل النفسي ليس إثباتاً لعمق الحياة النفسية بقدر ما هو تأكيد بأن تلك الحياة بدون أعماق، وأن عمقها يطفو على السطح، بحيث نستطيع أن نقرأه بارزاً في فلتات اللسان وزلات الأقلام، وفي تفاهات الحياة اليومية.

الركيزة الثانية التي تقوم عليها الهزة التحليلية هي نفيها للواقعة الخام ونفي درجة الصفر للمعنى. كل «الأشياء» عند فرويد تعني وتدل، و«ليس هناك عنصر أول ينبغي أن ينطلق منه التأويل»، لأن العناصر كلها تكون في الحقيقة تأويلاً. كل موضوع من موضوعات التأويل أوِّلَ من قبل. ولا يمكن للتأويل أن ينصبّ إلا على تأويل سابق. وما يربط التأويلين ليس علاقة هدنة وسلام، وإنما علاقة قوة وعنف. كل تأويل يستحوذ على التأويلات السابقة «فيقلبها ويقلبها» وسيقول نيتشه، «ينزل عليها ضربات المطرقة». وليس ذلك لأن العلامة خفيّة غارقة في الأعماق، وإنما لأنها تتمنع ولا تعطينا ذاتها. إنها تضمر، بكيفية غامضة «نوعاً من سوء النية»، على اعتبار أنها تأويل يأبى أن يقدم نفسه كذلك، فلا سبيل إليها إلا باللفّ والدوران والمُراوغة.

هذه هي الرجّة الفرويدية، وهذه هي حياة المعاني عند فرويد: إنها حياة باطنة ظاهرة، بنّاءة هدّامة، هادئة متوترة، واضحة غامضة، مُنكشِفة مُتسترة. والأهم من كل هذا أنها ماضية حاضرة: قيل عن اللاشعور إنه لازماني. وقد بَيَّنَ جاك دريدا أنه كذلك بالنسبة للمفهوم الميتافيزيقي عن الزمان. أما بالنسبة للمفهوم الجديد الذي أرساه فرويد فإن اللاشعور هو الزمان عينه، لكنه ليس زمان الميتافيزيقا الذي تتعاقب لحظاته وتنتظم وفق أنماط متتالية، وإنما الزمان الجينيالوجي الذي تتعاصر أنماطه خارج بعضها البعض «بحيث لا يغدو الحاضر هو الآن الذي يمر، بل ذاك الذي يمتد بعيداً حتى يبلغ المستقبل الذي يستجيب للماضي».

من الطبيعي، والحالة هذه، أن يسهم التحليل النفسي في تغيير أسس المعرفة ذاتها، بحيث تتهاوى الإبيستمولوجية الديكارتية، بل ويتغير مفهوم الفكر ذاته، فيغدو الإنسان موجوداً، لا حيث يفكر كما ذهب أبو الفلسفة الحديثة، وإنما حيث لا يفكر كما أوضح لاكان. هذه الأولوية التي ستعطى للافكر هي التي دفعت بول ريكور إلى أن يصنف فرويد مع من يدعوهم «فلاسفة التوجس»، أي أولئك الذين يعطون أولوية أنطلوجية للخطأ، فيجعلون سُبل المعرفة طرقاً غير مباشرة، ويحددون بداهات الفكر، لا على أنها معطيات أولية وحقائق أولى، وإنما من حيث هي نهاية درب ونتيجة برهان.





نينغشيا
بوابة الصين العربية



يَخَالُ زائر منطقة نينغشيا لقومية هوي المسلمة، الواقعة شمالي غرب الصين (على بعد حوالي 900 كلم غربي بكين)، أنه في بلد عربي أو إسلامي. غالبية سكانه يتبادلون تحية «السلام عليكم» باللغة العربية.. صوت الآذان يصدح في كل مكان، في مؤشر عن حجم التسامح والتعايش بين الأديان في هذه المقاطعة التي تتطلع إلى اللحاق بالطفرة الاقتصادية التي تشهدها مقاطعات عدة في الصين.

موناليزا فريحة

ليس الانتقال من بكين إلى منطقة ينتشوان، عاصمة منطقة نينغشيا، ذات الحكم الذاتي، مجرد رحلة من وسط الصين إلى شمال غربها. ففي هذه البلاد الشاسعة، يستغرق السفر بالطائرة ساعتين. وكما تكون الساعتان أحياناً كافيتين للانتقال من قارة إلى أخرى، كانت تلك الرحلة في سماء التنين الأصفر كفيلة بنقلنا كمجموعة من الصحافيين العرب، من عالم إلى آخر، عالم أبعد بكثير من الساعتين اللتين تفصلانه عن بكين وفيه الكثير مما لا يشبه إلا نفسه. هنا تحديداً عرفنا معنى أن «مصنع العالم» لا يزال دولة نامية، وأدركنا حجم التحديات التي لا تزال تعترض العملاق الأصفر بعد عشر سنين من إطلاق السلطات الصينية حملة تنمية الغرب الصيني. وهناك أيضاً اكتشفنا جانباً آخر من سحر تلك البلاد المترامية خلف سورها العظيم والجهود الكبيرة التي تبذل لسد الفجوة الاجتماعية والاقتصادية في البلد.

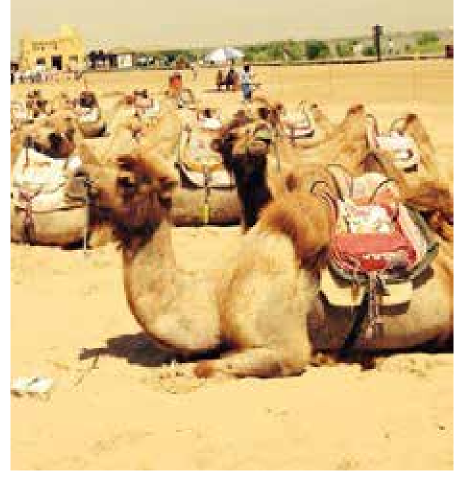
يضم الغرب الصيني ستة أقاليم، هي: غويجو وغوانجو وكينغهاي ويونان شانجي وسيشوان وثلاث مناطق تتمتع بحكم ذاتي هي: نينغشيا والتيبت وشينجيانغ. وهو يحتل ثلثي مساحة الصين ويعيش فيه ما يقارب 22.8 في المئة من سكان البلاد، ويشتهر بالمعادن والطاقة (بما فيها الطاقة المائية) والسياحة والموارد الطبيعية. وفيما يتميز الشرق الصيني، على الضفاف السفلى لنهر يانغتسي، بحدود بحرية تزيد على 14 ألف كيلومتر، تحد الغرب الصيني على الضفاف العليا لنهر يانغتسي 14 دولة مع حدود برية تقدر بـ3500 كيلومتر.

لا شيء في الطريق من المطار إلى نينغشيا يوحي إلى الآتي من بكين بأنه لا يزال في البلاد نفسها. مساحات شاسعة مع تضاريس منبسطة ملونة وأرض خصبة فيها الكثير من التناقضات الساحرة تماماً كلقبها القديم «أرض السمك والأرز في الصحراء». من بعيد، تستعيد العاصمة الإقليمية ينتشوان بعضاً من الملامح المدينية المتواضعة، مبانٍ عالية وأضواء سرعان ما يكتشف المرء أنها ليست إلا واجهة لحزام من الحياة المتواضعة.

في قلب نينغشيا، تغيب شوارع الخطوط الستة السائدة في عاصمة البلد المركزية، لتحل محلها شوارع متواضعة بثلاثة خطوط، أو خطين، وتقل السيارات الفخمة، فيما تزدهر سوق الدراجات الهوائية أكثر منها في بكين.

تعد نينغشيا أحد مهود الحضارة الصينية القديمة. تشير بعض آثارها إلى أن الإنسان القديم عاش في هذه المنطقة في العصر الحجري القديم، أي قبل 30 ألف سنة. ومنذ 1958، صارت نينغشيا لقومية هوي منطقة



ذات حكم ذاتي تمتد على مساحة 66 ألف كيلومتر مربع تقريباً، وتعد 6,4 مليون نسمة، يدين 35 في المئة منهم بالإسلام.

ويتحدر الصينيون من قومية هوي من أصول عربية وفارسية.وقد وصل أجدادهم إلى الصين للتجارة أو الدعوة عبر طريق الحرير قبل مئات السنين، بعضهم جاء مع جيش جنكيز خان العائد مهزوماً من غزواته.فاستقروا في منطقة نينغشيا،السهل الصحراوي القاحل في شمال غرب الصين والذي يعبره النهر الأصفر.

تمتد المنطقة بكاملها على ارتفاع أكثر من ألف متر فوق مستوى البحر، وتنحدر تضاريسها من الجنوب إلى الشمال على شكل سلم. تنقسم جغرافياً إلى ثلاث مناطق، شمالية مروية بالنهر الأصفر وأرضها خصبة، ووسطى جافة ذات تربة فقيرة وظروف الحياة فيها قاسية، وجنوبية فيها تلال وأودية كثيرة بعض مناطقها باردة جداً وتعتبر من أفقر مناطق الصين.

موازين الشرق والغرب

مع بدء تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادي بقيادة الرئيس الصيني دنغ شياوبينغ عام 1978، والانتقال من الاقتصاد الموجه إلى اقتصاد السوق، حققت اقتصادات الأقاليم الساحلية في شرق البلاد إنجازات ضخمة، بينما تخلف الغرب الصيني عن هذه الثورة الاقتصادية وعجز عن اللحاق بالضفة الأخرى، مما دفع السلطات الصينية في كانون الثاني/ يناير 2000 إلى إنشاء مجموعة قيادية لتنمية الغرب وهدفت هذه الاستراتيجية خصوصاً إلى تقليص الفجوة في الدخل بين غرب البلاد من جهة وشرقها ووسطها من جهة أخرى.

عملياً، ضخت السلطات الصينية مليارات الدولارات في الغرب، وتظهر الأرقام أن الجهود الرسمية حققت إنجازات ضخمة في الاقتصاد والمجتمع والثقافة والبيئة، وأحدثت تغييرات كبيرة في الأوضاع الحضرية والريفية. بيد أن هذه الأرقام نفسها، كما الواقع الذي عاينّاه، تؤكد أن البون لا يزال شاسعاً بين هذه المناطق وبقية البلاد التي شهدت نمواً تاريخياً.

وليس إطلاق الصين مشروع طريق الحرير الجديد في حزيران/ يونيو الماضي خلال الاجتماع الوزاري للمنتدى العربي-الصيني إلا خطوة إضافية طموحة في إطار جهودها لتنمية غربها، بما فيها نينغشيا، التي تشكل حلقة وصل أساسية مع الشركاء العرب والأوروبيين المحتملين.

قديماً أقام العرب والصينيون شركة حقيقية عبر طريق الحرير البري وطريق البخور البحري، إذ كانوا يتواصلون عبر الصحارى والبوادي سنة بعد سنة، ويبحرون بسفنهم الشراعية ليل نهار في البحار الشاسعة، معززين أواصر التواصل بين مختلف أمم العصر القديم. ولا يزال تاريخا الرحالتين تشنغ خه وابن بطوطة شاهدين على دورهما كسفراء الصداقة والتواصل بين الجانبين الصيني والعربي. وعبر ذاك الطريق انتقلت صناعة الورق وفن الطباعة والبارود والبوصلة من الصين إلى أوروبا عبر المنطقة العربية، وعلى دروبه أيضاً دخلت إلى الصين علوم الفلك والتقويم والطب والأدوية العربية، وهو ما أرسى دعائم مهمة في تاريخ الاندماج والاستفادة المتبادلة بين مختلف الحضارات.

وراهناً، ثمة تعويل كبير على استعادة تلك التبادلات في السنوات العشر. وتتسم نينغشيا بمزايا عدة تمكنها من الاضطلاع بدور أساسي في هذا المشروع الطموح، لجهة قطاعات الزراعة والطاقة وخصوصاً السياحة التي يؤذن تطويرها بآفاق واعدة.

حيث تتمتع المنطقة نفسها بموارد سياحية متنوعة تعكس حضارة النهر الأصفر العريقة وتاريخ مملكة

شـيا الغربيـة التـي كانـت نينغشـيا مركـزاً لهـا، والتقاليـد المميـزة لقوميـة هـوي والمناظـر الصحراويـة الخلابـة. فيهـا كثيـر مـن المعالـم السـياحية التـي تختـزن ثقافـة شـيا الغربيـة والثقافـة الإسـلامية، وتبـرز الرصيـد الثقافـي والغنـي والمناظـر الطبيعيـة الفريـدة للمنطقـة التـي تجتـذب عـدداً متزايـداً مـن السـياح الصينييـن والأجانـب وتكتسـب لنفسـها شـهرة أكبـر كمنطقـة سـاحرة فـي الداخـل الصينـي.

الهوية الإسلامية

ومـع أن غالبيـة سـكان منطقـة شـينيجانغ التـي تتمتـع أيضـاً بحكـم ذاتي، هـم مسلمون ينتمون إلى قومية الاويغـور،إلا أن الهويـة الإسـلامية فـي الصيـن أكثـر التصاقـاً بنينغشـيا. ويشـير الباحـث الأميركـي البروفيسـور درو غلادنـي، الـذي أمضـى فتـرة فـي نينغشـيا أثنـاء دراسـته للمسلمين فـي الصيـن، إلـى أن مشـاعر الانتمـاء الدينـي لـدى أبنـاء هـوي المسـلمين تفـوق مشـاعر الانتمـاء العرقـي. وقـد تحـدّث فـي كتابـه «الصينيـون المسـلمون: الأقليـات العرقيـة فـي الجمهوريـة الشـعبية» عـن دور الديـن فـي تحديـد هويـة أبنـاء هـوي ودور المسـجد كمحـور مركـزي فـي تلـك المنطقـة. وممـا قالـه عـن أبنـاء هـوي: «أنهـم مسـلمون ملتزمـون بتعاليـم الإسـلام، ويجيـد أئمتهـم العربيـة والفارسـية».

والحقيقة أن لفظة هـوي في الصين مرادفـة لمعنـى المسـلم، فعندمـا يقـول شـخص أنـا مـن قوميـة هـوي يُفهم مـن ذلـك أنـه مسـلم. والحقيقـة أيضـاً أن هنـاك فـي الصيـن ظاهـرة فريـدة تخـص المسـلمين، وهـي ربـط الانتمـاء الدينـي لهـم بالانتمـاء العرقـي، فالأدبيـات الصينيـة، تشـير دائمـاً إلـى عشـر أقليـات قوميـة «مسـلمة» فـي الصيـن، بينهـا قوميـة هـوي، ويتـم إحصـاء عـدد المسـلمين علـى أسـاس عـدد أبنـاء تلـك الأقليـات العرقيـة.

وفـي نينغشـيا، كلمـا ابتعـدت عـن الحضـر والعمـران أكثـر تجلّـت المظاهـر الإسـلامية علـى نحـو أكثـر وضوحـاً. فـي قريـة ليوقومـن (تابعـة لمحافظـة اسـمها بنغيانـغ)، ينتشـر أبنـاء قوميـة هـوي، وخصوصـاً مـن النسـاء، فـي الحقـول يزرعـون الأرض ويحصـدون الـزرع ويربـون الماشـية.

هـذا الارتبـاط، فـي الذهـن الصينـي، بيـن هـوي والمسـلمين، وبيـن هـوي ونينغشـيا، جعـل مـن المنطقـة رمـزاً لـكل مـا هـو مسـلم. وقـد وظفـت الحكومـة الصينيـة، منـذ تأسـيس الصيـن الجديـدة، الهويـة الإسـلامية لنينغشـيا لأغـراض دبلوماسـية. ويذكـر التاريـخ أنـه فـي سـنة 1985 زار وفـد صينـي برئاسـة خـه بـو لـي، ابـن قوميـة هـوي ورئيـس منطقـة نينغشـيا آنـذاك، باكسـتان، ذات العلاقـة القويـة مـع كل مـن الصيـن والسـعودية، حيـث رَتَّـبَ الرئيـس الباكسـتاني ضيـاء الحـق زيـارة للوفـد الصينـي إلـى الريـاض التـي لـم تكـن لهـا علاقـات دبلوماسـية مـع بكيـن، فـي خطـوة مهمـة الطريـق لإقامـة العلاقـات الدبلوماسـية بيـن البلديـن سـنة 1990.

تسـتثمر الهويـة الإسـلامية لنينغشـيا حاليـاً، تجاريـاً وسـياحياً وثقافيـاً. فـي محافظـة هوينـو التابعـة لمدينـة ينتشـوان، زرنـا حديقـة دهشـنغ الصناعيـة، وهـي منطقـة تضـم عـدداً مـن الصناعـات والمصانـع المختلفـة. فـي معـرض منتجـات نبـات قوتشـي، الـذي يترجـم إلـى العربيـة باسـم الحضـض الصينـي، وهـو نبـات لـه ثمار لونها بيـن الأصفر والأحمر، قسم «للأطعمـة الإسـلامية»، فنينغشـيا هـي الأشـهر فـي الصيـن، وربمـا فـي العالـم فـي إنتـاج الحضـض الصينـي. وفـي قسـم المنتجـات الإسـلامية مجموعـة واسـعة مـن الأطعمـة التـي يدخـل فيهـا قوتشـي، وكلهـا تحمـل علامـة «الأطعمـة الإسـلامية»، حتـى علـى ركـن الملابـس.

وفـي مكـان ليـس بعيـداً يقـع مصنـع هوشـنجي للأطعمـة الإسـلامية. صاحبـه غير مسلم وليـس من منطقة نينغشيا، وإنمـا مـن مقاطعـة تشـجيانغ الواقعـة جنـوب الصيـن والمعروفـة بأنهـا مـن موطـن رجـال الأعمـال الناجحيـن. جـاء يـوان شـي تشـانغ مـن مسـقط رأسـه إلـى نينغشـيا سـنة 1983، وانتقـل مـن مجـرد عامـل إلـى طبـاخ ثـم إلـى صاحـب دكان صغيـر، ثـم مسـتثمر كبيـر فـي مجـال الأطعمـة الإسـلامية. ولأن قوميـة هـوي تحتـل مكانـة محوريـة فـي نينغشـيا، أقامـت حكومـة المنطقـة فـي بعـض مناطقهـا مـدارس تسـمى كل منهـا «مدرسـة أبنـاء قوميـة هـوي»، وهـي تقبـل أبنـاء القوميـات الأخـرى أيضـاً، ولكنهـا تحظـى بدعـم مـادي ومالـي مـن الحكومـة، كـون معظـم طلابهـا ينتمـون إلـى هـوي.

وتتمتـع المنطقـة بسـمعة مميـزة فـي مـا يخـص تعليـم اللغـة العربيـة، حيـث يقصدهـا الطـلاب مـن مختلـف مناطـق الصيـن لتعلـم اللغـة العربيـة التـي أنشـئ لهـا أعـداد مـن المعاهـد والمـدارس والجامعـات، ومـن أبرزهـا معهـد نينغشـيا للعلـوم الإسـلامية وقسـم اللغـة العربيـة بكليـة اللغـات الأجنبيـة فـي جامعـة نينغشـيا، وكليـة اللغـة العربيـة بتونغشـين والمدرسـة الكويتيـة، ومدرسـة اللغـة العربيـة للبنـات ومدرسـة وجيـن للغـة العربيـة والعديـد مـن المعاهـد الأخـرى.

وشـرح حاكـم نينغشـيا تسـي قـوه وينـغ أن المنطقـة كانـت ممـراً لطريـق الحريـر القديـم الـذي كان يجتازه التجار العـرب فـي حلّهـم وترحالهـم إلـى الصيـن، ممـا سـاعد فـي انتشـار اللغـة العربيـة، واهتـم الصينيـون بتعلُّمهـا لتسـهيل تعاملهـم التجـاري مـع التجـار العـرب، إضافـة إلـى انتشـار الديـن الإسـلامي فـي هـذه المنطقـة ممـا دعـا أبناءهـا إلـى تعلـم اللغـة العربيـة.

الحديقة الثقافية

الهويـة الدينيـة فـي نينغشـيا لا تنحصـر فـي المجـالات الصناعيـة

والتعليمية والسياسية فحسب. ففي ينتشوان على مسافة أربع ساعات بالسيارة من مدينة قويوان، يواجه الزائر مجمع معماري ضخم بمبان ذات مآذن وقباب ذهبية اللون. إنها حديقة ثقافة قومية هوي التي تستقبل زوارها بلافتة كتبت بالعربية: «روضة الثقافة الصينية لقرية قومية هوي». من البوابة التي نقشت على جوانبها آيات قرآنية ولوحة تعريف باللغتين العربية والصينية، يطل الزائر على نافورة مستطيلة تشبه مدخل تاج محل، ومن وراءها بوابة متحف فريد للفن الإسلامي. ويمتد متحف الثقافة لقومية هوي المسلمة على مساحة سبعة آلاف متر مربع، ليشكل منطقة سياحية وثقافية يقصدها مسلمون من كل أنحاء العالم.

تتميز هذه الحديقة الثقافية بالخصائص المعمارية الإسلامية والعادات والأطعمة التقليدية والثقافة الدينية والأنشطة الزراعية والتجارية. وهي تعتبر المنطقة السياحية الوحيدة في الصين التي تتخذ ثقافة قومية هوي موضوعاً رئيسياً لها. مبانيها مزينة بالزخارف الإسلامية ومن ضمنها ميدان التضامن الكبير للعروض الفنية، والمبنى الرئيسي، والميدان المقدس، ومتحف قومية هوي، وقرية التقاليد الشعبية، وقاعة الآداب الذهبية وقصر عائشة للعروض الفنية وقصر منصور لأطعمة المسلمين.

وقد ساهمت دولة الكويت في بناء أحد أركان المتحف. ففي القاعة الأولى صورة للمسجد الكبير في الكويت وللإبل وتماثيل لنساء محجبات ورجال بالزي الخليجي، وفي ركن آخر مجسم صغير لسفينة صحار العمانية، وعليها علم سلطنة عمان. في القاعات الأخرى لوحات خط بالفارسية وخريطة للصين في زمن أسرة تانغ (618 – 907م) ونسخة من كتاب ديوان لغات الترك للغوي المسلم محمود بن حسين بن محمد الكاشغري، المولود في كاشغر سنة 1008، وقد طبع الكتاب في الأستانة في 3 مجلدات سنة 1333 هـ، وهو كتاب بالعربية يشرح اللغات التركية، وكتاب يحمل عنوان «زكاة المال» ومخطوطات وقطع أثرية لسرج خيل وقربة ماء، وصورة لمسجد هوايشنغ قوانغتاسي (الشوق إلى النبي) في قوانغتشو المبني في زمن أسرة تانغ ويعتقد أنه الأقدم في الصين، وصورة للمسجد الأقصى بالقدس وللكعبة الشريفة ولعدد من المساجد المشهورة في العالم، من بغداد إلى القاهرة وغيرها، وصور لعلماء مسلمين: أبو بكر الرازي وجابر بن حيان وابن سينا. وفي وسط قاعة العرض الثانية مجسم كبير للكعبة.

المتحف يضم أيضاً تماثيل والسيرة الذاتية لشخصيات بارزة من قومية هوي في تاريخ الصين ومنهم البحار المسلم تشنغ خه (1371 - 1435)، الذي قام بسبع رحلات بحرية على مدى ثماني وعشرين سنة، وصل خلالها إلى منطقة الخليج والبحر الأحمر والسواحل الشرقية لإفريقيا، وتمثال آخر للجنرال المسلم ما بن تشاي الذي قاد مقاومة الغزو الياباني في ثلاثينيات القرن الماضي.

مسجد ناجياهو

في المنطقة نفسها وفي مكان ليس بعيداً عن الحديقة الثقافية، معلم إسلامي عريق آخر هو مسجد ناجياهو الذي يعود تاريخ إنشائه إلى ما قبل 480 سنة، ويعتبر نموذجاً للطراز المعماري الصيني.

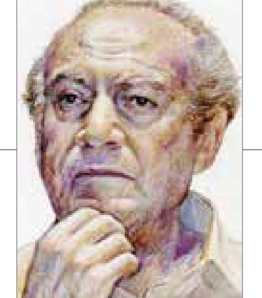
بعد جولة سريعة في المسجد الذي يتسع لـ 1500 شخص، أبى الإمام زيد الدين تي إلا أن يستضيف الوفد الصحافي في منزله. هناك في حي ناجياهو الذي تقطنه غالبية مسلمة، حيث تهافت الجيران على منزل الإمام لاستقبال الوفد والحديث عن روابط وثيقة تجمعهم بالدول العربية ومزايا يتمعون بها في هذه المنطقة.

يروي الإمام أن أبناء قومية هوي مستثنون من سياسة الطفل الواحد في الصين، كما يحق لهم الزواج قبل السن المحددة لأبناء قومية هان الصينية. ويوضح أيضاً أن ثمة مخصصات مالية لمن يبلغ سن الستين.

إلى ذلك، يلفت إلى أن اللغة العربية تشهد توسعاً واهتماماً بشكل ملحوظ ومتزايد من قبل جميع فئات المجتمع الصيني، مشيراً إلى أن انشاء طريق الحرير الجديد سوف يؤدي إلى انتشار اللغة العربية بشكل كبير.

وتقول إحدى الجارات شاركتنا الجلسة في منزل الإمام إنها تتعلم اللغة العربية لأنها لغة القرآن الكريم واللغة الأجمل بين اللغات رغم صعوبتها، إلا أنها جميلة وتستحق التعلم علاوة على انها اللغة الرسمية في 22 دولة. وتروي أن طالبة صينية من كلية الدراسات الأجنبية بجامعة بكين أدت أغنية رائعة للفنانة فيروز أمام جمع من الوفود العربية بصوت جميل وبلغة رائعة عكست التمازج الثقافي بين الشعوب العربية والشعب الصيني. ويتذكر تيان شياو ون الذي يتكلّم اللغة العربية بطلاقة ويطلق على نفسه اسم عيسى رحلاته إلى مصر والأردن ودول عربية أخرى، ويقول: «تعلمت اللغة العربية في المسجد وأعمل الآن في حكومة مقاطعة نيغشيا وأشعر باحترام كبير للدين وللغة العربية».

ولا تنحصر السياحة في نينغشيا على المعالم الدينية، وإنما تشمل معالم أخرى لا تقل جمالاً وسحراً. فقد صنفت بحيرة الرمال مثلاً كإحدى مناطق الجذب السياحي على المستوى القومي، فهي عالم بديع نصفه بحيرة ونصفه الآخر صحراء. وبحلول فصل الربيع تكتسي البحيرة ثوباً ساحراً بمياهها الهادئة، ونباتاتها الخضراء اللامعة تحت أشعة الشمس، فتتحول إلى ما يشبه الجزيرة المعلقة.



د. محمد عبد المطلب

الحوارات السماوية (مع نوح)

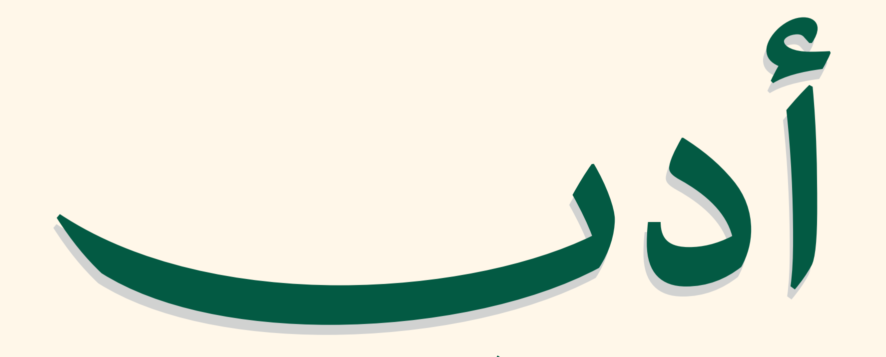
الحوارات التي سبق أنْ عرضنا لها كان لها إطارها الزمني والمكاني (زمنياً بداية خلق آدم ومكانياً في السماء)، وهذان الإطاران وجّها الحوار السماوي ليكون حواراً محكياً بين الله والملائكة وآدم وإبليس، ومن ثمّ اعتمد على فعل (القول): «وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ». «وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ»، وعندما امتنع إبليس عن السجود لآدم، جاء قوله تعالى: «قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ»، وعندما اتسعت المساحة المكانية للحوار لتشمل السماء والأرض بمن عليها من الأنبياء والمرسلين، تعدّلت الصيغة القرآنية مؤقتاً، ليحل (الوحي) محل (القول)، وجاءت الإشارة إلى هذا النسق الصياغي في الخطاب القرآني إلى محمد (صلى الله عليه وسلم): «إِنَّا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ كَمَا أَوْحَيْنَا إِلَى نُوحٍ وَالنَّبِيِّينَ» (النساء 163).

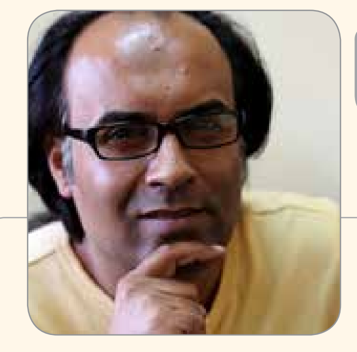
وهكذا جاء الحوار مع نوح عليه السلام بعد أن أُرسل لقومه، ثم قوله لهم: «إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُبِينٌ» (هود 25)، لكنه لم يجد منهم إلا الإصرار على الكُفر، ومن ثمّ اتجه إلى الله بالدعاء:«رَبِّ لا تَذَرْ عَلَى الأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً . إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلا يَلِدُوا إِلاَّ فَاجِراً كَفَّاراً» (نوح 26، 27)، واستجابت السماء لدعاء نوح في قوله تعالى: «وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ . وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ . وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ» (هود 36 - 38)

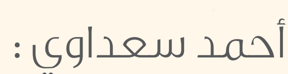
البلاغة القرآنية أحلت مفردة (الوحي) محل مفردة (القول)، ثم استبقت الوقائع بإخبار نوح أن الناجين من قومه في الفُلك قِلّة، بعضهم من أهله، وبعضهم من قومه، ثم استبقت الآية ما سوف يكون من نوح عندما يلتمس من ربه إنقاذ ابنه من الغرق، برغم أنه من الكافرين، ولهذا جاء قوله تعالى له: «وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ»، ثم يأخذ الحوار نسقاً بلاغياً إضافياً، إذ أصبح الحوار بين (القول والفعل) لا بين القول والقول، كما هو المألوف في صيغة الحوار، إذ تضمن الحوار أمراً سلبياً لنوح: «فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ»، وأمراً إيجابياً: «وَاصْنَعِ الْفُلْكَ»، ومقتضى الحوار أن يجيب نوح:(لن ابْتَئِسْ . وسوف اصْنَعُ الْفُلْكَ)، لكن الفعل حل محل القول: «وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ».

ثُمّ يتجه الحوار إلى كيفية إنقاذ المؤمنين:«حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ» (هود 40)، وخلال ذلك يجري حوار جزئي بين نوح وابنه في محاولة لإنقاذه: «وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ. قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ» (هود 42، 43)، والملاحظ هنا أن نبوة نوح لم تلغ إنسانيته تماماً، إذ تَغلّب عليه إحساس الأبوة، فاتجه إلى السماء مُلتمساً من الله إنقاذ ابنه من الغرق: «وَنَادَى نُوحٌ رَّبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابُنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ» (هود 45)، ويأتي الرد الإلهي على هذا الالتماس: «قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلاَ تَسْأَلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنِّي أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ» (هود 46)، وهنا تأتي استجابة نوح فورية: «قَالَ رَبِّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ أَنْ أَسْأَلَكَ مَا لَيْسَ لِي بِهِ عِلْمٌ وَإِلاَّ تَغْفِرْ لِي وَتَرْحَمْنِي أَكُن مِّنَ الْخَاسِرِينَ» (هود 47).

وعقب الطوفان ونجاة المؤمنين يتجه الحوار إلى لحظة النجاة: «قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلاَمٍ مِّنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِّمَّن مَّعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ» (هود 48)، وهذا الحوار يقدم للبشر درساً سماوياً في العدالة الإلهية التي تكافئ المؤمنين بالثواب والنجاة وتجعل للمعاندين الكافرين الجزاء الأليم، ولا ينفع مع هذه العدالة مكانة أو قرابة قريبة أو بعيدة إلا من جاء بقلبٍ سليمٍ من الكفر والعصيان.



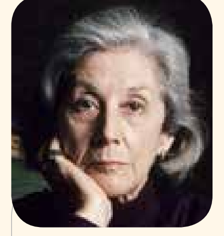




أحمد سعداوي :
فرانكنشتاين .. هو نحن العراقيون

لم يغب العراق عنّا رغم محنه ومصائبه التي لمّا تنتهي، وتحاول تغييبه ورسم صورة قاتمة له. العراق حاضرٌ في وجداننا وفي نشراتنا الأخبارية، وحاضرٌ في الأدب أيضاً. ولا شكّ في أن الواقع المأساوي لبلاد ما بين النهرين انعكس جليّاً في الرواية العراقية المتميّزة على الدوام، وها هي أخيراً تُتوَّج بجائزة أفضل رواية عربية لهذا العام. الدوحة التقت بكاتبها أحمد السعداوي.

نصوص



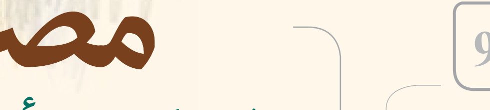
مقال

نادين غورديمير
الكتابة ضد العنصرية



توفيت نادين الكاتبة الجنوب إفريقية نادين غورديمير الحائزة على جائزة نوبل للآداب عام 1991، هانئة البال في أثناء نومها في بيتها. وكانت قد علّقت على فوزها بجائزة نوبل قائلة : "لا أريد ان ينظر إليها كإكليل من الزهور على قبري".

عبّاس محمود العقّاد
مصر
في كتب أربعة





78

تنفرد مجلة الدوحة بنشر مقالين لعبّاس محمود العقاد في الذكرى الخمسين لوفاته. المقالان- في الأصل- ألقاهما الراحل ، عن أربعة كتب تخصّ مصر البهية.



ترجمات

قصّة الضحّاك
ترجمتها عن الإنكليزية سمر جبر

قصة في رحلة شهر العسل
ترجمها عن الإسبانية كاميران حاج محمود

كتب

108

الكتابة بمُخيّلة مُستعارة

تميل رنيم ضاهر في مجموعتها الشِعرية الجديدة "أتثاءب في مُخيّلة قطّة"، إلى الاحتفاء بكائنات ودمى شغلتْ جانباً غرائبيّاً ومُذهلاً في حياتنا، بلغة رشيقةٍ ومصقولة بإتقان، وبطاقة تعبيريّة تستكشف أبعاداً جديدة من حيث القدرة الجماليّة والإيحائية، ومن حيث الاشتغال على المخيال الجمعي، تتيح التوغّل في مكونات هذه الكائنات وحياتها.

صورة الإسلام في الغرب



يتوقف الباحث الأنثروبولوجي الأميركي والأستاذ في جامعة واشنطن المتخصص بالإسلام الأندونيسي وبشؤون المجتمعات الإسلامية المعاصرة جون بووين، في كتابه "الإسلام عدوّ مثالي"، عند عدد من الأفكار الشائعة المغلوطة عن الإسلام والمنتشرة اليوم في الإعلام.

شاكر نوري

التقيتُ بالروائي العراقي أحمد سعداوي في مطعم فندق هيلتون غراند في (أبوظبي)، وتناولنا الفطور سوية، برفقة فلور مونتنارو، منسِّقة الجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر). طلب أحمد من نادلة المطعم أن تضع ثلاثة أكياس من الشاي في الكأس لكي يكون مُرَكَّزاً. والتفت إليّ قائلاً: لا يوجد مثل الشاي العراقي الثقيل. فقلت له: كل شيء ثقيل في العراق، مثل روايتك «فرانكشتاين في بغداد» التي فازت، مؤخَّراً، بجائزة البوكر للرواية العربية. فضحكنا. وقال لي: «فرانكشتاين .. هو نحن العراقيون». هكذا، بالفعل، إنه العراق بكل ما يحمله من جوهرة فسيفسائية لا تنوب على مدى الزمن، لكنها تحوَّلت إلى طوائف متطاحنة، مكوِّنات تعيش في معسكرات وثكنات روحية أكثر ما هي مادية.

فرانكشتاين .. هو نحن العراقيون

هل كان للمكوِّنات العرقية المختلفة دور في تشكيل أحداث روايتك؟

ـ ربما أبالغ إذا قلت لك إنها الجينات. عندما تجلس إلى رجل صابئي، تجد بأنه يشبهك، فهو يقدِّم لك الدليل على امتداد جنورك وتشابك جيناته مع جيناتك على الرغم من أنه لا توجد صلات بين من هو صابئي ومن هو مسلم. لكن التزاوج على مدى قرون هو الذي أنتج ذلك، فتجد الوجه والشعر والسحنة نفسها، وتدرك حينها أن جنورك تمتدّ إلى آلاف السنوات في حضارة قديمة. الإشارة إلى المكوِّنات موجودة في الرواية في شخصية ايليشوا والمجتمع المسيحي في بغداد، أو الإشارة إلى محمود السوادي، الصحافي الشاب الذي يحظى بفرصة إجراء حوار مع (فرانكشتين) وشخصيات عديدة أخرى، لتتشكَّل صورة عامة عن مدينة تعيش تحت وطأة الخوف من المجهول، هذا الصحافي الآتي من مدينة العمارة، يعتقد أنه جاء من أصول صابئة كاعترافات شخصية، ثم تُحرَق أوراقه الشخصية بعد وفاته. ومن هنا أريد أن أقول إن الهوية الصافية والنقية هي مجرَّد وهم، عوائلنا مختلطة في الجنوب والشمال، على سبيل المثال: قبل 150 عاماً كانت في البصرة قبائل سنّية، مع التحوّلات صارت شيعية، أو بالعكس هناك قبائل شيعية صارت سنّية. وتنكر بعض الإحصائيات أن حوالي ثلث الزيجات في العراق مختلطة بين العرب والأكراد والتركمان والمسيحيين والمسلمين الشيعة والسنّة. كم هي نسبة السنّة والشيعة في المجتمع العراقي؟ كل عراقي يجد في أصوله أعراقاً متعدِّدة ومتشابكة. لو أن كل عراقي تأكَّد من هذه الحقيقة، لضَعُفَت دوافعه لتهميش الآخر، ولأصبح أكثر قدرة على التعايش مع الآخر وتقبُّله.

هل هناك رسالة اجتماعية للرواية؟

ـ أجل. لأن الرواية لم تعد عبارة عن فن مُسَلّ وجميل، بل يتضمَّن ذلك الخيط من الفكر. لا يعني الروائي جملة من البلاغات الأدبية ومهارة الصنعة، لأن ما يفرِّق الكتابة الجيدة هو اللمسة العميقة التي تخلقها. كيف تخلقها وأنت لا تتأمَّل ما يجري حولك؟ كل البشر يمرّون بالانفعالات ذاتها: الحزن، والفرح، والغضب. عندما تتحدَّث عن الإنسانية، فأنت تتحدّث عن الإنسان بجوارك.



ما الذي استوحيته من الرواية الأصلية لفرانكنشتاين؟

ـ الرواية وأنا والآخرون نتحرَّك ضمن فضاء ثقافي، فيه مجموع من المفردات أشبه بالثقافة الشعبية؛ فقد تحوَّل شكسبير إلى صور مطبوعة على القمصان. وفرانكنشتاين أيقونة ثقافة كاملة. ليست الاستعارة، في روايتي، قادمة مباشرة من الرواية الأصلية، بل هي قادمة من تفاصيل هذا الفضاء الثقافي. لا يفهم البعض أن فرانكنشتاين يتمخَّض عن ثقافة عامة: روايات، رسوم متحرِّكة، أفلام، وغيرها، هي عبارة عن إنتاج فرانكنشتاين من هذه الثقافة العالمية. أزعم أنني قدَّمت قراءة أخرى لهذه الشخصية من خلال واقعنا العراقي.

كيف جاءتك فكرة رواية فرانكنشتاين في بغداد؟

ـ الصورة الأولى التي انبثقت في ذهني هي صورة كائن مجمّع من عدة أطراف: كلداني، صابئي، آشوري، مسلم سنّي، ومن بعد بدأت أشتغل على الصورة. من المستحيل أن يتحدَّث مجتمع محلّي عن فرانكشتاين، لأن ذلك أعلى من وعيهم، لكنهم يتحدَّثون عن كائن آخر يطلقون عليه «الشّسْمَهْ» أي الذي لا يُعرَف ما هو اسمه، أما مجتمع المثقَّفين فيسمونه فرانكشتاين. مستوى الوعي يشبه بناية من عدة طوابق، يوجد في أعلى طوابقه فرانكشتاين. وهكذا تنزل الطبقات الأخرى، وتدخل أكثر في الثقافة العراقية والمرجعية الخرافية والأسطورية التي تبحث، على الدوام، عن فكرة المخلِّص والمنقذ، هذه الفكرة الحيّة في نفوس شعوبنا الشرقية. كما إن عدم حصولهم على العدالة ومعايشتهم تاريخاً طويلاً من الظلم والخيبة أَخْفَتَا صوت الأمل بالخلاص. لا يوجد خلاص يحقِّقه شخص واحد، أما الأنموذج التجريدي، فنحن الذين نخلقه. من الصعب اجتثاث أوهامنا الاجتماعية العميقة. في أوقات اليأس، هذه الأوهام هي التي تخلّصنا، إذ نتصوّر أن أحداً ما يأتي لينقذنا. عادة ما يكون هذا الخلاص دينياً وميتافيزيقياً.

من غير الاحتلال الأميركي، هل كان من الممكن أن تكتب هذه الرواية؟

ـ جزء كبير من حياتنا تتحكّم فيه المصادفات. نحن ندّعي أننا نسيطر على حياتنا، ولكن ذلك غير صحيح. لكننا نتكيّف. نحن لا نصنع مصائرنا. في عام 2000 أردت أن أغادر العراق، لكنني تردَّدت في اللحظة الأخيرة. ولو خرجت لكانت لي خيارات أخرى: كنت قد ألجأ إلى الرسم، وإلى الرسوم المتحرِّكة،



والكوميديا. ربما كنت أنجح في هذا الطريق، وأتحوّل إلى نجم، وأصبح غنيّاً. ولو حدث ذلك، لما كان هناك وجود لفرانشكتاين.

إلى مدى تعاملت الرواية العراقية مع هذا الواقع؟

-

ـ الرواية مشتبكة مع التاريخ، لذلك لا يمكن أن تتفلّت من المحاكمة. تجد نفسك عرضة للتعليق، وأمام وجهات النظر، في لحظة تاريخية معينة. هذا التحرُّك كان مقيّداً في النظام السابق، لذلك كان الأدباء يلجأون إلى الحيل والمخادعة في مواجهة السلطة. أما بعد عام 2003 فقد اندفع الروائيون نحو الكتابة بحرّية. والرواية التي كتبت ما بعد 2003 هي استعادة الذاكرة التي لم تُدوّن. وهناك جزء آخر أقلّ حجماً من هذه الكتابة اتَّجه إلى محاكمة لحظة الاحتلال، وذلك هو الأمر العسير. أنت تتعامل مع حدث ولا مسافة عندك معه. نوع من التحدّي والانفعال في رؤية محدودة. ثمة مقاطع من هذا الحدث تنعكس في الروايات العراقية. الشيء المهمّ أنه يجب على الرواية أن تهتمّ بالكتابة عن الماضي والحاضر. هناك حالة مؤسفة وهي أن هناك جدلاً روائياً من غير روايات. هناك نحو 200 رواية تشكّل طاولة للبحث أمام الباحثين والنقاد. وهي، في الإجمال، تقدّم صورة بانورامية حقيقية لهذا الفن.

هل نظرتك إلى الواقع العراقي شخصية؟

ـ بالتأكيد، ليست الرواية نظرية علمية، بل هي الدراما التي تنقل إحساسي وشعوري كراصد للأحداث. كل ذلك يعتمد على الموقع الذي ننطلق منه في الكتابة. هل أنا مليونير عراقي جالس في فيلاّ في بغداد؟ أم أنا فقير يتسكّع في شوارع بغداد؟ موقعي يتحدَّد بشكل حاسم، وهذا ما يجعل الموضوع يؤرّخ الرؤية في إطار أشمل. لا أتمثل وجهة نظري الشخصية في الرواية، بل وجهة نظر المجموع، ليس بالمعنى الحزبي الضيق.

هناك تفسيرات متباينة لكل شخصية من شخصيات الرواية، ولا توجد وجهة نظر واحدة. في النهاية أكون موضوعياً قدر الإمكان، أميناً للحقيقة قدر الإمكان. أنا ضد فكرة لا توجد في واقع الأمر. هي موجودة تقترب منها بشكل نسبي. من هدفك المعرفي تُتَفِّه كل شيء. إسقاطك للحقيقة يعني أن تبرّر حدوث الجريمة. أنت، بين القاتل والمقتول، تتفرّج، وتحاول أن تمنعها.

هل استفدت من الشعر، وأنت تكتب روايتك؟

ـ استفدت من الشعر في مجالات عديدة، والمعروف أن في كتابة الشعر تَمَيُّز واضح وجليّ بين لغته ولغة الرواية. ليست لدي عقدة مع الشعر لأنني أكتب الشعر، لكنني لا أدسّ الشعر في الرواية. التأمُّل داخل الشعر أعطاني تصوراً عميقاً، وبالنسبة لي ليس الشعر مجرّد بلاغات واستعارات لغوية وتشبيهات، إنها رؤية تكمن في جوهر كل فن عظيم. تعمل الرواية في مجال العلاقات العميقة داخل النص بين مجرى الصور والمسارات السردية ذات الطبيعة الشعرية. لا شكّ في أن اللمسة الشعرية مهمة في بناء الجملة في بيئة السرد. ولكن ليس ترحيلاً، كأن أكتب قصيدة بوحي لغة سردية كبرى. صور تشبه الفوتوغراف، عملت على تكرارها في أماكن عديدة من الرواية. إنها صور تخيّلتها: في زقاق مظلم تستدير سيارة، تضرب مصابيحها بالجدران، فتكشف عن الحدث، مثل أربعة شحاذين يتصارعون مع شخصية (الشّسْمَهْ) وهو يتكلَّم مع أم دانييلأمام باب الصالة، أو تلقي الضوء على كبير المنجّمين. أم دانييل شخصية لها وظيفة تتعلّق بخلق الكائن الأسطوري (الشّسْمَهْ). لهذه الشخصية مزاج نفسي داخل

تنوّع الأمزجة في الرواية: المرأة المستغرقة مع نفسها، عالمها شبه المنهار تديمه بالصبر. أم دانييل هي العجوز الوحيدة التي تعيش مع آمالها في الحيّ الشعبي. وكذلك شخصيات أخرى مثل الأب يوشيا، وأم أندرو فيرونيكا. إنها الأقليات التي تعيش في ظل العنف الطائفي. العمليات تمتدّ إلى السومريين والبابليين وهجرات الصابئة، إنها خسارة فادحة لأنها كانت أشبه بالمتحف الحيّ، وجيناتهم استمرار لنا في هذه الأرض لآلاف السنين دون محاولة تحويلها إلى ملاذ. المشهد الأخير تلميحي، لا تفسيري. تكرار الفوتوغراف الذي اشتغلت عليه كثيراً يحيل إلى السينما. وهناك عودة إلى موضة السبعينيات، مثل الشَّعْر الطويل والياقة العريضة.

هل قادتك كتابة رواية «فرانكشتاين في بغداد» إلى البحث؟ ولماذا اخترت البتاوين؟

ـ البتاوين قلب صاخب في وسط بغداد، ووسط التفجيرات، هي أشبه بالمدينة ذات الطوابق: كان حيّاً يهودياً، ثم أصبح مسيحياً، ومن بعد حيّاً مسلماً. هذا الحي استعارة عن العراق بكل مكوّناته. لا يمكن لـ «الشّسْمَهْ» إلا أن يترعرع في هذا المكان. البتاوين يشبه «الشّسْمَهْ». وفرانكشتاين هو نحن؛ امتزاجنا من مكوّنات عديدة. من غير هذا الامتزاج يضمحلّ العراق ويتشتَّت، و«كل واحد يروح لحاله»، وتتكوَّن الدويلات: دولة شيعية، وسنّية، وكردية، هذا يعني أن المسيحيين يستقلّون في سهل نينوى، والتركمان بين تلعفر وطوز خورماتو. آنذاك نقول: لا داعي لهذ الامتزاج وهذا التداخل، لكن، هذا وهم من أوهام ما يريده الساسة حالياً. البحث عن صورة مجتمع صافية، وَهْمٌ أيضاً، لأن الانقسامات كثيرة حتى في البيت الواحد ولأنك تجد مدناً في المدينة الواحدة. إنه التنّوع البشري. كلنا سنكون مسؤولين عن هذا الخراب.

هل استخدمت تقنيات غربية مُعَيَّنة في السرد؟

ـ أعتقد أننا نستخدم مفردة التجريب من أجل العثور على كل جديد في الكتابة. أنا أبحث عن التجريد، والشكل المناسب. الشيء الواحد يمكن أن يُقال بألف طريقة وطريقة. والأهمّ من ذلك: هل طريقة الإيقاع مناسبة أم لا؟ ومن هنا أقوم بإجراء التعديل. وهكذا أصل إلى صقل أدواتي. وهناك مئات الخيارات. ولهذا السبب تختلف المسوّدة الأولى لروايتي عن المسوّدة المنشورة. لو كنت مقتنعاً لما كتبت مسوّدة أخرى.

هل يمكن تصنيف الرواية ضمن تيّار مُعَيَّن؟

ـ لم أترك ترهُّلات أو ما يمكن أن أسمّيه الشحوم التي تثقل جسد الرواية. حرصت على أن تؤدّي الجملة وظيفتها. لم أسعَ إلى اللغة الشعرية التي تشتّت ذهن القارئ، وهي ليست لغة جافة ناشفة، هو التميّز الشخصي للكاتب في حجم رواية يبلغ عدد صفحاتها 352، وهي رواية كبيرة نسبياً، لم يكن فيها جملة زائدة. لكنني أؤكّد على أن العمل الروائي، مهما كان، يجب أن يحتوي على الفكرة، وألا يتحوَّل إلى حدّوتة، كنت أسعى إلى الوصول إلى المتطلَّبات العالية للرواية.

هل تعدّ كتابة هذه الرواية مغامرة؟

ـ المغامرة هي الدخول في منطقة مجهولة. شخصياً، لا أعرف كيف سيتلقّى القارئ هذا العمل. إن كانت ردود فعل، من دائرة ضيقة قد أشادت بهذا العمل فهذا لا يعني أن يتقبّله القارئ. هناك التفكير والتأمُّل في حركة السرد. الرواية فن تركيبي، مصنوع من عدد من المواد والمكوّنات.

ما رأيك بالمثقَّفين العراقيين في الوقت الحاضر؟

ـ عشر سنوات من الصراع السياسي ذي الطابع الطائفي والعرقي، ساهمت في تعميق الانقسامات الاجتماعية، في شقّ فئة المثقَّفين العراقيين على أساس طائفي وإثني. من المعروف أن المثقَّفين العراقيين، منذ مطلع القرن العشرين، أو قبل ذلك، كانوا منقسمين، بشكل معتاد، تبعاً للتوجُّهات السياسية. بينما في الوقت الحاضر، صار الانقسام بحسب لقب العائلة أو العشيرة، وحتى منطقة السكن والمدينة والمحافظة هي أسهُم دلالة للتعرُّف إلى هوية المثقَّف الطائفية. صارت الطائفية أمراً واقعاً يصعب الفرار منه، وبات عدد من المثقَّفين يتحدّثون، بشكل صريح ومباشر، عن ضرورة التكيُّف مع هذا الواقع الجديد، بدل نفيه والتصريح بأنه لا يمثِّل حالة راهنة قوية وضاغطة.

بمن تأثَّرت من الكتّاب العالميين أو العرب أو العراقيين؟

ـ يمكنني أن أذكر: غابريل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا، وبول أوستر، وإيتالو كالفينو، ومهدي عيسى الصقر، ومحمد خضير.



نادين غورديمير:

الكتابة ضد العنصرية

ديمة الشكر

في الرابع عشر من شهر تموز/يوليو المنصرم توفِّيت الكاتبة الجنوب إفريقية نادين غورديمير الحائزة على جائزة نوبل للآداب عام 1991، عن عمر يناهز التسعين عاماً في جوهانسبرغ. توفِّيت نادين هانئة البال في أثناء نومها في بيتها. وكانت قد علّقت على فوزها بجائزة نوبل قائلة: «لا أريد أن يُنظَر إليها كإكليل من الزهور على قبري».

فهذه المرأة البيضاء سخّرت قلمها للكتابة ضدّ نظام الفصل العنصري الذي كان سائداً في جنوب إفريقيا بين عامي 1948 و1994. هناءة البال هذه تأتي من القلم الأنثوي الذي دافع عن المظلومين والمضطهدين. أدّت نادين واجبها في هذا المجال، وكانت فخورة بما فعلته، فقد ذكرت عائلتها، في بيان وفاتها، أن نادين لطالما كانت سعيدة في مساهمتها بإنقاذ حياة اثنين وعشرين عضواً من «مؤتمر الحزب الإفريقي» الذي كانت تنتمي إليه، وحظر نشاطه لفترات طويلة، حيث دافعت عنهم، ووقفت إلى جانبهم حين كانوا مُتَّهَمين بالخيانة العظمى إبّان نظام الفصل العنصري.

وُلِدت نادين في العشرين من شهر-نوفمبر- تشرين الثاني عام 1923، وكانت ابنة مهاجرين يهود ميسورين -كان والدها يملك متجراً للمجوهرات- من أوروبا. نادين الصغيرة رغبت أن تكون راقصة باليه، لكن والدتها منعتها بسبب خوفها عليها، إذ توهَّمت أنها تعاني من تسرُّع في ضربات القلب، ثمّ أخرجتها من المدرسة، وجاءت بمعلِّم خاص إلى البيت ليعلِّمها، واصطحبتها معها إلى المناسبات الاجتماعية، فما كان من نادين الصغيرة

إلا أن ابتكرت طريقة للتفلُّت من حياة كهذه، فبدأت بعزل نفسها عن طريق القراءة، وسرعان ما انتقلت إلى الكتابة. تركت نادين غورديمير أكثر من خمس عشرة رواية، وكثيراً من القصص القصيرة، فضلاً عن مقالاتها. وكان أهمّ ما كتبت مؤخّراً، مقالاً مؤثّراً عند رحيل نلسون مانديلا في شهر ديسمبر/ كانون الثاني المنصرم.

وقد ظهر كتابها الأول عام 1949 تحت عنوان «وجهاً لوجه» وهو مجموعة قصصية، أمّا روايتها الأولى فقد ظهرت عام 1953 بعنوان «أيام الكذب». ولم يكن نظام الفصل العنصري الموضوع الرئيس في كتاباتها الأولى، حين كانت شابة، لكنها – مثلما صرّحت في ما بعد – وجدت أنه من المستحيل أن تغوص في حياة مجتمعها في جنوب إفريقيا، من دون التطرُّق إلى نظام الفصل العنصري القمعي «الأبارتهايد». ولاحظت كيف أن جدران هذا النظام بدأت بالارتفاع حولها، على نحو لا يمكن تجاهله بدءاً من عام 1948.

تقول نادين في هذا الصدد: «لست شخصاً سياسياً بالفطرة، لا أظن أن كتابتي كانت ستعكس هذا القدر من السياسة لو أنني عشتُ في مكان آخر». وبقطع النظر عن مصادفة جغرافية مماثلة، فقد وجدت نادين ذاتها الكاتبة عبر التطرّق إلى موضوعات الظلم وغياب العدالة والقسوة في موطنها، حيث كان نظام الفصل العنصري يقسم المكان إلى عالمين: عالم الفقراء السود، وعالم الأغنياء البيض. فسبرت نادين هذا المكان، ولم تترك رقعة فيه إلا وكتبت عنها: من القرى الصغيرة المزدحمة البائسة، إلى حفلات الكوكتيل والصيد الباذخة للمجتمع المخملي الأبيض. وكانت القوانين النافذة في موطنها تمنع - بشكل قاطع - الاختلاط بين العالمين. وظهر ذلك بصورة جليّة في روايتها الثانية «عالم من الغرباء» (1958) التي تحكي فيها قصّة شاب إنكليزي وصل إلى جنوب إفريقيا، فاكتشف المجتمعَيْن المتمايزَيْن المتناقضين، ولم يقدر على أن يمدّ جسر التواصل بينهما. وكانت هذه الرواية واحدة من كتب نادين الثلاثة التي مُنِعت في جنوب إفريقيا سنوات طويلة. امّا الكتاب الثاني فكان روايتها «عالم البورجوازية الراحلة» (1966) الذي يتناول قصّة امرأة تواجه خيارات صعبة حين ينتحر زوجها السابق، وكان خائناً لحركة مناهضة نظام الفصل العنصري. أمّا الكتاب الثالث «ابنة برجر» (1979) فقد مُنِع، لشهور قليلة لا لسنوات، كما سابقيه، إذ إن نادين غدت وقتها كاتبة عالمية، وفيه تعالج قصّة طفلة لعائلة من الثوار، تحاول شقّ دربها من استشهاد أبيها.

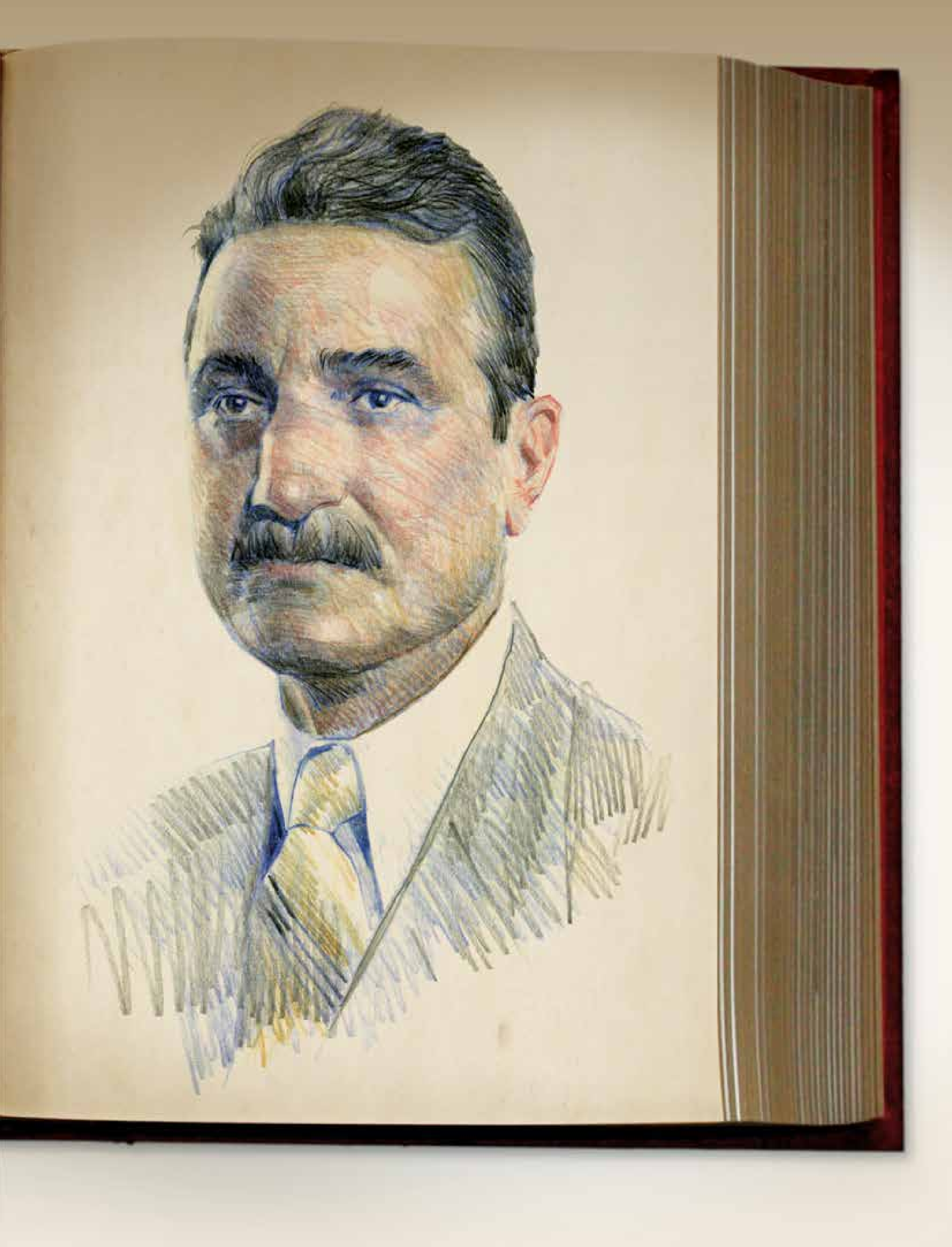
ولا شكّ في أن ما يميّز كتابة نادين هو قدرتها على التفلُّت من حياتها الخاصّة، والتسلُّل إلى حياة الآخرين، ذوي الأعراق والثقافات والأصول المختلفة، فقد كان بطل إحدى قصصها هندياً مسلماً، وتطرّقت في روايتها «بيك أب» (2001) إلى إحدى الدول العربية. ولعل عيشها في جنوب إفريقيا أثّر كثيراً في نظرتها إلى الأمور إذ كتبت: «إن الضغط الذي ترزح تحته؛ بين أن تقف جانباً، أو تنخرط بشكل كلّي، هو ما يصنع منك كاتباً».

وإذ نظر النقاد إلى كتاباتها باعتبارها مليئة بالسياسة، فقد فسَّرت نادين ذلك قائلة: «إن أحداً لا يستطيع العيش في مجتمع كمجتمع جنوب إفريقيا ويبقى - في الوقت نفسه - بمعزل عن السياسة. ويعود السبب في تلقّي كتاباتي سياسياً إلى واقع أنني عشتُ في هذا المجتمع الذي تغيّر جرّاء النزاع والصراع السياسي، الذي هو - بالطبع - في أحد جوانبه صراع بين البشر».

لم تتوقّف نادين عن المعارضة، وكتاباً إثر آخر، كانت تقترب من المصالحة بين كتابتها وآرائها السياسية، وتظهر مساهماتها السياسية الشخصية (خبّأت بعض الأصدقاء، وقادت بعضهم إلى الحدود) في نصرة المظلومين والمضطهدين في كتبها، من خلال شخصياتها الروائية.

كما لم تتوقّف نادين يوماً عن الإشارة إلى الظلم، وحتّى بعد إعلان نهاية نظام الفصل العنصري في جنوب إفريقيا وانتخاب نلسون مانديلا رئيساً للبلاد، كتبت روايتها «لا أحد يرافقني» (1994)، التي تعالج فيها قصّة سياسي أسود منفي، يعود إلى البلد ليجد أن لا مكان له في الصراع، وبالرغم من تضحياته، فقد تمّ تجاهله من قِبَل قادة ما بعد الثورة. ولعل هذا ما حدا بالنقاد إلى القول، إن كتاباتها تغيّرت على إيقاع التغيُّرات السياسية، وطار الأمل الصغير الذي كانت تبثّه في كتاباتها أمام الشعور بالمرارة، بسبب العنف العنصري. وإذ ربط النقاد كتابات نادين بنظام الفصل العنصري، وعدّوه موضوعها الرئيس، فقد رفضت ذلك تماماً: «لقد صنع نظام الفصل العنصري فارقاً كبيراً في حياتي كإنسانة، لكنه لا يؤثّر في عملي، إذ ليس هو الذي صنع مني كاتبة، وليست نهايته، الآن، هي التي ستُنهيني ككاتبة».

لم تترك نادين سيرة ذاتية، لكنها كانت موضوعاً للسيرة التي كتبها رونالد سورش روبرت تحت عنوان «لا مطبخ بارد» (2005). ويبدو أن هذه المرأة المتكتِّمة على حياتها الشخصية لم تكن راضية البتّة عن مخطوط هذه السيرة، فتراجعت عن الإذن التي أعطته للكاتب، واتّهمته بخيانة الثقة. ونشرت السيرة - في نهاية المطاف - لدى دار نشر جنوب إفريقيّة صغيرة.





عبّاس محمود العقاد

مصر
في كتب أربعة

كان عبّـاس محمود العقّاد (1889-1964) كاتباً وأديباً وناقداً وشاعراً موسوعي الثقافة، وهـو ما انعكس جليّاً في غزارة تأليفه، إذ إن مؤلفاتـه تربو على الألف، فضلاً عن المقالات المتناثرة في الدوريـات، والتي يقال إنها تربو على الخمسـة عشـر ألف مقـال. تتنوّع المواضيع والعلوم التـي اهتمّ بها العقّاد، فمن الأدب إلى نقد الشعر إلى الدين إلى المرأة إلى الفلسفة.

لم يترك العقّاد شيئاً إلا وسَبَره عبر القراءة والبحث، فقد كان قارئاً ومؤلِّفاً من طراز نادر.

وها هنا تنفرد مجلة الدوحة بنشر مقالين للعقاد غير منشورين مـن قبل،وهما -في الأصل- محاضرتـان أُلقيتا عام 1936 عن أربعة كتب تخصّ مصر، كانت قد صدرت حديثاً وقتها.

تتوزّع مدرستان معروفتان دراسة الأدب المقارن، إذا أردنا الإجمال، هما: المدرسة الفرنسية أو التاريخية، والمدرسة الأميركية أو النقدية. إلا أن ظاهرة المقارنة سابقة على هاتين المدرستين، فالكلام -مثلاً- سابق لقواعد اللغة، وربما كانت الموازنات التي تمّت قديماً في الأدب العربي بين شاعرين، وفي الأدب الأجنبي -أيضاً- بين كاتبين، هي البدايات الحقيقية السانحة لهذا العلم، لكن هذه المسائل ما لبثت أن أنتجت علماً يقف عليه الباحثون جهودهم.

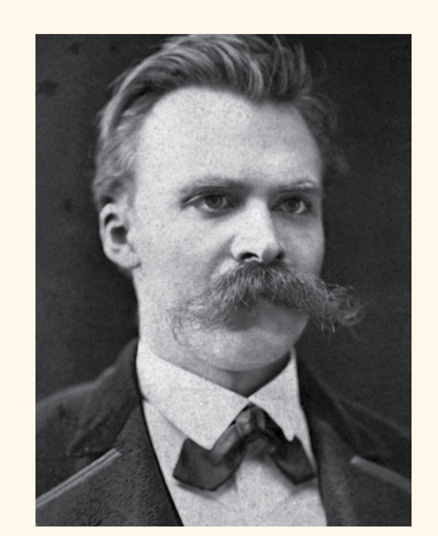
أبو همّام عبد اللطيف عبد الحليم

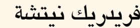
مدرسة للعقّاد في الأدب المقارن



ولُبّ الدراسة المقارنة عند الفرنسين - في أغلبها - يتّجه إلى التأثير والتأثّر، والوسائط، وأنواع العلائق، وربما كان تعريف جويار لهذا العلم بأنه «دراسة تاريخ العلائق الأدبية الدولية» يوجز حدود هذه المدرسة، وقد صادف ذيوعاً شديداً حتى بين الدارسين العرب الذين تلقّوا دراساتهم في فرنسا.
لكن المدرسة الأميركية ورائدها «رينيه ويلك» ترى أن اقتصار الدراسة المقارنة على مسائل تأثّر أدب ما بأدب غيره، أو تأثيره، تضييق لا مسوّغ له، وأن الاهتمام بالوسائط والتاريخ يكون على حساب جماليات النص ونقده، وفيه أيضاً شبهة اهتمام بالأدب القومي، وشبهة استعلاء؛ ولذا رأوا أن الظروف المشابهة في بلدين، وتشابه القرائح حين تتّجه إلى معالجة موضوع واحد يمكن أن تقوم بها دراسة مقارنة، بصرف النظر عن الالتقاء التاريخي، وتأثير أدب في أدب آخر، بل وسّعوا الحظيرة بعض الشيء لدراسة تشابه بين أديبين من لغة واحدة، ولعل دافعهم في ذلك هو

اللغة الإنجليزية الموحّدة بينهم وبين الجزر البريطانية.
وقد هَلَّل كثير من الدارسين، حتى بعض الفرنسين أنفسهم، لهذا الاتجاه الجديد الذي بَشَّر به «ويلك» في دراسته: «أزمة الأدب المقارن» سنة 1949، ورأوا فيه فتحاً جديداً، وقد جمعه في كتاب صدر سنة 1963.
واتّسمت النظرة الأميركية بالشمول والاتّساع لتحوي الأدب ومقارنته بمجالات التعبير الإنساني الأخرى، كالفنون، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم، متفادية بذلك أوجه القصور لدى الفرنسيين.
لكن التاريخ لهذا العلم بخع دور العقّاد، وكأنه لم يترك أثراً يُذكَر، والحق مجانف لهذا التاريخ من ألفه إلى يائه، لأن رجلاً طلعة مثل العقاد لابد أن يضرب بسهم هذا الحقل البكر، وطارقوه يمضون في وعثاء.
وفي سنة 1908، وفي جريدة الدستور، نشر العقّاد طائفة من المقالات عن بلاد فارس: شعرها، وشعرائها، قارن في إحداها بين الخيّام والمعرّي، والعقّاد كان في التاسعة عشرة من عمره. ويرى أنهما اتّفقا في كثير من العادات والطباع «ولا يبعد أن يكون الرجل قد استقى فلسفته من أبي العلاء، فإن الشواهد تؤيّد ذلك، وقد كان الخيّام يحسن العربية، فلا يعقل أنه لم يطّلع على مصنَّفات المعرّي... كما أنه لا يعقل أن يبلغ بينهما توارد الخواطر إلى حَدّ أنهما يَتَّفقان في التعابير والمعاني والمذاهب ذلك الاتّفاق الغريب».
ثم يستطرد العقّاد بإيراد أمثلة تؤكّد نظرته هذه من أقوال الشاعرين الحكيمين، وهو كلام يتّسق ورأي المدرسة الفرنسية التي تبحث عن الوسائط والتأثر، والعلاقات التاريخية.
بيد أن الذي نريد أن نؤكّده قبل إيراد نماذج من الدرس المقارن، حسب وجهة النظر الفرنسية، وهي حاشدة عنده، أننا نودّ التلبّث أمام حقيقة غفل عنها الباحثون جميعاً، وهي من الوضوح بحيث لا تعوز نظراً يرى؛ هذه الحقيقة هي سبق العقاد للمدرسة الأميركية بأكثر من ثلاثة عقود:
في سنة 1916 نشر العقّاد مقالين في مجلة «المقتطف» -سبتمبر، ونوفمبر- عن أبي العلاء المعرّي، مقارناً بينه وبين داروين، وشوبنهور، بَيَّنَ فيهما أن شيخ المعرّة تحدّث عن منهب النشوء وتنازع البقاء، حديثاً غير عابر. كما تحدّث عنه داروين، مدلّلاً على ذلك بنماذج من شعر أبي العلاء، وأقوال داروين، ثم عرض العقّاد لتشاؤم الشاعر العربي - وكان العقّاد في أوج تشاؤمه وعشقه للمعرّي آنئاك- والفيلسوف الألماني شوبنهور، مستشهداً بنماذج من كليهما، وانتهى العقّاد قائلاً: «فإذا قيل إن داروين واضع المنهب في عالم العلم، ساغ لنا أن نقول: والمعري واضعه في عالم الأدب والشعر.» وارتأى أن المزاج وراء تشاؤمهما، وأنهما يتلاقيان في حبّهما للحيوان ورأفتهما به، وفي وفائهما لوالديهما، مع أنهما سبب وجودهما في الحياة التي يفركانها.
وعاود الحديث عن المعرّي وشوبنهور مرة أخرى في كتابه «رجعة أبي العلاء»، مما يشي بإلحاح الفكرة عليه.
وفي مقال له بجريدة «البلاغ» 7 يناير 1924 يقارن بين المتنبي والفيلسوف الألماني نيتشه في فلسفة القوّة. ويعجب العقّاد لهذا التشابه فيقول: «إن آراء شاعرنا وآراء المفكِّر الألماني تَتَّفق في مسائل كثيرة اتّفاقاً توءمياً، لا نعلم أعجب منه اتّفاقاً بين نابغين مفكِّرين، ينتمي كل منهما إلى قوم وعصر وحضارة ولغة غير التي ينتمي إليها الآخر. تتَّفق في مقاييس الحياة، وقيم الأخلاق، وصرامة العبارة، وتفاصيل جزئيات شتى مما يتفرَّع عن هذه الأصول، ووجهة النظر -على الأقل- متّحدة في كل ما نظم الشاعر، وخَطّ المفكّر في المعاني الخاصة والعامة. فمن قرأ المتنبي، ثم قرأ نيتشه لا بد أن تكرّ الذاكرة به إلى كثير من أبيات المتنبي ووقائع حياته، كلّما قَلَّبَ الطرف في صفحات نيتشه من رأي إلى رأي ومن خطرة إلى خطرة، ولا بدّ أن يشعر وهو يتنقَّل من أحدهما إلى الآخر أنه ينتقّل في جوّ واحد وبيئة واحدة».
وقد ردَّد هذا الرأي المستشرق الإسباني «غارثيه غوميث» في دراسته عن المتنبي التي ترجمها إلى العربية د. الطاهر مكي، من دون أن يشير الإسباني إلى رأي العقّاد، وما نظنّه إلا آخذه عنه، إبان إقامته في القاهرة منذ سنة 1923، وهو طالب بعثة.
ما قاله العقّاد منذ سنة 1916 هو ما بشَّرت به المدرسة الأميركية، وشايعها بعض الفرنسيين منذ سنة 1949، وكان «ويلك»، حين نشر العقّاد آراءه، في الثالثة عشرة من عمره، ولو كان كاتبنا المصري يكتب بغير العربية لكان لكتابته أثر آخر، ولَغَدا صاحب مدرسة تُنسب إليه في الأدب المقارن، تقف بجانب المدرسة الفرنسية ولا تُلغيها، لكنها تحدّ من غلوائها في حصارها الشديد، وتفتح المقارنة بين المعارف الإنسانية، كما حدث لدى العقّاد حين قارن بين شعراء، وفلاسفة، وعلماء.
أما صورة الأمّة في أدب أمّة أخرى، فله فيها صفحة باقية في تراثه، وأمامنا أربع دراسات - لم تنشر من قبل - عن صورة مصر في أربعة كتب، وهي رحلات واقعية أو خيالية: الكتاب الأول هو «صوت من مصر» وهو من وحي الخيال، وينكّرنا بـ«واشنطن أرفينج» في كتابه عن الحمراء، وتناول العقّاد الكتاب ومؤلِّفه بالنقد والتحليل، ومواطن الإصابة في وصفه الخيالي، والذي أثبتت الأيام واقعيته، ويختم كلامه بقوله: «وفي كتاب «صوت من مصر» أو هاتف من مصر نخر موفور للدارسين والملاحظين، ونخر موفور للمتخيّلين والمتأمّلين، ولا سيما إذا كانوا من أبناء البلاد التي تدور عليها أحاديث الكتاب».
والكتاب الثاني: «وباء مصر الأخير»

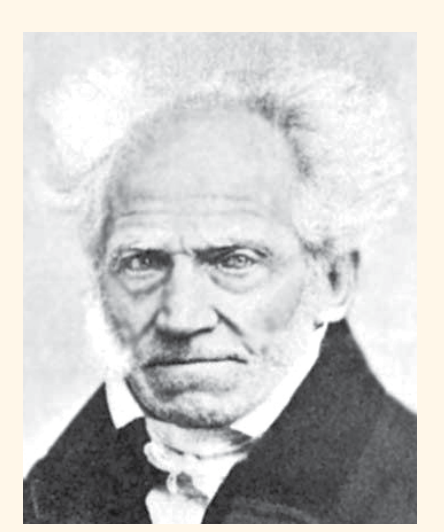




فريدريك نيتشة



أبو العلاء المعري



شوبنهور

ويتحدّث عن المخدّرات.وهو كتاب حقيقة لا خيال، إلا أن فيه توشيات مثل نوادر شرلوك هولمز، كما فيه استعراض جيد لحقيقة المجرمين والمهرّبين، ومطارداتهم.

والكتاب الثالث قصة للكاتب السويسري «جون نيتل» واسمها «الدكتور إبراهيم» وقد تُرجِم إلى الإسبانية. ويحكي قصة طبيب من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ويتابع المؤلف رحلته في أقاليم مصر، ورأيه في العادات والتقاليد، ومحاولة تفسيرها وتعقيب العقّاد عليها.

أما الكتاب الأخير فهو رحلة إلى مصر قبل نحو سبعين سنة - أو منذ كتب العقّاد دراسته في الثلاثينيات - وهو للكاتب المصوّر الفرنسي «إيجيين فرومتان»، ويوازن العقّاد بين ملكاته مصوّراً وكاتباً، ورأيه في مشاهداته في مصر. وتذكّرنا هذه القصة أو الرحلة برحلة «دومنجوباديا» الإسباني أو «علي بك العباسي» كما سمّى نفسه في عصر محمد علي.

والرحلات عموماً مصدر من مصادر دراسة الأدب المقارن، وإن كان بعض كُتّابها من الكتّاب الهواة أو من الدرجة الثانية، إلا أن القارئ لا يعدم بعض اللمحات التي تقع عليها الأعين المغتربة قبل الأعين الأهلية.

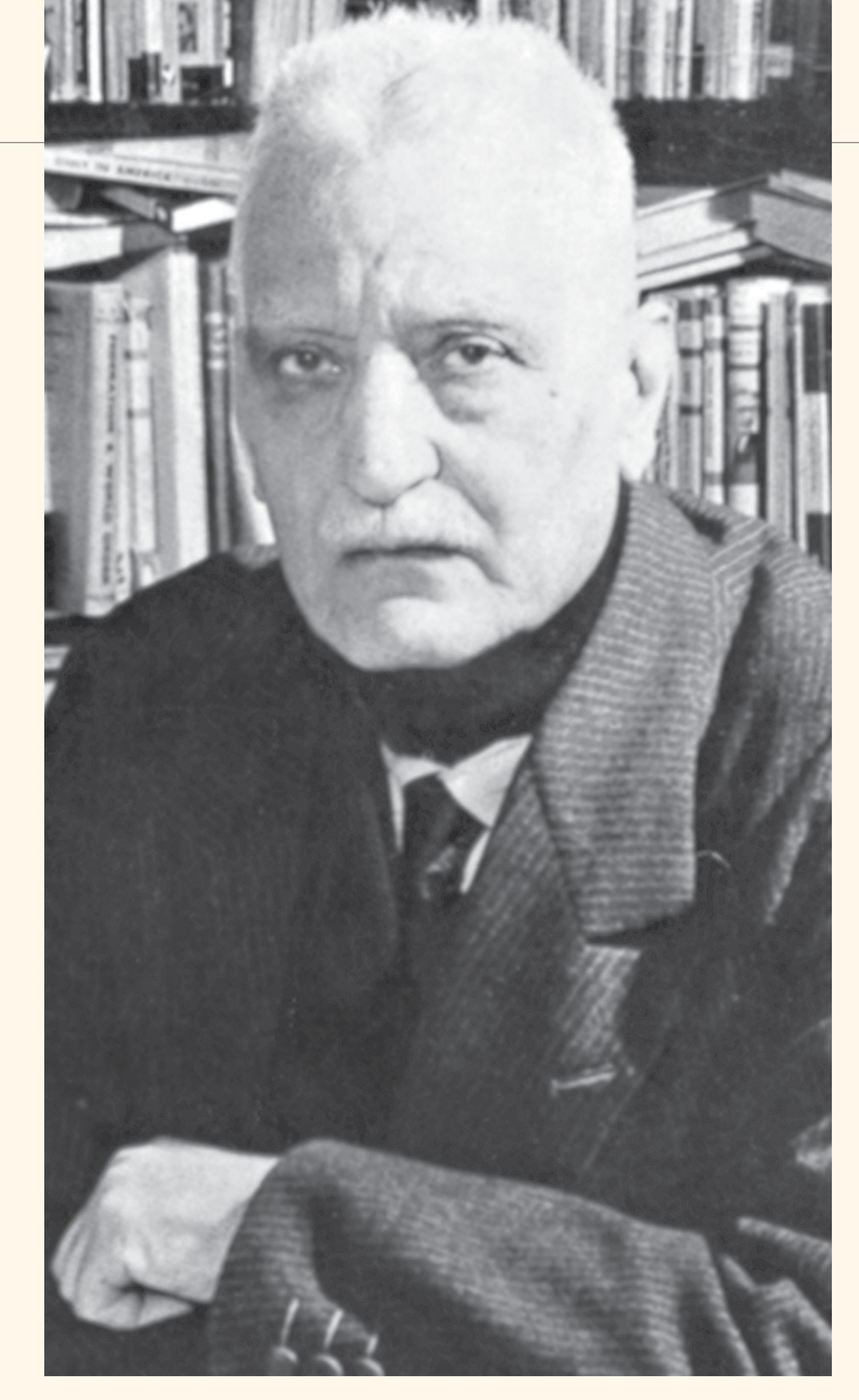
كما حدّد العقّاد قضية التأثير والتأثّر، ومدى أصالة الكاتب، حين تحدّث في شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي عن مدرسته. يقول: «والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلّدة للأدب الإنجليزي، ولكنها مستفيدة منه. ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز كما تقدّره هي، لا كما يقدّره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحقّ اسم الفائدة. إذ لا جدوى هناك فيما يلغي الإرادة، ويشلّ التمييز، ويبطل حقك في الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقّة هي التي تهديك إلى نفسك، ثم تتركك لنفسك، تهتدي بها وحدها كما تريد، ولأن تخطئ على هذا النمط خير من أن تصيب على نمط سواه.».

ونعتقد أن هذا من خير ما قرأناه فيما يتعلّق بالتأثير والتأثّر، وأصالة الأديب الحق، ولـ«جيتي» كلام مشابه... لكن ليس فيه مثل هذا الحسم.

ولعل خير ختام لهذه السطور العجلى ما قاله العقّاد ينفي الظنّة الببغاوية، ويؤكّد أصالته الواضحة بنفسها، وتثبت سبقه، وهو قوله: «ولقد يرى بعض الناقدين أنني أتأثر بما أقرأ فيما أكتب، وأنني أنحو هذا النحو أو ذاك مما أعجب به من آراء المفكّرين وأنماط التفكير، فليس لي أن أقول في هذا الرأي إلا أنني أعلم غير ذلك من شأني، وإنني لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءاً من الحياة، ونوعاً من الأبوة، فليس يسرّني أن تنمى إليّ أفكار كل من أَقَلَّتْهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء إذا كانت غريبة عني. بعيدة النسب من نفسي، كما ليس يسرّني أن ينزل لي كل من في الأرض عن أبنائهم وبناتهم، ولو كانوا أبناء سادة وذرّيّة ملوك، أقول ذلك ولا أجد فيه ادّعاءً ولا عجباً، ولكني أقرّر به حقيقة، وأبيِّن منهباً، فمن شاء أن يعدّه من الادّعاء والعجب، فله مشيئته، وليس عليَّ أنا أن أنازعه فهمه وتفسيره..

ولو أن للخواطر يوم بعث تُرَدّ فيه إلى مناشئها، لَخلْتُ أن ستبعث معي في جسد واحد يوم يُنفَخ في الصور الموعود، أو لعادت معي إلى حيث كنا في الحياة، ولو كان لها ألف شبه بآراء المرتئين وكتابات الكاتبين».

وشهادة المرء لنفسه تبيح الأخذ بها حين ننظر بعيون آدمية لا بعيون الزجاج الممسوخ، حين نجد دلائلها شاخصة فيما خطّته يراعة العقاد رائد اتجاه في الأدب المقارن، قبل المدرسة الأميركية، وهو في غنى، بسبقه وأصالته، عن أي نافلة من الإعجاب أو الثناء.



مصر في كتب أربعة (1)

حضرات السادة والسيدات..

من حقّ مصر أن تحضر في أذهان العالم ومسامعه، سواء أكان عالم الكتب أو عالم الأعمال. فإن الأمة التي لا تنكرها الأمم في أيامها هي أمّة ماضية وليست بحاضرة، وهي أمّة تُقاد في ركب الثقافة وليست تقود، وتلك منزلة لا يرضاها لبلادهم أبناء وطن من الأوطان.

ومصر تُذكَر كثيراً في كتب التاريخ والسياسة والرحلات وما إليها، ولكن لا أعني أمثال هذه الكتب فيما أشرتُ إليه، لأن الأمّة قد تُذكَر في كتب التاريخ والسياسة والرحلات وليس لها اختيار ولا فضلٌ في ذكرها: كل أمّة لها تاريخ ماضٍ يكتب فيه بعض الكاتبين، ويقرأه بعضُ القارئين، ولو من غير أبنائها، وكلّ بلد قد تجعل السياسة الدولية حديث المشارق والمغارب، وهو لا يشترك بعمل مجيد في هذا الحديث، وكلّ إقليم قد يصلح للرحلة فيه والكتابة عن مشاهداته وآثاره أياً كان نصيب أبنائه في حياتهم الحاضرة، وليس هذا الذي نعنيه حين نتمنى أن تحضُر مصر في أذهان العالم ومسامعه على مدى الأيام. إنما نتمنّى أن تكون هي الدارسة لا موضوع الدراسة، وأن تكون هي المساهمة في ثروة الحضارة والثقافة لا أن تكون هي حصةً للمساهمين الباحثين، وأن تكون الكتب لها ومن صنعها، ولا يكفي أن تكون عنها ومن صنع غيرها، وأن ينقضي العام بعد العام وفي سجلات كل عام من هذه الأعوام أثر مذكور لمصر في فتوح العلم والأدب والصناعة، كالأثر المذكور لجميع أمم الحضارة والتقدُّم والإنشاء. هكذا نودّ أن يكون حضور مصر في الأذهان والآذان. وهكذا نودّ أن تكون مساهمتها في عالم الكتب والدرس والثقافة. ونحن نغتبط -ولا شك- كلما رأينا مصر مذكورة أي ذكر في عالم التأليف والتصنيف، ولكننا نغتبط أضعاف ذلك حين نراها تُذكر بما أضافت هي، وأنشأت هي، وأبدعت هي في ذلك العالم الرحيب. والكتب الأربعة التي جعلناها موضوع هذا الحديث هي كتب ندرسها كما درستنا، ونعالج الكلام فيها كما عالجت الكلام فينا، وذلك حقّ لها يساوي مؤنة استعراضها والإلمام بأغراضها، ونخرج منها مستعرِضين ومستعرَضين، فنحن على حدود المساواة حتى يُتاح لنا أن نرتفع بالميزان إلى ما فوق المساواة: إلى الفضل والرجحان!

***

حضرات السادة والسيدات...

وصلتْ إلينا -أخيراً- هذه الكتب الأربعة عن مصر أو عن الشؤون المصريّة، فأحببنا أن نُدير عليها الحديث في هذه

الليلة، لأنها تعنينا، وتستحقّ عنايتنا، ولو لم يكن في التحدُّث بها إلا أن نتابع ما ينكره الناس عنا لكان ذلك سبباً للإلمام بها والإشارة إليها، فإن الرجل الذي لايعرف أنه منكورٌ هو منسيّ بعض النسيان، وإن لم ينسَه الناس.

كل هذه الكتب ممّا يتّصل بالحاضر أو بالدراسات الحاضرة وان كان ظاهره التاريخ ووصف الآثار: أحدها اسمه «صوت في مصر»، والثاني اسمه «وباء مصر الأخير».. والثالث اسمه «الدكتور إبراهيم».. والرابع اسمه «سياحة في مصر» تُستَأنَف أو تُعاد طبعتها في هذه الأيام.

وليس من الميسور أن نستعرضها كلها هذه الليلة، فنحن نجتزئ الآن بالكلام على اثنين منها، ونرجئ الكلام على الاثنين الآخرين إلى ليلة أخرى.

***

فأمّا كتاب «صوت في مصر» فهو أحرى أن يُحسَب من وحي الخيال، وإن كان موضوعه التاريخ ودراسة الآثار.

نعم هو أحرى أن يحسب من «وحي الخيال» لأن صاحبه يخاطبنا من ناحية الخيال أو هو يتطلَّب منا خيالاً واسعاً لكي نؤمن بصدق ما يقول، وليس يتطلب من القارئ علماً وتمحيصاً بمقدار ما يتطلَّب منه، حسن الإصغاء إلى حديث التخيُّل والإلهام.

مؤلِّف «صوت من مصر» أو «هاتف من مصر» هو طيّار إنجليزي اسمه «راندال ستيفن» من الذين اشتركوا في الحرب العظمى، ولم يُعرف عنهم الاشتغال بالمصريات ولا رؤية مصر نفسها قبل صدور تواليفه العجيبة في التاريخ المصري والآثار المصرية. وهو واحد من أولئك الذين تعتريهم الهواتف، ويستمعون إلى أصوات من الغيب تتحدث إليهم بأنباء الماضي السحيق والمستقبل البعيد.. وقد استشهد بأناس من الناشرين والأطباء على كتابة مَا كتب، قبل ظهور المحفورات التي تؤيّد بعض ما يقول.. ومن المحقَّق أن بعضاً من كتبه قد صدر، وتناولته أيدي القراء قبل ظهور المحظورات التي أشار إليها، ولكن من المحقَّق -أيضاً- أن التطابق بين أنبائه السابقة وبين ما لحق بها من المكتشفات الأثرية ليس بالدليل القاطع على صحّة الهواتف والغيبيات التي يتلقّى عنها أنباءه. لأن الاهتداء إلى أمثال تلك الأنباء بغير الهواتف لا يدخل في حيِّز المستحيل.

يقول لنا الضابط صاحب الهواتف إن موسى عليه السلام قد تحدَّث إليه باسم «أوزيراس»، لأنه هو الاسم الذي كان معروفاً به بين المصريين، وقال له إنه كان أميراً من سلالة البيت المالك ينتمي من ناحية أمِّه إلى قبيلة آسيوية، وأنه غضب لما أصاب أبناءَ خؤلته من الظلم والضنك، فتشفَّع لهم، فلم تُغنِ عنه الشفاعة، وعَرَّضته لغضب الملك ودسائس الكهّان، فجلا بالقبائل الآسيوية إلى أرض سيناء، وتبعه هنالك فريق من حرّاس الحدود، وأغلق البقية على أنفسهم أبواب حصونهم، لأنهم أشفقوا أن يكافحوه، أو يعوّقوه.

يقول «جارفس بك» محافظ سيناء، المشهور ببحوثه القيّمة في آثار الصحراء الشرقية: «لقد لُفِت نظري إلى كتاب عن مصر يقال إنه من وحي الأصوات والهواتف، كتبه ضابط سابق في سلاح الطيران الملكي، لم يشاهد مصر قط، ولم يعلم شيئاً من تاريخها القديم. والكتاب جدير بالنظر لأنه ينمّ على معرفة دقيقة بتاريخ هذا القطر يصعب تعليلها عندما يخطر لنا أنها من قلم رجل لا دراية له بموضوعه. وقد نقض طائفةً من الآراء كانت مقبولة عند علماء المصريات، وجاء فيه عن هجرة الإسرائيليين ما يأتي:

«وهنا نقل جارفس بك من رواية الضابط الطيار عن الخطة التي سار عليها موسى عليه السلامُ، وسيَّر بها أتباعه المهاجرين. ثم عقّب جارفس بك على تلك الرواية بتأييدها في جوهرها، ثم قال:

«لـم يخطـر قـطّ للذيـن كتبـوا الفصول الكثيرة في تيه بني إسرائيل أن يسألوا: كيـف كان مسـلك الحاميـات المصريـة علـى الحـدود؟ وهـي الحاميـات التي لا شـك في وجودها يومئـذ، كما تدل على ذلك أطـلال المعاقل الباقية إلى شـرقيّ القنطرة والإسـماعيلية.. فقد كانت مصر يومئـذ على خصومة دائمـةٍ مع جيرانها الشـرقيين، وكان لابُـدَّ لها مـن حاميات قويـة على تخومها لتصدّ الغارة الأولى مـن الجيـوش الداهمة، وتحـرس البلاد المطمئنة من سطو البدو عليها في سائر الأوقـات الأخرى، وأن كلمـة البدو لتقع في الأذهان موقع النغم الحديث، ولكننا لا نرى من سـببٍ يسـوّغ لنا أن نظن أن برّيـة كسـيناء يسكنها من قديـم الزمن أنـاس غيـر أهـل البـداوة. وادعُهُم بأي اسـم دعـوتَ، فأحوال المعيشـة هنالك توجـب أن لا يكـون لسـيناء سـكّانٌ من طراز غير طراز سكّانها اليوم. والراجح جـداً أن بـدويَّ اليـوم وسـلفه «العانيّ» قبل خمسـة آلاف سنة هما عنصر واحد. وفيمـا عـدا «البندقيـة»، وهـي سـلاحه الحديث الذي اسـتعاره فـي الأوروبيين لن ترى في معيشـة البدوي اليوم أو في مسكنه وأدواته شـيئاً تغيرّ على تعاقب الأدهار».

قـال جارفس بـك: «فلما مُنيـت حاميات الحـدود بجمـع كبيـر مـن المستبسـلين المسـتميتين يفُوقونهم عـدداً لم يكن لهم محيـصٌ - أغلـب الظـن - إلا أن يسـلكوا المسـلك الـذي أنبـأ بـه صاحـب كتـاب «سجلات أوزيريس».. وهو أن يوصدوا على أنفسـهم أبوابهـم أو يلحقوا بقبائل المهاجرين.

ذلـك مثـلٌ من أمثلـة الأنبـاء أو الهتفات المسـطورة في كتـب الضابـط الطيّار.. والمطابقـة هنـا بين النبـأ وبين الواقـع المفروض أ مـر لا يتعـذَّر على التقدير والتخمين، ولكنْ، أقـلُّ، ما فـي الأمر أن الكتـاب صدر قبل أن يقـرأه جارفس بـك، وأنه إذا ثبت أن الضابط الطيار لـم يدرس تاريخ مصر، كمـا ثبـت أنـه لـم يشـهدها رأي العين، فالغرابـة الكبـرى هـي أن يؤلِّـف كتاباً كذلك الكتاب.

***

ومثـل آخر مـن نبوءاته أنه أنبأ برسـم السـراديب الخفيـة تحت الأهـرام، فجاء الرسـم قريباً مما أظهرتـه المحفورات الأخيـرة، قـال: «ذات ليلـة فـي شـهر مايـو سـنة 1926 ذهبـتُ فـي النـوم، بعـد رقادي، إلى أبي الهـول.. ومازلت أحـوم هناك حتى وجدتُني في ضريح قديـم، وفهمـت أن الضريـح لرئيـس كهنة الأسـرار الـذي اسـمه هيلومور أو هليووير، ورأيت التابوت وأدوات شتّى مـن معدّات المدافـن.. وعُنيت بتدوين ما رأيـت فـي الصبـاح التالي بمحضـرٍ من ناشـريّ، وأنـاس ذوي أقـدار، منهـم الدكتـور بيتر مايلز الـذي وقع الوثيقة، وكتـب المقدمتين لكتابين من مؤلّفاتي.. وفـي فبراير سـنة 1930 نشـرت الديلي ميل صورة شمسية لأبي الهول وصورة لذلـك الضريح الذي انجاب عنه التراب، وذكَـرَتْ أن الحفـر بجوار أبـي الهول قد أظهـر ضريـح «رع ويـر».. ولـم أنتبـه إلى الاسـم حتى نُبّهت إلى أن «رع وير» و«هليـو ويـر» اسـمان لمسـمّى واحـد، وأن «هليوويـس» هي الكلمـة اليونانية المراوغة لكلمة «رع وير»، لأن الشـمس تسـمى «رع» باللغة المصريـة و«هليو» باللغة اليونانية.

ومثـلٌ غير ما تقدّم من أمثلة نبوءاته أنه أنبأ بوجود هيـكل لأخناتون في طيبة، فسـخر منه بعض كتّاب المصريات، لما هو معلوم مـن أن أخناتون بمعبد طيبة والكهنـة الطِّيْبيين فلم يمـضِ عام حتى ظهـرت تماثيـلُ لأخناتـون وظهـر هيكل له في الكرنك أي في طيبـة.. كما قـال، وكذلك أنكـر أن تكـون الجثة التي عُرفت باسـم اخناتون جثة ذلك الملك، قبل أن يوافقه على شـكوكه بعـض الأثرييـن المشـهورين، ولا يزال ينكرها بعد فصل الثقاة في هذا الخلاف.

والنبـوءات مـن هـذا القبيـل تتكـرَّر في صفحـات الكتـاب. لكـنْ، لابـد أن يلفت النظر ذكرُه اسـمَ الخرطـوم في نبوءات الهواتـف الأقدميـن، وزعـم أنهـا كانـت تُسـمّى فـي العهـد البائـد «خاتـوم» لا الخرطوم، فهل هو تصحيف في الهواتف أم هو جهلٌ منها بحقيقة الاسم الحديث؟؟ إن الخرطـوم مدينـة حديثة سُـمِّيت بهذا الاسـم لوقوعهـا فـي النيـل فـي مـكان يشـبه خرطوم الفيـل، فمن أيـن جاءت «خاتوم» هذه قبل أن تُوجد مصر القديمة والسودان القديم؟ كذلك يذكر «العمارنة» بلسـان الهواتـف القديمـة، وهـي -كما نعلم- منسوبة إلى قبيلة عربية حديثة، فهل كان الهواتف يجهلون اسمها الغابر، أم يفضِّلـون عليه الاسـم الجديد؟ ولذلك يذكر الضابط أسـماء في القـارة البائدة مسـبوقة بأداة التعريـف العربية.. فهل كان أبنـاء تلـك القـارّة يعرفـون أداة التعريـف العربيـة قبل عشـرات الآلوف من السـنين؟ وحديث القـارة البائدة هنا الحديـث عجيـب طريـف، لأن صاحـب الهواتف يقول إنها قد انبأته بتاريخ تلك القارة التي كانت إلى الجانب الغربي من القـارة الإفريقية، وكانـت على حضارة تفـوق الحضـارة الأوروبيـة الحديثـة، ثم طغت وفسدت فدمّرهـا الله، وأوصى بضعةً من حكمائها أن يرحل فريق منهم إلـى الشـرق، وفريق آخر إلـى الغرب، فكانـت حضارة مصر القديمة، وحضارة أميـركا القديمـة، وهمـا تتشـابهان فـي الشعائر والآثار.

والدنيـا في رأي صاحـب الكتاب عرضةٌ للنكبات العظمى التي تشبه نكبة القارة البائـدة - مـرة في كل خمس وعشـرين ألف سـنة، وهي المدّة الكافيـة للتحوُّل التـام في محـور الكـرة الأرضية، وهذه المدّة تنقسـم إلى أجزاء كلٌ منها يقع في نحو ألفين وثلاث وثمانين من السنين، وكل منهـا شـوط من أشـواط الحضارة الإنسـانية، لـه علاماتـه وخصائصـه ومميزاتـه، ونحـن الآن علـى مقربة من

نهاية الدورة الكبرى التي يقضي بعدها الله ما يشاء في مصير هذه الدنيا ومصير هذه الحضارة.

***

حضرات السادة والسيدات..

لقد صبرتُ على قراءة هذا الكتاب لأنني عَوَّلت -من البداية- أن أحسبه من كتب الخيال، ولا خسارة عليّ في ذاك.

فإذا نحن استعرضناه على هذا الاعتبار ففيه متعةٌ فكرية، وفيه دراسة نفسية، وليس من الإنصاف أن نمحوه محواً، أو نطويه طيّاً، لأننا لا نصدّق كل ما فيه، فليس الشرط الأول في القراءة التصديق والموافقة، ولكنما الشرط الأول هو مادة الدراسة والملاحظة، وفي كتاب «الهاتف في مصر» ذخرٌ موفور للدارسين والملاحظين، وذخر موفور للمتخيّلين والمتأمّلين، ولاسيما إذا كانوا من أبناء البلاد التي تدور عليها أحاديث الكتاب.

أما الكتاب الآخر الذي سنتكلم عنه الليلة فهو كتابُ حقيقة لا كتاب خيال.. وإن كان موضوعه المخدّرات والمُصابين بسموم العقاقير.

وربما كان أقرب ما في الكتاب إلى الحقيقة وأبعده في الخيال عنوانه الذي اختاره المؤلِّف وهو «وباء مصر الأخير».. مشيراً إلى الضربات العشر إلى أصابت المصريين في زمان موسى عليه السلام. فإن وباء المخدّرات لم يكن ليقلّ في خطره وبلائه وسعة انتشاره ووخامة عقباه عن جميع تلك الأوبئة والضربات مجتمعات. وقد كان أشبه بالجائحة الوبائية منه بالآفة الاجتماعية، لأنه سرى سريان المرض الذي يصيب بالمساس والمجاورة. ولم يَسْرِ سريان الآفات الاجتماعية التي تشيعُ حسبما يشيع لها من أسباب.

قال المؤلف بعد بيانه لقواعد الإحصاء التي عُرفت بها نسبة المصابين بالمخدّرات إلى نسبة السكّان:

«لقد تبين أنه من ثلاثة وثمانية من عشرة إلى أربعة في المئة كانوا مصابين بعدوى المخدّرات، وهذا معناه أن خمسمئة ألف في أربعة عشر مليوناً كانوا يدمنون هذه السموم.

«لكن هذه الملايين تشمل الرجال والنساء والأطفال، والمعلوم أن تعاطي السموم محصور -على الأغلب- في الذكور دون النساء، وأنه عادة يتعوَّدها الرجال فيما بين سِنّ العشرين وسِنّ الأربعين.

«فعلينا -إذاً- أن نضرب النسبة المئوية في اثنين لنعرف عدد الرجال المصابين بالوباء. وإذا قدَّرنا أن العشرين سنة هي على الجملة ثلث العمر المقدور للإنسان فلنضرب النسبة المئوية مرة أخرى في ثلاثة، وتكون النتيجة أن نحو أربعة وعشرين في المائة من زهرة الرجولة المصرية، في إبان عمر العمل، كانوا عاكفين على تسميم أنفسهم بالمخدّرات، أي واحداً من كل أربعة رجال، وهي حالة مروّعة بلا مراء».

وقد طرق المؤلّف أبواباً مختلفة في موضوع هذه العقاقير. ففي الكتاب بيان نشأتها واشتغال العلماء بتحضيرها، واشتغال المصلحين بمنع أضرارها، وأساليب المهرّبين في نقلها وترويجها، وأفانين الشرطة التي يلجأون إليها لاقتناص المهرّبين وإيقاعهم في الشِّبَاك، والقوانين الدولية التي وُضعتْ لتقييد المعامل الكيمية بالمقادير الضرورية للأغراض النافعة، وإلزام كل دولة بحصر المقادير التي تستخرجها في بلادها والمقادير التي تصدّرها إلى غيرها حسب حاجياتها، مما استغرق الجهود والأعوام حتى تسنّى للقائمين به النجاح في إقناع الدول بالإصغاء إليه والموافقة عليه.

وقد عُني المؤلف عناية خاصّة بإبراز الفضل الذي يرجع إلى مكتب المخدّرات - وعلى رأسه رسل باشا - في الوصول إلى هذه المأثرة الإنسانية الجُلّى، وهو في واقع الأمر فضل يُصغر إلى جانبه كل ثناء، ويستحق من المحبّين لمصر كل تبجيل ووفاء.

***

حضرات السادة والسيدات..

قلت لحضراتكم إن كتاب «وباء مصر الأخير» كتابُ حقيقة وليس بكتاب خيال، لكني أقول- مع هذا- إن القارئ ليجد فيه من القصص ما يشبه روايات كونان ويل، ونوادر شرلوك هولمز بطله المشهور، لأن شرلوك هولمز الخيالي لم يصنع في مطاردة المجرمين أكثر ولا أغرب مما صنعه المطاردون الأحياء الحقيقيون لعصابات المهرّبين وتجّار السموم. ومن عرف أن أعمال التهريب كانت تمتدّ من الصين إلى الأميركيتين، إلى ألمانيا، إلى البلاد التركية، إلى مصر وما جاورها في الأقطار، عرف كيف تكون الملاحقة والاستطلاع واختراع الحيل وإحباطها من الجانبين: جانب الشرطة وجانب العصابات، ومن عرف أن التجارة في المخدّرات موردٌ يُدرّ على أصحابه مئات الألوف في مدى الشهور والأعوام، عرف كيف يحمي القتال والطراد بين طلّاب الغنيمة وحُماة القانون، وكلاهما لا تعوزه الفطنة، ولا تعوزه المغامرة، ولا تعوزه البواعث التي تغري بالدفاع والهجوم. وأيّ رواية من روايات شرلوك هولمز تقوم على عناصر أغرب من هذه العناصر، وتحتوي من وسائل التشويق أمتع من هذه الوسائل؟..

فالذين يلتمسون الحقيقة لا يفقدون متعة الخيال في أطواء هذا الكتاب، ولعلهم يرون على أسلوب مؤلِّفه من الطلاوة ما يقرّب المسافة بين كتابه وبين الروايات والأقاصيص، والمؤلِّف بعدُ غير مجهول بين المصريين في البيئات العلمية والفنية، لأنه هو البارون «هاري دارلنجيه» صاحب البحوث المعروفة في الموسيقى والآثار والمشرقيات على العموم.

ظهر كتابه هذا في وقت اتجهت فيه العناية إلى مسألة المخدرات من نواحيها الدولية، وتعاظم الاهتمام بالرقابة عليها في كل مكان يمتدّ إليه سلطان الحضارة والنظام. ففي الأيام التي صدر فيها كتاب «وباء مصر الأخير» صدر كتاب آخر باسم «الغارة على العقاقير السامّة» للاستاذ بيلي «Bailey» مدرِّس العلاقات الدولية في مدرسة الاقتصاد بالعاصمة الإنجليزية، وغايته من كتابه

هنا هي الدراسة القانونية والعلمية قبل الدراسة الاجتماعية، فهو يكثر فيه من نصوص المعاهدات والوثائق، ويكثر فيه من تفصيل أنواع السموم وتحضير الكيميين لأجزاء كل نوع من هذه الأنواع، ولكنه لا يحفل بالناحية الشخصية أو الناحية النفسية التي تجتذب إليها القرّاء من غير الأخصّائيين، وخير ما يُوصَف به درسه لمسألة المخدّرات أنه وصفة كيمي، أو مذكرة فقيه، أو تذكرة طبيب، وهو درس لا غنى عنه للباحثين والمصلحين، ولكنّ القرّاء، في جملتهم، قلّما يأنسون به، أو يحتاجونه.

***

حضرات السادة والسيدات..

إن المهرّبين وتجّار المخدّرات طبقة من المجرمين لا تقلّ في ضراوتها وشرّها عن طبقة السفّاحين وقطّاع الطريق: جناياتها تتناول الآلوف، وتصيب فرائسها في العقول والأجسام، وتُنزل البلاء بالأمم والأفراد وبالحاضر والمصير، وجزاؤها في بعض الأمم الإعدام، وهو جزاء لا ظلم فيه، ولا غلوّ في تقديره. ومع هذا يُخَيَّل إلينا أن الفضائل الإنسانية لا تُعرَف على حقيقتها ما لم تُدرس في نفوس كهذه النفوس، كما أن الطب لا يُدرس على حقيقته ما لم يُدرس في الأجسام المريضة والأعضاء السقيمة، ولقد لقيتُ في السجن أناساً من كبار المهرّبين في حالة أقرب إلى العظة والتوبة وأقرب -في الوقت نفسه- إلى السخط والنقمة، فكان يعنيني أن أستطلع منهم آراءهم في أنفسهم وأعذارهم أمام ضمائرهم: هل هم مُسَلِّمون، في قرارة نفوسهم، بأنهم مجرمون آثمون أعداء لبني الإنسان بغير عذر ولا تعليل؟ أم هم مغالطون لأنفسهم وللناس متعلّلون في التماس الحجج والمعاذير؟ والذي تبيّن لي في جميع من رأيت أنه لا تُوجد في طبقات المجرمين نفسٌ تُسَلِّم هذا التسليم بالغةً ما بلغت من الصنعة والفساد والنزول: كلّهم مضطرّ، وكلّهم مجنيّ عليه، وكلّهم معذور في نظر نفسه، وكلّهم يتعلّل بأنه لا يسيء إلى المدمنين، وإنما هم المسيئون المستحقّون لما هم فيه من فاقة وبلاء.. وقد أعجبني في كتاب «وباء مصر الآخر» أنه أحسن تصوير هذا الخلق من أخلاق النفس البشرية في الحديث الذي دار بين الصحافي والمهرّب بمدينة جنيف. فهذا المهرّب، إذا حكمت عليه من حديثه، رجل مسكين مسوق إلى التهريب، لأنه ضحية الحرب والأزمة وسوء التشريع، أتقول له إنك عدوّ القانون؟ نعم. ولكن ألم يكن شاربو الخمر في الولايات المتحدة أعداء القانون حتى ظهر للقانون خطؤه فأصبحوا أناساً كسائر الناس؟

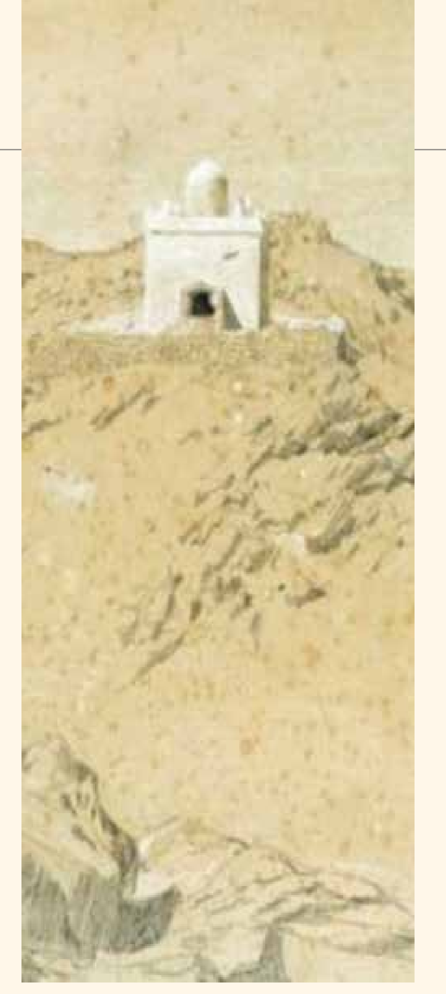
أتقول إن المهرّب يعيش من الإضرار بالأبرياء؟ نعم. ولكن، من قال إن القانون يحمي هؤلاء الضعفاء من الضرر الذي هم مستحقّوه وهم لابُدَّ مُلاقوه؟ كل ما في الأمر أن القانون يجعل التهريب مجازفة مسلّية للنفوس المطبوعة على الإقدام والاقتحام.

وهكذا، وهكذا يغالط المجرم الأثيم نفسه، لأنه، حتى المجرم الأثيم، لا يطيق الاعتراف بالشرّ بين يدي ضميره، ولا غنى له عن التِماس الحق في تصويب جُرمه. فإن لم يجد الحق الصحيح، استبدل به صورة من الحق المزيَّف المكذوب. فهو كالفقير الذي يحبّ زينة الجواهر، ولا يقدر على ثمن الجواهر، فيرضى -آخر الأمر- من الجوهر بالزجاج والبريق.

كذلك فقراء الروح وأغنياء الروح، كلّهم يحبّون الحقّ في جلاله وجماله، وكلّهم يحبّون البراءة في نقائها وجلائها، ولكن الثروة الروحية لا تسعفهم جميعاً، فلا هم يستغنون عن الحق، ولا هم يقدرون على اقتنائه، فلا يستريحون من هذه الحيرة إلا أن يقنعوا بالحلية المزيفة والجوهر المكذوب.

والعبرة من جميع ذلك أننا إذا استطعنا بالتربية والإصلاح وحسن الوقاية أن نوفّر ثروة النفوس كسدت سوق الحقّ المزيَّف، ولم يبق إلا الحقّ الصحيح، وقَلَّ المجرمون المفسدون، وكَثُر العاملون المصلحون.



مصر في كتب أربعة (2)

حضرات السيّدات والسادة..
موضوع الحديث الليلة «مصر في كتب أربعة».. أو على الأصح مصر في كتابين اثنين لأننا تكلّمنا عن كتابين في ليلة ماضية، وهما كتاب «الهاتف في مصر»، وكتاب «وباء مصر الأخير». أما الكتابان الباقيان فأحدهما قصّة للكاتب السويسري جون نيتل اسمه «الدكتور إبراهيم»، والكتاب الآخر «رحلة في مصر» قبل نحو سبعين سنة للكاتب المصوِّر الفرنسي الأستاذ «إيجين فرومنتان» نفدت طبعته منذ سنين، وأعيد طبعها، اليوم، في مجموعة النوادر والمخطوطات التي يعاد طبعها هذه الأيام في باريس.

***

قصة «الدكتور إبراهيم» هي قصة طبيب مصري من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. يصفه المؤلِّف في صباه، حيث نشأ في مدينة أسيوط في الصعيد، ويصفه وهو ينتقّل من أسيوط إلى القاهرة في سفينة يقاطعها الحَجْر الصحي أيام انتشار الهواء الأصفر، فيُضطرّ الفتى إلى الإقامة ببعض القرى ريثما يُتاح له استئناف السفر إلى القاهرة، ويصفه وهو طالب في مدرسة الطبّ، ثم يصفه وهو طبيب في دمنهور، وطبيب بعد ذلك في أدفو، مغضوب عليه أنه أبلغ مصلحة الصحة عن إهمال رئيسه وخياناته وهو رئيس مقرّب من ذوي النفوذ، ثم يصفه وهو مستقيلٌ ومسافرٌ إلى لندن لإتمام تجاربه ودروسه، ويصفه وهو في باريس يلتقي بالفتاة الفلاحة التي أحبَّها في أثناء رحلته من أسيوط إلى القاهرة، ثم أغواها ابن سيّدها، ونبذها بعد ظهور أثر الغواية، فمازالت الأيام بها حتى احترفت الرقص، وانتقلت إلى باريس لتعرض هناك صناعتها الشرقية.

فالمجال واسع في القصّة لوصف الحياة المصرية في جميع الأحوال والأطوار: في الريف والحضر، وفي الغنى والفاقة، وفي البيت والمزرعة، وفي المدرسة والمستشفى، وفي مصر والخارج، وفي كل ما بين ذلك من علاقات اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية تنتظم المصريين جميعاً في الحياة الخاصة أو في الحياة العامة.

والحق أننا لم نكن ننتظر من كاتب أجنبي معرفة للشؤون المصرية كهذه المعرفة، ولا فهماً للمصريين كهذا الفهم، ولا صدقاً في التصوير كهذا


الأعمال الفنية Eugène Fromentin - فرنسا

الصدق، ولا عطفاً على وجهة النظر المصرية كهذا العطف، ولا استقصاءً للنواحي التي تعرّض لها المؤلّف كهذا الاستقصاء.

لأن المؤلّف قد يخطئ هنا وهناك، وقد يلتبس عليه الأمر في بعض التفضيلات، ولكنه الخطأ الذي قد يقع فيه الروائي المصري لو عالج هذا الموضوع، والالتباس الذي لا يأتي من سوء النية أو من قلّة العطف على الغرباء. وليس لنا أن نطلب من المؤلِّفين الأجانب أو المصريين أكثر من ذاك، فإن اجتناب الخطأ مستحيل.. ولكن اجتناب سوء النيّة هو المستطاع، وهو المطلوب.

ولا أُحصي على المؤلّف غلطة بارزة إلا غلطة واحدة في تفسير اسم من الأسماء، وهو من المصادفة اسم محدّثكم الليلة عن هذا الكتاب، أو هو اسم عباس.

فالمؤلف يقول عَرَضاً إن «عباس» معناه أسودُ شديدُ السواد.. أو «إسود خالص» كما وضعها بين قوسين! ولا شكّ أنه سأل فيها بعض العامة فأجابه بما يفهم في هذا الاسم، وهو العبوس والاكفهرار، ولم يستطع أن يفسّر له المعنى بغير السواد والإظلام، وهي غلطة لغوية مغتفَرة هي في الواقع غلطة المفسِّر لا غلطة المؤلِّف، ويدلّ انفرادها على أن الصواب في هذا الصدد أكثر من المنتظر من كاتب أجنبي ومن كاتب مصري إذا أردنا الإنصاف.. وإلا فكم بيننا نحن من يعلن أن «العباس» اسم من أسماء الأسد، وأنه لهذا بدأت التسمية به بين العرب، ثم انتقلت إلى المصريين؟ وبطل الرواية كما علمنا طبيب زاول صناعته في مستشفيات القاهرة والأقاليم، فلا عجب أن تكون الناحيةُ الطبية - أو ناحيةُ العلاج - أَوْفَى نواحي الرواية، وأقربها إلى التمحيص والإتقان.

فالمستشفيات في الجيل الماضي، كما وصفها الكاتب السويسري، هي المستشفيات التي يعهدها كل مصري عارفٍ بها في ذلك الحين: جهلٌ وإهمالٌ وقسوةٌ واستغلالٌ للمرض يتواطأ عليه أحياناً الخدم والرؤساء.. وهنا يبدو لنا، كما يبدو في كل معرض من معارض الإصلاح، أن الجبن والرياء هماالبلاء الذي يجب علينا أن نحاربه قبل كل بلاء، وأن الشجاعة والصراحة هما الإصلاح الذي يجب علينا أن نعتمده قبل كل إصلاح. فما من حال وصفها الكاتب في مستشفيات الجيل الماضي إلا كان الداء الأكبر فيها هو الجُبن، والعلاج الأكبر فيها هو القول الصريح أو الشجاعة في إبداء القول الصريح، مثالُ ذلك مريضٌ يضربه الخادم الممرِّض، ويهينه لأنه لا يؤدّي له الرشوة التي يفرضها عليه وعلى زملائه علانية بلا تورُّع ولا مداراة. فماذا تكون النتيجة؟ يَبْلُغ الخبر إلى الطبيب فيشرع في التحقيق، فيكون المريض المضروب هو أول المنكِرين، وهذا أول الشاهدين للممرِّض بالإحسان، والصامتين عن مساوئه وخفاياه... فأي داءٍ هنا أولى بالعلاج من داء الجبن والخشية؟ وأي إصلاح هنا ترجوه قبل إصلاح الخلُق الضعيف؟ ومن منا لم يرَ مثالاً كهذا المثال، ولم يشاهد في حياته كيف تكون العقبة

فـي طريـق الخيـر هــي هــي المصـاب المنتفـع قبـل غيـره بالخيـر والفـارق قبـل غيره فـي الشـرور؟. والراوية من بدايتهـا إلى نهايتها تفيـض بالحوادث والوقائـع التـي تبسـط لقارئها وجوه الإصـلاح ومواضع الملاحظـة والتدبُّر تبسـطها لا كما يبسطها الواعظ ولا كما يَبسـطها جماعـة الإحصـاء. ولكن كما يبسـطها الناظـر المتفرّج الـذي تأتيه الدراسـة من طريق النظر والمشـاهدة. فإن شـاء اتَّخذها تسـليةً وفرجةً، وإن شـاء اتَّخذهـا معرفـة وعلمـاً، وذلـك أسلوبٌ حسنٌ يجمع بين أصحاب الفنّ الذيـن يقصرون الروايات على الوصف والاسـتعراض، وبين أصحاب الدعوة الاجتماعية الذين يفرضون على الكاتب غرضـاً يرمي إليه، وينبّـه القارئ إلى مغزاه.

***

ولعلنـا نقـرّب الدلالـة علـى أسـلوب الكاتـب في روايـة «الدكتـور إبراهيم» إذا نحـن قسّمنا كتّـاب الروايـات إلى فئتين: فئة تصوّر الأشياء على طريقة الصـورة الشمسـية، وفئـة تصوِّرهـا على طريقة الصـورة الفنية، وأنت إذا جمعت عندك مئة صورة شمسـية لبلدٍ مـن البلدان فقـد عرفته علـى حقيقته، وعرفت ما فيه من المحاسن والنقائص ومواضع التقدُّم ومواضع الإصلاح. ولكنك تعرفه علـى نحوٍ آخر، إذا أنت جمعـت من مناظره مئة صـورة فنية، يمزجها المصـوِّر بخوالجـه وأحلامه، ويُضفـي عليهـا مـا شـاء مـن قريحته وخيالـه، ويمثّـل لك مـا تمثّله الصور الشمسـية علـى تمامه، ثم يزيـد عليه ألـوان نفسـه وقوالب بديهتـه وفكره، وكلاهما، على طريقته، حَسَنُ الرؤية حَسَن الأداء.

وأسـلوب الكاتـب في روايـة «الدكتور إبراهيـم» أقرب إلى الطريقة الشمسـية منـه إلى الطريقـة الفنية، تعلـمُ دائماً أنك تقرأه بموافقة وارتياح، ولا تعلم دائمـاً أنـك تقرأه بشـغف وحماسـة، ولك منـه حيثمـا أبصرتَ حـظَّ الناقل الأمين، ولكن ليـس لك حيثما ابصرتَ حـظّ التصرّف الذي يجمـع إلى الأمانة صبغة القريحة الشخصية، وهو سجلّ حسـن للوقائع والمشاهدات، ولكنه لا يحمل في أطوائه جزءاً من حياة الكاتب الذي سجَّلَ الوقائع والمشاهدات.

علـى أن الروايـة لا تخلـو مـن روح الفكاهـة التـي هـي -ولا شـك- مزيـة شـخصية فـي الكاتب، وليسـت بمزية النقل أو بمزية الموضوع.

وأحسـبه علـى أحسـن مـا يكـون في فكاهته حين يصوّر لنا شـحّ الأشـحّاء الذيـن لا ينظـرون إلـى غيـر المال في جميـع الأشـياء، وهو يـزجّ بواحد من هؤلاء في سياق الحديث، كلما عرضت له المناسـبة، وسمح المقام. فقد رأينا واحـداً منهم علـى بـاب دار الآثار يوم اقتحمهـا القـرد المـارد الـذي اصطاده أمير مـن المولعين بالصيد والفخورين برعايتهم للتجارب العلمية في أجسـام الحيـوان. فالقـرد المـارد عزيـزٌ نـادر المثـال، وقـد جـاء بـه عالِمٌ مـن كبار علمـاء الحيـوان إلـى بعـض الأنديـة العلميـة، وطفق يعرض علـى الكبراء والفضـلاء والباحثيـن كيـف ينجـح التلقيح بالغدد الإنسـانية في ترويض هـذا المارد الفتّاك، وما هو إلا أن خرج المـارد من قفصه فـي أثنـاء الطريق، واقتحم دار الآثار حتى اضطربت الدار، واضطربت المدينـة، واضطرب رجال الأمـن لا يدرون ماذا يصنعون ولا كيف يضمنـون السـلامة للآثار أو السـلامة لـلأرواح. أيقتلونه؟ نعم ذلك أمر ليس بالعسـير، ولكن الأميـر والعالِم الكبير واقفان هنـاك، لا يرضيان بضِياع هذا الكنـز الثميـن. أيتركونـه؟ إذاً، يعيـث القرد في التُحَـف والموميات، يحطِّمها حطمـاً، ويخـرب الـدار على مـا فيها، وكل ما فيها كنزٌ ثمين.

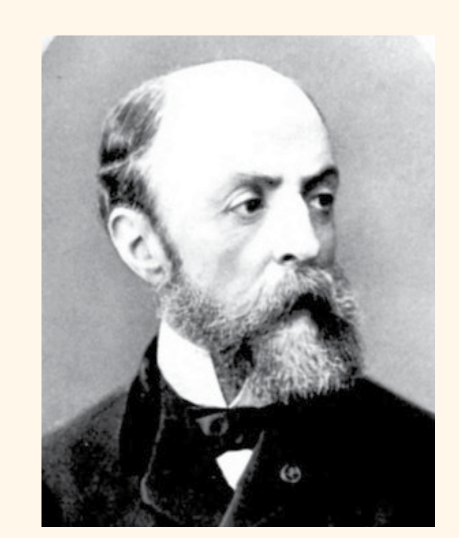
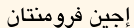
وإن القـوم لفـي هـذه الحيـرة لا يسـتطيعون عمـلاً، ولا يسـتطيعون سـكوتاً، وإذا بصاحبنـا الشـحيح يعجـب لحيـرة الحائريـن واضطـراب المضطربيـن، ثـم لا يخطـر لـه إلا أنها حسـبة ماليـة رابحـة، وأن القرد محسـوبٌ على أصحابه بثمـنٍ جزيل، فيسأل، وهو لا يشك في صدقٍ فراسته وحسـن تقديـره: هل أمّنـوا على حياة هذا الحيوان بمبلغ كبير؟

وواحـد آخر من هؤلاء الأشـحّاء يدخل على صاحبٍ له وهو مشوه مفجوع لا يدري ماذا يقول، ولا كيف يقول:

- ما لك يا فلان؟

- خطبٌ جسيم أيها الصديق.

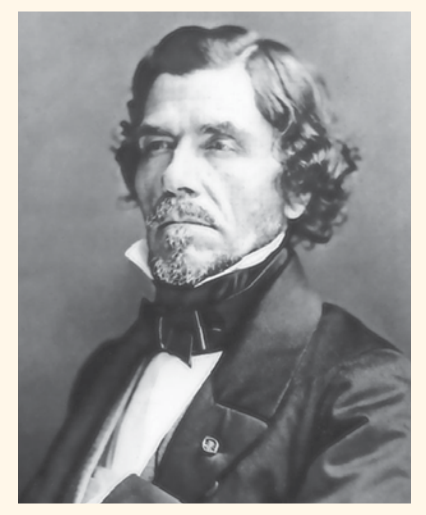
- مـاذا عـراك؟؟ ألا أسـتطيع أن أعلـم بعض العلم، أو أفيد بعض الفائدة فيما عراك؟

إجين فرومنتان



تيوفل جوتيه



ديلاكروا

- نعم. وإذا بفلان يقصّ على صاحبه أنه فاجأ زوجه وكاتبه في منظر مريب، وأنه كره الحياة، وسئم التّجارب، وعَوَّل على فراق الأهل والديار.
وتمضي أيام وإذا بفلانٍ هادئ مستكينٌ لا يزال في المدينة وفي التجارة حيث كان..
- ماذا صنعت يا فلان؟ وكيف جزيت المرأة والكاتب على ما اقترفاه؟
قال فلان: أما الزوجة فغرّيرةٌ جاهلة، ولعلها تندم، وأما الكاتب فشابٌ نافع، ولعله لا يعود...
إذاً، ماذا يافلان؟
قال فلان: بعتُ الأريكة - الكنبة - التي رأيتهما عليها، وأنا الآن مستريح.

***

ويتخلّل الرواية، حيناً بعد حين، لذعات من هذا التهكُّم السائغ يستريح إليها القارئ من وقع الحوادث وسرد الحقائق، فهي متعة طريفة يشكرها القرّاء، ويشكرها المصريون خاصةً قبل غيرهم من القرّاء، لأنهم يشكرون فيها القلم الصادق، والنيّة الطيّبة، والقلب العطوف.

***

وننتقل في هذه القصة إلى رحلة عصرية وقعت قبلها في الزمان بجيل آخر. لأنها وقعت في سنة 1869 عند الاحتفال بافتتاح قناة السويس. فليست هي -إذاً- بالتاريخ الغابر، وليست هي بالتاريخ الحاضر، ولكنها رجعة قريبة إلى مصر الحديثة كما رآها الشيوخ الكبار، أو كما رآها آباؤنا الأقربون.
والشعور بقراءة التاريخ القديم غير الشعور بقراءة هذه الرحلات التي تحدّثنا عن بلادنا في زمنٍ قريب من الزمن الذي نحن فيه. فهما شعوران مختلفان، وقلّما يتشابهان.
عندما أقرأ كتاباً في تاريخ بلادي القديم أشعر كأنني رجعتُ إلى بيتٍ مهجورٍ كان يسكنه الأجداد والأسلاف، فأما حين أقرأ الرحلات عن مصر الحديثة فشعوري بما أقرأ كشعور الرجل الذي يعود إلى منزل الطفولة ليستعيد فيه ذكريات صباه، فهو هو المنزل كما كان أيام الطفولة الأولى. مع تجديد قليل في البناء أو تنويعٍ يسيرٍ في الطلاء.
مصر التي وصفها «فرومنتان»-عند حضوره مع الإمبراطورة أوجيني لحفلة القناة - هي مصر التي نعيش فيها الآن، ونسمع أخبارها من الأحياء، لم تتبدّل فيها أسماء مدائنها وقراها ومعالمها وهواها: إلا أن تكون مدينةٌ واسعة قد أصبحت قرية صغيرة، أو قريةٌ صغيرة قد أصبحت مدينة واسعة، والعنوان واحد قلَّما طرأ عليه تحريف أو تصحيف.
كان «فرومنتان» صاحبُ هذه الرحلة مصوّراً كاتباً، من المغرمين بالأقطار العربية في إفريقيا الشمالية، صوّرها، وكتب عنها، وشغل بها ريشته وقلمه فاختلف فيه النقّاد: أهو كاتب أكبر من مصوّر؟ أم هو مصوّر أكبر من كاتب؟ واتّفقوا على أنه كاتب ومصوّر على نحو من الأنحاء ودرجة من الدرجات.
يقول سان بيف: «إنه فنان له عروسان من الوحي لا عروس واحدة. إنه مصوّر له لغتان، إنه لم يكن هاوياً، ولكنه كان فناناً حقّاً يجمع بين الجدّ واللطافة في كلا الفنَّين».
والذين يقارنون بينه وبين «تيوفيل جوتليه» الكاتب اللبق المشهور، يقولون إن جوتييه كان رسّاماً فأصبح كاتباً، وهو مصيب، وإن فرومنتان كان كاتباً فأصبح رسّاماً وهو مخطئ، فهو وتيوفيل جوتييه من حيث الملكات ندّان متساويان، وإنك لتقرأ تدويناته الموجزة في هذه الرحلة فكأنك تفتح دفتراً من دفاتر المصوّرين، يُحضّر فيه صاحب الخطوط والأشكال والألوان لاستكمال الصور بعد حين: هنا إشارة، وهناك لمحة، وهنا رمز

وهناك كلمة مقتضبة، والمقصوّد بذلك كله هو التنكير والاستحضار، ولكنهما تنكير واستحضار كانا أوفى وأهدى في بعض الأحيان من الإفاضة والإسهاب. جاء إلى مصر في حاشية الإمبراطور والإمبراطورة مع رهط من رجال الفن والعلم مشغولين برؤية الآثار أو بنقل الآثار أو بمشاهدة الآثار. وأوشكت مصر أن تفقد آثارها كلّها في تلك السنة المشهودة. فإن الإمبراطورة أوجيني نظرت إلى التراث الخالد في متحف بولاق، فتمنّت على الخديوي إسماعيل لو يهدي إليها ذلك التراث لننقله إلى باريس. وماذا يصنع الخديوي إسماعيل في هذا الطلب العجيب؟ إنه لا يريد أن يفرّط في مجد بلاده، ولا يريد أن يجابه الضيفة العظيمة بالرفض الجارح. فعمد إلى السياسة في الجواب، وقال لها: عليك -أيتها المليكة- بالأستاذ ماربيت... فإن في بولاق رجلاً أقوى مني وهو ذلك الأستاذ.. فإليه ارجعي بالطلب إن شاء».

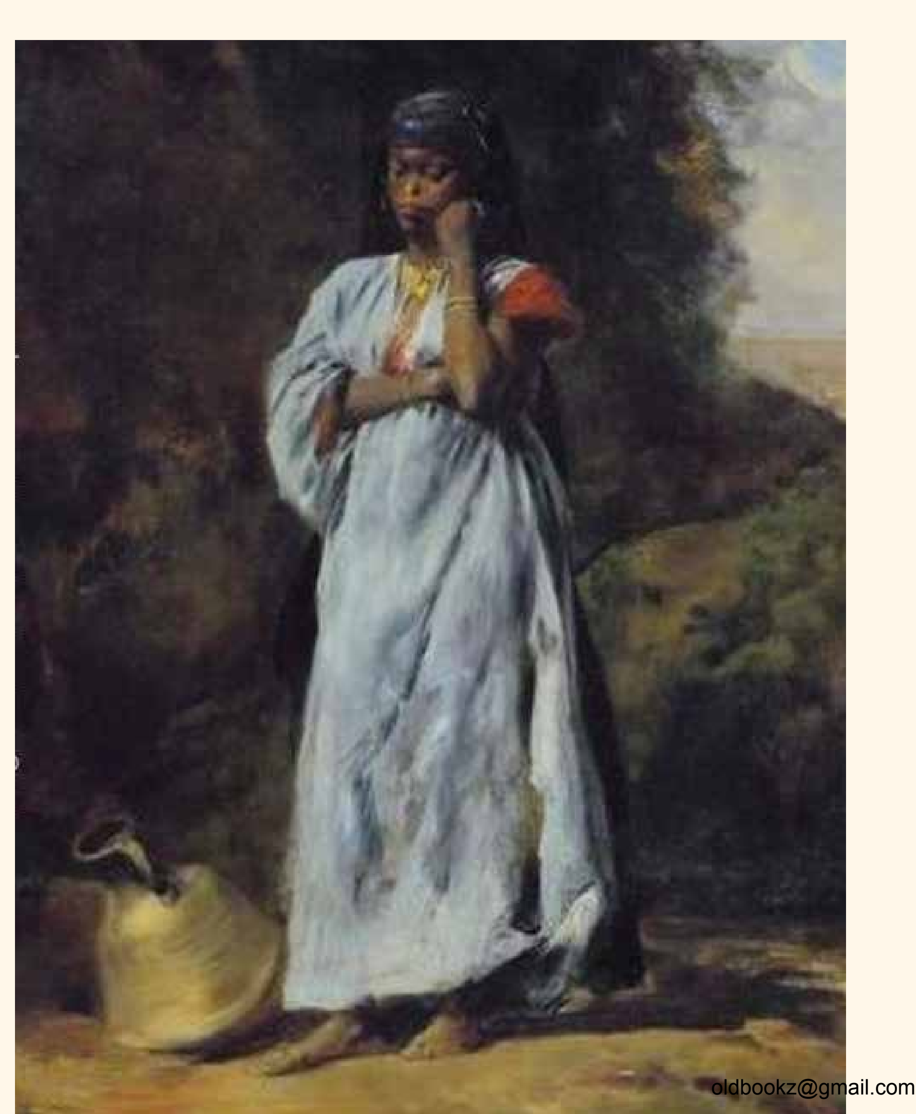
ولم يشأ ماريت الفرنسي إلا أمراً واحداً أمام رجاء المليكة الفاتنة المطاعة: لم يشأ إلا الإخلاص لآثار مصر والوفاء بأمانته الفنية، وكان عند ظنّ أمير النيل، فبقيت الآثار لمصر بفضل ذلك الإخلاص، وذلك الوفاء.

في عام القناة حضر الكاتب المصوّر مع من حضر من نوابغ الفرنسيين إلى هذه الديار، وكان اهتمامه بالمشاهدة أكثر من اهتمامه بالكتابة، واهتمامه بالكتابة أكثر من اهتمامه بالتصوير، ومع هذا جرت ريشته السخية بنخبة من أجمل صوره عن سواقي النيل وزوارق النيل ونساء النيل وقرى النيل، ولاسيما «اسنا» في الصعيد التي أعجبته يومئذ أيّما اعجاب.

وأمامي الآن - وأنا أدوّن هذه الكلمات - نسخ قليلة من صوره الجميلة التي نقلها من مناظر بلادنا إلى البلاد الفرنسية عوضاً من الآثار المصرية. أنظر إليها فأرى فيها محاسن المدرسة الشرقية من مدارس المصوّرين الفرنسيين: نورٌ ساطع، وسذاجة مرموقة ورسمٌ متقن، وطلاقةٌ سهلة، وقبسٌ مبتكر من أستاذه الكبير في فن التصوير «ديلاكروا Delacroix» المعروف بابتكار أسلوب المشرقيين، أسلوب الشغف بالشمس الساطعة في مراكش وغيرها من سواحل أفريقيا الشمالية، وهو مع خروجه على قيود اليونان والرومان الأقدمين وولعه بالصناعة الزخرفية لا ينسى أمانة الرسم، ولا يندفع وراء التعسُّف والشذوذ، وعجيبٌ أن يكون العهد الذي



فُتِحت فيه قناة السويس للتقريب بين المغرب والمشرق، هو العهد الذي فتحت فيه طريقة ديلاكروا وفرومانتان، وأقبل فيه المصوِّرون على الإعجاب بالنور الساطع وسحر المناظر الشرقية واستقبال الشرق بالأنظار والأحلام، وإنشاء مدرسة جديدة تُعرف عنهم -كما أسلفنا- بمدرسة المشرقيين.
نعم عجيبٌ أن يتَّفق اتِّصال الأرضين والبحار في الوقت الذي نجم فيه هذا الاتّصال بالأذواق والأرواح، ولكنّ الأوروبيين كانوا قد سئموا القيود الاجتماعية، وسئموا معها القيود الفنية، فتمرَّد المصوِّرون على موضوعات اليونان والرومان والقرون الوسطى في نقش الصور وسبك التماثيل، ونظروا إلى موضوعات جديدة يتَّسع لهم فيها التصرُّف حيناً والتمرُّد أحايين.. وأي مجالٍ أوسع في هذه الحالات من مجال الشرق الذي فُتِحت أبوابه للسائحين والحالمين وطلّاب الشمس والنور، وطلّاب الأرض والمال؟!
ذلك مجال لا يضيق بالعاملين، ولا يضيق بالحالمين.
وإني لأنظر إلى نماذج فرومنتان فأرى هنا، وأستعيد ذكراه، ثم أرى في النماذج مصداق رأي القائلين إن الإنسان لَيعبِّر عن حبّه بالصور كما يعبِّر عنها بالقصائد والأنغام.. وأيّ عين لا ترى الأنس بالشرق والارتياح إلى أهله حين تقلّب النظر في نماذج فرومنتان؟ هؤلاء الفتيات الفلّاحات كالحمائم المتشرِّقة على ضفاف النيل... وهذه الزوارق التي تسبح في لجّتين من الماء والضياء، وفي سكونين من صفحة النيل الهادئة وفضاء النيل القرير..
وهذه الأشجار، وهذه المروج، وهذه الأكواخ... من الذي يراها ولا يلمس فيها حنين المصوِّر إليها قبل أن يراها، واستغراق المصوِّر فيها بعد أن رآها بعينيه، واحتواها بخياله وحسّه، واحتوته بما فيها من سهولة وبساطة ورخاء وجمال؟
أما المنكِّرات التي دوّنها في رحلته، فلستُ أحاول أن أنقل إلى حضراتكم نماذج منها لأنها على أكثر ما تكون إشارات وتوجيهات وتعليقات، وبعضها عبارة عن زفرات وآهات حين يشكو الحَرّ وهو في إبان الخريف: كقوله حيناً بعد حين «حَرّ شديد خانق. لا فائدة من الحركة ولا فائدة حتى من كتابة منكرات».. أو كقوله «نهار ضائع» حين ينهب إلى رحلة تفرضها عليه الرسميات.
وخيرٌ من نقل العبارات بنصّها أن أنقل إلى حضراتكم شعوري بما قرأتُ، وما رأيت، وأنا أصاحب فرومنتان في مراحل هذا الكتاب.
إنني لم أرَ المدائن المصرية جميعاً، ولكني رأيت منها الكثير: رأيت الإسكندرية وطنطا وبنها والزقازيق، كما رأيت أكثر مدن الصعيد وغيرها من المناظر التي عَبَرَ بها فرومنتان. فشعوري بما قرأتُ وما رأيتُ هو شعوري كأنني أنا صاحب تلك الملاحظات والتعليقات، وكأنني أنا أستعيد رؤيتها وذكراها الآن: مَغْنَمٌ حسن، وربح معدود، لأنه يعطيني من الحياة عشرين سنة قبل ظهوري في الحياة، وسيعطي كلّ قارئ ومتذكّر مثل هذا العطاء حين يقلِّب صفحات الكتاب، ويقلّب في ذكرياته صفحات البلاد.
وقد انتهيت من الرحلة كما أنتهي من محاضرتي الآن.
انتهيت منها وأنا مغتبط بما غنمت قبل مولدي، مغتبط بما أرجوه في المستقبل لهذه البلاد، وأفضل ما أرجوه لها أن تتقدّم -بعد سبع وستين سنة- أضعاف ما تقدّمته من يوم «فرومنتان» إلى الآن.



الضحّاك

هاينريش بول
ترجمة سمر جبر

عندما يسألني أحدهم عن وظيفتي أقع في الحيرة، تعتلي وجهي حمرة الخجل، أتلعثم على الرغم من أنني معروف بين الناس بثقتي في نفسي.

أحسد الآخرين القادرين على القول: أنا أعمل بَنّاءً، كذلك الحلاقين، المحاسبين، والكتّاب.

أحسدهم لأن كل هذه المهن تشرح نفسها، ولا تحتاج تفسيرات طويلة عريضة.

أجد نفسي مضطراً للردّ على هذا السؤال بـ: أنا مُضحِك. وهذه المعلومة تستلزم بالضرورة السؤال الثاني: هل تعيش من هذه الوظيفة؟. أجيب: نعم. وهذا بمقتضى الحقيقة.

في الواقع، فأنا أعيش من ضحكتي وأعيش جيداً؛ لأن ضحكتي -كما يقال تجارياً- مطلوبة. فأنا مُضحِك جيّد، مضحك متعلّم. لا أحد يقوم بالإضحاك مثلي، أو يمتلك المهارات الدقيقة لهذا الفن، مثلما أمتلكها أنا.

ظللت، لوقت طويل، أصف نفسي بأني ممثّل، وذلك للإفلات من الشرح المزعج لطبيعة وظيفتي، ولكن قدراتي اللغوية وتعبيرات وجهي ضئيلة للغاية، بحيث لا يمكن اعتبار هذه التسمية صحيحة.

أنا أحبّ الحقيقة، والحقيقة هي أنني أعمل مُضحِكاً. لست مهرّجاً ولا كوميدياناً. لا أبهج الناس، أو أسلّيهم، بل أجسّد لهم البهجة، أقوم بالضحك مثل إمبراطور روماني، أو برِقّة طالب ثانوي، ضحكات القرن السابع عشر، وحتى ضحكات القرن التاسع عشر مألوفة لديّ. وعندما يتطلّب الأمر أضحك ضحكات كل القرون، كل الطبقات الاجتماعية، ضحكات جميع الأعمار. لقد تعلّمت هذه المهنة تماماً كما يتعلّم المرء تصليح الأحذية. الضحكة الأميركية تهدأ في صدري، الضحكة الإفريقية، الضحك الأبيض، الأحمر، الأصفر، ومقابل أجر مناسب ترنّ ضحكتي كما يريد المخرج.

لم يعد ممكناً الاستغناء عني، يتمّ تسجيل ضحكتي على الأسطوانات والشرائط. يقيم مخرجو المسرحيات الإذاعية لي ألف حساب. فكنت أثير الضحكة الحزينة، المعتدلة والهستيرية. أضحك مثل كمساري الترام أو مثل الصبي بقسم المواد الغذائية، أضحك ضحكة الصباح، ضحكة المساء، الضحكة الليلية، ضحكة الفجر. باختصار: حيثما يكون الضحك، وكيفما يكون، أقوم به أنا.

سوف تصدّقوني عندما أقول إن هذه المهنة شاقّة، خاصّة أني -وهذا اختصاصي- أتقن الضحكة المُعدية. ولذا أصبحت لا غنى عني لكوميديانات الدرجة الثالثة والرابعة الذين يرتعشون في أثناء إلقاء نكاتهم. أجلس كل مساء في صالة المسرح كالمصفّقين المستأجرين للمشاركة في نقاط الضعف بالبرنامج بالضحك المُعدي. تلزم هنا الدقّة، فالضحكة القلبية البريئة لا ينبغي أن تأتي قبل أوانها، ويجب ألا يكون أوانها قد فات. يجب فقط أن تأتي في اللحظة المناسبة، وعندها أنفجر أنا بالضحك وفقاً للبرنامج، ومعي الجمع الغفير من الجمهور، وهكذا يتمّ إنقاذ النكتة.

أتسلّل بعدها مُنهكاً إلى خزانة الملابس. ألبس معطفي فَرِحاً بأني سأحصل على راحتي اليومية. في المنزل توجد العديد من البرقيات لي «نحن بحاجة ملحّة لضحكتك، التسجيل الثلاثاء». وأجلس بعدها بساعات قليلة في قطار(د) الدافئ، أشكو قدري.

يتفهّم الجميع أنني، بعد انتهاء عملي، أو في أثناء الإجازة، لا أشعر بأي ميل للضحك. فمن يحلب البقرة



الأعمال الفنية: adolph gottlieb-أميركا

يكون سعيداً عندما ينسى بقرته، وكذلك البنّاء عندما ينسى المؤونة. أما النجارون فعادة ما توجد لديهم في منازلهم، العديد من الأبواب التي لا تعمل، أو الأدراج التي لا يمكن فتحها إلا بصعوبة، وصانعو كعك الزنجبيل يحبّون الخيار المخلَّل، والجزّارون يحبّون حلوى اللوز بالسكر، والخبّازون يفضّلون السجق، مصارعو الثيران يحبّون التعامل مع الحمام، الملاكمون يعتريهم الشحوب عندما يُصاب أطفالهم بنزيف الأنف. أفهم كل هذا. لذا لا أضحك أبداً بعد العمل، فأنا رجل شديد الجدّيّة، ويعتقد الناس-وربما معهم حق -أنني متشائم.

في السنوات الأولى من زواجنا كانت زوجتي تقول لي أحياناً كثيرة: اضحك. ولكن، وبعد مرور السنوات، بدا واضحاً لها أنني لا أستطيع تحقيق هذه الرغبة. أكون سعيداً عندما تسترخي عضلات وجهي المجهدة، عندما يستريح ذهني بالجدّيّة الشديدة. نعم، حتى ضحك الآخرين يجعلني عصبياً لأنه يذكّرني بالكثير في حياتي المهنية.

لذا أنا وزوجتي نعيش زواجاً هادئاً وسلمياً، وذلك لأن زوجتي أيضاً قد نسيت الضحك.

أضبطها أحياناً وهي تبتسم، فأبتسم أنا أيضاً. نتكلّم معاً بهدوء لأنني أكره الضجيج الذي يغلّف المسارح، ويسود في حجرات التسجيل.

مَنْ لا يعرفوني يعتبروني شخصاً منغلقاً. وربما أكون أنا كذلك بالفعل، لأنني لا أفتح فمي غالباً إلا للضحك.

بملامح وجه جامدة أعيش حياتي الخاصّة، أسمح لنفسي، بين وقت وآخر، بضحكة رقيقة، وأفكّر أحياناً كثيرة، ما إذا كنت ضحكت بالفعل ضحكة من القلب. أعتقد لا. إخوتي يروون عني أنني كنت، دائماً، صبياً شديد الجدّيّة.

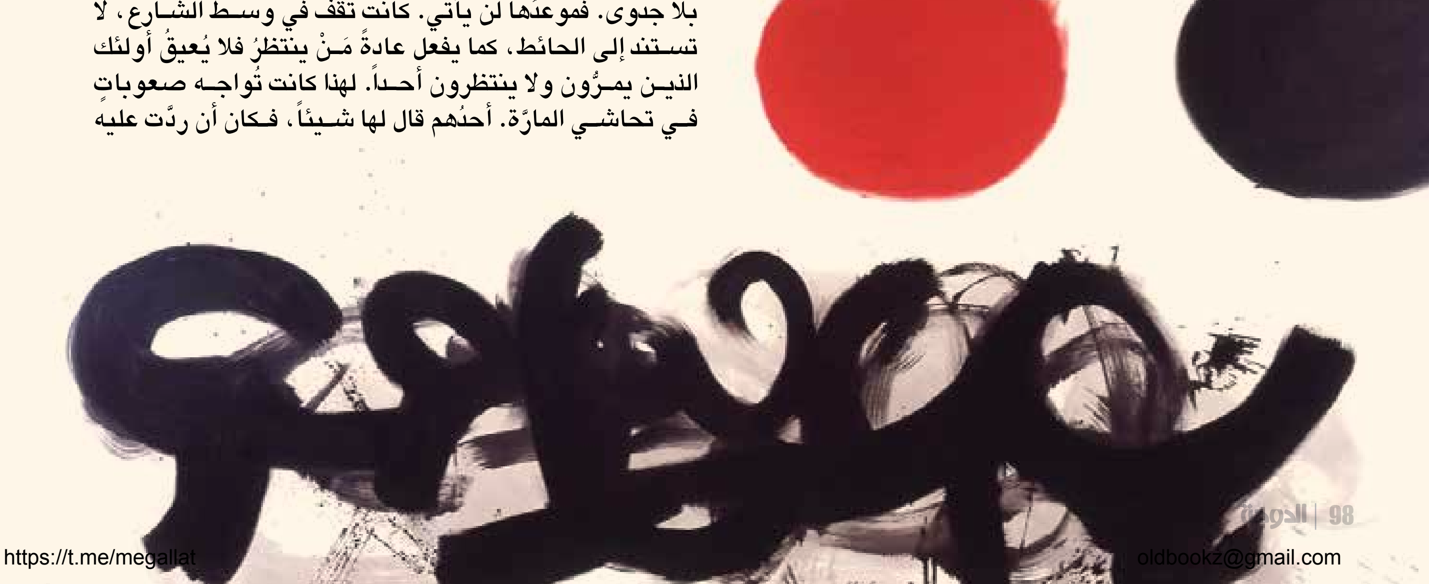
وهكذا أضحك أنا بطرق متنوّعة ومتعدّدة، ولكن ضحكتي الخاصّة لا أعرفها.

في رحلة شَهْر العَسَل

خابيير ماريّاس
ترجمة: كاميران حاج محمود

كانت زوجتي قد شعرت بتوعُكٍ، فعُدنا مُستعجلَيْن إلى غرفتنا في الفندق، حيث رقدت وهي تعاني من قشعريرة بردٍ وقليلٍ من الغثيان والحمى. لم نرغب في الاتِّصال بطبيبٍ على الفور، تريَّثنا آملَيْن بأن يزول العارض بعد حين، فكُنّا في رحلة شهر العسل، وفي هذه الرحلة لا يُستطابُ تدخُّل غريب، حتّى وإن كان الأمر لغرض الكشف الطبيّ. كانت الحالة، على الأرجح، دُواراً خفيفاً، أو (قولونجاً)، أو أيَّ شيءٍ من هذا القبيل. كنّا في إشبيلية، ننزل في فندقٍ كان معزولاً عن صخب المرور بفضلِ رُقعة أرض فسيحة أبقَتْه على مَبعدةٍ من الشارع. بينما كانت زوجتي تَغطُّ في النوم (بدا أنها نامت بمجرّد أن مدَّدتُها على السرير ودثّرتها)، قرّرتُ أن أبقى هادئاً، وأفضل طريقة لعمل ذلك، وكي لا أجد نفسي مُستَدرَجاً لإحداث ضوضاءَ، أو للتكلُّم إليها بدافع الملل، كانت الإطلال من الشُّرفة ومشاهدة الناس وهم يعبرون؛ تأمُّل الإشبيليّين، كيف يمشون، ويرتدون الثياب، وكيف يتحدَّثون، مع أنّه بسبب بُعدِ الشارع الكبير نسبيّاً، وبسبب ضجيج المركبات، لم تكن تَسمعُ سوى تَمتماتُهم. جعلتُ أنظرُ دون أن أرى شيئاً، كما ينظرُ مَن يصل إلى حفلةٍ يعرفُ فيها أنّ المرأة الوحيدة التي يهمُّه أمرُها، لن تكون هناك، لأنّها قد مكثت في البيت مع زوجها. هذه المرأةُ الوحيدة كانت معي، خلفَ ظهري، مُحاطةً بعناية زوجها. استغرقتُ في النظر نحو الخارج مع أنّني بقيتُ مشغول الفكر بما يجري في الداخل، إلى أن لفتَ نظري، فجأةً، أحدُ الأشخاص، وحصل ذلك لأنّ هذا الشخص، على خلاف بقيَّة الناس الذين كانوا يعبرون في بُرهةٍ قصيرةٍ ويختفون، كان يقفُ ساكناً في مكانه. كان الشخصُ إمرأةً في الثلاثين تقريباً، كما بدت من بعيدٍ، ترتدي بلوزةً زرقاء تكاد تكون بلا أكمام، وتنّورةً بيضاءَ، وتنتعل حذاءً ذا كعبين، أبيض أيضاً. لا بدّ أنّها كانت واقفةً تنتظر أحداً مّا، فوضعيّتُها، كانت تدلُّ على انتظارٍ لا لبْس فيه؛ حيث إنّها، بين الفَينة والأخرى، كانت تخطو نحوَ اليمين أو اليسار خطوتين أو ثلاث، وفي الخطوة الأخيرة كانت تجرُّ، قليلاً، كعبَ حذائها الحادّ في تلك الرجل أو الأخرى؛ حركةٌ تُفصِح عن نفاد صبرٍ مكظوم. كانت تحمل حقيبةً كبيرة مُعلّقة إلى ذراعها، كالتي كانت تحملها الأمّهات في أيّام طفولتي، ومنهنّ أمّي. حقيبةٌ يدٍ سوداءَ وضخمة، تتدلّى من ذراعها بطريقةٍ بَطل زيُّها، فلم تكن معلّقةً إلى الكتف كما تحملها النساء هذه الأيّام. كان لها ساقان قويّتان، تنغرسان صُلبتَين في الأرض كُلَّ مرَّةٍ تُعاودان فيها التوقّف في الرقعة التي كانت تختارها من أجل متابعة انتظارها، عقِبَ الانزياح المحدود بخطوتيها الاثنتين أو الثلاث مع انسحاب الكعب في آخر خطوة. كانتا متينتَين لدرجةِ أنّهما كانتا تُلغِيان الكعبَين، أو تنصهران معهما، إذ تبدوان هُما اللتان تنغرسان في بلاط الرصيف، كنَصْلين في قطعة خشبٍ مُبلّلة. أحياناً، كانت تَثني إحدى ساقَيها لتنظر إلى الوراء وتُملّس تنّورتها، كما لو أنّها كانت تخشى أن تُعيبَ طَيّةٌ، من المُحتمل أن تكون قد نشبتْ فيها، مظهرَ أناقتها.

بدأ المساء يحلُّ، وانحسارُ الضوءِ التدرجيّ جعلني، في كلِّ مرَّة، أراها أكثر وحدةً، وأكثر عُزلةً، ومحكومةً أكثر بالانتظار بلا جدوى. فموعدُها لن يأتي. كانت تقف في وسط الشارع، لا تستند إلى الحائط، كما يفعل عادةً مَنْ ينتظرُ فلا يُعيقُ أولئك الذين يمرُّون ولا ينتظرون أحداً. لهذا كانت تُواجه صعوباتٍ في تحاشي المارَّة. أحدُهم قال لها شيئاً، فكان أن ردَّت عليه



بسخطٍ، وتوعَّدتْهُ رافِعةً حقيبتها الضخمة في وجهه.
فجـأةً، رفعَتْ بصرها نحو الطابق الثالـث، الذي كُنتُ فيه، وبدا لـي، لأوَّل مـرَّة، أنّها كانت تحـدِّق بي. دقّقتِ النظـر كما لو أنّها كانت حَسيرةَ البصر، أو كانت تضعُ عدسـاتٍ لاصِقة مُتَّسـخة، ثـم أخذت تُطْرف بعينيها قليـلاً مُحاولةً أن ترى بصورةٍ أفضل. تبدَّى لي أنّها كانت تنظر إليَّ بالتحديد. لكنّي لم أكن أعرف أحداً في إشبيلية، بل أكثر من هذا، فهي المرَّة الأولى التي أزور فيها المدينة، في شـهر العسل، مع زوجتي حديثـةِ العَهد، المريضة خلـف ظهـري؛ أرجـو ألّا يكون ما أصابها أمراً عسـيراً. سـمعتُ همهمـةً آتيـةً مـن ناحيةِ السـرير، غير أنّـي لم ألتفـتْ، فقد كان الصـوتُ أنينـاً قادماً من الحُلم فـي نومها. يتعلَّمُ المرء بسـرعةٍ تمييـز الأصوات التي يُصدرها، في أثناء النوم، الشـخصُ الذي يرقـد معه فـي الفـراش. كانت المرأة قد سـارت بضـع خطواتٍ باتّجاهيَ الآن، وبدون أن تبحث عن إشـارة مرورٍ، راحت تقطعُ الشارع وهي تُراوغ وتتفادى عبور السيارات، كما لو أنّها كانت تريـدُ الاقتراب بعجلةٍ، كـي تتحقّق وتراني بوضـوحٍ أكبر وأنا مُطلٌّ من شُـرفتي. مع ذلك، فقد كانت تتقدّم بصعوبةٍ وبُطءٍ كما لو أنّها لم تعتد انتعالَ حذاءَين بكعبين مُرتفعين، أو أنّ سـاقَيها اللافتتيـن للأنظـار لم تكونـا مصنوعتين لذلـك، أو أنّ حقيبتها كانـت تُفقدهـا توازنَها، أو أنّها كانت دائخةً. كانت تمشـي مثلما مشـتْ زوجتي حيـن دخلتْ إلـى الغرفة إثرَ إصابتهـا بالوَعْكة؛ كنـتُ قد سـاعدتها لتخلعَ ملابسـها وتسـتلقيَ على السـرير، ثمّ غطّيتُهـا. أتمَّت المرأة اجتياز الشـارع، وصـارت الآن أكثر قُرباً، بَيـد أنّهـا، كانت مـا تزال على مسـافةٍ من الفنـدق، تفصلها عنهُ قطعـةُ الأرض التـي كانـت تجعلُـهُ بمنـأىً عن صخب الشـارع. تابعتْ ونظراتُهـا مُتّجهةٌ نحو الأعلى، تُلقي بها نحوي أو نحو ارتفاعـي؛ ارتفـاع الطابق الـذي كنتُ فيـه. عندئذ فعلـتْ حركةً بذراعها لم تكن إلقاءَ تحيّةٍ أو إيماءةً بُغيةَ التقرُّب، أقصدُ التقرُّب من غريب، إنّما حركةٌ تنمُّ عن استئثارٍ وعن تعرُّفِها إليَّ، كما لو كنتُ أنا الشخصَ الذي كانت تنتظره وموعدُها كان معي. كما لو أنّها بحركةِ ذراعها المُتوَّجة بدوّامةٍ سـريعةٍ صنعتها الأصابعُ، أرادت أن تقبـضَ علـيَّ وتقـول: «أنت! تعالَ هُنـا» أو «أنت مُلكٌ لي». في الوقت نفسـه، صاحت بشيءٍ لم أستطع سماعه، ومن حركـة شـفتيها فهمتُ الكلمـة الأولى فقـط: «هيه!» قائلـةً إيّاها بنقمـة، كبقيـة الجملة التي لم تبلغْ مَسـمعي. واصلـتْ تقدُّمها، ومسَّـدت تنّورتهـا من الخلف بباعـثٍ أكثر جديَّـةً الآن، إذ بدا أنّ الشخص الذي سيحكم على هيئتها قد أصبح أمامها؛ الرجلُ الذي انتظرتـه، يسـتطيعُ، الآن، أن يُقدِّر مدى انسـدال تنّورتها تلك. وحينها اسـتطعتُ سـماع ما كانت تقوله: «هيـه! لكنْ ماذا تفعل هناك؟». صرخَتُها الآن غدت مسموعةً جيّداً، كما إنّي تمكّنتُ من رؤيتها بشكلٍ أفضل. لعلّ عمرها كان يزيد على الثلاثين. عيناها كانتا ما تـزالان تطْرفان، وبدتا لي زاهيتَي اللونِ، رماديّتَين أو بلونِ الخوخ، وكانت شـفتاها غليظتيـن، وأنفُها عريضاً بعض الشـيء، جناحاهُ مُتهيِّجان بحدَّةٍ من تأثير الغضب. لابدَّ أنّ وقتاً طويـلاً مرَّ وهي تنتظر؛ أطولَ من الوقت الذي مضى مُذ انتبهتُ إليهـا. كانت تترنَّـح في مشـيتها عندما تعثَّرتْ وسـقطت أرضاً في الفُسـحة الفاصلة، مُلطِّخةً- في الحـال- تنّورتها البيضاء، وفاقِـدةً إحدىفردتَيْ حذائها. نهضتْ جاهدةً، لا تريد أن تلمس الأرض بقدمها الحافية، كما لو أنّها كانت تخشى اتّساخ باطنها أيضـاً، الآن وقد حان موعدها! الآن حيث يجب أن تكون قدماها نظيفتيـن إذا مـا رآهُما الرجـل الذي تواعدت علـى اللقاء معه! تمكّنـتْ من انتعـال الحـذاء دون أن تضع قدمهـا على الأرض، ثـمّ نفضـت تنّورتهـا وصرخت: «لكن مـاذا تفعل هنـاك؟ لماذا لـم تخبرنـي بأنّك صعدت مـن قبل؟ ألم ترَ أنّـه مضى أكثر من سـاعةٍ وأنـا أنتظرك؟». (قالتهـا بلهجةٍ إشـبيليّة جليَّة، تنطقُ السين بدلاً من الثاء). وخلال الوقت الذي قالت فيه ذلك، عادت تكـرِّر حركة القبض عليَّ؛ ضربةٌ جامدةٌ من ذراعها العارية في الهـواء، والتفافُ الأصابع السـريعة المُرافق لهـا. بدت وكأنّها تقول: «أنت لي» أو «سـأقتلك»، وبحركتها كانت تسـتطيعُ أن تقبـضَ عليَّ، ثـمّ تجرَّني، كضربةِ مِخلب. هـذه المرَّة صرختْ بشدَّةٍ، وقد صارت قريبةً للغاية، حتى خِفْتُ أن تُوقظَ زوجتي الراقدة في الفراش.
- «مـاذا هنـاك؟»- قالت زوجتـي واهِنةً. التفـتُّ نحوها، كانت جالسةً في السرير، عيناها يَعْروهُما فزعٌ كعينَي مريضةٍ أفاقتْ وهي لا ترى بعدُ، ولا حتّى تعرف أين هي، ولا لِمَ تشـعر بكلِّ هـذا الاضطـراب. كان ضوء الغرفـة مُطفأً. في تلـك اللحظات كانت مريضةً بالفعل.
- «لا شـيء. عُـودي إلى النوم»- أجبتُها. لكنّـي لم أقترب منها لأُداعب شـعرها أو أهدِّئها كما كُنت أفعل في ظروف أخرى، إذ لـم يكن بمقـدوري الابتعاد عـن حافَّة الشـرفة، وبالكاد أزحتُ بصري عن تلك المرأة التي كانت واثقةً من أنّها واعدتني. الآن باتـت ترانـي جيّداً، وكان غير قابلٍ للشـكّ أنّيَ الشـخصُ الذي كانت على موعدٍ مهمٍّ معه؛ الشـخصُ الذي جعلها تعاني بسبب الانتظـار، والذي جرح شـعورها بسـبب غيابه المُطـوَّل. «ألمْ ترني منذ ساعةٍ أنتظرك هناك؟ لماذا لم تقل لي شيئاً؟». راحت تزعقُ حانِقةً، تقِفُ الآن أمام الفندق، تحت شُرفتي. «سأجعلك ترى ما سـأفعل! سـأقتلك!» صرخت. ومن جديد، نفَّذتْ حركة الذراع والأصابع ذاتها؛ حركة الإمساك بي.
- «لكنِ ما الذي يحدث؟»- عاودت زوجتي السـؤال من سريرها مُتبلْبِلةً.
في تلك اللحظة، انكفأتُ إلى الوراء، ورَدَدْتُ باب الشرفة تاركاً مِصراعَيـه مُوارَبيْـن. لكن قبـل أن أفعل ذلك، اسـتطعتُ رؤيةَ المرأة التي في الشـارع، تختفي مـن مجاليَ البصريّ بحقيبتها الضخمةقديمة الطِراز، وحذائها ذي الكعبين المُدبَّبين كإبرتين، وسـاقيها المتينتين، ومشـيتها المترنِّحة؛ لأنّها، حينئذ، كانت تدخـل الفنـدق، مُسـتعدّةً للصعود كـي تجدني مُحقِّقـةً حُلولَ الموعـد. شـعرتُ بفراغ آنَ فكـرتُ فيما يُمكننـي قوله لزوجتي المريضة كي أشرح لها هذا التدخُّل المُوشِك على الوقوع. كُنّا في رحلة شهر العسل، وفي هذه الرحلة لا يُستطابُ تدخُّل شخصٍ غريب، مع أنّني أظنُّ، أنّي لم أكن غريباً بالنسـبة للمرأة التي كانت تصعد السلالم في تلك الأثناء. شعرتُ بفراغ في أعماقي، وأغلقتُ الشّرفة. رحتُ أهيِّئ نفسي كي أفتح البابَ.

لماذا لا زلتُ أكتب الشِّعْر

تشارلز سيميك
ترجمة أماني لازار

عندما كانت أمي عجوزاً طاعنة في السن وفي دار للرعاية، فاجأتني في يوم من آخر أيام حياتها بسؤالها لي عما إذا لا زلت أكتب الشعر. عندما أجبتها متعجلاً بأني لا زلت أفعل، حملقت بي كناية عن عدم الفهم. كان عليّ إعادة ما قلته، إلى أن تنهدت وهَزَّت رأسها، ربما تفكّر بينها وبين نفسها بأن ولدي هذا لطالما كان مجنونا صغيراً. الآن وأنا في السبعينيات من عمري، يُطرَح عليّ هذا السؤال بين الحين والآخر من قِبَل أناس لا يعرفونني تمام المعرفة. يتمنى العديد منهم، كما يُخيَّل إلي، سماعي قائلاً إني أدركتُ صوابي، وتخليتُ عن ذلك الشغف الأحمق الذي كان لي في شبابي وهم يتفاجؤون بشكل ملحوظ لسماعهم اعترافي بأني لم أفعل بعد. يبدو أنهم يفكرون أن هناك شيئاً ما مؤذياً تماماً وحتى صادماً في ذلك، كما لو كنت أواعد فتاة في المرحلة الثانوية، في عمري هذا، وذاهب للتزحلق معها تلك الليلة.

يُطرَح سؤال آخر نموذجي على الشعراء الكبار والشبان في اللقاءات، هو متى ولماذا قرروا أن يصبحوا شعراء. بافتراض وجود لحظة وصلوا فيها إلى إدراك أنه لا يمكن أن يكون من مصير آخر لهم سوى كتابة الشعر، متبوع بإعلان لعوائلهم حيث تهتف أمهاتهم: «أوه يا الله، ما الذي ارتكبناه لنستحق هذا؟» في حين أن آباءهم يفكون أحزمتهم ويطاردونهم حول الغرفة. كنت كثيراً ما أميل لإخبار الصحافي الذي يجري المقابلة معي بوجه جامد بأني اخترت الشعر لأضع يدي على مال الجوائز الكبرى كله المرمي هنا وهناك. طالما أن إبلاغهم بأنه لم يكن هناك أي قرار مثل ذلك في حالتي سيخيبهم حتماً. هم أرادوا سماع شيء ما بطوليّ وشعريّ، وأنا أخبرهم بأني كنت مجرد ولد في المرحلة الثانوية كتب قصائد رغبة في نيل إعجاب الفتيات، لكن بدون طموح آخر يتجاوز ذلك. وبسبب أن الإنجليزية لم تكن لغتي الأم، هم أيضاً يسألوني عن سبب عدم كتابتي لقصائدي بالصربية، ويتعجبون كيف توصلت إلى قرار ترك لغتي الأم. ثانية، يبدو جوابي عابثاً بالنسبة لهم، عندما أبين أنه بالنسبة لاستعمال الشعر كآلة للإغواء، أول ما يتطلبه هو أن يكون مفهوماً. ما من فتاة اميركية كان من المحتمل أن تقع في حب فتى يقرأ لها قصائد الحب بالصربية وهما يرشفان الكوكا.

الغموض بالنسبة لي هو أني واصلت كتابة الشعر طويلاً بعدما لم يعد هناك أي حاجة لذلك. كانت قصائدي المبكرة سيئة بشكل محرج، والقصائد التي أتت في ما بعد، ليست أفضل بكثير. عرفت في حياتي عدداً من شعراء شبان يملكون مواهب هائلة تخلوا عن الشعر حتى بعد أن قيل لهم بأنهم كانوا عباقرة. ما من واحد أبداً ارتكب ذلك الخطأ معي، ومع ذلك واصلت المضي. أنا الآن نادم على تدمير قصائدي الأولى، لأني لم أعد أتذكّر، كيف كانت ستتشكل فيما بعد. في الوقت الذي كتبتها فيه،



كنت أقرأ غالباً فن القصّ وكان لدي القليل من المعرفة بالشعر المعاصر والشعراء الحداثيين. كانت المجاهرة المستفيضة الوحيدة بأنه كان لدي شعر في السنة التي ذهبت فيها إلى المدرسة في باريس قبل القدوم إلى اميركا. هم لم يجعلونا نقرأ لامارتين، هوجو، بودلير، رامبو وفيرلين فقط، لكنهم جعلونا نحفظ غيباً قصائد محددة لهم ونلقيها أمام طلاب الصف. هذا كان كابوساً بالنسبة لي كمتحدث مبتدئ بالفرنسية-والتسلية ضمنت لزملائي، الذين «فرطوا من الضحك» على الطريقة التي أخطأت بها في لفظ بعض من أجمل وأشهر أبيات الشعر في الأدب الفرنسي-ولم أستطع لسنوات تلت حمل نفسي على تقييم ما تعلمته في ذلك الصف. اليوم، من الواضح-بالنسبة لي- أن حبي للشعر أتى من تلك القراءات وردود الأفعال، التي تركت أثراً أعمق مما أدركته في شبابي.

هناك شيء آخر في ماضيّ لم أدركه إلا مؤخراً ساهم في مثابرتي على كتابة القصائد، وهو حبي للشطرنج. كنت قد تعلمت اللعبة في بلغراد أيام الحرب من قِبَل أستاذ متقاعد في علم الفلك عندما كنت في السادسة من عمري، وبعد عدة سنوات أصبحت جيداً بما يكفي لأهزم، ليس فقط كل الأولاد الذين في عمري، لكن الكثير من الكبار في الحي. أتذكّر لياليّ المؤرّقة الأولى، كانت بسبب الألعاب التي خسرتها واستعدتها في رأسي. جعل الشطرنج مني متوتّراً وعنيداً. ثم -بالفعل- لم يكن بإمكاني نسيان كل نقلة خاطئة، وكل هزيمة مخزية. عشقت ألعاباً يكون الطرفان فيها عبارة عن أحجار-وفي كل نقلة مفردة خطورة ذات شأن. حتى اليوم، وخصمي هو برنامج حاسوبي الذي يخاتلني تسعاً من عشر مرات، أنا لست فقط في خشية من نكائه المتفوق، لكن أجد خساراتي أكثر إمتاعاً بكثير بالنسبة لي من مرات فوزي النادرة.

أنواع القصائد التي أكتبها غالباً ما تكون قصيرة وتتطلب تنقيحاً لا نهائياً-تنكرني غالباً بألعاب الشطرنج. إنها تعتمد في نجاحها على كلمة وصورة موضوعة في نظام مناسب ونهاياتها لا بد أن يكون لها حتمية ومفاجأة «كش ملك» مُنَفَّذة بأناقة.

بالطبع، من السهل قول كل هذا الآن. عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري، كان لديَّ مشاغل أخرى. انفصل والداي، وكنت لوحدي، أعمل في مكتب في شيكاجو، وأحضر صفوف الجامعة ليلاً. فيما بعد، في عام 1985، عندما انتقلت إلى نيويورك، عشت حياة من النوع نفسه. كتبت القصائد ونشرت بعضاً منها في مجلات أدبية، لكني لم أتوقَّع أن أيّاً من ذلك النشاط سيبلغ الكثير. الناس الذين عملت معهم وأصدقاء لم يكن يعنيهم أني كنت شاعرا. كذلك رسمت قليلاً ووجدت أنه من الأسهل الاعتراف بذلك الاهتمام الغريب. كل ما عرفته حول قصائدي بحق هو أنها لم تكن جيدة كما أردت لها أن تكون، وبأني كنت مصمّماً، من أجل راحة بالي، على كتابة شيء ما لم أكن محرجاً من إظهاره لأصدقائي الحقيقيين. في غضون ذلك، كان هناك أشياء أكثر إلحاحاً تجب معالجتها، مثل الزواج، دفع الايجار، ارتياد الحانات ونوادي الجاز، وكل ليلة قبل الذهاب إلى السرير وضع الطعوم لمصائد الفئران في شقتي الواقعة شرق شارع 13، من زبدة الفستق.

• عن نيويورك ريفيو أوف بوكس

أربع قصائد

ماهر جمّو

سيف الرحيق

ريحُ القسوة إنْ هبَّت
اتّخِذْ قلبك حصاناً وامضِ.
خذ سيفاً من الرّحيق
واطعن به روحك
إنْ هبّت ريحُ الحبّ عليك.
ريحُ الصّمت إن هبّت
افتحْ كتاباً بدون كتابةٍ
واقرأه بلسان الحروف،
وإنْ هبّت ريحُ الحيرة عليك
فخذ جناحَيْ سنونوّةٍ
وحلّقْ بهما عالياً في ظلام نفسك..

أوقدْ ناراً صغيرةً
وغنِّ لغصنٍ
آن تهبُّ ريحُ الموت عليك.

الدّرجاتُ اللعينةُ

تتسلّلُ كأفاعٍ جريحةٍ إلى نومي..
كلّ ليلةٍ تقودني إلى أماكن موحشةٍ رهيبة..
قلبي يضطربُ
وروحي تحلّقُ كخفّاشٍ أعمى.

الطفولة

كلبٌ أبيضُ تعِبٌ
عَبَرَ دروباً طويلةً موحشة..
مرَّ بوديانٍ وكروم بعيدة..
جاءَ مُنهكاً ملطّخاً بوحلِ البراري،
كلّ ليلة أسمعُ أنينه يعلو
وهو يضربُ بجسمه الدَّامي بابي..

في الفجر
حافيةً كنتِ تسيرين فوق العشب
وكان النّدى يوخزُ قدميكِ
كالحجارة..

ظلال

في هذه الظّهيرة الخريفيّة
أدوّنُ على دفترٍ صغيرٍ أشعار سافو العذبة..

نافذة غرفتي مغلقةٌ وستارةٌ بيضاء مسدلةٌ فوقها
ولا شيء يُرى في الخارج.
نورٌ وامضٌ يسطعُ فجأةً خلل النّافذة:
ظلالٌ رقيقةٌ لأوراق شجرة المشمش
تتمايلُ بنعومةٍ فوق يدي.

مثل مياهٍ صافية
تغفو طفولتنا في أعماقنا..

حجارةُ العُمر
قويّةً وثقيلةً تهوي.

نورٌ في الغرفة

مدراراً هطل المطرُ هذه الليلة..
نجومٌ خاطفةٌ تلوحُ خلل الغيوم
وتتوارى..
أوصالي ترتخي
في خدرٍ عذب..

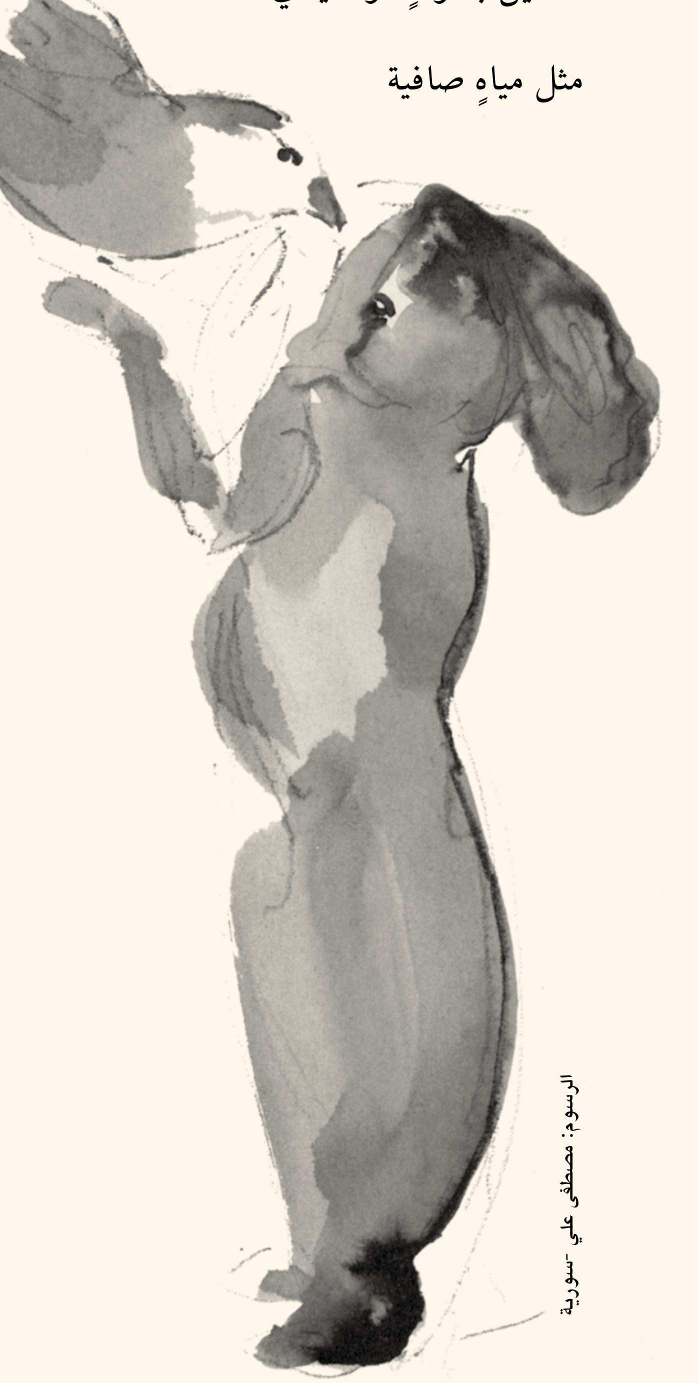
النّافذة مفتوحةٌ
وضوءُ نيسان يملأُ الليل..

رويداً
أصفو وأهدأ
مثل مرآةٍ في الظلام..
جفناي مثقلان برحيق النّوم..

خلل الغشاوة العذبة
أُبصرُ نوراً صغيراً
يتوهّجُ بين الكتبِ
المُلقاة على أرض الغرفة،

إنّه نسيمُ الفجر
يقلّبُ أوراقاً

من ديوان «حافظ».


الرسوم: مصطفى علي -سورية

غرفة أعلى البناية

صابر رشدي



زحام وصخب وتفاهات يومية تمتصّ من العمر، وتجعل مرور الزمن أمراً مقضيّاً، تجعله يمرّ سريعاً وبلا ثمن في صيرورة تتشابه فيها الساعات المتبخِّرة وهي تتضافر بكل ما هو سخيف وسطحي، هي أشياء كابية، إحباطات لا حصر لها قلّصت لديه مساحة الأمل، وجعلته يبحث عن ركن يأوي إليه، يعيش داخله لحظات من التأمُّل والنظر إلى الداخل، إلى الجوهر المطمور تحت ركام من التفاصيل، يريد أن ينجو من هذا الجو الذي لا يدع له فرصة لالتقاط أنفاسه، الهروب من الضجيج المحبَّب للأبناء، وثرثرات الأصدقاء التي تمتدّ ساعات عبر الهاتف والعمل والمقاهي، ثرثرات لا تجدي نفعاً، ولا طائل من ورائها.

لا غرابة -إذاً- في رغبته الملحّة في الانفراد بالشخص الوحيد الذي يعرفه جيداً، ويقاسمه أفكاره، ويعيش معه لحظات مسكونة بالهدوء والظل، الرغبة الملحّة في نسيان العالم قليلاً وإعطاء ظهره له بعض الوقت.

من أجل ذلك قرَّر اللجوء إلى صاحب البناية التي يقطنها؛ طالباً تأجيره الغرفة الصغيرة التي تعلوها، حَدَّثه عن رغبته في تحويلها إلى مكتب صغير يتيح له العمل في جوّ هادئ ومريح.

بعد الاسترسال في حديث طويل، شابَهُ القلق على مجريات الأمور والاشتراك في الهموم نفسها تقريباً. وافق المالك على الفور مؤيِّداً فكرته ومثنياً عليها؛ فهو مثقَّف قديم شغلته الظروف والأعمال التجارية عن مواصلة قراءاته.

قال الرجل:

معك حق، الحياة أصبحت حادّة وعنيفة، وتشابكت فيها الأمور، وصارت أكثر تعقيداً.

ثم أضاف بنبرة متحسِّرة تشي بحنين عميق إلى الماضي:

هي لك.

عند هذه اللحظة صار الساكنَ الوحيدَ الذي لديه مفتاحان إضافيان: الأول لباب سطح البناية، والثاني للغرفة الوحيدة فيه.

قام في الحال بتنظيف الغرفة وطلائها وتأثيثها ببعض الأشياء البسيطة: مكتب صغير، وكرسي وحيد، وسرير يسع شخصاً واحداً، ومكتبة لا تحتوي إلا بعض الكتب المهمّة، ولا شيء آخر من الأجهزة الحديثة. كان يريدها خلوة صغيرة، صومعة في أعلى نقطة ممكنة، تبتعد به عن الاهتمام الكثيف بالواقع المعيش وطابعه الذي لم يعد يُحتَمَل، بعد انهيار الجمالي وإضراب البهجة عن العمل، كان يتطلعُّ إلى انطلاق الروح في الملكوت وانفصال العقلي عن الواقعي قليلاً؛ حتى يستردّ ما تبقّى من إنسانيته قبل انطفاء هذه الروح إلى الأبد.

انخرط سريعاً في استكمال مشروعاته المؤجَّلة التي توشك على النسيان، نافضاً الغبار عن كثير من أحلامه القديمة ومستعيداً بعض الموضوعات المُحَبَّبة إلى قلبه.

كان يشعر بالخفّة وسعة الصدر كلما استغرق في العمل بعد أن قام بتخصيص ساعات كاملة للصعود، كانت تزداد يوماً بعد يوم.

كانت مساحة الفراغ أمام الغرفة هائلة وكبيرة الاتّساع، فهي بحجم البناية، فراغ كان يقوم بتشكيله بمزاج رائق وخيال سخيّ. تارة يتخيّله حديقة وارفة الظلال، تترامى أمام عينيه وهي تغصّ بالزهر والياسمين والورد الملوَّن، أو سجّادة خضراء تغطّي السطح بأكمله، يتأمَّل نقوشها، وهو يكاد يسمع هسيس المصلّين فوقها وصدى الترتيل، أحياناً يرى صفحة مياه صافية تعكس لون السماء، وتنبسط أمامه من غير أمواج هادرة، لها وشوشة خفيضة، ويعلوها زبد أبيض، بحيرة صغيرة لا ينقصها غير زورق جميل يحمل قلبين مفعمين بالسعادة والحبّ الجارف.

كان يشعر عند هبوطه عائداً إلى الفوضى والضجيج أن ما يجب عمله حقاً هو مكوثه في الغرفة والاندماج في هذا العالم الفريد كبديل نوراني يمنحه لحظات موسومة بالرضا والسكون، لقد أمضى شهوراً طويلة مستغرقاً في أفكار جديدة مستمتعاً وراضياً عن أحلامه؛ حتى انقطع فجأة وبلا مقدّمات، متكاسلاً عن الصعود يوماً بعد يوم، مهملاً الأمر برمَّته إلى أن جاء يوم قام ابنه الصغير بتذكيره بهذا الانقطاع:

بابا لماذا توقَّفت عن الصعود؟

لم يحر جواباً أمام هذا السؤال، ظل ساكناً يفتّش عن الأسباب.

- بابا أريد رؤية الغرفة.

ردّ ضاحكاً:

لماذا؟

- لأرى أصدقائي.

قال متعجّباً:

لايوجد أحد في هذا المكان.

قال الصبي بلهجة جادة :

إنهم في الغرفة ينتظرون صعودي.

أمام هذا الإصرار الطفولي والنبرة الواثقة؛ اضطر إلى الاستجابة والصعود معه.

للوهلة الأولى، أذهلته نظافة الغرفة وهواؤها النقي، أذهله بريق أشيائها البسيطة، فهي لم تكن بهذا الألق الرائع من قبل، كان يتوقَّع ركاماً من الغبار يغطّي معالمها، ويفترش أرضيّتها المهملة؛ لكنه وجد شيئاً آخر خارج توقُّعاته؛ غرفة أخرى، تتلألأ جدرانها ويضوّي كل شيء فيها، تطلّع إلى الصبي؛ وجده سعيداً ومبتهجاً.

- إنهم يقومون بتنظيفها كل يوم تقريباً.

كان يخاطب أباه دون أن ينظر إليه.

تابع الرجل نظرات السعادة في عينيه، ثم قال مازحاً:

هل لدى أصدقائك عطر جميل؟

- أكيد.

في ثوانٍ قليلة تناثر عطره المفضل في جوّ الغرفة، ولكن بلمسةٍ ملائكية هذه المرة.

- هل تريد المزيد؟.

قالها الصبي وهو يفتح حقيبة صغيرة محمَّلة بالبسكويت والشوكولاتة والمياه المثلَّجة كان قد أحضرها معه، ثم واصل كلامه:

أريد إطعامهم.

قال الأب في دهشة:

أين هم؟

استغرق الولد في ضحك بريء.

- إنهم يطلبون منك الخروج والمكوث قليلاً في الحديقة.

- أي حديقة؟

- حديقتك.

كانت لحظات عصيبة جعلته يشعر بالرهبة، ويحدّق في ابنه طويلاً، كأنه يراه للمرة الأولى، كان الولد يزداد بهاءً وهو مستغرق في شؤونه.

- لحظات قليلة، ثم عُدْ.

بالكاد استمع إليه وهو يأمره بابتسامة وضيئة؛ فانسحب في الحال مأخوذاً بصمت لا إرادي ومشاعر مبهمة، داهمته الخضرة عند الخروج، لم يكن هناك سطوح؛ بل حديقة يانعة ومُنَدّاة؛ تحمل العبير نفسه الذي خَلَّفه وراءه منذ ثوانٍ قليلة.

تقدَّم بضع خطوات؛ فوجد أريكة خشبية تتوسَّط حوضاً من الورد، اتَّجه إليها قاصداً الجلوس برأسٍ تمورُ بالتفكير، كان رهين التردُّد، تتملَّكه رغبة جارفة في العودة، ولكنه يخشى خطورة الانسياق وراء الفضول ووراء هذه الإرادة الميتافيزيقية لاكتشاف المجهول واللامرئي، كان قلقاً على الولد، ولكنه في النهاية ترك الأمور تمضي، وبحث عن أفضل صيغة للاستكانة والهدوء حتى تمرّ هذه اللحظات بلا قلق.

- بابا.

انتبه على الصوت، كان الصغير ينتظره أمام الغرفة، فنهض إليه مسرعاً، تناول الصبي يده وأشار إلى المكتب.

- ما رأيك؟

كانت هناك يمامتان بيضاوان تضوّيان على نحو غير مألوف، تتطلّعان إليه قليلاً بجانبي رأسيهما، ثم أخذتا تستكملان التقاط طعامهما في هدوء وتناغم منهلين.

- ما أجملهما!

قالها في نفسه، ثم خاطب ابنه بعدها:

من أين جئت بهذه الطيور التي تأكل الشوكولاتة والبسكويت، وتشرب ماءً مثلّجاً؟

ردّ الصبي متعجِّباً:

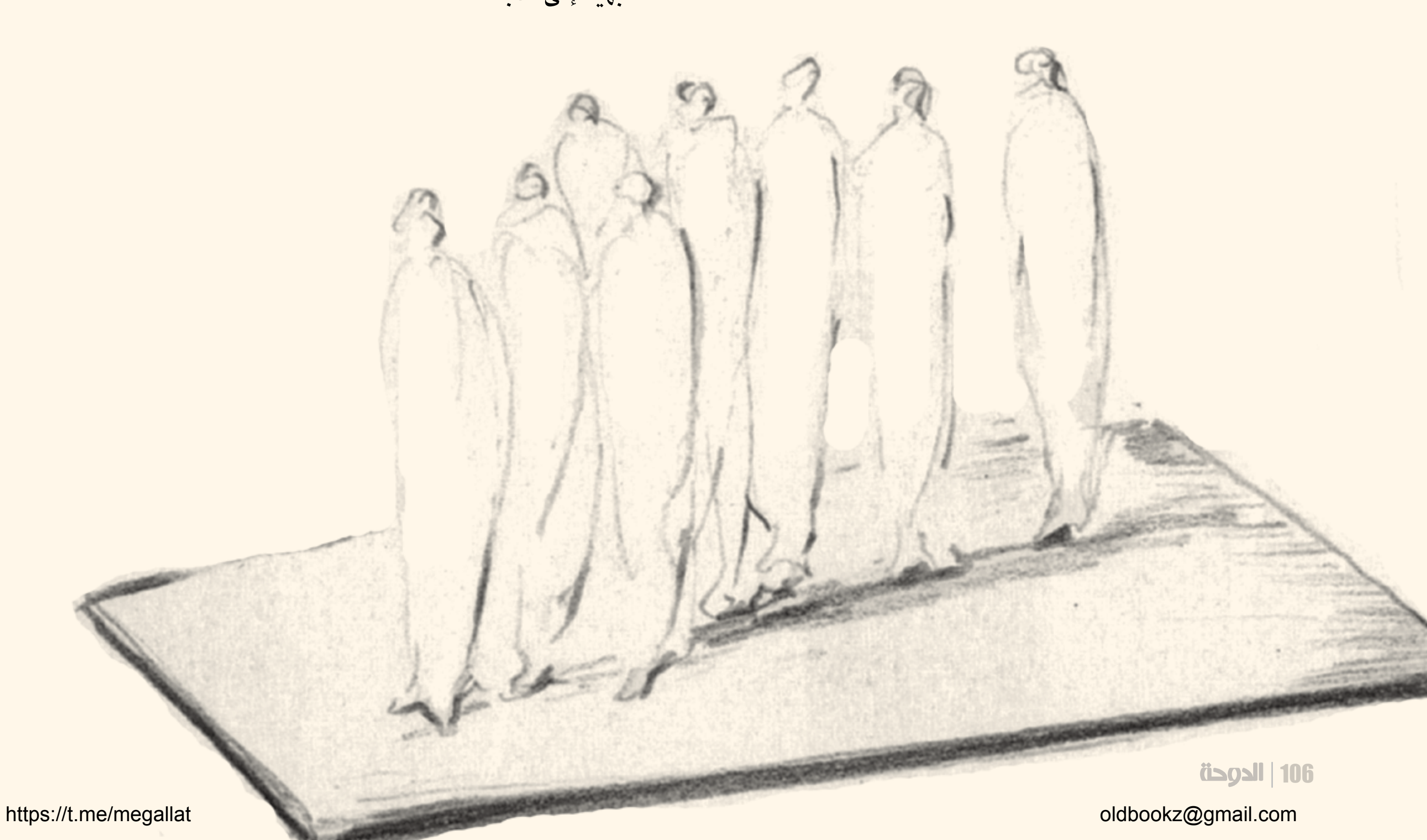
بابا.. أين هذه الطيور؟

ثم أردف بنبرة صادقة:

- إنهما صديقاي، وهما يحبّان الملابس البيضاء.

ثم ذكر له أجمل اسمين يمكن إطلاقهما على ولد وبنت.

في هذه اللحظة، بدأ الرجل يربط بين كثير من الأفكار الشاردة وبين ما يراه الآن بعين الحقيقة؛ فلم يحاول استدراج ولده إلى اختبار شفاهي ليستطلع من خلاله أي درجة وصل إليها في هذه المعارف البعيدة والأشياء غير المدركة، بل دارت في ذهنه عوالم أخرى وقليل من التفاصيل الشبيهة التي سمع بها، فلم يجد أمامه غير الاحتفاظ بما يجري سرّاً، وكتمانه عن البشر؛ حتى لا يخبو هذا النور الساطع، وتختفي من حياتهم الإشراقات البهيّة إلى الأبد.





إنانا في البيت

صادق الطريحي

ببيتٍ على ضفّةِ اللهِ ..
قربَ شغافِ الفرات
بثوبِ الصّباحِ الطّويل ،
بشعرٍ مُحنّى ،
بأغنيّةٍ سومريّة ...
إنانا ...
تعدّ الفطورَ لأبنائها ..
إنّـهمْ يذهبون إلى الحقل في كل يوم.
إنانا ...
تُعِدّ الحليبَ ،
تُعِدّ إناءً من القيمر العربي
وتخبزُ خبزاً لذيذاً ...
تفرّقُ للطير وللجار كي يرجع الغائبون
وتوقظُ أبناءها واحداً ، واحدا ..
في الظهيرةِ ..
تجلسُ مفردةً كالجريح
تهيّئ مائدةً في الفناء ...
فأبناؤها لم يعودوا من الحربِ بعدُ
ورائحةُ الرزّ تملأ هذا الفناء ...
وتجتازهُ للبيوت القريبةِ ..
كلّ البيوت تشمُّهُ .. ،
وإنانا تقيم الصلاةَ
وتنطرهمْ واحداً ، واحدا .
ببيتٍ على ضفّة الأرض ، وسْطَ السّواد
بثوبِ السّواد الطويل ،
برائحةِ الحنّة البابلية ،
بترنيمةٍ ما تزالُ تردّدُ منذُ الصباح
إنانا ...
تعدّ العشاء لأبنائها ..
وتُعِدّ الأَسِرّةَ ، تفرشُ أجملَ أغطيةٍ ...
إنّهمْ متعبون من الموتِ في كل يوم.

مطرُ الأسلاف

مؤمن سمير

الإقطاعيُّ
يرسمُ الغابةَ
ثم يهيمُ..
يفوّتُ الخدمَ والذهبَ والموسيقى
ويُغمغِمُ.. تحفظني حيواناتي..
وبعدما طالَت الرقصةُ
في مَرايَا البهوِ،
شَدَّت المخالبُ الشكَّ
وقالت موتاً تموتُ....
من الظِلِّ
المجدولِ،
يَسحبُ حفرةً
ويَعْلَقُ بالرائحةِ..
يخلعُ الريشَ وساقَيْهِ
وساعةَ عَضَّ الندمُ رجاءَهُ..
ينهشُ بصيرتَهُ
كَيْلا يُضطَرَّ راكباً روحَهُ
الأخرى،

أن يُرَنِّمَ في المَحَفَّةِ..
لِلَّتي ظلت سنين الرعشةِ
تَرِفُّ على الغديرِ....
ساقي العجوز
ابنة الحُفَرِ الخاسرةِ
والتي نسيتها آخرَ الأمرِ-
اختارها العنكبوتُ
لتكونَ أولَ الدنيا.
مسافةَ الخَطيَّةِ والجداولِ والأسرارِ
نَسَجَ من أعصابهِ شوارعَ
وثَبَّتَ أسواراً مضيئةً
وَرَبَّتَ على المملكةِ
وابتسمَ.....
....
قالَ أَحيِكُ للأشباحِ
الذين شَرَّعوا تحتنا المراثي
ثياباً نَهِمَةً،

وخفيفةً..
كأنها مطرُ الأسلافِ..
أَرسِمُ في جيوبِها المخفيّةِ
مقدارَ فُصٍّ
من
اللطفِ....

ليومَ نعدو بساقٍ مكتنزةٍ
ولا يَحْجِل فينا الظِلُّ...

عندي حِزامٌ لهُ لسانٌ..
أُسِيءُ لسيرَتِهِ
فأضرب بهِ الأصواتَ
وأربط النحلَ والذئابَ
وأخنق الظِلَّ لَمَّا يجوسُ
في الجوارِ.
في المساءِ
يصيرُ حَيَّةً... تُنْشِدُ..
تبتلعُ البيضَ بأفراخهِ
في الذكرياتِ
وتَنْفُثُ سُمَّاً في ماءِ العيونِ.
تلدَغُ كلَ الذينَ عاشوا
يسندونَ البكورَ بخوفِهِم
ليناموا طويلاً
ويتصادَقوا مع الظُلْمَةِ،



في الجُحْرِ الدافئِ..

في الردهةِ
تتسلَّلُ وتصنعُ حُلْماً
أو حُلميْنِ....

تُحِسُّ في الرياحِ
أنَّ شعبها والمراعي
يتزاورونَ فتدمع..

الجميلةُ
تنسى الخطواتِ البَهِيَّةِ
وتقول « حالي لا يَسُرُّ أحداً».

تنتحرُ..
بأن تَبْلَعَ
ريقَكَ.......

عندي حزامٌ
عجوزٌ،
كلما رميناهُ
وَلا شلناهُ فينا -

يعودُ للتَلِّ...،
ويرسِمُ
الخَطِيَّةَ..

سَفَر الليل

المهدي أخريف

يُهدينا عبد الواحد منتصر، المهندس المعماري المغربي، في كتاب «المدن الضواحي» (دار توبقال، المغرب) نصّاً فريداً في جنسه ونمط تأليفه تهيّأتْ له مناسبةُ تأليفه في أثناء أسفارٍ لَيْليّةٍ متكرّرة قَامَ بها على مَتْنِ قطار الدار البيضاء - وجدة، ذهاباً وإياباً. ففي غرفة مستقلّة مزوّدة بكل ما يلزم لتمضية الليلة على انفرادٍ، قام منتصر بأسفار مجازية عديدة ومتزامنةٍ في أثناء سفره الليلي الفعلي. أسفارٌ ممتدّة في داخله، كانت تتوالد، وتتداخل في أكثر من اتّجاه كما سنرى.

عبد الواحد منتصر رَجُلٌ شغِّيل في الليل والنهار، في الصّحو والمنام. دَيْدَنُه التقليبُ المستمرّ لِمَا يَجِدُ على ذهْنه ومخيّلته من أفكار ومشاريع، رؤى، خَطَرات تخصّ العمرانَ والمعمار مثلما تتّصل بمسائل الفنّ، علم الجمال، فنّ الحياة، الميتافيزيقا، الحياة اليوميّة، والحياة اللّايومية الباطنية.

في تقديمي الوجيز لـ «المدن الضواحي» قلت إنه «رجل بيسوي المزاج» استناداً إلى ملاحظة نافذة لصديقنا المشترك خليل غريب. بيسوي المزاج عن أصالة. فالليل هو الوقت المفضّل لديه للنشاط الذهني، إذ يكتب: «النهار لغيري. وحده الليل لي». يُعَدُّ الليلُ، بالنسبة إلى منتصر، قادحَ شرارات إلهامه، أحلامه، أسفاره، قراءاته، خطاطات أعماله. إمّا على صوت موسيقى فاغنر، أو برامس. وإما على صوت أم كلثوم. وغالباً على إيقاع مواسيق من دَاخلٍ لا يُسمعها إلّاه في آخر الليل.

ولقد حظيتُ بمرافقته في سفرين ليليّيْن مِنْ تلك الأسفار من الرباط إلى وجدة، ذهاباً وإياباً، وجَرَتْ بيننا مناقشات ومَرَاجعات طويلة لأفكارٍ حول نصوص قادمة مشتركةٍ عن الكتابةِ والفنّ ومسائل أخرى كبرى، كانت تتخلّلها لحظاتٌ غيرُ قصيرةٍ يختلي فيها كُلّ واحد منّا بذاته في غرفته المستقلّة لنعُود إلى مواصلة الحوار قُبيل انبلاج الفجر، ونحن على عتبة الوصول إمّا إلى وجدة أو إلى الرباط. لاحَظْتُ أن منتصر لم يَكُن ينام تقريباً إلّا لفترات قصيرة جدّاً ومتقطّعة لا تتجاوز في أحسن الأحوال الساعتين من زمن السفر الذي مُدّتُه تسعُ ساعات على الأقل. كان عبد الواحد منتصر يقضي معظم زمن الرحلة في أعمال متعدّدة: يقرأ، يراجع بعض المشاريع والتصميمات. يُنصت إلى الموسيقى. وفي الوقت نفسه يظلُّ على صِلةٍ بحاسوبه الخاصّ من غير أن يتخلّى عن الملاحقة البصرية لِمَا تكْشِفه الأضواء المتباعدة الهاربة من النافذة في أثناء جريان القطار مِنْ محطّات صغيرة لا يتوقّف بها أحدٌ. مساكنُ فقيرة متناثرة تدلّ على مَعَالم حياة خابية. يقول لي: «أحاول أن أجد ذلك الخيطَ المنفلت منّي، لربّما مِنْ كُلّ من هو في وضعي الآن، ذلك الخيط الواصل بين أحاسيسي اللحظية الفورية الآن وبين الانسياب الزئبقيّ للزمن عبر الصور المنطبعة مثل سَرَاب وهّاج ومُعْش في خبيئة نفسي». لا فائدة - يقول - لَا فائدة من المحاولة. لا بدّ من المحاولة. إنه الرمل وحده ما ينسرب من بين الأصابع.

هكذا جاءت «يوميات (منتصر) عبر القطار»، مُشكّلةً من أحاسيسَ وانطباعات شتّى متماثلةٍ، متعارضةٍ، من تأمّلات، مشاهدات، ملاحظات حول «المدن الضواحي». حول الخلاءات والعتمات. المشاهد الغسقيّة فالفجريةِ. ومعها استرجاعاتٌ محدّدة لتجارب أو نصوص. استئناسٌ بأشعار عالية الإيحاء. مشاهد حلميّةٌ يَقَظِيّةٌ أو منامية إلخ. هكذا -أيضاً- سيبرُز، وبأكثر من صيغة وأسلوب، الإحساسُ اللحظيّ بالضّجر والعزلة والكآبة. ذلك ما تقوله مثلاً «الشذرة7»: «يعاودني الإحساسُ بالكآبة، / إحساسٌ نابع ربّما من هذه الرتابة. / أشعر كأنني موجود خارج الزمن/خارج المكان»، ثم يعود هذا الإحساس ليهيمنَ على «الشذرة 17»: «أنا الآن في مقصورتي المنفردة/مقيم، مستسلم، لا مفرّ، / لعزلتي الليلية/بحميميّتها، وبما تبعثه فيّ /من اكتئاب وانكباب/على ذاتي ولحظات سُهادي». بل إن الإحساس بالرتابة والعزلة يتفاقم، يزداد تجريديّة ووحشةً: «عَبْر هذه الخلاءات المتتالية/ تبدو لي الحياة من القطار في عبوره/ الهادر الرتيب أشبه/بنَهْر لا يتوقّف عن الجريان/بدون أن يخلّف آثاراً.».

لا ريب في أن هذا الإحْساس عميقُ الغَوْر في نفس الكاتب، ولا شك في أنّ انحَباسَ الكاتب في المكان الضّيّق المعزول: «غرفة القطار المنفردة» له دور فيما تمنحه الغرفة من شعور بالمنفى. غير أن الإحساس سيتغير في «الشذرة 23» حيث نجد الغرفة وقد أصبحت مكاناً يوحي بالألفة. بَلْ إن حالةَ انعتاق، مفاجئة، من حدود الزمن والمكان عَبْر السفر تُحلّق بالذات في عالم اللامَحدود: «لَكَمْ هي ضيّقةٌ/مساحة هذه المقصورة!/ ومع ذلك يتملّكني فيها شعورٌ/بالأمان والامتنان/إلى درجة أنني أرغب (أحياناً)/ في ألّا يتوقّف/ القطار أبداً لا في وجدة ولا في وهران/ ولا حتّى في هونغ كونغ/ بل أتمنّى ألّا يَصِل/ إلى أيّ مكان». علَيْنَا أَنْ نَنْتَبه إِلَى كَلِمة «أحياناً» فِي هَذِه الشّذْرة.

فهي دالّة على أنّ لحظة الانعتاق تلك هي لحظةٌ استثنائية من التسامي على الراهن المحدود. غير أنها موصولة -في الآن نفسه- برَاهِنِيّةِ الديمومة المستقلةِ للكتابة بصفتها كتابةً تسمو على مجرَّد الانطباع السريع أو التعليق المحض على المرئي ّ وغير المرئيّ.

لكنّ ذلك الإحساسَ بالرتابة والضجر لا يلبث أن يعود من جديد. بما يدلّ على تغلغله في الذات طوال لحظات السفر: «ما سيأتي يشبه ما مضى، ماعدا / إيقاعِ القطار / إيقاع أليف يمتصّ، شيئاً فشيئاً، تعبي / يُدخلني في عوالم نعاسٍ / منفصل عن عالم اليقظة».

وفي هذا النعاس سيقوم منتصر بسفَرَيْن حلميَّيْن: أَحَدُهُما مَنَامِيٌّ، والثاني شِبْهُ يَقظيّ شِبهُ مَناميّ. الأول تَسْرُده لنا «الشذرة 15» بعنوان «تسونامي»؛ هو في حقيقة أمْره كابوس يَضَعُ السارد أمام إعصار عملاق يهجم بأمواجه المتلاطمة على الأبراج العالية المحيطة بمكتبه في عمارة «لوكولومبيي»، والثاني أقرب إلى أن يكون رؤيا منه إلى حلم: «أخيراً أرى ما كان حلماً بَعِيدَ/ المنال يصبح واقعاً ماثلاً للعيان / أمامي: «مشروع أبي رقراق» / مكتمل البنيان. المشروعِ الذي / اشتغلتُ بلا كلل سنوات / طويلةً إلى خاتمته السعيدة». والواقع أنّ هذه الرؤيا الحلميّةَ تقترب أكثر فأكثر، عبر الخطوات المتقدّمةِ للأوراش، من تلك النهاية السعيدة بالفعل مما يعني أنِ الرؤيا متحقِّقة، لا محالة، عاجلاً أم آجلاً.

ولِقهر الضجر واستعادة الصِّلة بالتّفكير المُعَقْلَن يلجأ عبد الواحد منتصر غير مرّة إلى حاسوبه الخاصّ. هذه المرة نجده يختار مشاهدة فيلم وثائقي عن المهندس المعماري الأمريكيّ الفذّ «لويس كان» ربما للمرة الثالثة. من خلاله يستعيد بالكتابة أبرز ملامح عبقريّته وإنجازاته البارزة في ميدان العمارة والمعمار :

«إن عظمة لويس كانْ عندي تتجسّد في كونه خَلَق / الهندسة المعمارية خَلْقاً جديداً، على نحو / ما فَعَل الأثينيّون والفراعنة؛ بل / إنه أعاد خَلْقَ الفلسفة نفسها من خلال رؤيته / المعمارية الفريدة الأصيلة. / إلى حدِّ أنني أرى أنّ مَنْ فَاتَهُ التعرّفُ أو الاعتراف / بأعمال هذا الرّجل يقدِّم الحجّة على وَجود خلل معيب وبنيوي في / فهمه للهندسة المعمارية ككل».

ولا تغيب عن هذه اليوميات بعض الاستئناسات الشعرية العالية الدلالة. يستعين بها منتصر لمنح نَفَس جماليّ خاصّ يُغني الشذرات، ويُبحِر بالأحاسيس في عالم آخر، بما يتناسب مع الطبيعة الشعورية لكُلِّ شذرة. كما في «الشذرة 8» المتضمّنة لأبيات ريلكه، أو هذه الشذرة التي يعلو فيها صوت هولدرلين مستعطفاً: «آه، خذيني أيّتها الغيوم / الأرجوانيةُ / ولْتُنيبي، في الأثير / وفي الضياء، اكتئابي».

طوال مراحل السفر لم يتوقَّف منتصر - كما ذكرتُ - عن مراقبة مَا تكشفه عتمات الخلاء عبر القطار من مشاهد مرئية أو غير مرئية: «تجربة سفري الليلية / وأنا أرى المدينة عبر القطار / تمنحني الإحساس بأنني أكتشف / أرى الواجهة الخلفية للمدينة، التي / نراها ولا نراها في النهار». ويتغيَّر المشهد في «الشذرة 20» بالدنوِّ من المدن الكبيرة: «...ويتغير شكل البنايات / إلاّ الساكنة تبقى على ماهي / عليه / بفقرها وبؤسها المكشوفين للعيان...».غير أنه في ختام انطباعه، وقبيل الوصول إلى وجدة يفاجئنا بموقف إيجابي متفائل ومغاير تماماً لما سبقه. ولأهميته وعمقه أسوقه كاملاً: «بينما أتأمّل وأرى المشاهد العابرة في الليل وفي النهار / ألاحظ، بمعزل عن عدم وجود مرافق اجتماعية، / وبالرغم من عدم اكتمال البنايات القائمة أمامي، /أن ثمّة شيئاً ما / يمنح بُعدًا إنسانياً حقّا لهذه المُجمّعات السكنية. / ثمّة شيء هامّ وحيوي يمنحها روحاً من التعاضُد / يمنحها الحميميّة عبر هذا التعايش والتساكن. /وهذا الأمر يسرّني ويغدو مصدر إلهام وارتياح بالنسبة إلي / فأعاود رؤيتها بعين جديدة: / هذه المباني غير المكتملة، إذاً، لم تعد مرادفاً للفقر والتعاسة. / ذلك أن عدم اكتمالها يمنح الانطباع بأن هؤلاء الناس / يحيون على الأمل، الأمل في أن تكتمل الأشياء على نحو من الأنحاء، / رُبّما بعيداً عن هذا الواقع الذي يَهَبُ / القليل جدّاً من الأمل للفقراء والمهمّشين. / هكذا أمتلئ، اللحظةَ، بالشعور بأن هؤلاء الناس / لربّما هم سعداء رغم ظروفهم الصعبة / ورغم القطار الذي يقضّ مضاجعهم كلّ يوم بمروره اليومي بمساكنهم؛ / إذ ما الذي يمنع من أن تجد السعادةُ ضالّتَها في هذه الأحياء المهمَّشة / التي لا تعترف بأي قواعد أو قوانين مُمْلاة... »

هكذا، إذاً، نرى في هذه الشذرات السفرية الليلية كيف أنها بُنيتْ على التكثيف التعبيري وعلى تعدّد المنظورات والانطباعات. شذرات دُوِّنتْ - وهنا تكمن قوتها وفرادتها - لحظةَ انبثاقها الفوريِّ في ذهن كاتبها في لحظات السفر، ولم تُكْتَبْ بَعْدِيّاً، على غرار ما يفعل أغلب كُتّاب اليوميات أو الليليات. ومن هنا يأتي غناها الدلالي المنغرس في لحظات السفر الليلية بما ينطوي عليه من كشوف.

وهي، إلى ذلك كله، لا تُمَثّل إلا مختارات محدودةً انتقاها منتصر بعنايةٍ ممّا يناهز ثمانين صفحةً كُتِبتْ على مدى عام ونصف عام ما بين الدار البيضاء - وجدة / وجدة - الدار البيضاء.

الرؤية وفراغ الوجود

ماجد صالح السامرائي

ما جرى للعراق من خلال الاحتلال الأميركي له العام 2003، مثّل «حالة لا تاريخية» طائشة طالت كل شيء في هذا البلد الحضاري بالمسخ والتشويه، بما في ذلك أرواح بعض البشر ونفوسهم وعقولهم. والشاعر سامي مهدي هو من القلة الذين تواصلوا، ومن موقف واضح، مع واقع ما بعد الاحتلال: يرصد، ويؤشّر، ويُعيّن المسافات، ويدين ما حدث بمنطق الحقيقة كما هي على أرض الواقع.. أو كما تمثّلها في عمله الشعري الجديد «يحدث دائماً» (دار ميزوبوتاميا، بغداد)...

تميل معظم نصوص العمل إلى «اللقطة» و«تكثيف التعبير»، وتنزع نزوعاً إيجازياً في القول، وذلك، بحسب ما نرى، لأن طبيعة الحالات التي يرصدها تتعيّن عنده في من خلال رؤية شعرية تركّز على الواقع، وما يتعيّن للرائي فيه من رؤية تقع - أحياناً - على نحو مباشر، فإن اكتنف بعضها المجاز فإن التشبيه غالباً ما يأتي متماثلاً والواقع الذي يضمّها إلى عالمه، فلا تخرج معانيه عن معاني «العالم المأسور» لغير حالة استلاب، وهو الذي في دمه «يتخمّر التاريخُ، / والأشياء تستقصي بلاغتها لتقول».. وما يقال إن هو إلا مواجهة لهذا الواقع ببعده المتعيّن، وبما له من مغزى زماني في ما هو مكاني. فالمدينة التي تمزّقت، وجوداً وحالات إنسانية، بفعل الاحتلال، وانهار كثير مِن بُناها، الزمانية والمكانية، قد تداخلت في تعيين طبيعة هذا العمل الذي تمتدّ نصوصه تدويناً، في تاريخيتها الزمانية، بين العام 2008 والعام 2013.

منحى المواجهة هنا يقترب، إلى حَدّ كبير، من «الواقع اليومي»، بما يمكن تسميته «قصيدة الهموم اليومية» ببُعدها الإنساني الواضح. فنحن هنا مع نصوص (ومنها ما هو أقرب إلى الشذرات الشعرية) تستمدّ كلمات التكوين اللغوي لها من واقع الاحتلال، وما فرض على هذا الواقع من «شروط» الدمار والموت، وما أوجد من روح المقاومة. فـ«هنا نحن نُجتَثّ عوداً فعوداً، / ولكننا سوف نُورق ثانيةً / شاء أم لم يشأ منجل الغرباء».

وأما الصورة الشعرية فهي حاملة لفكرة، أو متشكّلة من خلال رؤية تموج بمكوّناتها التي هي «مكوّنات معنى»:

-«هنا نحن ننسج أحلامنا / ونُطرّزها بنجوم السماء / فلا بدّ من حُلم بشريٍّ، ومن حالمين / لنرتّق أشلاءنًا، ونطهّرَ هذا الهواء».

وما يُلاحظ، هنا، أن صوره الشعرية، وإن تكاثفت وتقاربت حالةً، فهي لا تتكرّر. فهو يحلم، وإن كره «الآخرون» الحالمون، متحسّبين أن في «الحلم لُغماً قاتلاً». لكن الشاعر، وبصوت جمعي، يواجههم متحدّياً: «لكننا سنظل هنا»، مؤكّداً، وبالصوت الجمعي ذاته: «نحنُ لا نحيا بلا حلم». أما حين يجدهم يُعلون الأسوار (وقد أعلوها داخل المدن!)، فيواجههم بصوت التحدّي ذاته: «لكننا سنظل هنا أعلى منها...» متمثّلاً «رموز» هذا العلوّ في من يدعوهم «زوّاراً»: «يفدون علينا كل نهار: من شمس، ورياح، / وغيومٍ، وطيور، / وتظلّ الأشجار / تُعطينا ثمراً وظلالاً / ومياه الأمطار / تغسلُ جدرانَ منازلنا / من كلّ غبار للموتِ...»، على الرغم من أن «الجفاف يهرس الحجر».

ويكون لإدارة الصراع مع الواقع، الذي يستأثر ببعض نصوص العمل، بما يجعل منها نصوصاً واضحة التكوين والتوجّه، غير معقّدة التركيب.. تتحرَّك حركة حَيّة، ولكنها غالباً ما تكون عالية التكثيف. وأما ناسه فالهموم «بدايات أيامهم ونهاياتها»، ولذلك نجدهم، كما يجدهم الشاعر، يعمدون إلى «تأجيل أحلامهم». وهم ليسوا أفراداً عدداً، بل هم الملايين التي «تشقى / وتحلمُ، من بؤسها، مرةً أخرى، / بميلادِ عصرٍ جديد».

أما «الآخر»، خصم أيامه وعدوّ أحلام ناسه، فهو من «يُزيّف صورته»، «أو يُغلفها بقناع» بطلٍ «أو رسولٍ جديد»... الأمر الذي يدعو الشاعر إلى التساؤل عما يرتجيه، ونرتجيه معه، «من زمان عليل».. فالولادة الجديدة، إذا ما انتظرناها، لن تكون إلا «ولادة مسخٍ هزيل».

أما الواقع، الذي يفرز هذا كلّه، ويحتويه، فهو على صورتين: صورة الفراغ، إذ إنه كما «فندق المصطفى / كل شيء مضى في حينه واختفى»، أو هو صورة المقبرة التي نودّع عندها «آخر أيامنا في الحياة». فالواقع، على الرغم مما اعتلاه من أسوار، لا درب فيها «غير الذي حَدَّدوه لنا»، نجد الشاعر يكابر بإنسانه أمامها، مواجهاً من أقامها بالقول / الإصرار: «سنظلّ هنا أعلى منها»، موقناً أنها في غدٍ تنهار بانهيار بُناتها، كما «كل بناء من خوف» ينهار. والأرض الجامعة لهذا كلّه، هي، كما

غدت، «دخان ورماد، لا آفاق للخيال مفتوحة فيه»، والشاعر عليها «كلما أطلقَ خياله / أعاده عقلُه مقيّداً، / كابياً مثل نجمة مطفأة». فإذا ما أطلّ من علٍ عليها لم يرَ سوى «دخان هنا ودخانٍ هناك / سطوح خامدة / جذور تبدو مائلة / مساحات من خضرة مغبرّةٍ / شوارع جرداء...»، أما إذا امتدَّ بنظره في أرض الواقع فلن يجد إلا «ليل داجٍ» كل ما يرى فيه / وأصبح منه: «شجَر محترق في أقصى الشارع، / أشتات وخان وروائح شتّى، / بيت مهجور / مصباح في أعلى شرفته لم يُطفأ، / ورذاذ من ضوء يتناثر من مقلته».

إلا أنه لا يبدو فاقد الأمل، وكأنه «تموز» يتلمَّس روح «عشتار»، مؤمِّلاً التجدُّد من خلال ميلاد جديد:

-«حين أهوي وتُهوين قد نبلغ القاعَ، / لكننا، كمياه الينابيع، نصعد ثانيةً / ذات فجرٍ جديد». ويرى في «كل الأشياء / أوتاراً نابضةً / ولحوناً صافيةً / وحناجرَ عذراء»، فيغنّي معها، فإن لم يُلفِ جديداً لا ييأس، ولا ينكسر، وإنما يظل يفتّش «في هذه الظلمات / عن كوىً، / عن طريق لتغيير شكل الحياة». منتقلاً من هنا إلى «الحالات» التي يترسَّم فيها واقعاً بما يجتمع فيه من وقائع، وأسماء لها حضور، فيرمز بها لـ«وجود دال» بنفسه على ما حوله، وفيه، أو ما هو منه.. إذ يجد أن الحنين، مهما بلغ، «لا يستعيد السنين»، وكذلك «صدى الأغنيات / لا يُرمّمُ قلباً كسيراً / ولا يشتري وطناً في المزاد». إلا أن الشاعر، على فجائعية ما يرى، وبه يُحسّ ويشعر، لا يفقد الأمل في أن «نورق ثانيةً / شاء أم لم يشأ منجل الغرباء»، وإن كان، هذا المنجل، قد اجتثّنا «عوداً فعوداً».

فإذا ما وجدناه يخلص من هذا كله إلى الأسئلة، فإن أسئلته هذه تتركَّز على: أولاً السؤال عما حدث، وكيف حدث، فأحدث فراغاً وجودياً في الواقع، كما في إحساس الإنسان بهذا الواقع... وثانيا السؤال عن الخلاص، ومن أين يبدأ دربُه. وثالثاً السؤال عمّا تبقّى، عِداداً، «في الاحتمالات»، وإن كان لا يرجو ما يرجوه «من زمان عليل».. وهو في قلقه الوجودي هنا يجد أن «لا جواب / لا جواب سوى ما يُرى من سواعدَ مشرعةٍ / ووجوه غِضاب».

وتتنازع هذا العمل، شعري الرؤية والتكوين، توجُّهات رؤوية يمكن تعيينها في بُعدين: المشاهدة، والذاكرة، إذ نجد الشاعر يلتفتُ إلى ما يقع في نطاق ما يرى ويسمع، أو يتداعى إليه تداعي تشابه وتماثل مع ما هو قائم، أو حاضر، في الذاكرة التي تكتنفها خاصية الكشف، ويأخذها موقف الرفض والتمرُّد وهما يدفعان في طريق المغامرة، ليجد الشاعر نفسه أنه «ما يزال يُغامر»، وإن برؤيته ومن خلال رؤياه، مؤمناً، مع الثوار الذين يتّخذ من طريقهم طريقاً له، ويقول الذي يقولون: إن «طريق الثورة بعدُ طويل».

وإذا كنا نجد الشاعر، في بعض من نصوص عمله هذا، يكتفي بنقل رؤية المشاهد لما شاهد ورأى، فإنه في نصوص أخرى يدخل دخولاً حياً في الحالة التي تشكّل المشهد، جاعلاً منها «محور النص»، كما هي عامل مؤثِّر في بنائه. أما «الدلالة» فمتعيّنة في الحالة، أو منطوية في ما للمشهد من سياقات الرؤية والتعبير.

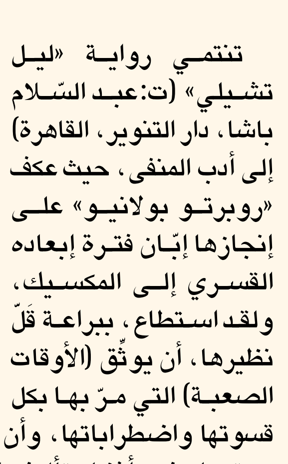
ولشدة وقع بعض وقائع هذا الواقع على ذات الشاعر، نجدها «تأسر» إمكاناته في «التعبير» عنها، فيأتي أقرب إلى «حالة انفعال» بلحظة، وان لم يكن في سياق عابر، لا واقعياً ولا تاريخياً، وليس هذا إلا نتاج «التعيّنات المباشرة» لها واقعاً، وإن لم يحُلْ ذلك دون بحث الشاعر في دواخل الواقع في ما يفرز من ظواهر قد يجدها هذا الواقع على نصيب من الغرابة قياساً على ما أَلِفَ.

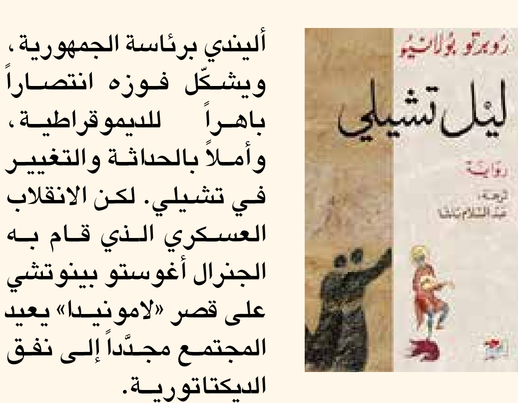
هل يعني هذا أن نصوص هذا العمل «نصوص تدوينية» من منظور شاعرٍ؟ قد نجد البعض منها كذلك، وإن لم يخلُ من «شعرية القول»، و«موسيقى الكلمة»، و«إيقاعات الحالة» المتمثِّلَة، فضلاً عن «اللغة» التي جاءت لغة «قريبة المرمى» في ما تحمل من قصد. فلغة الشاعر في نصوص عمله هذا تميل إلى التكثيف والإيجاز في القول، واعتماد الإشارة، أو ما هو منها للإشارة، وهي من خصائص قصيدة الشاعر، وما يعدّه، في نقده، الأقرب إلى روح الحداثة.. فهي لغة لها معاييرها، بناءً وتعبيراً.. وهي- كما تتعيّن تعبيراً- لغةٌ للعقل تحكُماتُه بعلاقاتها.

إلا أنّه، حتى في ما يمكن أن يُحسبَ تدويناً أو تدوينياً، لا يتخلّى عن «الصنعة الشعرية»، مهتمّاً بالتقنيّة، التي هي هنا تقنيّة التعبير الشعري بما يحكم نسيج النص القائم على «تكثيف القول» في حالة، و«إيجازه» في أخرى، معتمداً أقل ما يحتاجه إبلاغ الفكرة، المراد تبليغها، من كلمات. أما «الصورة الشعرية» فهي، وإن كانت ذات وظيفة بنائية، فإنها، هنا، قد تكون صورة وصفية، أو ذات بُعد رمزي... وفي الحالتين تجعل للقصيدة أفقها، بما عرفنا لقصيدته من غرار خاص يُحسَب للشاعر ولقصيدته.

مدافن لطيور مُحَلِّقة

أنيس الرافعي





تنتمي رواية «ليل تشيلي» (ت:عبد السّلام باشا، دار التنوير، القاهرة) إلى أدب المنفى، حيث عكف «روبرتو بولانيو» على إنجازها إبّان فترة إبعاده القسري إلى المكسيك، ولقد استطاع، ببراعة قَلّ نظيرها، أن يوثّق (الأوقات الصعبة) التي مرّ بها بكل قسوتها واضطراباتها، وأن يستسلم في أثناء تأليفها إلى «حلم جنوني، يتجاوز الكوابيس ليصل إلى نهايتها».

في مستهلّ الرواية يعلن البطل والسارد الرئيسي، «سبستيان أوروتيا لاكروا»، وهو قسّ وناقد أدبي وشاعر متواضع الموهبة، بأنّه على وشك الموت، لكنه، بالمقابل، «لديه أشياء كثيرة لم يقلها بعد. إذ يجب إيضاح بعض النقاط. سيبحث في ركن الذكريات عن تلك الوقائع التي تنصفه، ومن ثَمَّ، تفضح الأكاذيب». ومن خلال هذا البوح الذي يندرج ضمن «اعترافات النهاية»، يودّ تعرية المسكوت عنه، والبحث عن سلام الروح بوصفهما «التزاماً أخلاقياً بالمسؤولية عن الأفعال، وأيضاً عن الكلمات، وحتّى عن الصمت».

وانطلاقاً من هذا الميثاق الضمني المعقود بينه وبين القارئ المفترض، سوف يشرع، عبر قناة ضمير المتكلم المتسوّل بالمناجاة الباطنيّة، في استرجاع الأحداث الهامّة التي مَرَّت في حياته الحافلة خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث في مجتمع تقليدي محافظ يفوز الاشتراكي سلفادور أليندي برئاسة الجمهورية، ويشكّل فوزه انتصاراً باهراً للديموقراطية، وأملاً بالحداثة والتغيير في تشيلي. لكن الانقلاب العسكري الذي قام به الجنرال أغوستو بينوتشي على قصر «لامونيدا» يعيد المجتمع مجدّداً إلى نفق الديكتاتورية.

«أوروتيا» عبر موشور ذاكرته المكتظّة، وأسفاره المتعدّدة عبر الجغرافيا، وعلاقاته الشخصية المتشابكة، ومنصبه الحسّاس ككاهن، يقدّم من زاوية «الشاهد والشهيد» صورة متعدّدة الأطياف عن تلك الفترة الرمادية والمؤلمة من تاريخ تشيلي الحديث: مجتمع المثقّفين اللاعبين على شتّى الحبال، طغمة السلطة الغارقة في وحل العنف والفساد، مؤسّسة الكنيسة المتلّفعة بلبوس محايد، يوشّيه النفاق، في انتظار أن ترجح كفّة أحد المعسكرين المتصارعين على سدّة الحكم، وحشود المواطنين الميالّين إلى الريبة العميقة في كلّ شيء، لدرجة أنّ «ما من تشيليّ يصدّق أنّ غداً الثلاثاء» على حَدّ تعبير الراحل غابرييل غارسيا ماركيز في واحدة من مقالاته.

صورة بالغة التشظّي، تلوح للوهلة الأولى مثل مناظر مصغّرة «تتطلّب نظراً كنظر الوشق»، بيد أنّها سرعان ما تتضح مثل لوحة مكتملة الأركان عند تجميع مقاطعها، فتسفر، عندئذ، عن «مفاجآت غير سارّة مثل توابيت، مدافن على متن طيور محلّقة، من خاوية، الهاوية والدوار، ضآلة الإنسان وإرادته الضعيفة».

بولانيو بسخريته المبطّنة وحسّه التراجيدي، يرسم تلك اللّوحة بفرشاةٍ ألوانها قاتمة، وعلى قماشتها يحرّك الشخصيات والمصائر مثل بيادق فوق مربعات رقعة شطرنج هائلة اسمها الوطن الجريح، بهدف إدانة ما أطلق عليه «سلسلة الأخطاء التي تقودنا إلى الحقيقة النهائية، الحقيقة الوحيدة».

ومطلب «الحقيقة الوحيدة»، الملمع إليه، لا يستند عند روبرتو بولانيو إلى التأريخ الخطّي أو التسجيل الفوتوغرافي أو الصراخ الإيديولوجي، وإنّما إلى التّماس مع ما هو يومي، ومزجه وتضفيره بعالم فني مدهش من ابتداع المؤلّف، يوازي الواقع والأحداث السياسية الفعلية. عالم كأنّه نهر من المشاعر الفيّاضة، يعجّ بالتأمُّلات الثاقبة، وينهض على خيال آسر وثّاب، لدرجة أننا لا نلفي فصولاً بالمعنى الكلاسيكي في الرواية، أو وقفات أسلوبية تشي بتغيُّر المنظورات، أو مؤشّرات طباعية تحدّد الانتقالات في الحبكة، بل ثمّة تدفُّق جهنمي للحكي، مثلما لو أنّ التفاصيل والوقائع مصابة بحمّى مستنقعية حادّة، ينتج عنها مناخ كابوسي يرفل بالتناقض والازدواج، بتداخل الواقع الماديّ بافتراضات الوهم، وباختلاق شخوص لا وجود لها أصلاً، أو بتلفيق سِيَر مزيّفة، على الطريقة البورخيسية، للشخوص المعروفة مثل الشاعر بابلو نيرودا، والدكتاتور بينوتشي، والرئيس أليندي.

صورة الإسلام في الغرب

أوراس زيباوي

«الإسلام عدوّ مثالي» عنوان الكتاب الجديد لعالِم الأنثروبولوجيا الأميركي والأستاذ في جامعة واشنطن المتخصِّص بالإسلام الأندونيسي وبشؤون المجتمعات الإسلامية المعاصرة «جون بووين» (ألبين ميشال، باريس). يعتقد بووين أنّ الإسلام هو عدوّ مثالي للغرب لأسباب كثيرة، قديمة وحديثة، منها كونه ديناً غير معروف في المجتمعات الغربية، هكذا فإنّ القارئ الأوروبي الذي يريد أن يتعرَّف بالإسلام في المجتمعات الغربية اليوم، سيعثر على كتب كثيرة تركِّز على المواضيع المثيرة التي تطالعنا عادة في وسائل الإعلام الغربية. وهذه الكتب، بغالبيتها، تتحدَّث عن الجهاد والإرهاب، أو تجعل من موضوع المرأة عنواناً لها. تحكي عن النساء ضحايا العنف الأسري، والفتيات اللواتي يعدن إلى أوطانهن الأصلية فيُرْغَمن على الزواج وهنّ قاصرات. ولن يقع القارئ الأوروبي، إلاّ في حالات قليلة، على كتب لها توجّه آخر، وتُظهر المسلمين في حياتهم اليومية كبشر عاديين يريدون أن يعيشوا، ويعملوا بسلام، ويؤمّنوا حياة كريمة لأطفالهم مع ممارستهم لشعائرهم الدينية في بيئة معادية لهم.

ويشير المؤلف أنّ فرنسا تناوبت عليها موجات كثيرة من المهاجرين، كالإيطاليين والإسبان والبولنديين والروس، وهم يختلفون عن المهاجرين القادمين من إفريقيا السوداء ومن دول المغرب العربي، فهؤلاء أبناء ثقافات غير أوروبية، وهذا ما يزيد الهوّة بينهم وبين الآخرين. غير أنّ مراجعة تاريخية لتاريخ الهجرة تبيّن أنّ اندماج المهاجرين في المجتمعات الجديدة، ومهما اختلفت أصولهم، يحتاج الى وقت ولا يحدث بين ليلة وضحاها. ينطبق ذلك على الجميع، ومنهم الكاثوليك المؤمنون والملتزمون بدينهم، والذين احتاجوا إلى سنوات طويلة امتدّت قرنين من الزمن حتى يتفقّوا ويتآلفوا مع النُّظُم التي أرستها الدول الغربية الحديثة، ومنها الجمهورية الفرنسية العلمانية.

يتوقَّف الباحث جون بووين في كتابه عند عدد من الأفكار الشائعة المغلوطة عن الإسلام والمنتشرة اليوم في الإعلام. من هذه الأفكار، على سبيل المثال، أنّ المسلمين يريدون تطبيق مبادئ الشريعة الإسلامية في أوروبا، وهذه فكرة لا أساس لها من الصحة على الإطلاق. من جهة ثانية، ينكر الكاتب أنّ موضوع تطبيق الشريعة هو موضوع فضفاض وحمّال لتأويلات كثيرة في الدول الإسلامية نفسها حيث نجد أنّ لكل دولة قراءتها الخاصة لهذا الموضوع بسبب تنوّع المذاهب الفقهية السنية والشيعية المعتمدة في قوانين الأحوال الشخصية، وبسبب اعتماد الدول الإسلامية، على العديد من النظُم المستوحاة من الدساتير والقوانين الغربية الحديثة، ومنها الفرنسية، كما في أندونيسيا مثلاً، وهي أكبر دولة إسلامية، يبلغ تعداد سكانها حوالي 250 مليون نسمة. ويشير جون بووين، في سياق حديثه عن تطبيق الشريعة الإسلامية في أوروبا، إلى ما يحصل اليوم في إنجلترا حيث توجد محاكم إسلامية في المساجد والمدارس والمراكز الدينية التي يلجأ إليها المسلمون لفضّ بعض النزاعات والمسائل، ومنها قضايا الزواج والطلاق. غير أنّ الأحكام التي تصدر عن هذه المحاكم لا تربطها صلة بالقوانين البريطانية، ولذلك لا تُعَدّ قانونية من الناحية الفعلية، وليست ملزمة إلاّ لمن يريد الالتزام بها. والهدف من هذه المحاكم في إنجلترا هو تسهيل حياة ألوف المواطنين المهاجرين الذين يريدون -أيضاً- أن يسجّلوا معاملاتهم، في ما يتعلّق مثلاً بالزواج أو الطلاق، في دولهم الأصلية. وعلى الرغم من ذلك، نجد بعض وسائل الإعلام وبعض المؤسَّسات الحقوقية تتحدَّث عن تطبيق الشريعة في بريطانيا.

يبقى أنّ أحوال المسلمين في أوروبا والولايات المتحدة تتأثّر -بالتأكيد- بما يحصل اليوم من صراعات على الساحة الدولية خاصة منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر، كما تخضع لخصوصية كل بلد تعيش فيه أقلّية مسلمة. فلكلّ بلد غربي نهج مختلف في التعامل مع موضوع التنوّع الثقافي ومع الأقليات التي يحتضنها، وما الضجة التي أثارتها قضية منع الحجاب في الأماكن الرسمية في فرنسا وصدور قانون حولها عام 2004 إلاّ انعكاس لتلك الخصوصية في التعاطي مع قضايا الممارسة الدينية. كما أنّ الجاليات المسلمة في الغرب تتجاذبها تيارات مختلفة، وهي متنوّعة بتنوّع أصولها الجغرافية وخضوعها لمذاهب فقهية مختلفة. فالإسلام الأندونيسي يختلف عن الإسلام الباكستاني، كما الإسلام المغربي عن الإسلام التركي.

أهمّيّة كتاب «الإسلام عدوّ مثالي» أنه ينطلق من رؤية أنثروبولوجية في تناوله موضوع المسلمين والإسلام في الدول الغربية، ويتميَّز بابتعاده عن المواضيع الطاغية في عناوين الكتب التي تصدرها دور النشر الغربية التي غالباً ما تركِّز على الإرهاب والجهاد واحتقار المسلمين للمرأة. لا يتمحور الكتاب حول انتشار ظاهرة معاداة الإسلام بقدر ما يهدف إلى تصحيح الأفكار الخاطئة المنتشرة عن المسلمين في الغرب.

أنشودة حنين إلى الطبيعة العذراء

سعيد بوكرامي

صدرت مؤخَّراً مجموعة قصصية جديدة لـ«جان ماري لوكليزيو»، (دار غاليمار، باريس) بعنوان «عاصفة»، وهي مؤلَّفة من قصتين: «عاصفة» و«امرأة بلا هوية»، حيث تستعرض القصّتان مسار فتاتين، وتشكّلان خرافتين معاصرتين استلهمهما لوكليزيو من أماكن نائية مفعمة بالشعر والبراءة والسعي العنيد للشعور بالانتماء. الفتاتان تسعيان معاً لتضميد جراح الماضي بِخلق أحلام جديدة ونسج علاقات هشّة ومفتتنة بالبحر والضوء والظلام والآخر. ما يلفت النظر في القصتين معاً ترسيخهما لإغراء حتمي بضرورة التوحُّد مع الطبيعة لاستعادة الكينونة الإنسانية والسعادة الضائعة.

يكتب لوكليزيو، بصفاء وعنرية فريدة كأنه الكاتب الأول، أو الوحيد. شخصياته غالباً من الأطفال: يمنحهم جلال تسمية الأشياء واكتشافها. المناظر الطبيعية قاسية، قد تتشكّل من الصخور والصحراء أو البحر. البحر حيث مصدر الحياة، وحيث، ربما، يمكن أن تولد اللغة من جديد. هو فضاء لوكليزيو الأثير، حيث التطهير الشامل والجذري، ولعلّ هذا ما دفع بطل القصة الأولى السيد «كيو» إلى الذهاب إلى جزيرة أودو الكورية. مكان ناءٍ للتطهُّر من جريمة القتل التي ارتكبها، وللتخلّص من ماضٍ جسيم بشكل نهائي؛ لأن الهدف الرئيسُ من الرحلة هو الانتحار. لكن البطل سيكتشف أن جوهر حياة سكان هذه الجزيرة هو البحر وعلاقتهم الوجودية بمائه وكائناته. جزيرة يقضي سكانها سحابات نهارهم ينظرون إلى البحر متدثّرين بجلاله وإلهامه. سيسمع أحاديث طفلة، فيتبلبل كيانه ووجوده وقناعاته.

يبحث لوكليزيو عن جذور الحكايات القديمة وعمقها الإنساني البعيد. لكن بطله لم يأتِ إلى البحر إلا من أجل هاويته المظلمة. لهذا نجده يقول: «جئت إلى هنا من أجل البحر، لرؤيته وهو يكشف هواته، وشقوقه، وسريره من الطحالب السوداء، لأنظر إلى أعماقه السفلية حيث الغرقى الذين التُهِمَت عيونهم، وعمقه السحيق حيث يستقرّ ثلج من عظام الموتى».

تجسِّد قصّتا لوكليزيو -بنجاح- الحياة النائية، بأدبية ساحرة. حتى وإن كان فضاؤها مغلقاً، غير أن أفقها البحري الممتد واللانهائي، يتوغّل بنا في اللغة المحلّيّة ولغة البحر وعادات الناس البسطاء وطقوسهم. قصّتان طويلتان، أو ما يطلق عليه الإيطاليون «لانوفيلا»، فضاؤهما موحّد، وأحداثهما تتشابه، والصوت يتساوق بماضيه الحزين وتطلُّعه إلى مستقبل مشرق. قصّتان تتوحّدان أيضاً في أسلوب سردي بسيط وأخّاذ، أسلوب لوكليزيو في الكتابة، البصمة السردية التي يمكن أن نتعرّف إليها من السطور الأولى.

القصّة الثانية تدور أحداثها ما بين إفريقيا «غانا الغربية» وباريس. ستقودنا إلى التعرُّف إلى «راشيل» التي يظهر أنها بلا هوية. ترعرعت على ضفاف بحر مدينة نيس، وسط أسرة ثرية. لكن العلاقة بين الزوجين متوتّرة وعنيفة أحياناً. بيد أن حياة الفتاة ستنهار حينما سيصل إلى مسامعها أن أمّها الحقيقية تخلّت عنها، ومحت وجودها نهائياً من حياتها. هنا ستدرك سرّ كراهية زوجة أبيها ونفور الأب أيضاً منها. ستجوب الفتاة شوارع باريس باحثة بجميع الوسائل عن أثر لأمها، لتجد نفسها في النهاية أمام خيارات يائسة. الواقع جحيم حقيقي، وليس من وسيلة للخلاص منه إلا الانتحار، لكن الأمل ينبثق أخيراً من بين جنون العاصفة.

ما يمثّل قوة لوكليزيو الدائمة في هاتين القصتين لا ينحصر في الموضوع، بل يتعدّاه إلى طريقة كتابتهما حيث نجد لغة لوكليزيو تلتصق بالشخصيات التصاقاً، مانحة إياهم هويّة لغوية، يمنحها بسخاء وهو الكاتب الرحّالة البلا هويّة أو انتماء. نحسّ في أثناء قراءة «عاصفة»، أننا أمام حكّاء بارع يشدّ تلابيب القارئ منذ الجملة الأولى، سارداً عليه ما شاء من حكايات بسلاسة تتحكّم في إيقاع الإبحار من عالم إلى عالم آخر. وكأننا نمخر البحر رفقته، منسابين بِدعة ساعةَ هدوئه، ومرتجين منفعلين ساعة اضطرابه، متأهّبين بما يمدُّنا به من عناصر ومعلومات واقعية وحقيقية عاشها بنفسه فعلياً، مجازفاً حيناً ومستسلماً حيناً آخر، لنجد أنفسنا في النهاية وقد عبرنا حيوات مشروخة مرّت بعواصف جارحة، لكنها نجت من الهلاك المحتمل، فقط لأنها آمنت بالشرط الإنساني، فالإنسان بالنسبة للوكليزيو كان ينبغي أن يكون ملاكاً، وعالمه فردوساً، لكنه حوّل نفسه إلى شيطان، وحياته إلى جحيم.

كتابة صاحب نوبل للآداب حنين دائم إلى الجنة المفقودة، بصيغة من الصيغ يكتب لوكليزيو أنشودة حنين إلى الطبيعة العذراء والبراءة والإنسان الإنساني، وليس الإنسان الغازي المعتدي والمخرِّب الجاني. لهذا السبب سنحبّ قراءة «عاصفة» لأنها تعبِّر عن هذه الهشاشة النفيسة التي تتلاشى من عالمنا بعيداً منا.

الكتابة بمُخيّلة مُستعارة

عماد الدين موسى

تواصل الشاعرة اللبنانيّة رنيم ضاهر في مجموعتها الشِّعرية الجديدة «أتثاءب في مُخيّلة قطّة»، (دار الغاوون، بيروت)، احتفاءها بكائنات ودمى شغلتْ جانباً غرائبيّاً ومُذهلاً في حياتنا، تلك التي رافقت الطفولة، بالأخص، وأصبحتْ جزءاً مؤثّراً في هذه المرحلة المؤسِّسَة من العمر، ومن ثمّ المراحل العمرية الأخرى بشكل عام. وما لها من أحلام وذكريات حميمة، قامت الشاعرة بتوظيفها وتدويرها إلى مادة حيّة في معظم قصائد هذه المجموعة. أي إنّ البطولة هنا لشِعريّةِ تلك الكائنات الواقعية والأسطوريّة في آنٍ واحد.

فنجدها تُخبئ «سعال الثعلب» تارةً، وتقف على مقربة من «شاطئ السلاحف» تارةً أخرى، بينما «يتابع العنكبوت/ تأرجحه/ على خيط الوقت»، بدورها «فئران الحقل/ تخرج حتى ساعة متأخّرة/ من أساور جدّتي»، و«البومةُ تكتب توقّعاتها/ عن العالم الآخر»، و«اللحظة سنجابٌ/ أورَثَ بلّوطته لابنته/ ومضى جائعاً إلى السماء»، فيما «جرثومةٌ ما تخرّب/ سهرة الشيطان».

في حين نجدها تبدع في مقطع آخر من المجموعة، تاركةً -هذه المرّة- القارئ أسير الدهشة والمباغتة معاً، مُستعيدة تجربة بافلوف، حيثُ تقول: «يجمع نظراتِ الكلاب/ هامساً لـ(بافلوف)/ اللُّعاب وليد التأمُّل».

«الفكرة» كنقطة ارتكاز

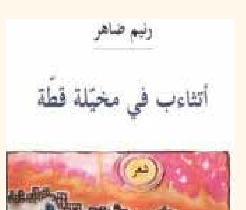
تعمد ضاهر في قصيدتها إلى الذهاب أبعد من ذلك، بلغة رشيقة ومصقولة بإتقان، وبطاقاتها التعبيريّة المتعدِّدة تستكشف أبعاداً جديدة من حيث القدرة الجماليّة والإيحائية، ومن حيث الاشتغال على المخيال الجمعي كفسحة دلاليّة في التوغّل إلى مكنونات وحياة هذه الكائنات. منطلقةً من «الفكرة» كنقطة ارتكاز لها: «سأنظر بعينِ فكرة/ وأتحدّث إليه/ أنا أيضاً حشرة أيها العالم» كما تقول في أحد المقاطع.

ورغم اعترافها: «رأسي عربة أفكار/ تعطّلت فراملها»، إلا أنّ قصيدتها تأتي- من جهةٍ أخرى، من حيثُ البنية اللغويّة- مليئة بإيقاع الكلمات الخافت والمتناغم مع بدائيّة صورها الشِعريّة، حيثُ نجدها تقول: «الشتاء رجلُ ثلج/ يخشى ابتسامةَ الشمس/ حتى لا تنوب ذاكرتُهُ/ في ساقيةٍ/ تشرب منها العصافير»، و«قنديل الذكريات/ تقْلبه الصَّدَف على ظهره/ كصرصارٍ يحرّك جسده/ دون جدوى/ في كل اتّجاه».

الطفولة كفضاءٍ للألفة

أبرزُ منابع شِعريّة رنيم ضاهر هي الطبيعة الريفيّة بالدرجة الأولى، كون «مكان الطفولة فضاء الألفة الأولى»، ورغم ميلها الشديد لكل ما هو غرائبيّ، إلا أنّ البساطة والعفويّة، أو التلقائيّة بمفهومها الواسع، من أبرز جماليّات اللغة الشِعريّة لديها.

ولعله من الممكن أن نوجز هذه الجماليّات في سمتين أساسيّتين، هما: جدليّة العلاقة بين المفردات داخل المقطع أو القصيدة الواحدة، ومن ثمّ بين قصائد المجموعة كلها، من حيثُ تداخل الأجواء والعوالم فيما بينها، تداخلاً كُليّاً كانَ أم جزئيّاً، وكذلك السلاسة في أثناء الانتقال من مقطع لآخر، حيثُ قُسِّمتْ المجموعة إلى 88 مقطعاً، أُخِذَت الأرقام عناوين لها. إضافةً إلى خصوصيّة المتن الشِعريّ لديها، وما له من أثر متبادل





مع كل ما هو موجود في محيطها، سواء الواقعي منه أو حتى التخييلي. ما يُمهّدُ لتشييد طريقة تعبيريّة مُبتكرة في أرض الشِعريّة الخصبة، في محاولةٍ جليّةٍ منها لارتياد آفاقٍ غريبةٍ، إشكاليّةٍ ومُثيرة، حيثُ نجدها تقول: «أصل الأنثى فزّاعة حقل»، و«أنا أيضاً شجرة/ تفقد أوراقها كل خريف/ مع كمّ من الأسئلة»، و«عند شاطئ السلاحف/ الهدوء ووالده البطء/ يسيران على مهل/ يتابع العنكبوت تأرجحه على خيط الوقت/ تنتظر الحياة حادثاً لن يقع».

مجموعة «أتثاءب في مخيلة قطة»، وهي الثانية للشاعرة اللبنانيّة رنيم ضاهر (المولودة في منطقة بعلبك سنة 1978)، بعد باكورتها «سأقص على النسيان حكايات طويلة» (2009)، تعلن عن انتمائها إلى سرياليةٍ تخصّها وحدها، فيها من الغرائبيّ والبسيط معاً، كون قصيدتها مرآة لعالم الطفولة المرادف لهذا الثنائي المتناقض، واستنطاق كل ما هو حميميّ في خيال وذاكرة ذلك العالم المثقل بالحنين، وهي بذلك تحاول أن تبتعد، قدر المستطاع، عمّا هو شائع ومكرور، بالتحليق في فضاءٍ رحب، وإعادة «استكشاف دلالات مغايرة لسياق المعاني المألوفة».

قصائد تُعنى بالتأمُّل أكثر من عنايتها بالقول، طالما: «من غير المُجدي/ الهروبُ من التأمّل/ بابُ المقبرة مفتوح/ آخرةٌ ما/ تُحدّثنا بضمير الغائب».

امرأة العقّاد

منى علام

في إطار احتفالها بالذكرى الخمسين لرحيل عباس محمود العقّاد، أصدرت الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر كتاب «المرأة في أدب العقّاد» لمؤلّفه أحمد سيد محمد. ينقسم الكتاب إلى مقدّمة وتمهيد بعنوان «الحركة النسائية في مصر الحديثة وعوامل نهضتها» وخمسة فصول. يتناول الفصل الأول مصادر آراء العقّاد في المرأة التي يردّها الباحث إلى ثلاثة مصادر: المصادر الثقافية (إسلامية، عربية وشرقية، أوروبية)، والبيئة والميول النفسية، والتجارب والعلاقات النِّسْوية. ويشير الباحث إلى أن الدين الإسلامي من أقوى مصادر التأثير في أدب العقّاد عموماً، وفي نصيب المرأة من هذا الأدب خصوصاً.

وُلِد العقّاد، ونشأ في أسوان، أي في مجتمع متديّن، له عاداته وتقاليده، بين أبوين محافظين، وشهد في طفولته بناء خزّان أسوان وقدوم الحملة الإنجليزية التي كانت مُعَدّة لفتح السودان؛ مما أدّى إلى وجود جاليات أوروبية في المدينة، فوجد أمامه أنموذجين للمرأة: الأسوانية المتحجبة، والأوروبية السافرة؛ ما منحه - كما تشير د.نعمات أحمد فؤاد - بسطة في الأفق، وأعطاه قابلية الإحساس بسعة الحياة.

وكان لأمّه ذات الأصول الكردية أبعد الأثر في حياته، ورث عنها طول القامة وسمات الوجه، وحبّ العزلة كي يقرأ، ويكتب، ويتأمَّل. أما عن علاقاته النسائية فمنها ما لم يتجاوز حدود المودّة كعلاقاته بقريباته وزميلاته وتلميذاته وصديقاته من الأديبات وغيرهن. وقد أحبَّ العقّاد أكثر من مَرّة مع اختلاف في درجة الحبّ وأثره عليه. وهناك اختلاف حول عدد النساء اللاتي أحبَّهن ما بين ثلاث إلى ست نساء، كما ذهب أنيس منصور، وهن: مي زيادة، والممثلة مديحة يسري، ومن أسماها «سارة» في روايته الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه.

يعرض الفصل الثاني لرأي العقّاد في طبيعة المرأة وخصائصها الجسمية والنفسية اعتماداً على نظريات علم التشريح وعلم النفس. فالضعف في رأي العقّاد أوضح مظاهر التكوين الجنسي والاستعداد النفسي في المرأة. ومظاهر الضعف الأنثوي في نظر العقّاد كثيرة سواء أكانت جسمية أم كانت شواهد تاريخية، فسيطرة الرجل عليها خلال تاريخ الإنسانية الطويل مظهر من أكبر مظاهر ضعفها جسمياً وعقلياً. ويرى العقّاد أن دور المرأة في الأسرة هو دور التابع، وأن الزوج هو رئيس الأسرة. وأن مكانة المرأة رهن بالأمومة، فهي كل شيء بأمومتها، وليست بشيء على الإطلاق إذا نسيت هذه الأمومة. وأن الأم سرّ العظمة في أبنائها، وما من رجل ممتاز قَطّ كانت أمّه صفراً من المزايا.

ويرى العقّاد أن المرأة لم تُزوَّد بالعطف والحنان والرفق بالطفولة لتهجر البيت، وتلقي بنفسها في غمار الأسواق والدكاكين، فعملها في البيت أكبر وأجلّ من أن تجمع بينه وبين السعي في طلب الرزق. وكل تغيير أو تبديل في ذلك ينظر إليه العقّاد على أنه خلل يجب إصلاحه والقضاء عليه. ولكن، عند الضرورة، تخرج المرأة للعمل، وعلى المجتمع أن يتيح فرصة متمشّية مع طبيعتها. ويرى أن بعض الأعمال غير صالحة للمرأة كالسياسة، لا سيّما في عصور الاضطراب.

أهو عدوّ أم صديق للمرأة؟ سؤال يطرحه الفصل الرابع حيث يذهب الباحث إلى أن اتّهام العقّاد بعدائه للمرأة من المفتريات التي شاعت حول الرجل، ويفسّر الباحث عدم زواجه بمزاجه الخاص الذي اتَّسم بالحدة وميله إلى العزلة، وعلاقاته النسائية المتعدّدة، واقتناعه بأن الإنسان أقدر المخلوقات الحيّة على خدمة نوعه بوسائل كثيرة غير تجديد النسل وزيادة عدده.

وعن أثر المرأة في أدبه، يقول الباحث إن العقّاد كتب قصة «سارة» من وحي المرأة، وتجاربه معها، وهي لون فريد في أدبه، وانعكاس واضح لأثر المرأة فيه. كما حفل شعره بالتجارب الحيّة النابضة، ورسم صورة لأكثر من امرأة أَحَبَّها. وكانت هذه التجارب من أكبر الحوافز التي دعته إلى دراسة قضية المرأة فزاد إنتاجه الأدبي كمّاً وكيفاً. وينقل الباحث ما كتبه طاهر الجبلاوي في كتابه «من ذكرياتي في صحبة العقّاد»: «ملأت سارة حياة العقّاد سروراً ومرحاً. وكان للأيام السعيدة التي قضاها معها أثر كبير في أدبه، فقد خلعت عليه حللاً من الجمال، ووشّته بأفانين من بدائع الخيال، وألهبت شعوره الذي يستمدّ منه قلمه قوّة وروعة، فكانت مقالاته الأدبية والسياسية في تلك الفترة تمتاز بلون جديد وأسلوب فريد لا يخفى على أحد».

فوضى السرد التراجيدي

إيلي عبدو

يتعمَّد الكاتب العراقي شاكر الأنباري في روايته "أنا ونامق سبنسر" (دار الجمل، بيروت) ترك نصّه يتخبَّط في مهبّ الفوضى السرديّة. ذاك أن عداوة جذرية تبرز بين أبطاله وبين الترتيب السردي المسبق. فأصحاب المصائر التراجيدية لا يغويهم كثيراً أن تتدرَّج سِيَرهم، وتتصاعد درامياً مثل بقية السِّيَر التقليدية والنمطية، لديهم من الكثافة ما يجعلهم بمنأى عن التدرُّج أو الترتيب. عند هؤلاء يوجد انفعالات مركَّبة يصعب رصدها عبر التخطيط السردي المنظّم، لابدَّ من تصديع أبنية السرد، هتكها وخربطة مساراتها، كي نتمكّن من فضح تفاصيل التواريخ الشخصية بكل حماقاتها ومآسيها. يصير السرد تسلُّلياً لا يهتمّ بالحدث، بقدر اهتمامه بكيفية حدوثه وتأثيره الجوانبي على شخصيّات الرواية.

هذه الاستراتيجية، تبدو مثالية جدّاً لملاحقة مصائر العراقيين وأوجاعهم، حيث الحيوات الكثيفة الموزَّعة عشوائياً بين البلدان والأزمنة والنكريات المتضاربة. بطل الرواية العائد حديثاً إلى الدانمارك في رحلة لجوء جديدة، يحار في وجهة ذكرياته: هل هي العراق حيث سنوات الصبا والعبث، أم هي إيران الهروب والتشرُّد؟ وماذا عن دمشق والعمل في بساتين الغوطة قبل الرحيل إلى الدانمارك ومنها إلى البرازيل؟

التنقُّل بين الأمكنة بات تقليداً ثابتاً في المدوَّنة السردية العراقية، لا مفرّ من رصد عوالم الشتات بعد الخراب المتلاحق الذي حلّ بالبلد الأم، لكن الأنباري لا يتنقَّل انطلاقاً من هذا التقليد الثابت. المكان عنده جزء من خلطة القلق السردي التي يعتمدها في نَصِّه، ففي اللحظة التي نظنّ فيها أن البطل (الراوي) غادر العراق نجده عاد إليه، وكذلك الحال بالنسبة للبلدان الأخرى. ثنائية العودة والرحيل أقرب إلى الجانب النفسي منها إلى المادي، وكأن المراد من الأمكنة ليس جغرافيتها، بل وظيفتها الشعورية التي يكثِّفها الكاتب في نقل الانفعالات المتضاربة التي عاشها أبطاله في كل بلد. تراكم الأمكنة يصبح معادلاً للتواريخ الشخصية بكل خيباتها ومسرّاتها.

إلا أن الربط بين النوات المتنقِّلة والتواريخ الشخصية يتجاوز هذه الظاهرية المتمثِّلة بالانفعالات الصادرة عن الشخوص، والتي تكوّن تاريخهم الخاص. يكمن أساس الربط في العراق نفسه؛ إذ إن الكاتب يحاول إعادة تركيب بلده في كل مكان ينهب أبطاله إليه. تركيب جديد لا قدرة له على التحكُّم في ملامحه، الماضي يتسابق مع الحاضر في سرد الوقائع أو إعادة إنتاجها، والنكريات تنافس، بضراوة، تلك الوقائع الحاصلة راهناً. إنها أقرب إلى الحرب السردية التي تختلط فيها التقنيات والأدوات، ويصبح الفرز الأسلوبي مهمّة عسيرة. وبرغم أن الأبطال الموازين للراوي، نامق ونادر، وحتى الرواي نفسه صنعوا لأنفسهم حيوات جديدة في بلاد الشتات عبر الزواج والعمل والدراسة، لكن الحلقة المركزية لوجودهم كانت -دائماً- حياتهم الأصلية في العراق.

بدت الأمكنة في الرواية عديمة التأثير في نوات الشخصيات، إذ نجد الكثير من الوصف عن أحوال الدنمارك والبرازيل من غير أن نلمس أثر ذلك على الشخصيات المبتلية بوطنها الأول، تسارع إلى إعادة إنتاجه عند كل تهديد جديد.

قد يفسِّر نلك سيولة الزمن في الرواية، حيث تختلط لحظات الصبا في بغداد مع قسوة الحياة في الدنمارك، وبينهما محطّات كثيرة في إيران ودمشق. هذه الانصهارية الزمنية تأتي في سياق الفوضى السردية التي يتعمَّدها الكاتب لإخراج أفضل ما يملك أبطاله من نوازع ومشاعر وأفكار، كما ترمي -أيضاً- إلى جعلهم أسرى موطنهم الأصلي الذي يغادرونه بالمعنى الجغرافي فقط.

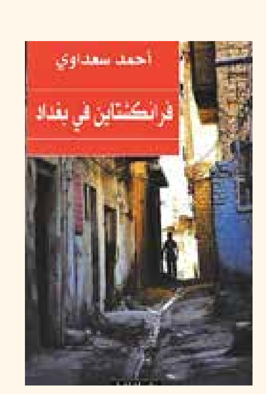
يصحّ تسمية الأسلوب الذي يتَّبعه شاكر الأنباري في روايته هذه، بالسرد الدائري الذي يتنقَّل بين الأمكنة والأزمنة من غير أن يمسّ نلك الشخصيات، أو يغيِّرها. سرد يدور حول العراق كثابتة صلبة تستدرج عناصر السرد إليها، وتعيد صَهْرها. حتى نامق، الشخصية التي حاول الكاتب تخلصيها من عبء متابعة أخبار العراق وكوارثه ليس سوى دليل إضافي على طهرانية العلاقة بالوطن الأول قياساً بعلاقته البرّانية والسطحية بالبلد الذي يستضيفه.

الكاتب كان مضطرّاً أن يسير في خطّ سردي دوراني، لأن العراقيين الذين يرصد أحوالهم في الرواية يملكون من ذكريات الماضي أكثر بكثير من وقائع الحاضر والمستقبل، والكتابة عن مصائرهم تتبُّعاً وحفراً، لا يحتمل التصاعد الدرامي الكلاسيكي، لاسيّما أن العودة إلى الوطن الأصل المبتلي بالحروب المتناسلة، واردة دائماً.

حين يغدو العنف كابوساً يومياً

محمّد برادة

تكتسي رواية «فرانكشتاين في بغداد» لأحمد سعداوي (منشورات الجمل، 2013) أهمّيّة خاصّة، لأنها توظّف شكلاً مُركّباً استمدّت بعض عناصره من نوع روائي يعود إلى مطلع القرن التاسع عشر، مع تحوير و«تبْيِئَة» لرواية (ميريّ شيللي) «فرانكنشتاين، أو بروميثيوس الحديث» (1818)، لتنتقل من سجلّ الرواية الغوطية والفانتاستيكية والأبعاد الذاتية، الرومانسية، إلى سجلّ ما يمكن أن نسمّيه «السوريالية الواقعية». ذلك أن توظيف الرعب والعناصر الغرائبية عند (م. شيللي) كان يتوخّى الإفلات من وطأة الحتمية البيولوجية المهيمنة، وإفساح المجال لصوت الذات والأسئلة الميتافيزيقية التي شغلت الوجدان الرومانسي آنذاك. أما في رواية سعداوي، فإن التحوير ينحو إلى استعمال هذا «الغول» المُفَبْرَك من أعضاء مُقَطّعة ومَخيطة لضحايا الحرب الأهلية والاحتلال، في الانتقام من المجرمين والمعتدين. والذي صنع هذا الوحش المخيف، هو «هادي العتاكَ» المتاجر في العاديات والأشياء القديمة. إنه يوازي فرانكنشتاين في الرواية الإنجليزية، إلا أنه: «يتمسّك بصيغة أكثر خيالية، فالشِسْمَهْ (الذي لا اسم له) مصنوع من بقايا أجساد الضحايا، مضافاً إليها روح ضحية واسم ضحية أخرى. إنه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتهم حتى يرتاحوا، وهو مخلوق للانتقام لهم». بعبارة ثانية، وحش بغداد يستجيب لسياق سياسي اجتماعي تعيشه العراق منذ 2003، مطبوع بأقصى درجات العنف والإرهاب، حوّل الأوضاع والعلائق إلى سديم وفوضى مطلقيْن، وجعل فضاء بغداد سوريالياً، كاشفاً عن مخزون الباطن، وشرور التسلُّط وأحقاد الطوائف. من ثم، يضفي الوحش الذي لا اسم له، على نفسه صفة المنقذ والمُخَلِّص وفارض العدالة: «سأقتصّ بعون الله والسماء، من كل المجرمين. سأنجز العدالة على الأرض أخيراً». هذا التحوير لرمزية وحش فرانكشتاين وإعادة توظيفها ضمن سياق مُغاير لسياق المجتمع الإنجليزي في القرن التاسع عشر، يربطه أحمد سعداوي بمكوّنات بنائية أخرى، تساند عملية «إعادة التنبير» التي تعطي دلالات جديدة لشكل البناء الروائي المقتبَس. ويمكن أن نلخّص بنية «فرانكشتاين في بغداد»، في أنها لا تتوافر على حبكة أحادية، بل هي ذات أبعاد ثلاثية: بُعدٌ اجتماعي يرتبط أساساً بفضاء حيّ البتاويين، وما يشتمل عليه (مقهى عزيز المصري، فندق العروبة، خرابة اليهود، مسكن هادي العتاك صانع الوحش، العجوز إيليشوا، والكنيسة...)، والبعد السياسي متمثّلاً في دائرة المتابعة والتعقيب، والعميد سرور مجيد، وهيئة المنجمين والسحرة، ومجلة الحقيقة ومديرها علي باهر السعداوي، والصحافي محمود السوادي، ومظاهر الاحتلال الأميركي...)؛ ثمّ البُعد الفانتستيكي الذي يفترض أن كل سردٍ تخييلي هو اختلاق وتشويه وإضافة لما يُعتَبَرُ واقعاً. من هذا المنظور، تغدو الإحالة على نصّ فرانكنشتاين بمثابة «إعادة تنبير» حسب مصطلح باختين، أي إعادة توظيف خرافة أو أسطورة أو رواية، مع تعديل في خلفيتها الحوارية، ما يسمح بالتباعد عن السياق الأوّلي وفتح أبواب التأويل على دلالات مستجدّة. وأظن أن استحضار هذا العنصر البنائي-الشكلي، هو ما يجعل رواية «فرانكشتاين في بغداد» تعلو على الطابع الواقعي والمباشر، لتصبح أشبه بأليغوريا يتجاور داخلها الخيالي والاستيهامي والواقعي، وتلتقي عناصر التناقض والمفارقة بمشاهد الحياة اليومية ومبادلها، فتتجسّد مأساة عراق اليوم. ويأتي السرد بضمير الغائب، ما عدا الفصل الثامن عشر، حيث يتولّى «المؤلّف» المحتمل، سردَ تفاصيل عن حصوله على تسجيل صوتي يحكي قصة الذي لا اسم له، وعلاقته بخالقه هادي العتاك، ودور الصحافي السوادي... على هذا النحو، تجمع الرواية بين وصف الانفجارات المتكرّرة، ورسم ملامح شخصيات وأحداث لها علاقة بأجواء التقاتل، وتدخُّلات الوحش للانتقام للأبرياء وتدويخ السلطة التي لا تعرف شيئاً عن هُويّته الهلامية، الغُفل.



على مستوى الدلالة، لا شكّ أن حضور البُعد الفانتستيكي في «فرانكشتاين في بغداد» قد وسّع واقع العراق المعقَّد الغارق في الاقتتال وتراكُم الجثث. بعبارة أخرى، أتاح هذا التوظيف لشخصية فانتستيكية الوصولَ إلى تمثيل فني يتباعد عن الواقع الجهْم، النيّئ، ويلتقط- في الآن نفسه- السمات الغالبة على الحياة في العراق، أي الالتباس والعيْش في فضاء سديميّ مُنفلتة أواليّاته... ولا شك أن المُزاوجة بين الطابع الواقعي والوقائع الخارقة للمعتاد، كل ذلك يحقّق نوعاً من التكامل بين التمثيل الفني وامتداداته التأويلية.

ألغاز الحرب ومغازيها

هيثم حسين

يعاين الإيطاليّ إنريكو دي لوكا (نابولي 1950) في روايته «اليوم ما قبل السعادة» (ت: معاوية عبد المجيد، دار أثر) واقع مدينة نابولي إبّان الحرب العالمية الثانية، والمعارك التي شهدتها، وتأثير ذلك على الناس وتفتيتهم، ناهيك عن تدمير المدينة والتنكيل بأهلها ومحاولة تغيير معالمها، وكأنّها تشهد يومها ما قبل الأخير، أو تتهيّأ للانتقال إلى مرحلة مختلفة تكون فيها غريبة عن إرثها الحضاريّ.

ينهل إنريكو دي لوكا حكاياته من مرحلة طفولته، يرسم شخصيّاته المستوحاة من تلك المرحلة، ويضفي عليها أبعاداً معاصرة، أو يختار لها أدوراً جديدة تتناسب وطبيعة الزمن الذي ينفتح على الماضي والمستقبل، يعيد صياغة أحداث الماضي ليقترب من الواقع، ويرسل رسائله وعِبَره إلى المستقبل، وذلك دون مباشرة أو إقحام، بل تبدو تلك الرسائل مرمّزة في سياقها، وتكون دلالاتها وتأويلاتها إشارات لمّاحة إلى أهمّيّة قراءة التاريخ بغية تفهُّم التغييرات الناتجة عن الأحداث الكبرى.

يحكي دي لوكا روايته على لسان طفل صغير يعيش في ميتم في مدينة نابولي، تتكفّل به، وتتبنّاه امرأة في المدينة، تمنحه فرصة للتعلّم، ويكون وجوده في الميتم فرصة لبَلْوَرة شخصيّته كطفل يكبر قبل أوانه، وكأنّ واقع الحرب يوجب تجريد الطفل من براءته، ويلقي به في معترك حياة صاخبة عنيفة، ليجد نفسه في مواجهة إجباريّة مع ظروف قاهرة كلّ مرّة، يحاول، بإرادته وعناده، التغلّب عليها، ومن ثمّ توظيفها لصالحه لاحقاً.

يتمتّع الطفل بحرّيّة نسبيّة بالمقارنة مع أقرانه في الميتم، يتحلّى بالهدوء والإصرار على التعلّم وتطوير إمكانيّاته، يقدّر القراءة ودورها في تنمية شخصيّته، يكون مختلفاً عن الأطفال الآخرين الذين يتهرّبون من الدروس، أو يهملونها، تراه ينكبّ على قراءة الكتب، يطالعها، يكتشف من خلالها عوالم جديدة وعلوماً مختلفة.

حارس الميتم غايتانو يكون عرّاب الفتى الصغير، يحميه ويسهّل له كثيراً من الأمور، يتغاضى عن انسلاله إلى الغرفة السرّيّة التي كان يخبّئ فيها يهوديّاً لمدّة قصيرة في أثناء الحرب، يحدّثه كيف أنّه خلّص الرجل من موت محقّق، في الوقت الذي كان كثير من الناس يحترفون الوشاية من أجل كسب المال، ويتحدّث له كذلك عن علاقته التي توطّدت مع ذاك الرجل الغامض.

غايتانو يصف للطفل حالة الناس بعد كلّ غارة جوّيّة، وكيف كانوا يخرجون من الملاجئ، ولا يجدون منازلهم. يصوّر تغيُّر وجوه البشر الذين يخسرون كل شيء في غضون ساعة. حيث كانوا يبحثون عن أي شيء ينقذونه من بين ركام البيوت المهدّمة. يفتشون بين الأنقاض، ولا يعثرون على شيء يستحقّ الإنقاذ لأنّ الدمار مفجع وكارثيّ.

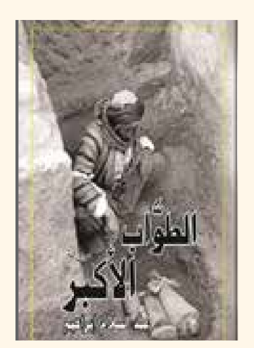
ينتقل الطفل إلى مرحلة المراهقة، يحرق المراحل للوصول إلى اليوم ما قبل السعادة، ذاك الذي يكون في الأساطير التوراتية اليوم الذي يسبق رأس السنة بحسب التقويم اليهوديّ الذي يتحدّث عنه بطل رواية إنريكو، وذلك عبر إحالته إلى تاريخ مديد مغرق في تأسْطُره، بحيث يبدو وكأنّه سليل ميثولوجيا لا تني تبحث عن وسائل لتجديد نفسها.

يجد الفتى صورته في صورة أبيه الضبابيّة في خياله، يرسم له أشكالاً مختلفة متباينة، يستاء لكشف غايتانو له عن الحقيقة، يودّ لو أنّه ظلّ ابناً للّاأحد، ابناً فقط لأب مجهول لا يعرف عنه وعن شخصيّته وماضيه شيئاً، يتماهى مع شخصيّات نشأت دون أب، وأصبح كل منها أباً لنفسه. تحيّره كلمة «الأب»، وهو الذي لم يسبق له أن شعر بأيّ شعور حيال أب مفقود لا وجود له. يطلق آراءه الغريبة عن الأبوّة والبنوّة، وإشكاليّة كونه ابناً، وهو الذي كان يتوهّم القطيعة مع الواقع والناس.

يرمز ديو لوكا إلى أنّ السعادة سلسلة من التأمُّلات. يدخل بطله عالماً كلّ مرّة من سعادة آنيّة، أو ما يظنّها سعادة، ويكون بحث الفتى عن السعادة مطاردة لسراب هارب، فكلّ مرّة يشعر أنّ السعادة هي ما يعيشها، أو ما يحلم بها في موقف ما، لكنّه يعود وينتكب لشعوره المخادع ذاك، ولاسيّما أنّ التجارب الكثيرة تُنْضِجه، وتُمَرِّئي له جوهر الأشياء، فلا ينخدع بسرعة أمام المظاهر. تكون السعادة، في مرحلة ما، التجوّل بحرّيّة في المدينة ومصاحبة الغرباء والبحّارة والناس، ثمّ تغدو مرتكزة في قراءاته، وتنتقل إلى المتعة مع المرأة، وفي كلّ موقف يختلف انطباعه ورأيه، فيكون اليوم ما قبل السعادة هو اليوم المفتوح على المستقبل، اليوم الذي يبشّر بالحرّيّة بعيداً عن قيود الماضي وهموم الحاضر وجنون الحرب.



الفساد في «الطواب الأكبر»



عن دار الحضارة للنشر في القاهرة، صدرت رواية «الطواب الأكبر» للروائي عبدالسلام إبراهيم، يتناول فيها محافظة الأقصر، الواقعة جنوبي مصر: الماضي والحاضر، والعلاقات الإنسانية والاجتماعية والقضايا السياسية المحلّيّة وارتباطها بالأجواء السياسية العامة.

وتناقش الرواية- أيضاً- قضايا شائكة تطرَح، لأوّل مرّة، بشكل جريء، وتكشف الكثير من الأسرار المسكوت عنها، وتفجِّر أزمات قبيمة وحديثة في شكل روائي وإبداعي، وتكشف النقاب عن الكثير من الأزمات والتغييرات التي حدثت خلال قرن كامل بلغة عالية ومتفرّدة.

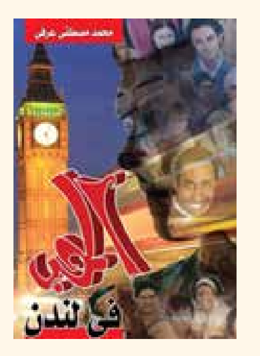
تتناول الرواية نهب الآثار منذ التاريخ القديم، وحتى الآن، وتناقش الفساد السياسي الذي لحق بالنسيج الاجتماعي، ومنظومة التعليم، والمحلّيّات. تستند الرواية المكتوبة بلغةٍ سردية متقنة إلى التاريخ وعلم الآثار لإعادة بناء مجتمع تهرّأ في ظلّ وجود نظام فاسد.

وكان قد صدر للروائي عبدالسلام إبراهيم عدة روايات وكتب وترجمات منها: «قادش الحرب والسلام»، و«كوميديا الموتى» قصص، و«اللعب مع النمر، ومسرحيات أخرى»، و«عشر مسرحيات مفقودة»، و«مختارات قصصية لأدباء جائزة نوبل» ببي، و«الراكبون إلى البحر ومسرحيات أخرى» ورواية «أشياء تتداعى» و«ثلاث مسرحيات لكليفورد أوديتس»، إضافة إلى «مسافة قصيرة جداً للغرق»، قصص، و«رواية فوس» للكاتب الأسترالي باتريك وايت، و«ثلاث مسرحيات لـ د. هـ. لوانس» وكتاب «أضواء على المسرح البريطاني».

لندن وإرهاصات الثورة

تقدّم رواية «الحبّ في لندن» (مركز الأهرام للنشر والترجمة والتوزيع،القاهرة) للكاتب محمد مصطفى عرفي، أنموذجاً لعمل أدبي ممتع، يمزج بين كثير من الحقيقة وبعض الخيال، وتدور أحداثه في العاصمة البريطانية لندن.

أبطال الرواية هم نخبة من شباب مصر هاجروا إلى الشمال بحثاً عن العلم والحرّية. ورغم انشغال هذه المجموعة الطامحة في الحصول على درجة الدكتوراه، فإن ذلك لم يمنعهم من اللقاء الدوري ومتابعة أنباء الوطن، ومن ثم الدخول في حوارات ممتعة متنوّعة وساخنة في آن واحد، تعكس الموقع الطبقي والثقافي لكل منهم في المجتمع المصري. أما عن الزمن، فهو رصد



للعالم السابق على أحداث يناير 1102؛ إذ جاءت الرواية كاشفة - وربما محاكمة- لمحدّدات فترة حكم الرئيس المصري الأسبق مبارك والتي أفضت بالضرورة إلى ما يحدث الآن.

يستعرض الكاتب عبر صفحات روايته، بأسلوب أدبي رصين، تفاعلات الأحداث وتحليلاتها. وكذلك يرصد مكنون النفس البشرية لكل شخصية، بطموحاتها وانكساراتها، وأحلامها وعثراتها، من خلال رصد سلوكياتها وتفهُّم دوافعها إزاء الأمور الجوهرية.

تناولت الرواية قضايا مصر الآنية، ووضعتها تحت المجهر، وحملت بين جنباتها مكوّنات فسيفساء المجتمع المصري بخصائصه المميزة ورغباته وأحلامه التي بدت - أحياناً عصية على التطويع. وجاءت تلك التفاعلات المتمازجة بسرعات متفاوتة كي تضمن عنصر التشويق الروائي والحبكة الدرامية.

يوم لمشاهدة الكانجارو

يقدّم كتاب «العربي» الفصلي، رقم 96 (المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت) نماذج بديعة من فن القَصّ الروائي الذي أبدعه قصّاصون وروائيون من أنحاء العالم تحت عنوان «يوم مثالي لمشاهدة الكانجارو: 30 قصة من روائع القصص العالمية من إعداد وتحرير شريف صالح.

يضمّ الكتاب مجموعة متنوّعة تغطّي



مئة عام من إبداع القصص القصيرة بدءاً من إدغار آلان بو الأميركي، وصولاً إلى الياباني هاروكي موراكامي.

من أبرز قصص هذه المختارات: «الكلمة» فلاديمير نابوكوف، «مُربّي البط» مو يان، «نوافير في المطر» يوكيو ميشيما، «قصة طريقين» باولو كويلو، «قاتل بلا وجه» نادين غورديمر، «رسالة غرامية» دينو بوتزاتي، «الطرد» روبين درايو، «الأسطوانة» بورخيس، «آريان» لوكليزيو، «ب. وردزورث» نايبول، و«قاتل التنين» ريلكه.

شارك في ترجمة هذه المختارات لمجلة «العربي» مجموعة من المترجمين والكُتّاب العرب المبدعين من بينهم: غادة الحلواني، رشا الجديدي، نادية جمال الدين، خليل كلفت، طلعت شاهين، صالح علماني، نهلة بيضون، حمادة إبراهيم، أحمد يماني، حسين الموزاني، سمير جريس، فهد حسين، كامل يوسف حسين، عبد الله كرمون، زبيدة أشكناني، ياسر شعبان، ومحمد عبد النبي.

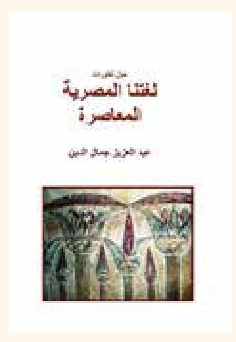
اختار محرّر الكتاب شريف صالح، في ترتيب القصص التي نُشرت في مجلة «العربي» على مدار عشرين عاماً، مراعاة الطابع الجغرافي للنصوص، حيث بدأ بنصوص أميركا الشمالية، ثم الجنوبية، مروراً بأوروبا وآسيا وانتهاء بقارة إفريقيا، ما يجعلها بمنزلة «أطلس» لكتابة القصة القصيرة وتطوّرها، خلال مئتي عام.

المَحْكيّة أسلوباً للمقاومة

يأتي كتاب «حول تطوّرات لغتنا المصرية المعاصرة» (منشورات مصرية نحو ثقافة وطنية ديمقراطية، القاهرة) لمؤلّفه عبد العزيز جمال الدين، ليقدّم رؤية مغايرة أكثر عمقاً وتوثيقاً لقواعد اللهجة المصرية المحكيّة، المستمَدّة، في أغلبها، من قواعد اللغة التي عرفها المصريون منذ القدم، وتطوّرت منذ فجر التاريخ حتى اليوم.

ويقول الباحث إن «الذي يهمّنا ذكره هو أن اللغة المصرية على مَرّ تاريخها كانت ضمن أشكال المقاومة الثقافية التي كانت تواجه الدخيل والأجنبي، وتستوعبه في سياقاتها دون أن تترك نظامها اللغوي».

ويشير المؤلّف إلى تفاصيل دقيقة تخصّ تطوّر الكتابة باللهجة المحكيّة في مصر، ومن ذلك ما جرى مع الأقباط، مثلما حدث مع ساويرس بن المقفع، الذي انحاز بشكل لا شعوري في كتابه «تاريخ مصر من خلال تاريخ البطاركة»، إلى بنية لغته القومية، مثل حذف الألف من واو الجماعة، وتفضيل



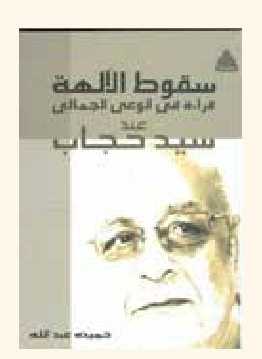
التاء بدل الثاء فيكتب (تبتوعلى) ويقصد أكّدوا على. ويكتب (قايلين) بدل قائلين. ورفض التاء المربوطة فيكتب (باليه) بدل بالية. ويكتب (دايمه) بدل دائمة. و(أنا البايس الخاطى) بدل البائس الخاطىء. و(متل) بدل مثل. و(ونحن نسيلك) بدل نسألك. و(تلته دنانير) بدل ثلاثة.

يشار إلى أن الباحث والخبير عبدالعزيز جمال الدين سبق وأن صدر له تحقيق ودراسة لمخطوط «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» لعبدالرحمن الجبرتي، وتحقيق ودراسة لمخطوط «تاريخ مصر من خلال تاريخ البطاركة» لساويرس ابن المقفع، وغيرها.

الوعي الجمالي عند سيد حجاب

صدر، مؤخَّراً، للشاعر حميدة عبد الله كتاب «سقوط الآلهة.. قراءة في الوعي الجمالي عند سيد حجاب»، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة).

يؤكّد الكتاب أن مشروع الشاعر سيد حجاب لا ينفصل، بثورته، عن وعيه الجمالي، بل ينبثق



كلاهما عن الآخر، ويتأسس هذا الوعي- تحديداً- على سمة بارزة، هي الوضوح المجازي لا الغموض، وهذا المجاز يتّسم بالكلّيّة، لكن هذا الوضوح الذي ينأى عن السطحي، ويأنس بالفنّية العالية. فأعمال سيد حجاب، بهذا المفهوم، أكثر أصالة، وقد تتفوّق على كثير من تعقيدات الشكل الفني المبني على مهارة لا تؤدّي إلى آثار إيجابية، بقدر ما تؤدّي إلى فوضى الأشكال.

سيد حجاب (1940) هو شاعر عامّية مصري، حاصل على «جائزة كفافيس الدولية» عن مجمل أعماله. عُرف بكتابة أشعاره باللهجة العاميّة المصرية للكثير من الأعمال الدرامية والتليفزيونية المصرية. وعندما دخل مجال الأغنية غنى له كل من عفاف راضي، وعبد المنعم مدبولي، وصفاء أبو السعود، ثم كتب أغاني لفريق «الأصدقاء» في ألبوم خاص، ثم أتبعه بألبومين هما «أطفال أطفال» و«سوسة». بعدها لَحّن له بليغ حمدي أغنيات لعلي الحجار، وسميرة سعيد، وعفاف راضي، وكتب أشعار العديد من الفوازير لشيريهان وغيرها، بجانب العديد من تترات المسلسلات. شارك حجاب في إصدار مجلة «جاليري 86»، ونشر فيها بعض الدراسات والأشعار.

الحرب اللبنانية في «طابق ٩٩»

صدر حديثاً للكاتبة اللبنانية جنى فواز الحسن، رواية «طابق 99»، (منشورات ضفاف، بيروت- دار الاختلاف، الجزائر).

تمتدّ أحداث الرواية بين لحظة مفصلية في مجزرة صبرا وشاتيلا في سبتمبر/أيلول 2891، ونيويورك عام 2000. ويستند السرد متعدّد الأصوات إلى أسلوب تيار الوعي.

يقع «مجد»، الشاب الفلسطيني الذي يحمل ندبة المجزرة في جسده في حبّ «هيلدا» المسيحية المنحدرة من عائلة إقطاعية تمتّعت بنفوذ اليمين المسيحي في أثناء الحرب.

يبدأ الصراع حين تقرّر الفتاة، التي تتعلّم الرقص وتمتهنه في نيويورك، العودة إلى قريتها في جبل لبنان لإعادة اكتشاف ماضيها. بين تصوّره للعدو القديم وخوفه من خسارتها، يجد «مجد» نفسه أيضاً مضطرّاً إلى استعادة أحداث مؤلمة أودت بحياة والدته وجنينها، وحوّلت والده من أستاذ في «الأونروا» إلى فدائي، وبعدها بائع ورد في حَيّ «هارلم» الشهير في أميركا.



من مكتبه الواقع في الطابق 99 في أحد مباني نيويورك، تبدو هوية «مجد» الفلسطينية ملتبسة، خصوصاً كونه وُلِد في الشتات، ولم يمتلك يوماً تجربة حَيّة في موطنه الأصلي.

تضع أحداث الرواية جيل ما بعد الحرب في مواجهة مع أسلافه لطرح الأسئلة حول جدوى المعارك القديمة، وإن كانت قد انتهت فعلاً، وتأمُّلات حول مقدرة الحُبّ على تطهير الأحقاد والعداوات. على الرغم من انتماء أحداثها إلى القرن السابق.

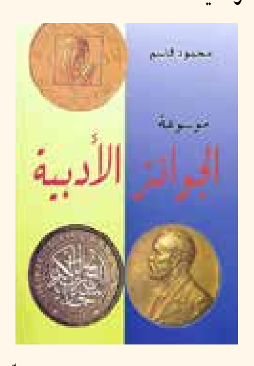
تطلق رواية «طابق 99» جرس إنذار، بعيداً عن الإيديولوجيات، ضدّ أتون الحرب المشتعلة في مختلف أنحاء الشرق الأوسط.

موسوعة الجوائز الأدبية

صدرت، مؤخَّراً، «موسوعة الجوائز الأدبية»، (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة) تأليف محمود قاسم.

يرصد المؤلّف، عبر صفحات الكتاب، عدداً من أبرز الجوائز العالمية بأسلوب توثيقي يتّسم بالدقّة والبحث الجدّيّين.

وقد حرص المؤلّف على الترتيب الهجائي، كما حرص على كتابة الأسماء منطوقة بحسب لغتها الأصلية، وليس اللغة الإنجليزية أو الفرنسية فقط.

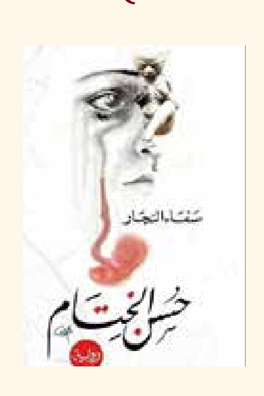


في المقدّمة يعرض لنا المؤلّف تصنيف الجوائز إلى قسمين: أدبية، وعلمية، مبيّناً حصول العديد من الكُتّاب والأدباء والعلماء على الجوائز التقديرية والتشجيعية والعلمية، من المؤسَّسات والأكاديميات الأدبية والعلمية.

ويمضي المؤلّف في كتابه في رصد العديد من الجوائز والحاصلين عليها من مختلف أنحاء العالَمَيْن: العربي، والغربي، مثل الجائزة الأدبية الأيسلندية، وهي تُمنَح إلى كتابين، كل عام، من الكتب التي تصدر عن طريق اتحاد الناشرين الأيسلنديين عام 9891، وتُمنح للإبداع الروائي، والشعر، وأيضاً للأعمال غير الإبداعية، وقد حصل عليها (مزويا سيجر وار دوتير) عن رواية «عبر الليل».

وتكتسب الجوائز الأدبية قيمتها المعنوية من وجود المؤسَّسة الثقافية أو الاقتصادية التي تدعمها وتحمل اسمها. ومن بين هذه الجوائز ما تحمل اسم الكويتي «عبدالعزيز البابطين» التي تُمنَح سنوياً، والتي قامت على أساس الاحتفاء بالشعراء العرب. كما تكتسب أهمّيّتها من صدقية المؤسسة القائمة عليها، إذ كلّما كانت المؤسَّسة تتمتّع برصيد وافر من الجدّيّة والرصانة ارتفعت قيمتها المعنوية.

حُسْن الختام مستنسخ



أصدرت الكاتبة صفاء النجار، مؤخَّراً، رواية بعنوان «حُسْن الختام» (دار رؤية، القاهرة). وتدور أحداثها حول الفنانة التشكيلية «حبيبة النحال» التي تقضي شهور حملها التسعة بعيدة عن وطنها، حيث تخضع لتجربة استنساخ، فما تحمله في رحمها ما هو إلا جنين لطفلة مستنسخة.

وعبر الرواية بفصولها التسعة، التي يمثّل كل فصل منها شهراً من شهور حملها، نعيش مع «حبيبة»، هذه التجربة الخاصّة، وما يعتريها من قلق ومخاوف وتغيُّرات جسدية ونفسية في انتظار طفلتها، ومن هنا الواقع الذي تعيشه والذي يتزامن مع ما يحدث في مصر، تعود «حبيبة» إلى الماضي متذكّرة علاقاتها المتشابكة مع أمها: «صدر أمّي متوتّر متقلّب، أحياناً يخنقني دفؤه، سمعت كثيراً عن أسَر كانت تستدفئ بموقد، وماتت مختنقة، وكانت هذه الصورة تأتيني عندما تحتضنني أمي، فأمي إذا لم تمتلكك، وتثبت لها امتلاكها لك، تستغني عنك تماماً».

كما تتذكّر علاقتها الملتبسة مع أبيها الذي كوَّن لديها قناعة منذ الصغر أنه لا يرضيه شيء، وبمرور الأيام تأكّدت أنه لا يراها، وأنها منفيّة من ساحته، وأن التجاهل والصمت هو ما يجمعهما.

وتغوص الرواية في الأسباب النفسية والمجتمعية التي تجعل شابة تلجأ إلى مثل هذه التجربة، من خلال علاقات البطلة العابرة، وكراهيتها للتراتبية والمنافسة، وموهبتها كفنانة تشكيلية وكيف أقدمت على حركة متمرّدة في الفن التشكيلي.

بيدرو ألمودوفار يُنتج «متوحشون جدد»

عزالدين الوافي

تعيش السينما الإسبانية نوعاً من التراجع بسبب الانكماش الاقتصادي وتضييق الدولة على سبل التمويل للمشاريع الثقافية والسينمائية، الشيء الذي دفع بالمخرج والسيناريست والمنتج الذائع الصيت بيدرو ألمودوفار للخروج عن صمته حد اتهام الدولة الإسبانية بمحاولة الإجهاز على السينما الوطنية، وهو ما كان سبباً في انفتاح شركته للإنتاج رغبة في البحث عن مواهب سينمائية خارج أوروبا، بالتعاون مع منتجين آخرين هما هوغو سيغمان وأغوستين ألمودوفار.

بعد فيلمه الأخير «العشاق العابرون» (2013)، والذي لم يلفت الانتباه سواء أكان من حيث حصد الجوائز أم المتابعة النقدية، فلكل فارس كبوة كما يقال، تحرك المخرج الأرجنتيني داميان زيفرون في ثالث فيلم له بعد «زمن شجعان» (2005)، و«عمق البحر» (2003) عن سيناريو وإخراج له وكأنه يريد إنقاذ مسيرة ألمودوفار!. الفيلم اشترت شركة سوني حقوق توزيعه في السوق الأميركية والنيوزيلندية والأسترالية ابتداء من سبتمبر المقبل، فيما ستتكلف بتوزيعه شركة وورنر في القارة العجوز وأميركا اللاتينية.



كان فيلم «متوحشون جدد» قد شارك في المسابقة الرسمية من فعاليات مهرجان كان في نسخته 67 ورشح لتسع جوائز ولم يحصل على أي واحدة منها. وبالرغم من ذلك فقد سارعت العديد من الدول كالولايات المتحدة الأميركية وفرنسا ثم إسبانيا إلى شرائه لتوزيعه، بل إن العديد من النقاد والصحافيين هبوا لتمجيده والإشادة برؤيته الأصيلة ومغامرته الجميلة.

بالرغم من كون الفيلم (ساعة و55 دقيقة) يمزج بين تداخل الأجناس جامعاً بين أفلام الحركة والفيلم العجائبي، يندرج جنس هذا الفيلم فيما يعرف بالمواقف السكيتشية الدائرة حول موضوع واحد، وهو تقليد سارت على دربه الأفلام الإيطالية في الخمسينيات والستينيات والتي شهدتها السينما الإيطالية مع إيطوري اسكولا ودينو ريسي كما في بعض التجارب الإنجليزية، وهي أفلام عادة ما تكون بمسحة فكاهية مبالغ فيها نوعاً ما، وبشخصيات غير متجانسة؛ حيث المزج بين المواقف الكوميدية والتراجيدية المبطنة بالسخرية السوداء. الفيلم أيضاً لا يقطع مع تقاليد الفيلم التليفزيوني المرتبط بمسلسلات قدمها كل من مارتن سكرسيزي وستفن سبيلبرغ تحت يافطة قصص مرعبة.

اختار المنتج بمعية منتجين آخرين السير على هذا المسار للتنسيق مع المخرج الأرجنتيني الذي سبق وأن استهوته العوالم الشاذة للحياة المعاصرة بحيث إنهما ركزا في هاته التجربة على مظاهر العنف والهيجان السلوكي الذي



يعرفه الإنسان المعاصر ممثلاً في مسافر يفقد مساره، أو طباخة تُربك العواطف بحركاتها المخيفة، وسائق أحمق يرغد ويزبد في كل الاتجاهات، ومهندس خبير مرتبك المزاج، ثم عائلة تعيش الرعب خلال حفل زواج.

من خلال هاته الخيوط المتناثرة يعمل المخرج على لَمّ شملها من أجل تقديم حالات وجدانية يعيشها الكائن البشري. ويلاحظ هنا التقارب بين عالمي المنتجين والمخرج سواء أكان من حيث الثيمات المعالجة أم من حيث التقارب الحضاري واللغوي بين إسبانيا والأرجنتين.

يطرح الفيلم الإشكالية الثنائية بين مكونات الكائن البشري في بعده السياسي والاجتماعي والديني، والتي تشكل كينونته الحضارية مقابل الفوضى والهمجية، ويصبو لإثارة تلك الحدود الفاصلة والضيقة بين هاته المكونات.

وتتباين في الفيلم مجموعة من السلوكيات؛ حيث الإهانات والتعذيب بكل أصنافه وبشكل سوداوي تسائلنا عن تطور الإنسان ونجاعة العالم المعاصر في العيش بتناغم واطمئنان. لكنه عالم يسوده التفاوت وغياب العدالة كما ينتشر فيه التحرش والفساد. وأمام هاته الحالات، يبدو أن المخرج، الذي يتقاسم الكثير من القضايا مع منتجه، حاول صياغتها في قالب تخييلي لا ينقل الواقع في تقريريته لكنه يدينه في طبيعته. وهكذا ينساق الفيلم مع التجربة الإخراجية لألمودوفار الذي ركز على العلاقات الإنسانية والعاطفية، وقد تناثر العقد الإنساني الذي من المفروض أن يقوي هذه العلاقات.

لا يخوض الفيلم في الخطابات الأخلاقية أو في اقتراح علاج لقضايا كبرى، لكنه يقدم نماذج بشرية تحيل على شرائح مجتمعية واسعة يشكل خطر التحكم في أعصابها شيئاً مربكاً.

في قالب هستيري ساخر وتراجيدي يتعقب فيلم «متوحشون جدد» شخصيات تائهة فقدت البوصلة القيمية في العودة إلى الصواب؛ فهي شخصيات لم تعد تدرك مكانتها ولا مكانها، حيث غابت لديها السيطرة على أعصابها وميولاتها التدميرية تجاه الذات أو الآخر؛ فلا هي وفرت ثباتها في تراجيديا واقعة وغير متوقعة، ولا هي وجدت خلاصها في ماضيها الهارب باستمرار.

بإمكاننا الجزم أن الفيلم يستفيد من المرجعية الثقافية والفيلمية لألمودوفار نفسه، لكنه يضيف نوعاً من البهارات التي اعتمد عليها المخرج الأرجنتيني ذاته والتي تمتح من تجربة ترانتينو، حيث المتعة والتلذُّذ في إنتاج العنف واستهلاكه، بل تمجيده أو من خلال إحالات موضوعاتية تشبه فيلم مدينة الملائكة لروبر ألتمان.

قد يُعاب على الفيلم انتقاله من شخصية إلى أخرى في لحظات عابرة وسريعة لا تسعفنا في فهم الشخصيات، ناهيك عن كون الفيلم قد يعاني من العلاقة التشابكية من حيث السيناريو - فقد برزت موجة أخيرة من الأفلام الأخيرة وخصوصاً في أوروبا مثل فيلم «الجمال العظيم» (2013) للمخرج الإيطالي باولو سارنتينو وأفلام أخرى لا تحتكم للسيناريو بالمعنى الكلاسيكي، لكنها تفضل اللعب على إثارة المشاعر القوية لمسارات شخصيات تشهد ما يمكن أن نسميه بالعنف اليومي وتحاول التغلُّب عليه أو التعايش معه.


مشهد من الفيلم

هـل الخلل في نجمي بطلي الفيلم، وبالأحرى في حظهما الذي قادهما إلى مصادفـة اللقـاء ببعضهما والوقوع فـي حب يائس بسـبب إصابة كليهما بالسـرطان؟ أم أن الألم والفرح وجهان للعملة نفسـها، وأن نعمة خوض تجربة الحب تعادل وتتفوق على عذاب الفراق قبل الأوان؟

د. رياض عصمت

«الخلل في نجمينا»

عودة الرومانسية إلى السينما الأميركية

يُشـكل فيلـم «الخلـل فـي نجمينـا» The Fault in Our Stars (2014) نقطـة عـلام بـارزة فـي تيـار عـودة الرومانسـية إلـى السـينما الأميركيـة. يُعيدنـا الفيلـم عبـر الذاكـرة إلـى فيلـم «قصـة حـب» (1970)، حيـث يتعاطـف الجمهور إلـى درجة التوحُـد مع أبطال الفيلـم، لكن فيلـم «الخلـل فـي نجمينـا» يسـمو أعلـى مـن ذي قبـل فـي هـذا الطـراز مـن الأفـلام ليناسـب الألفيـة الثالثـة. إن مخرجـه جـوش بـون، وكاتبـي السـيناريو سـكوت نيوترادتـر ومايـكل ويبـر، اللذيـن اقتبسـا روايـة جـون غريـن الصـادرة عـام 2012، لـم يسـعوا إلـى الإسـراف فـي اسـتدرار العواطـف، بـل تركوهـا تتدفـق بهـدوء المياه العذبـة فـي نهر قبيل الوصـول إلـى شـلال هـادر. لا شـك أن أكبـر مسـاعد علـى تحقيـق ذلـك يكمـن فـي التمثيـل الرائـع لأبطـال الفيلـم جميعـاً، وفـي مقدمتهـم الممثلـة الشابة الموهوبـة شـايلين وودلـي (فـي دور هيـزل)، والشـاب آنسـيل إلغـورت (فـي دور غـاس)، فضـلاً عـن الممثـل المخضرم ويـلام دافو (في دور الأديب الهولنـدي فـان هوتـن).

يكـرس والـدا الصبيـة (هيـزل) المصابـة بنـوع مـن السـرطان البطـيء أقصـى جهدهمـا لرعايتهـا وتخليصهـا مـن الاكتئـاب بهـدف إطالـة عمرهـا،

رغم أنها لا تتحرك إلا وأسطوانة الأوكسجين- ترافقها. لا يجد الوالدان حلاً سوى في جعل ابنتهما تنضم إلى مجموعة شبان وفتيات يعانون من مرض السرطان، فتذهب على مضض لتخفف من كآبة المرض. هناك، ما تلبث (هيزل) أن تتعرف بشاب وسيم تكتشف أنه يمشي على ساق اصطناعية بعد أن بترت ساقه المصابة بالسرطان، فيقع في هواها من أول نظرة. تتوطد علاقة الشابين تدريجياً بشكل صداقة من قبلها هي، نتيجة إدراكها لوضعهما ورغبتها في تجنب الألم. لكن الشاب يكن لها حباً صادقاً وقوياً لا يستطيع مقاومة البوح به قولاً وفعلاً. نتيجة حبه هذا، يستطيع (غاس) تحويل حلم (هيزل) إلى حقيقة، وهو السعي للتواصل مع أديب هولندي أعجبت أيما إعجاب بروايته، وتاقت لمعرفة مصائر أبطالها بعد نهايتها المفتوحة. يتوصل الفتى (غاس) إلى إقناع الروائي عبر البريد الالكتروني بالموافقة على استقبال (هيزل) في أمستردام.

يتناول الشابان وحدهما عشاء رومانسياً في مطعم فاخر بأمستردام على حساب الأديب الهولندي، ويتنوقان لأول مرة شراباً يطلق عليها اسم «النجوم»، فلا يستطيعان كبح اعترافهما بالحب المتبادل. لكن مقابلة الأديب تخيب أملهما إلى درجة الصدمة، فهو رجل سكير مكتئب وفظ، قامت سكرتيرته اللطيفة بكل الإجراءات لتسهيل لقائهما به، والترحيب بوجودهما في العاصمة الهولندية. تلحق بهما معتذرة عن سلوكه بعد أن خرجا ناقمين إلى الشارع، وتأخذهما لزيارة متحف آن فرانك، بالرغم من مشقة صعود السلالم بالنسبة للشابة (هيزل) التي تنوء بحمل أسطوانة التنفس الاصطناعي. يعيش الشابان أجمل لحظات الحب بعيداً عن أنظار الأم، ويلتقي الجسدان



مع الروحين، ويتجولان كعاشقين في أزقة أمستردام الساحرة طيلة رحلة الأيام القليلة تلك. يعود الشابان العاشقان بصحبة الأم إلى الولايات المتحدة، وتبدو الأمور على ما يرام إلى أن يهتف (غاس) لحبيبته ذات مرة أن تهرع لنجدته في محطة بنزين لتجده في أسوأ حال، وتطلب له الإسعاف فوراً لنقله إلى المستشفى، لتعلم أن (غاس) اكتشف بالصدفة حين كانت تقوم بالفحوص أن السرطان عاد فانتشر «مثل شجرة عيد الميلاد»، حسب وصفه، وأنه لن يعيش بعد ذلك طويلاً. يقوم (غاس) عقب خروجه من المستشفى بكل هدوء مع صديقه الذي أفقده السرطان عينيه ومع حبيبته ببروفة على مراسم حفل تأبينه، ويكلف أقرب إنسانين له بإلقاء كلمتي الرثاء. بالفعل، لا يمر سوى زمن قصير إلا وتفقد (هيزل) حبيبها، كما هو متوقع، فتلقي في رثائه كلمات. تفاجأ (هيزل) بحضور الأديب الهولندي السكير الجنازة، وتغضب حين يصعد إلى سيارتها ليشرح لها أن فظاظة سلوكه وإدمانه ناجمان عن فقدانه ابنته وهي في سن الطفولة، فتطرده بعصبية وتلقي أرضاً برسالة حاول أن يسلمها لها. لكن (هيزل) تكتشف أن تلك الرسالة، في الحقيقة، ليست من الأديب الهولندي، بل هي رسالة موجهة من (غاس) إليها أودعها أمانة لدى الأديب الهولندي ليحسِّن من صياغتها بأسلوبه المتين. تهرع إلى السيارة، وتبحث عن الرسالة لتقرأ وداع حبيبها لها بعد وفاته، وتعبيره الحزين عن حزنه فراقها بعد أن زرعت البهجة في حياته القصيرة.

يمجد فيلم «الخلل في نجمينا» الحب، ويباركه بصورة تثير أروع المشاعر الإنسانية في الروح. من المرجح أنه فيلم «الخلل في نجمينا» سيكون من الأفلام المنافسة على الأوسكار، وبالأخص بطلته الشابة شايلين وودلي، التي لعبت بطولة فيلم «المتحولة» Divergent (2014)، وهو فيلم من طراز الخيال العلمي عوضها عن خسارتها بطولة «ألعاب الجوع» حين فازت بالدور النجمة الشابة جنيفر لورنس. من المؤكد أن تعويض فرصة النجومية تحقق للنجمة الصاعدة شايلين وودلي، فقد أثبتت في الفيلمين - أنها كذلك، كان حضور الشاب آنسيل إلغورت عذباً ولطيفاً، بحيث شَكّلَ موته في الفيلم مأساة مُبكية فضل إدارة الممثلين قاطبة، بمن فيهم لورا ديرن (التي لعبت دور أم هيزل)، والشاب الأعمى آيزاك (لعب دوره آيفت وولف)، يعود بالدرجة الأولى إلى المخرج جوش بون، الذي لمع منذ فيلمه «عالق في الحب» Stuck in (2012) Love، وبدا متخصصاً في طراز من الأفلام تؤذن لعودة الرومانسية إلى السينما الأميركية بعد موجة هائلة من أفلام الخيال العلمي والمغامرة والعنف. فيلم «الخلل في نجمينا» أحد المفاجآت الجميلة وغير المألوفة في الأفلام العاطفية خلال السنوات الأخيرة الماضية.



سارقة الكتب

الأمل في القراءة

هشام بنشاوي

فيلم في تمجيد الكتب والمعرفة، هكذا يمكن وصف الفيلم الأميركي-الألماني «سارقة الكتب»، الذي يخوض في معاناة معارضي الفكر النازي من الألمان، بأسلوب يختلف عن أفلام الهولوكوست؛ فألمان «سارقة الكتب» من الطبقة العاملة الذين لم يشاركوا في جرائم النازية ولم يُنظّروا لها، ومع ذلك يعتبرون من ضحاياها. وبسبب هذا الانزياح الإنساني والهروب من الفخ الأيديولوجي، لم يحقق الفيلم النجاح المنشود بسبب هجوم أنصار الصهيونية الذين لم يغازلهم صنّاع الفيلم، حيث تفادوا سرد الأحداث من وجهة نظر الشاب اليهودي ماكس، لأن الفيلم لا يركز بشكل مباشر على اضطهاد اليهود، وإنما يعكس صورة درامية تُذكرنا بسيرة عازف البيانو البولندي اليهودي فالديك سبيلمان، الذي أدى دوره بجدارة أدريان برودي في فيلم «The Pianist» لمخرجه رومان بولانيسكي عام 2002م.

يعود إذن فيلم «سارقة الكتب»، وهو من إخراج البريطاني براين بيرسيفال وسيناريو مايكل بتروني -مأخوذ عن رواية تحمل نفس الاسم صدرت عام 2005 لمؤلفها الأسترالي ماركوس زوساك- إلى ثلاثينيات القرن الماضي في ألمانيا، أي قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية. وهو من بطولة الممثلة الكندية صوفي نيلسي التي جسدت دور الطفلة ليزل ميمينجر. يبدأ الفيلم على إيقاع صوت خارجي؛ صوت ملاك الموت /الراوي، الذي يُحلّق فوق السحب، ثم فوق قطار يَشُقّ غابة مكسوة بالثلوج، ثم نرى ليزل ذات

السنوات التسع، في مقعد القطار تغني وإلى جانبها والدتها الشيوعية المُطارَدة من النازيين، ثم ترنو في ذعر إلى شقيقها الصغير الذي لفظ أنفاسه على متن القطار، فيدفن في مقبرة وسط الثلوج، وتلتقط ليزل كتاباً وقع من أحد حفاري القبور، وهو كتاب «دليل حفاري القبور»، وتخفيه رغم أنها لا تجيد القراءة، ليكون أول كتاب تسرقه. لاحقاً تسافر مع إحدى راهبات الصليب الأحمر إلى بلدة بضواحي ميونيخ، لكي تعيش في كنف أسرة ألمانية فقيرة،و هي أسرة عامل الطلاء هانس هابرمان (جيوفري راش)، الذي يُعامِل الفتاة ليزل بحنان، بخلاف قسوة وعصبية زوجته روزا (إيميلي ووتسون).

في حياتها الجديدة، ستظهر شخصية مؤثرة في الفيلم، وهي الجار الطفل رودي (نيكو ليرش)، الذي اختارها منذ أن رآها تنزل من سيارة الصليب الأحمر أن تكون صديقته المُقرَّبة، فيمر عليها في أول صباح لها في البيت الجديد ليصطحبها إلى مدرسة تعلو جدرانها صور هتلر والشعار النازي، وفي الفصل، تتعرض للسخرية من زملائها لجهلها بالأبجدية بعدما تَبيَّن ذلك لما طلبت منها المدرّسة كتابة اسمها على السبورة. في غرفتها، تحتضن الكتاب الذي التقطته من المقبرة، والذي يذكرها بشقيقها، وتحتفظ بين دفتيه بصورته. يرى هانز الكتاب، ويؤكد لها أنهما سيقرآن الكثير، وهنا تبدأ رحلتها مع القراءة والتعلُّم في قبو البيت الذي اتخذت جدرانه لوحا لكتابة الكلمات. في المدرسة تتلو النشيد الحماسي للحزب النازي، الذي يُمجِّد العِرْقَ السامي، ويُحرِّض على نبذ اليهود وكل من يخالفهم، بينما الجنود في الشارع يحطمون واجهات المحال التجارية في خضم حملات هتلرية للقبض على الأفراد اليهود وتهديد من يحميهم؛ فكل المنازل تُعلِّق العلم الألماني ومن لا يفعل يتهم بمعاداته للنازية.

في لحظة احتفال الناس بإعلان الحرب على أوروبا، وفيه يتم في ساحة عامة حرق آلاف الكتب التي يعتبرها النازيون مُخرِّبة لعقول الشبيبة النازية. بعد أن صارت تجيد القراءة والكتابة شعرت ليزل بالضيق وهي تتأمل ألسنة اللهب تلتهم الكتب، لذلك فقد انتظرت خلو المكان من المشاركين في حرق الكتب لتلتقط كتاباً من بين الرماد والدخان، فيشاهدها والدها والسيدة إلزا زوجة عمدة البلدة، التي فقدت ابنها الوحيد في الحرب، وهذه الأخيرة تقوم أم ليزل بغسل الملابس والأغطية لها مقابل بعض النقود، وعندما تقوم ليزل بتوصيل الملابس إلى أصحابها، تستضيفها إلزا بحنان أمومي آسر، وتطلعها على مكتبتها العامرة بالكتب، بل وتدعوها إلى قضاء وقت في القراءة والمطالعة.

ماكس فاندينبيرغ شاب يهودي في مُقتَبل العمر، فَرّ هارباً بمساعدة أحد الجيران إلى أن أدرك منزل عائلة هانس هابرمان، وما أن سأل هذا الأخير الشاب اللاهث: «هل مازلت تعزف على الأوكورديون؟»، حتى أيقن هانس بأن الشاب هو ابن صديقه اليهودي الذي أودع عنده آلة الأوكورديون بعدما أنقذه من الموت أثناء الحرب العالمية الأولى. هكذا أراد هانس رد الجميل بإخفاء ماكس داخل القبو ويطلب من الصغيرة ليزل ألّا تبوح بسرِّ الشاب المُستنجِد بهم؛ فمع بلوغ الحرب العالمية الثانية ذروتها، تبدأ حملات النازيين في تفتيش منازل البلدة بحثاً عن اليهود الهاربين. وأخذهم نحو المحرقة.

في ديسمبر 1941، الثلوج تغطي المدينة، والشاب اليهودي ماكس يشطب على صورة هتلر في الكتاب النازي، ويهديها إياه بعدما طلاه كلياً باللون الأبيض طالباً منها أن تملأ صفحاته بما يستجد في حياتها وحياة أسرتها، ثم نراها تضفي براءتها الطفولية على البيت الغارق في الذعر، وتحمل الثلج إلى القبو، وسرعان ما ينضم إليهما الأب هانس، الذي يرشقونه بكرات الثلج، ثم يصنعون رجل الثلج احتفالاً بعيد الميلاد. وعندما أصيب ماكس بالحمى، لامت ليزل نفسها باعتبارها هي السبب في ذلك، فتقرر التسلل إلى مكتبة عمدة البلدة، لتستعير منها حكايات وكتباً دون علم أصحاب المكتبة وتتلوها على ماكس المحموم.

ترى ليزل المفتشين في البلدة، ويسارع الأب إلى إخفاء ماكس تحت العلم النازي، ينجو ماكس من المفتش الذي يصرح لهانز بأنهم يتفقدون حال القبو إن كان صالحاً للاحتماء به في لحظات القصف، لكن ما شكله وجود ماكس من خطر على الأسرة، أرغمه على ترك المكان.

في الملجأ، تتحايل ليزل على الموت بالتقسيط مثلما فعل والدها من قبل، وتقوم بسرد حكاية لكي تنتشل اللاجئين من ذعرهم، حتى أدمنوا حكاياها مع انطلاق صفارات الإنذار، ومن قبل، مارست هذا الطقس، خوفاً من فقدان ماكس المحموم، كما فقدت شقيقها، فكانت تلجأ إلى سرقة الكتب من مكتبة قصر العمدة، وإعادتها بعد الانتهاء من قراءتها، وتحاول أن تتأقلم مع خسارات أحبتها وأصدقائها - موتاً أو رحيلاً- بالانغماس في شغف الكتب، وتخيل نهايات للكتب قبل الانتهاء من قراءتها، ولأنها اعتكفت في القبو لكي تكتب في الكتاب المُهدَى إليها من طرف ماكس، الذي زرع في نفسها حب القراءة والكتابة، كانت الناجية الوحيدة من الموت في البلدة، وبقيت وحيدة في مواجهة الخراب والأطلال.

«شلاط تونس»

موكومنتري أقنعة بائدة

عبد الكريم قادري


مشهد من فيلم "شلاط تونس"

بعد حصار ورقابة شديدين، عرفت السينما التونسية عقب ثورة الياسمين انتعاشاً واضحاً؛ فبينما كانت فئة واسعة من صناع السينما تتوجه نحو الأفلام الاجتماعية تجنباً للإسقاط السياسي أو الاتهام بالتحريض ضد النظام، وجدت سينما ما بعد الثورة وضعاً جديداً حرّرها من الخطوط الحمراء فقرّر صُناعها التصالح مع المتلقي عبر معالجة المواضيع ذات الصلة بالمجتمع والأحزاب والنظام والماضي والحاضر وحتى المستقبل، وفي ظِلّ هذا الوضع الجديد يأتي فيلم «شلاط تونس» للمخرجة التونسية الشابة كوثر بن هنية. الفيلم من إنتاج كل من تونس وفرنسا وكندا والإمارات العربية المتحدة، وكانت جمعية الأفلام المستقلة للتوزيع «أسيد» قد اختارته للعرض ضمن صنف الأفلام المستقلة في مهرجان كان السينمائي الأخير.

«الواقع يعلمك أشياء كثيرة، تجد نفسك بين مشهد تكتبه بخيالك ومشهد يمنحه لك الواقع جاهزاً...» هذا ما صرحت به المخرجة كوثر بن هنية أثناء عرض فيلمها الوثائقي «يد اللوح» بمهرجان طنجة السينمائي السنة الماضية، ليكون هذا التصريح بمثابة الملخص العام والتوجه الفني لفيلمها الروائي الجديد الذي تمزج فيه الخيال بالواقع، الماضي بالحاضر، وتستحضر فيه العديد من ثنائيات المجتمع والتناقضات التي أفرزتها الثورة التونسية وكيفية توجيه الرأي العام أثناء نظام بن علي.

تقول كوثر بن هنية عن فيلمها: «شلاط تونس ليس فيلماً

وثائقيـاً ولا خياليـاً، إنـه موكومنتـري Mockumentary . فيلـم خيالـي، ولكنـه يسـتند إلـى حادثـة حقيقيـة، وصـور بأسـلوب وثائقـي». هكـذا، ومـن خـلال اسـتحضارها لحادثـة حقيقية وقعت سنة 2003 بالعاصمة التونسـية، متمثلـة فـي ظاهـرة (الشـلاط)؛ الشـخص المجهـول الـذي يُنصِّـب نفسـه قاضيـاً وجـلاداً فـي نفس الوقت، إذ يقـوم وهـو يمتطـي دراجتـه البخاريـة واضعـاً علـى وجهـه لثاماً بترصـد النسـاء اللواتـي يرتديـن الألبسـة الضيقـة أو غيـر المحتشـمة، ثـم يقـوم بجرحهـن عـن طريـق شـفرة حلاقـة أو شـفرة حـادة علـى ظهورهـن أو أردافهـن، عقابـاً علـى مـا يرتديـن، لتتحـول هـذه الحادثـة وقتهـا إلـى ظاهـرة. ومعنـى كلمـة (شـلاط) فـي عاميـة معظـم بلـدان المغـرب العربـي هـو الجـرح الخفيـف.

فـي هـذا الفيلـم التجريبـي بامتيـاز أعـادت كوثـر بـن هنيـة قلـب أوراق قضيـة (الشـلاط) وإحياءهـا بعـد أكثـر مـن 10 سـنوات مـن وقوعهـا، لكـن مـا يسـتند إليـه الفيلـم مـن وقائـع لا يخـل مـن تمويهـات جماليـة تجعـل المتلقـي حائـراً وملتبسـاً فـي فهـم جوانـب الفيلـم الفنيـة والبصريـة، ولهـذا الالتبـاس مـا يبـرره فـي الواقعـة ، ذلـك أن شـخصية (الشـلاط) أصبحـت إبـان ظهورهـا أسـطورة غامضـة تخيـف النـاس دون أن يروهـا، بـل إنهـم لـم يتيقنـوا إن كانـت حقيقـة أم شـائعة... وقـد عكسـت المخرجـة هـذه الأسـطورة المدنيـة وأبانـت عـن موهبـة حقيقيـة؛ فقـد أطلقـت العنـان لكاميـرا التصويـر لتصـول وتجـول فـي كل المشـاهد، مـع إضـاءة مناسـبة وزوايـا تصويـر توحـي بتسـجيلية العمـل رغـم روائيتـه، كمـا أضفـت الكثيـر مـن الضبابيـة حـول الهويـة الحقيقيـة لـ(الشـلاط)، ونقلـت الأحـداث بتفاصيلهـا الحقيقيـة، وأعـادت خلـق أخـرى، ثـم ألقـت بثقـل العمـل علـى الجمهـور، وكأنهـا نصبتـه قاضيـاً.

يبـدأ الفيلـم مـن نبـأ تبثـه الإذاعـة

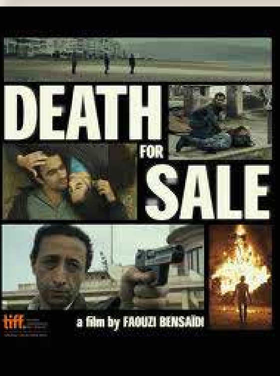
شخصية خلقها النظام لتوجيه الرأي العام وإبعاد اهتمامه عن العديد من المشاكل الاجتماعية والسياسية

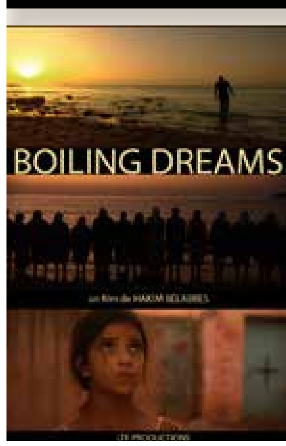
التونسـية عـام 2003 مفـاده بـأن «قـوات الأمـن تمكنـت مـن إلقـاء القبـض علـى (الشـلاط) بعـد أن بلـغ عـدد ضحايـاه 11، فقد أولـى الرئيـس بـن علـي حينهـا أهميـة قصـوى لتلـك القضيـة، مـا يُثمِّـن عنايتـه باسـتتباب الأمـن وملاحقـة كل مـن تُسـوِّل لـه نفسـه المسـاس بنـاك الأمـن». وسـرعان مـا يبـدو «شـلاط تونـس» فـي مشـهد أول يبـدأ بصـوت الدراجـة البخاريـة وصـور تعرجـات والتـواءات عجلتهـا المطاطيـة علـى الإسـفلت، ومـن خـلال هـذا المشـهد اسـتطاعت المخرجـة عـن طريـق كاميـرا مُثبَّتـة بعنايـة فـي أحـد أجـزاء الدراجـة، نقـل صـورة توحـي بالواقعيـة الطافحـة التـي تمثلهـا إعـادة تمثيـل حادثـة «التشـليط»، إذ يقـوم (الشـلاط) بإصابـة إحداهـن، وبعـد ذلـك تتوالـى المشـاهد فـي محاولـة لإعـادة نسـج خيـوط هـذه القضيـة، التـي تَدَخَّـلَ فيهـا الإعـلام بإيعـاز مـن نظـام بـن علـي، حيـث نقلـت المخرجـة مـادة فيلميـة حقيقيـة، تَوعَّـد مـن خلالهـا الرئيـس بحـل القضيـة والقبـض علـى الفاعـل مـن أجـل اسـتعادة الأمـن والاسـتقرار. ويمكـن القـول إن المخرجـة طرحـت العديـد مـن الاحتمـالات الذكيـة التـي وضعتهـا أمـام المتلقـي حـول شـخص (الشـلاط) المجهـول، ومـن بينهـا احتمـال أن يكـون هـذا (الشـلاط) شـخصية خلقهـا النظـام لتوجيـه الـرأي العـام وإبعـاد اهتمامـه عـن العديـد مـن المشـاكل الاجتماعيـة والسياسـية التـي كانـت تتخبـط فيهـا تونـس.

حـاورت المخرجـة النـاس فـي المقاهـي لتعـرف رأيهـم فـي هـذه الواقعـة، وقـد اضطـرت بعـد أكثـر مـن 10 سـنوات مـن واقعـة (الشـلاط) أن تتنقـل إلـى أحـد السـجون التونسـية رفقـة المصـور، وهـي تحمـل تصريحـاً بلقائـه، لكـن شـرطي السـجن يمنعهـا مـن ذلـك بحجـة تلقيـه أوامـر تمنـع ذلـك، لتقرر فيما بعـد إجـراء كاسـتينغ لإعـادة تمثيـل الوقائـع مـن خـلال البحـث عـن بطـل... أثنـاء المقابـلات اندفـع شـاب مُدعيـاً بأنـه (الشـلاط)، لتبـدأ رحلـة جديـدة مـع هـذا الشـاب، مـن خـلال اسـتجواب والدتـه ومعارفـه وضحايـاه، حتـى أن إحداهـن قالـت إنهـا عندمـا تَقدّمـت بشـكوى لـدى الشـرطة بعـد أن تعرّضـت للجـرح مـن طـرف (الشـلاط)، حـاول الشـرطي الـذي اشـتكت لـه بـأن يتحـرش بهـا... وفـي خضـم هـذه المقابـلات يتـم التصـادم مـع العديـد مـن الأحـداث، مـن بينهـا شـاب يبتكـر لعبـة فيديـو اسـمها «شـلاط كلاش»، ويقـوم بطـل اللعبـة بتشـليط النسـاء، ثـم يؤيـد «إمـام» اللعبـة وصاحبهـا، بحجـة أنـه عمـل توعـوي و«تبييـن أن مـن تحتـرم نفسـها لا يصيبهـا أي أذى ومَـنْ لا تحتـرم هندامهـا تتعـرض للتشـليط».

أسـقط فيلـم «شـلاط تونـس» الكثيـر مـن أقنعـة المجتمـع والسياسـة، وأظهـر قـدرات المخرجـة كوثـر بـن هنيـة التـي كتبـت السـيناريو مـن خـلال تعاملهـا مـع العديـد مـن المواقـف والمشـاهد الصعبـة، وبلورتهـا بطريقـة سلسـة وذكيـة فـي قضيـة حقيقيـة. ومـن أجـل إضفـاء واقعيـة أكثـر علـى الفيلـم تمـت مشـاركة وجـوه جديـدة هاويـة تظهـر لأول مـرة مـن بينهـم جـلال الدريـدي، مفيـدة الدريـدي، محمـد سـليم بوشـيحة وناريمـان سـعيدان.


القلوب المحترقة
LES CŒURS BRÛLÉS
فيلم لأحمد المعنوني


DEATH FOR SALE
a film by FAOUZI BENSAÏDI

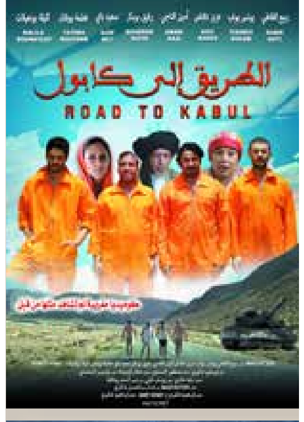

BOILING DREAMS

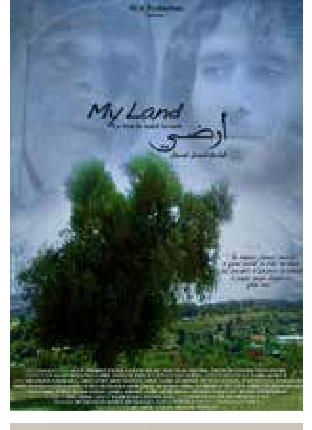

Les chevaux de Dieu
يا خيل الله


أندرومان
ANDROMAN
DE SANG ET DE CHARBON


LA MAIN GAUCHE
اليد اليسرى

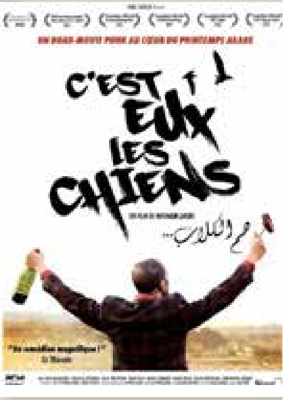

أحلام القاصرات
LE SAC DE FARINE
إخراج خديجة السعيدي لوكلير
Un film de Kadija Saidi Leclerc


الطريق إلى كابول
ROAD TO KABUL


My Land
أرضي


COURTE VIE


ماجد
Majid


C'EST EUX LES CHIENS
هم الكلاب...

أحمد سيجلماسي ادريسي

لا أحـد يمكنـه إنكار ما تحقق من تطور كمي في إنتاج الأفلام السـينمائية الطويلـة والقصيرة بالمغرب، خصوصاً في العشـرية الأخيرة. فالمغرب فـي هـذه العشـرية أنتج ما يفـوق نصف الأفـلام الروائيـة الطويلة التي راكمهـا في تاريخه منـذ 1956 إلى 2013 أي 167 فيلماً من مجموع 308، لأنه أصبح ينتج سـنوياً ما بين 10 و20 فيلماً سـينمائياً طويلاً وما بين 40 و100 فيلم قصير.

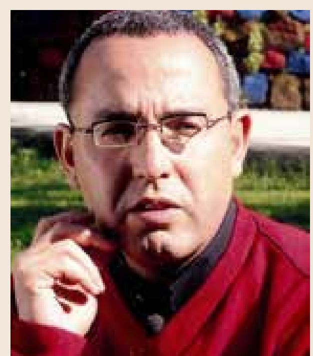
حصيلة عشرية سينمائية

الكم والكيف في السينما المغربية

هـذا التطـوُّر المسـتمر فـي وتيـرة الإنتـاج كنـا نلاحظـه مـن عشـرية لأخـرى، فهـو تطـور تصاعـدي يرجـع سـببه الرئيسـي إلـى سياسـة الدولـة منـذ سـنة 1980 فـي دعـم الإنتـاج السـينمائي الوطنـي ومـا شـهده الغـلاف المالـي المُخصَّـص لدعـم السـينما مـن زيـادات، تـوزع علـى الأفلام بعـد إنتاجها أو على مشـاريع الأفلام قبل إنتاجها، من طرف لجنة مُستقلّة نسـبياً عن المركز السـينمائي المغربـي وعـن وزارة الاتصـال (لجنـة دعـم إنتـاج الأعمال السـينمائية التي يترأسـها حالياً المسـرحي عبد الكريم برشـيد).

صحيـح أن المغـرب أصبـح مـن حيـث إنتـاج الأفـلام فـي المراتـب الأولـى إفريقيـاً وعربيـاً إلـى جانـب مصـر وإفريقيـا الجنوبيـة، لكنـه لـم يتمكـن لحـد الآن مـن خلـق صناعـة سـينمائية (كالصناعـة المصرية مثلا) قائمـة الـذات، إذ يكفـي أن توقـف الدولـة دعمهـا لإنتـاج الأفـلام لسـبب مـن الأسـباب حتـى ينهـار كل شـيء.

الفيلـم المغربـي ليسـت لـه مردوديـة محترمـة عبر شـباك التذاكر والقنوات التليفزيونيـة وأقـراص (الـدي فـي دي) لا فـي الداخـل ولا فـي الخـارج، لأن سـوقه الداخلية محـدودة للغايـة رغـم الإقبـال الظاهـر علـى بعـض عناوينـه (الطريـق إلـى كابـول نمونجـا)، ولأن الدولـة (المنتـج الرئيسـي لـه) لـم تفكـر بعـد وبجديـة فـي تسـويقه والترويـج لـه خـارج البلـد. مـا ينقـص صراحـة هـو سياسـة سـينمائية شـمولية تنظـر للقطـاع مـن كل جوانبـه، مـن عناوينهـا تشـجيع القطـاع الخـاص علـى الاسـتثمار فـي بنـاء المركبـات السـينمائية وإنتـاج الأفـلام المختلفـة عبـر تشـريعات قانونيـة توفـر ضمانـات كافيـة لـرؤوس الأمـوال ومحفـزات وإعفـاءات ضريبيـة وغيـر ذلـك، وإدخـال التربيـة الفنيـة عمومـاً والثقافـة السـينمائية خصوصـاً إلـى المؤسسـات التعليمية من الروض إلى الجامعـة لإعـداد أجيـال الغـد المرتقب أن تشكل قاعدة عريضة لـرواد قاعاتنا السـينمائية ومسـارحنا ومسـتهلكي منتوجاتنـا الفنيـة والثقافيـة عمومـاً، وتشـجيع الجمعيـات السـينمائية وعلـى رأسـها الأنديـة السـينمائية المدرسـية وغيـر المدرسـية، ودعـم المنشـورات السـينمائية المختلفـة، وإحداث برامـج إذاعيـة وتليفزيونيـة مُتعـدِّدة لترويـج الثقافـة والمعرفـة السـينمائيين والتعريـف علـى نطـاق واسـع بروائـع السـينما العالميـة



محمد مفتكر



فوزي بنسعيدي



الجيلالي فرحاتي



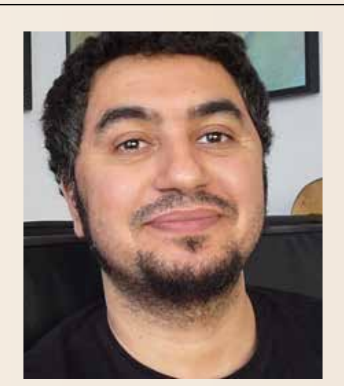
نبيل عيوش

وبالمنتوجات الوطنية والعربية وغيرها، وإحداث معاهد للتكوين السينمائي الرصين، وتفعيل الخزانة السينمائية الموجودة بالرباط وإحداث فروع لها في مختلف الجهات، وتقنين قطاع السينما بشكل جيد يضمن حقوق كل العاملين فيه على اختلاف تخصصاتهم، وغير ذلك من الأمور... التي جاء ذكرها كتوصيات قديمة/جديدة في «الكتاب الأبيض» حول السينما المغربية.

كم وكيف

هناك قاعدة تقول إن الكم يفرز الكيف، وتزايد الكم الفيلموغرافي بالمغرب أفرز كيفاً كما هو الشأن في كل البلدان.

إنتاجات العشرية الأخيرة فيها الغثّ والسمين، فكل مخرج ينجز الأعمال التي تعكس رؤاه ومستواه الفكري والمعرفي ومدى تمكنه من أدوات التعبير السينمائي، وكل مخرج يتوجه بمنتوجه إلى شريحة اجتماعية معينة قد تكون دائرتها ضيقة (سينما المؤلف) أو متسعة (السينما الشعبية)، ونادراً ما نجد مخرجاً مغربياً نجح في إرضاء النخبة (نقاد، مثقفين، مهتمين)، والجمهور الواسع معاً من خلال منتوج جميل وممتع في شكله ومضمونه وعميق في طرحه وناجح تجارياً أثناء عرضه. والجميل في


هشام العسري

المخرجون الشباب الذين ظهروا في العشرية الأخيرة برهنوا على تمكنهم بشكل جيد من اللغة السينمائية

إنتاجاتنا السينمائية الأخيرة أن تيماتها مختلفة ومتنوعة وأساليب كتابتها متفاوتة ومتباينة من مخرج لآخر، وإذا استثنينا شريحة من «مخرجينا» لا هَمّ لأصحابها سوى الكسب المادي على حساب الآخرين، يمكن القول إن الكم الفيلموغرافي

المغربي الحالي قد بدأ يفرز أسماء إبداعية لها خصوصيتها، ولها بصمتها التي تميزها عن غيرها. وفي هذا الصدد يمكنني الإشارة إلى تجارب عبد القادر لقطع وأحمد المعنوني، والجيلالي فرحاتي، ومحمد عسلي، وداوود أولاد السيد وغيرهم من القدماء أو المخضرمين، كما يمكنني الإشارة إلى أسماء شابة وواعدة أثبتت حضورها إبداعياً من خلال أعمالها الأولى كنبيل عيوش، وحكيم بلعباس، ومحمد مفتكر، وفوزي بنسعيدي، ونور الدين لخماري، وهشام العسري، وعز العرب العلوي لمحارزي وغيرهم...

من حسن حظنا أن عدداً لا بأس به من المخرجين الشباب الذين ظهروا في العشرية الأخيرة برهنوا على تمكنهم بشكل جيد من اللغة السينمائية، وعلى جرأتهم في إثارة وتناول بعض القضايا والمواضيع التي ظَلّ مسكوتاً عنها إلى عهد قريب. يحضرني هنا اسم نبيل عيوش الذي يبهرنا من فيلم لآخر بمستوى أفلامه التقني العالي وبتجديد مواضيعها من عمل لآخر، فمن فيلم «علي زاوا» وظاهرة الأطفال المشردين في الشوارع وعوالمهم وأحلامهم ومعاناتهم، إلى فيلم «يا خيل الله» حول استقطاب شباب معوزين وغسل أدمغتهم من طرف جماعات متطرفة مروراً بفيلم «أرضي» الوثائقي الذي عَبّرَ عن



نور الدين لخماري




محمد عسلي



حكيم بلعباس



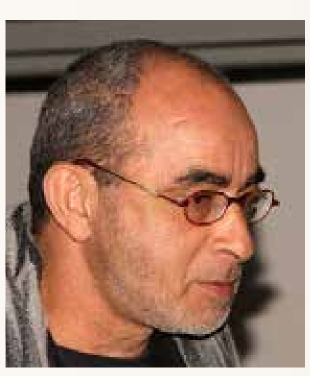
نرجس النجار

شجاعة هذا المخرج في إثارة مسألة الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي.

إلى جانب نبيل عيوش يحضر حكيم بلعباس المهووس بتصوير المهمشين والناس البسطاء وتوثيق جوانب بدأت تتلاشى من حياتنا وعاداتنا وتقاليدنا وفضاءاتنا بأسلوب يتداخل فيه البعدان الروائي والتسجيلي، ويحضر فيه الارتجال الفني الخلاق والتلقائية والصدق الإنسانيان، فالمتتبع لأعمال هذا المخرج (همسات، خيط الروح، علاش البحر، أشلاء، حرفة بوك حيت غلبوك، محاولة فاشلة لتعريف الحب...) يقف على نوع آخر من السينما، له مرتكزاته وعوالمه وطرق إبداعه الخاصة به.

لا يتعلق الأمر هنا بهذين الاسمين فقط، فسينمانا يحق لها أن تفتخر بأعمال وتجارب مخرجين شباب آخرين لا يقلون إبداعية عن نبيل وحكيم، من بينهم فوزي بن السعيدي وهشام العسري ونرجس النجار (في بعض أفلامها)، وعز العرب العلوي، ونور الدين لخماري، ومحمد مفتكر، وياسمين قصاري وغيرهم... ولا ننسى بالطبع هنا المخرجين الكبار الذين انطلقوا في السبعينيات أو بعدها ولازالوا مستمرين إلى يومنا هذا ولو بوتيرة إنتاجية بطيئة، فلا يمكن بأي حال من الأحوال وبسهولة نسيان أعمالهم القوية، تحضرني

داوود أولاد السيد



أحمد المعنوني

هنا أسماء الجيلالي فرحاتي وآخر أفلامه «سرير الأسرار» وأحمد المعنوني وآخر أفلامه «قلوب محترقة» (إضافة إلى فيلميه الرائعين السابقين: «الحال» و«أليام أليام»)، ومحمد عسلي ورائعتيه «فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق»، و«أياد خشنة»، وداوود أولاد السيد وفيلميه الأخيرين «في انتظار بازوليني»، و«الجامع»، وغيرهم.

لكن المفارقة تتجلى فيما يلي: ففي اللحظة التى ارتفع فيها إنتاجنا السينمائي من الأفلام شهدت هذه العشرية تراجعاً مهولاً في عدد رواد القاعات السينمائية بسبب تقلُّص عدد هذه القاعات وعوامل أخرى. فالعدد الحالي للقاعات حسب إحصائيات المركز السينمائي المغربي (المؤسسة العمومية الوصية على قطاع السينما بالمغرب) ينحصر في 31 قاعة فقط بـ«57 شاشة» متمركزة كلها في عشر مدن مغربية فقط هي: الدار البيضاء (10 قاعات - 25 شاشة)، ومراكش (4 قاعات - 12 شاشة)، وطنجة (4 قاعات - 5 شاشات)، والرباط (4 قاعات - 4 شاشات)، ومكناس (3 قاعات - 3 شاشات)، وفاس (قاعة واحدة - 3 شاشات)، وتطوان (قاعتان - شاشتان)، وسلا وأكادير ووجدة (قاعة واحدة لكل مدينة - شاشة لكل مدينة)، وبهذا نلاحظ أن باقي المدن المغربية انقرضت منها القاعات السينمائية. زد على ذلك أن عدد رواد القاعات انخفض من تسعة ملايين ونصف سنة 2003 (كان عدد القاعات في هذه السنة هو 150) إلى أقل من المليونين سنة 2013.

ماذا يعني هذا كله ؟ إنه يعني بأن سياستنا السينمائية سياسة عرجاء؛ فكرنا في دعم الإنتاج، ولم نفكر في فضاءات ترويجه داخلياً وخارجياً.


مشهد من «أزوزن»

«أزوزن» عقباوي

لقاحات الموت

الجزائر: كنزة مباركي

قَدّمَ مؤخراً المخرج المسرحي الجزائري الشيخ عقباوي العرض الأول لعمله المسرحي الجديد «أزوزن» أمام جمهور مسرح كاتب ياسين الجهوي بولاية تيزي وزو (105 كلم شرق الجزائر العاصمة).

وتعني كلمة «أزوزن» في اللغة الأمازيغية؛ هدهدة الطفل في مهده لينام، وللعنوان إسقاطات على الشعوب التي تغطّ في سباتها العميق تحت تأثير هدهدة السلطة التي تقضي على قيمة الإنسان في سبيل المصالح المطلقة.

أحداث المسرحية ،التي كتبها المخرج نفسه، تنطلق بلعبة الموت، من خلال قصة بسيكودرامية تصوِّر مأساة عائلة بأكملها يذهب ضحيتها الأبناء الأربعة لطبيب وزوجته الممرضة اللذين قاماباكتشاف لقاح يطيل عمر الإنسان إلى مدى طويل، واعتقدا أن اكتشافهما لا مثيل له ولم يسبقهما أحد إليه،ولأن ثقتهما كانت كبيرة في لقاح العمر الطويل هنا فقد آثرا تجريبه على أولادهما الأربعة... وبذلك تحوَّل الأبناء إلى فئران تجارب أبويهما المهووسين بالاكتشافات العلمية والطبية، لكن السحر ينقلب على الساحر، فيفشل الاكتشاف. هكذا يموت الأبناء الأربعة بسبب تهور وهوس الأبوين اللذين يصابان بصدمة حادة تقودهما إلى الجنون، ومن ثمَّ إلى مصحة للأمراض العقلية، حيث يقوم الطبيب المعالج والممرضون بتبادل الأدوار مع الزوجين المجنونين قصد تسهيل عملية علاجهما.

تَسُوقُ المسرحية مجموعةً من الرسائل ذات الأبعاد المجتمعية والسياسية، يختصرها المخرج من خلال إحالات وإسقاطات صريحة على أوضاع الشعوب المقهورة التي أصبحت فئران تجارب لحكامٍ







وأنظمةٍ ومخططاتٍ أسقطت كل القيم الإنسانية وغلّبت منطق القوة والوصاية الأبوية لتمرير مصالح الكبار.

كثيراً ما تنفجر مختبرات الباحثين نتيجة لخطأ ما وهو ما حدث في مسرحية «أزوزن» ليذهب ضحية خطأ الطبيب وزوجته أولادٌ لم يختاروا بأنفسهم مصائرهم. هكذا تنهار قيمة الإنسان في مجتمعات تتصاعد فيها مؤشرات المصلحة وحب الشهرة.

«أزوزن» هو العمل الرابع للفنان عقباوي، الذي فضّل أن يكتب هذه المرة للمسرح بلغة أمازيغية، متجاوزاً ما يعتبره البعض حاجزاً أو عائقاً بين المتلقي وبين العرض بسبب عدم فهم اللغة. في تصريحه لـ «الدوحة» أكد عقباوي أنه يؤمن بأن اللغة ليست عائقاً في وجه الإبداع. وبذلك أراد فتح باب المسرح على جمهوره من خلال هذا العمل بلغة الأمازيغ ،وقد ساعدت اللغة الأمازيغية على التحكم الجيد في الحوار كون الممثلين من منطقة القبائل، وأغلبهم تخرجوا حديثاً في المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري ببرج الكيفان، الذي يعتبر المعهد الوحيد المتخصص في تكوين الممثلين والمخرجين والنقاد في المجال الدرامي والسمعي البصري في الجزائر.

جاءت السينوغرافيا على مقاس الحالات النفسية للشخوص ومشاهد العرض؛ وارتكز الديكور أساساً على طاولة إفطار في المشهد الأول، وبعدها استغنى المخرج عن الديكور وصولاً إلى مصحة الأمراض العقلية، حيث استعمل كراسي يحركها الممثلون معهم، ليخلو فضاء الركح فيما عدا هذين المشهدين للممثلين الذين تعاقبوا على لعبة رسمها مصمم السينوغرافيا حمزة بوكير بالطباشير على أرضية الخشبة تمثلت في لعبة الخطة أو «الخطوة» التي تعرف في مناطق أخرى بلعبة «التوكي» التي تمثل لعبة شعبية تلعبها البنات بالقفز على مربعات بحجر رافعات إحدى الرجلين وفق قوانين هذه اللعبة التي أخذ يلجأ إليها الممثلون في «أزوزن» عندما يشتد بهم الفرح أو القلق.

مع بداية العرض اندفع إلى فضاء المسرح صراخُ وبكاءُ أطفال وهي خلفية موسيقية مرعبة بدأت مع لحظات المسرحية الأولى، وتتلاشى هذه الخلفية شيئاً فشيئاً.. ثم تدخل موسيقى التندي لتجعل هذا العمل الناطق بالأمازيغية متكّأً ثقافياً يغوص في أعماق قبائل الايموهاغ «الطوارق».

ساعد في إخراج هذه المسرحية؛ عبد ربي إلياس، وصمّم السينوغرافيا بوكير حمزة، أما الموسيقى فقد وضعها ناصر هني، وأنتج العرض بتعاون وشراكة جمعيتين ثقافيتين مسرحيتين هما (فرسان الركح - أدرار) و(طالت سات - تيزو وزو).

الشيخ بن امحمد عقباوي من المسرحيين الجزائريين الشباب الذين يحاولون وضع بصماتهم المتطلعة إلى الجديد والمبتكر في مجال المسرح، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية فرع التمثيل وحملت حقيبته المسرحية عدة أعمال كتابةً وإخراجاً وتمثيلاً، إذ مثَّل في مسرحيات عديدة منها «الإسكندر الأكبر»، «صرخة فنان»، «الجدار»، «الرحيل»، «التائه»، كما كتب نصوص أربع مسرحيات هي «الحب الممنوع»، «الجدار»، «توبة غراب» و«حكاية ثورة».



سلمان المالك..

الحياة على سطح لوحة

وُلِدَ الفنان سلمان المالك بالدوحة سنة 1958 وتابع دراساته الفنية بمصر إلى أن حصل على بكالوريوس التربية والفنون عام 1982. له مشاركات محلية وعالمية جماعية وفردية جعلته أحد الفنانين البارزين في المشهد التشكيلي العربي، حيث مثّلت أعماله دولة قطر في عدة معارض عالمية. هو فنان مُتعدّد الاهتمامات الفنية، بين التشكيل، والرسم الكاريكاتوري، والتصميم الغرافيكي، أعماله تعبر عن وعي جمالي ينطوي على تمثلات الواقع وذاكرة الإنسان وتحولاته دون أن يكون مضمون القضايا الاجتماعية والإنسانية على حساب البعد التجريدي في اللوحة الذي يبقى عنده مفتوحاً على قراءات مُتعدِّدة. سلمان المالك مشغول أيضاً بالتعبير عن الواقع العربي بأحلامه وآماله وانتكاساته وأزماته. وهنا يحضر التقاطع الدينامي الذي يجمع اللوحة التشكيلية لديه بتجربته في الكاريكاتور.. في هذه المقابلة نقترب من مسيرة سلمان المالك وتجربته وقناعاته الفنية والفكرية.

حوار: سعيد بوكرامي



بداية، ما هي الأسباب التي دفعتك إلى الرسم؟ ولماذا؟

- لا توجد أسباب محددة، ولكن كانت الظروف المحيطة بي تدفعني إلى الرسم، وشعرت بأن هذا هو طريقي، حيث بدأت مسيرتي الفنية منذ الطفولة، وبالتحديد في المرحلة الابتدائية، وكان تشجيع الأهل في البداية وأقراني بالمدرسة ومعلمي التربية الفنية بالغ الأثر في دفع مسيرتي الفنية، حيث لاحظوا مهاراتي الفنية التي أتميز بها عن زملائي، فساعدوني على صقلها من خلال إعداد اللوحات المدرسية والمشاركات الفنية البسيطة.

كان والدي صارماً في التربية، ولا يسمح لي باللعب خارج البيت، مما دفعني إلى أن أفرغ طاقتي كطفل لأرسم بالفحم على الجدران، حيث كنا نسكن في أحياء الدوحة القديمة، والتي تتميز بيوتها بالجص الأبيض. كما كانت والدتي تطبخ على الخشب، مما اضطرني لأخذ الفحم وأقوم بالرسم على هذه الجدران، وكثيراً من المرات كنت أتعرض إلى العقوبة من والدي سواء بالضرب أم غيره بسبب تشويه الجدران. كان للألوان على جدران المدرسة تأثير كبير عليّ حتى بدأت الموهبة باتخاذ شكلها الكامل وشعرت بأن هذا هو طريقي وقدري وأثمرت فيه مع مرور سنين الدراسة والتوجه للدراسة الأكاديمية.

يمكن لأي مُتتبع لمسارك التشكيلي، أن يلاحظ التغييرات التي طرأت على مسيرتك الفنية منذ بدايتها إلى الآن.. كيف تبدو لك البدايات مقارنة بالنضج الفني الذي تحققه أعمالك الآن؟

- الفن هو حياتي، وأنا استنشق الفن، واللوحة هي رفيقة مشواري، والرسم قدري، وأنا سعيد بهذا القدر، وبالمقارنة بين بداية تجربتي وما وصلت إليه الآن من نضج فني، فإن تلك التغييرات تتمثل في أنها امتداد لمسيرة بحث، وليس مجرد رسم، مثل الطالب في المختبر، فكنت في محترفي ومرسمي في عملية بحث فني مستمر من أجل الوصول إلى صيغ وقيمة فنية تشكيلية. في البداية واجهتني صعوبات كثيرة، حيث الصعوبات موجودة في كل شيء، ولولا المعاناة ما عرفنا معنى النجاح، فالمعاناة هي أساس الإبداع، وهي الامتحان الحقيقي والمحطة الأخيرة للوصول إلى بَرّ الأمان، وقد كان التطور في مسيرتي الفنية مواكباً للتطور الموجود في الفضاء التشكيلي العربي والدولي.

هنا يدفعنا إلى السؤال عن التأثيرات التي ألهمتك، وعن مصادرك الفنية والثقافية والإنسانية؟

- أنا ابن بيئة بحرية وبرية، تفتحت عيناي على اللون الأزرق، فقطر شبه جزيرة، بالإضافة إلى عمقها الصحراوي في البر، حيث تشبعت باللون البني، وأيضاً رافد الموروث الاجتماعي والشعبي، هذه الأشياء مجتمعة كانت هي المخزون الذي من خلاله أستمد موضوعاتي وأعمالي التشكيلية، حيث الإنسان هو محور الأعمال التي أقوم بها. التشخيص يعنيني والإنسان بشكل عام، لكن المرأة تتسيد مساحة كبيرة في لوحاتي؛ المرأة الوطن، المرأة الحلم، المرأة المساهمة في البناء، المرأة بعيداً عن المفهوم الحسي، وكانت كل هذه التأثيرات هي المصدر الذي يدفعني للإلهام الفني والثقافي والإنساني دون سواها.

أمامي نماذج من أعمالك، هي تجارب مرحلة وتفكير فني، ورغم تباينها وتباعدها فإنها تترك انطباعاً بكون الجانب التقني يحظى باهتمام لافت. من وجوه هذه التقنية تداول الألوان نفسها، ونظام الرقعة نفسها قد يتغير بعدها، لكنها تحافظ على نفس الإيقاع البصري. يبدو أنك لا تترك للعفوية والتلقائية أي مجال



للتدخل في لوحتك؟

- التقنية الفنية هي تحدٍ للفنان لاستخلاص التجربة، وهي القياس والمؤشر الذي يقيس إمكانيات الفنان والمسافة التي قطعها وهو يرسم. التقنية عندي هي وسيلة وليست غاية. الألوان في أعمالي لها دلالات كثيرة، وتداول الألوان يعني لي التحدي.. وأنا بطبعي أحب التحدي، وعندي إصرار وتحدٍ فيما يخص الألوان والتفوق على الذات، وهناك كثير من الفنانين يهربون من بعض الألوان، ولكن أنا دائماً استحضرها في أعمالي وأوظفها لخدمة الشكل والمضمون.

هذه البنية الراسخة للوحة تدفعني للتساؤل عن أمر أثار انتباهي: هل تدفع لوحتك إلى تدوين ذاكرة بصرية موجودة سلفاً في الواقع والثقافة الشعبية أم أنك تصنع ذاكرة شخصية جديدة؟

- البنية هي امتداد لثقافة موجودة، ولكني أحاول الجمع بين الأصالة والمعاصرة، وأحاول أن أكون فناناً مؤثراً في محيطه، وأحاول أيضاً أن أكون جزءاً من الذاكرة التشكيلية في بلدي، وأتمنى أن أكون قد حققت هذه المعادلة.

هل هذا، من بين أمور أخرى، ما يدفعك إلى البحث عن هوية بصرية لا تعرف الاستقرار تتمثل في عدم التوقف عن رسم ملامح شيء تبحث عنه ولا تتوقف عن البحث عنه ويظهر بجلاء في إيقاع لوحتك منذ 2004 حتى مرحلة الكولاج؟

- نعم؛ البحث عن الهوية يظلّ هاجسي رغم أن إيماني بأن الهوية في العمل الفني هي الإبداع، وأنا ضد الإقليمية في الفن، حيث إن الفن حالة إنسانية وفي نفس الوقت ينطلق من الخصوصية المحلية، وهذه معادلة صعبة: أن أقدم لوحة محلية بمفردات وتقنية ومفهوم معاصر.

تجربتك الفنية تجريبية في العمق وجمالية في الأبعاد. لماذا الخلط بين الحلم والواقع. وأيهما الأكثر التحاماً بلوحتك؟ ثم كيف تبدأ اللوحة عندك ومتى تنتهي؟

- أميل إلى الواقع الدرامي، والحلم في بعض الأعمال؛ أستمد من الواقع ومن الحياة المعاشة وأنقل ذلك إلى سطح اللوحة من خلال عناصر وألوان. لا أحدِّد الأسلوب في بداية العمل، ولا المدرسة، ولكن أترك نفسي على سجيتها تختار ما تشاء على طريقة التنفيذ، وفي النهاية مخرج اللوحة هو انعكاس للوحات الفنية والرؤية التعبيرية.

أتحيز إلى الإنسان وعلاقته بالفضاء والمحيط، ودائماً تبحث العناصر في أعمالي عن (الفردوس المفقود) الحاضر الغائب، ولولا هذا الأمل لما كانت هناك حركة، لولا البحث عن الحلم والسعادة لما كان هناك حِرَاك في المحيط.

أبدأ من حيث أنتهي، وأنتهي من حيث أبدأ ليس لدي خريطة طريق عندما أمارس الفعل التشكيلي هناك عاطفة تتدفق على سطح اللوحة لا أعلم بداياتها ولا أبحث عن جرس إنذار بنهاية العمل أترك نفسي التشكيلية على سجيتها تبحث عما بداخلي ليتدفق على السطح الأبيض.

لا يزال الجسد موضوعاً مُتكرراً في أعمالك وأيقونة راسخة، لكنها تبدو أكثر تجريباً لماذا هذا الاختيار؟

- ليس الجسد كما ذكرت سابقاً بموضوعه الحسي، ولكني دائماً أميل إلى تجسيد الإنسان كعنصر مهم في اللوحة. أميل إلى اللوحة التي تخلق حواراً بين الفنان وبين المتلقي، هذا الحوار هو ما يشجيني ويرضي قناعاتي التشكيلية، والجسد محور كثير من الحضارات وكثير من الفنانين، حيث إن الجسد هو الوعاء الغامض يحتوي على الخير والشر. في عام 2004 أصبحت المرأة في أعمالي ذلك الكائن الذي لا تعرف هل هو جسد امرأة أو جسد رجل أو طائر برأس امرأة، وكلها عناصر تخدم ما أريد توصيله.

يبدو أن تجربتك الفنية تمتح أيضاً من الأدب وتستلهم مصادره.. أين تتجلى هذه العلاقة في تجربتك الفنية؟

- اللوحة مشروع أدبي ثقافي وليست عملاً تزيينياً، وأقصد اللوحة التي تنتمي إلى تجربة فنية وليست اللوحة المسطحة الساذجة. لولا الأدب



والحوار الثقافي لما أنتجت لنا هذه العلاقة بين الفن والأدب أعمالاً تزخر بها الكثير من متاحف الفن الحديث في العالم، وأنا أؤكد على أهمية أن يجر العربة العقل والبصيرة لتقديم منتج فني ثقافي.

منذ سنوات دخلت تجربة فنية جديدة وفريدة وهي تجربة الكاريكاتور؟ لماذا هذا الاختيار الفني وماذا أضاف إلى تجربتك الفنية؟

- دائماً أشعر بأن داخلي احتجاجات على قضايا محيطة بي اجتماعياً وسياسياً، ولا أجد منفذاً لهذه الاحتجاجات سوى تلك المساحة في ظهر الصحيفة اليومية التي أشير بها إلى تلك السلبيات. لا أطرح نفسي في الرسوم الكاريكاتورية كواعظ أو مُصلِح، ولكني أقوم بدور مشرط الجراح؛ مدمٍ ومعالج في نفس الوقت، ومجتمعاتنا العربية تحتاج إلى مثل هذه الجراحة، فما يحدث في خريطة الوطن العربي هو لوحة كاريكاتورية كاملة الأركان والعناصر لما بها من تناقضات ومفارقات. الكاريكاتور أضاف لتجربتي التواصل مع الناس ورجل الشارع البسيط.

التشكيل العربي جزر متفرقة من التجارب قد تبدو مُتباعدة لكنها تلتقي في نقطة ضوء وإشراق يجعل منها اليوم علامات فارقة وواعدة.. كيف تنظر إلى واقعه ومستقبله؟

- في شمال إفريقيا هناك تجمعات قد تميل إلى ثقافة الضفة الأخرى، أي إلى أوروبا، وفي جنوب آسيا عالم آخر يميل إلى ثقافات ما بعد الحداثة الأميركية، وفي الخليج بين هنا وناك، للأسف الشديد أحزن حينما ينظر العالم إلى فنوننا على أنها فنون تراثية وفلكلورية وليست كرافد يشارك في الثقافات العالمية. أتعاطف مع الفنان التشكيلي العربي لأنه حائر بين مكبله وعادات تضع خطوطاً حمراء في العملية الإبداعية ونظرة الآخر الدونية لهذه الفنون.

هذا يدعوني إلى التساؤل عن واقع وآفاق التشكيل القطري أيضاً؟.

- التشكيل القطري تجارب فردية مساهمة في التشكيل العربي بشكل أو بآخر، إنه ظاهرة وديناميكية بارزة في النشاط الثقافي المحلي في قطر، كما أن له حضور على المستويين العربي والدولي، وهناك تجارب فنية لفنانين تشكيليين قطريين استطاعت أن تحصد الجوائز والاحتفاء في محافل تشكيلية مهمة. ينتظر المرفق التشكيلي القطري كثير من الفضاءات والنجاحات.

ما هي مشاريعك المستقبلية؟

- أستعد لإقامة معرض شخصي سوف أطرح من خلاله تجربة جديدة تعتمد على قضية الطائر (الحزين).. الطائر ذو رأس امرأة. تدور الفكرة حول البحث عن الحرية وإثبات الذات من خلال فضاءات بلا أسقف (أمكنة بلا أسقف)، كما أستعد لإصدار كتاب عن تجربة أكثر من 30 عاماً في الفن التشكيلي.

بعد هذا المشوار.. كيف ينظر سلمان المالك إلى تجربة الفنان سلمان المالك؟

- قد تكون تجربتي مجروحة في الحديث عن نفسي، ولكني أترك الآخر أن يتحدث عن تجربتي، أكيد هناك مناطق نجاحات، وهناك مناطق ضبابية وإحباطات، ولكنني أتمنى أن المقيمين لهذه التجربة أن يكونوا رحماء وذوي رأفة بهذه التجربة.

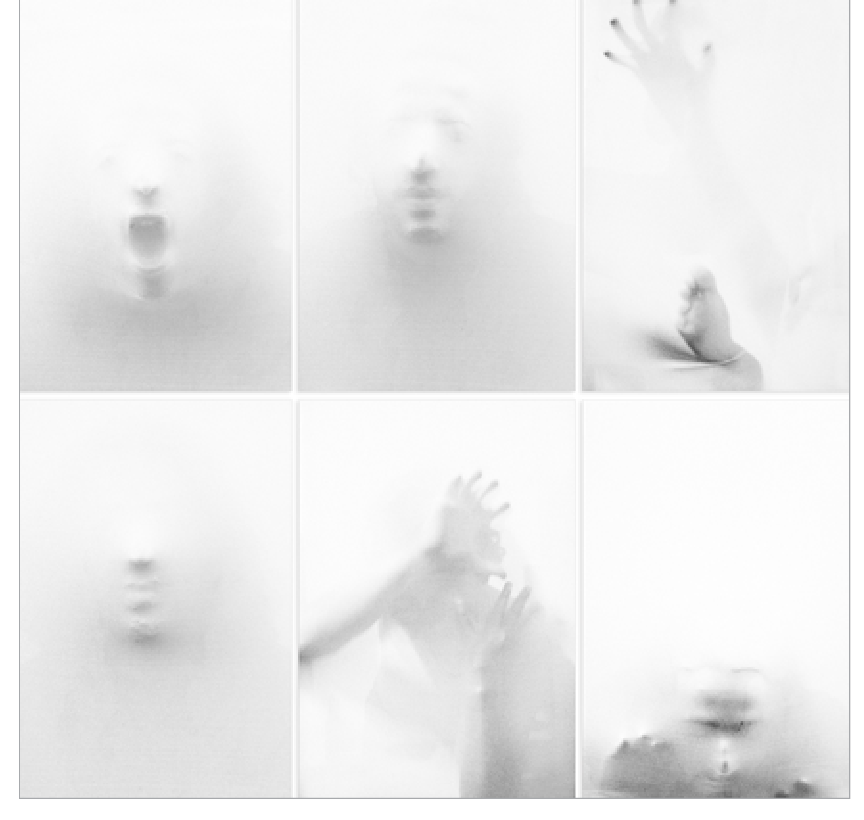
جسر نحو فلسطين

بيروت: محمد غندور

استضاف مركز بيروت للمعارض في الفترة الممتدة ما بين 26 يونيو / حزيران و3 أغسطس /آب معرضاً جماعياً ضم أعمال 17 فناناً فلسطينياً. المعرض الذي أقيم تحت عنوان «جسر نحو فلسطين» توزعت معروضاته (62 عملاً) بين الرسم الزيتي والإكليريك والتركيب الفني والتصوير الفوتوغرافي والفن الرقمي والفيديو. وتعكس في بعضها جرعة تفاؤل فيما تصوّر أخرى الحقيقة القاسية.

«جسر نحو فلسطين» هو أول معرض مُخصَّص للفن الفلسطيني المعاصر في لبنان منذ الثمانينيات. ويشكل هذا الحدث المهم محطة أساسية للفن في المنطقة، حيث يكشف للجمهور ثقافة الشعب الفلسطيني الغنية بإبداعاتها. ومن جهة أخرى فإن المعرض يمحو الحدود، ليحتفل بفلسطين ويجذب المجتمع من خلال أهم الأعمال الفنية المعاصرة الراسخة والحديثة، نظراً للمكانة المهمة التي يحتلها الفنانون الفلسطينيون على الصعيدين الإقليمي والعالمي.

ويأتي المعرض، الذي يبرز أعمال فنانين يقيمون في فلسطين أو في المنفى، ليدون بشكل فني صلابة وإبداع وصمود هذا الشعب وثقافته التي حاول ويحاول الاحتلال الحدّ منها في سياق مصادرة الهوية الفلسطينية، وقد سعى المعرض إلى خلق منبر مُتحرِّر لهؤلاء الفنانين ليعرضوا أعمالهم المناضلة، والتعبير



من متوالية فنية لبشار الحروب

عن الحقائق والضياع والآمال.

شارك في المعرض كل من بشار الحروب، رأفت أسعد، سميرة بدران، تيسير بركات، عيسى ديبي، رولا حلواني، وفا حوراني، منذر جوابرة، بشير مخول، رانيا مطر، محمد الحواجري، محمد مسلّم، ستيف سابيلا، ليلى الشوا، ناصر


تركيب محمد مسلم


" أناس منسيون " رانيا مطر

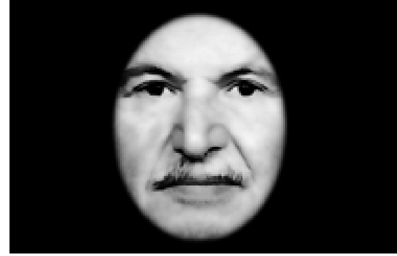
سومي، ماري توما، هشام زريق. وكان المتجوِّل بين أعمال هؤلاء، كأنه يتجول داخل فلسطين المحتلة؛ فالتفاصيل تلو الأخرى موحية بحياة وأرض وأفراد وهوية وأحلام.

وبين كرتونة بيض ممتلئة بالصبار، وعقد من حبات الزيتون يزين رقبة فتاة جميلة، وبرتقالة فلسطينية تنخرها قطعة حديد... عكست الأعمال الفنية حواراً ثقافياً ما بين الفنانين المشاركين أنفسهم، إذ منهم من يعيش في المنفى، فيما فئة أخرى تسكن في مناطق محتلة، مما جعل أسلوبهم متبايناً من حيث أدوات التعبير ودلالاته، حيث نجد التعبير المباشر والعفوي ونجد البعيد أحياناً عن قضايا الاحتلال.

غير أن ما يبدو مثيراً ومواكباً للصيحات الفنية هو تطور لغة التعبير الفني من خلال اعتمادها على وسائط متعددة، وتحررها من الإطار التقليدي للفن. فإلى جانب أعمال تقليدية كالرسم واللوحة والمشغولات اليدوية نجد الفنان الفلسطيني يبدع في أعمال التجهيز الفني كالفيديو آرت. وإذا كانت ليلى الشوا مثلاً، قد اختارت التعبير عن قوة الجانب السلمي في الدفاع عن القضية الفلسطينية وتحقيق السلام عبر اشتغالها على ما هو براق وملون ومزين ولمّاع، فإن أعمال سميرة بدران جاءت أكثر ارتباطاً بالقضية من حيث التعبير عنها بكل السبل. فيما يطرح رأفت أسعد في تجهيز فني، غياب مطار فلسطين عن لوائح السفر في مطارات العالم. بينما اختار ناصر سومي، الذي كان لأعماله حضور لافت في المعرض، تقديم أيقونة يافا بواسطة جدار أزرق نيلي خلفه غرفة بها صناديق مُعلّقة وعلى كل صندوق عُلقت رسالة مكتوبة بخط اليد تقول: من لاجئ روى فيها حكاية الهجرة القسرية (ثلاثة أيام أو أربعة على الأكثر أسبوع وتعودون ...). وعرضت رانيا مطر صوراً فوتوغرافية من مخيمات برج البراجنة في بيروت، وبرج الشمالي. كما كان للكوفية والبندقية حضورهما في أعمال منذر جوابرة الذي قَدّمَ لوحات تنكّر بالنزوح وأزمنة النكبات، وعكس ذلك، قدّمَ في لوحة عن حفل زواج بيوتاً خالية، لكنها في خلفية مخضرّة وحالمة.

إجمالاً؛ حاول الفنانون في معرض «جسر إلى فلسطين» إعادة بناء الذاكرة والتأكيد والانتصار لها، وأرشفة زمن المعاناة في وقت تتعدّد فيه مرايا النسيان المُتعدّدة والمُركّبة. وهي ذاكرة لا يرسخ فيها، بواقع الحال، إلا صور القتل والدمار والصراخ والألم والصمت.





وجوه رولا حلواني



«شعبيات» حسن الشرق

ياسر سلطان

تحت عنوان «شعبيات» استضافت قاعة دروب للفنون بالقاهرة (من 22 يونيو إلى منتصف يوليو) أعمال الفنان المصري حسن الشرق. في مجموعة أعماله المعروضة يتابع الفنان استلهام ميثولوجيا الحكي الشعبي، وتضمين أعماله أشعاراً ومأثورات مُتعلِّقة بالحكايات والأساطير الشعبية. حكاية حسن الشرق وتجربته لا تبتعد كثيراً عن أجواء تلك الحكايات الأسطورية التي يتناولها في أعماله، فهو القادم من صعيد مصر بالجلباب والكوفية، مُقتحماً عالم التشكيل وعارضاً أعماله جنباً إلى جنب مع أعمال كبار الفنانين داخل مصر وفي أغلب عواصم أوروبا.

بعد مرور ما يزيد على العشرين عاماً، منذ أن أقام أول معارضه بالقاهرة، لا زال حسن الشرق يعود بنا إلى بدايته في مدينة (المنيا) لنتذكر معه (حواديت الشاطر حسن، وست الحسن، وأبو زيد الهلالي)، وغيرها من الحكايات الشعبية التي كانت تشكل مصدر التسلية الوحيد في القرية. هذه الحواديت كان يستمع إليها حسن الشرق بين يدي جدته فراكمت في داخله مخزوناً من الصور والمفردات التي لا يزال ينهل منها حتى اليوم، ولا زالت تتردد على مسامعه كلما وقف أمام تلك المساحة البيضاء ليرسم تفاصيل حكاية جديدة من حكاياته الملونة، حكايات كثيرة، يتنكر مفرداتها وجملها المسجوعة، كما يتنكر كلماتها المسحورة التي حفظها عن



ظهر قلب.

كان حسن الشرق، وهو يستمع إلى حواديت جدته، تسيطر عليه رغبة جارفة في رؤية هؤلاء الأبطال الأسطوريين، كان يود أن يشاركهم كل هذه الحكايات المُدهشة، كان يعرف أنه يطلب المستحيل، لكنه لم ييأس. حاول الاقتراب من الحلم، وأن يرسم هؤلاء الأبطال، ولم يكن بالإمكان تحقيق ذلك إلا باللجوء إلى الصخور، إلى الأرض والنباتات الملونة التي يستخدمها كخامات للتلوين، وإلى سعف النخيل كأقلام وفرشاة. كان يرسم على جدران البيوت، على الأرض، على ورق مهمل يقع بين يديه. لم يكن يعرف شيئاً عن طرق الرسم المتداولة وأدواته المستخدمة، لم يكترث لتعليقات الناس وهمهمات المحيطين. كان يجمع كل ما يقوم برسمه في صندوق خشبي صغير مغلق كالقمقم. كان الصندوق كنزه الثمين الذي يشعر في قرارة نفسه أنه سيفتحه ذات يوم ليخرج منه كل هؤلاء الأبطال الخرافيون فيطوفون به الدنيا ويأخذونه إلى عالم رحب، واسع، طالما كان يحلم به.

وحدث ما لم يكن يتوقعه حسن الشرق، فقد كانت الناقدة الألمانية أورسولا شيرينج في زيارة إلى مدينة المنيا في ربيع عام 1983، ويخبرها بعض أصدقائها عن حسن الشرق، فتقوم بزيارته، ويفتح لها الفنان صندوق الحكايات الخشبي. في ذلك اليوم انتقت شيرينج مجموعة كبيرة من تلك الرسومات وفاجأته بعدها بتحديد موعد لعرضها في المركز الثقافي الألماني بالقاهرة، وكان ذلك المعرض هو أول معرض يقيمه. يحكي حسن الشرق عن هذا الحدث بأنه كان أشبه بالحلم الذي لم يستيقظ منه حتى اليوم. يومها رأى لوحاته معروضة على الجدران لأول مرة...

تعَـدَّدَتْ معارض حسن الشرق، فمن القاهرة إلى مدينة شتوتجارد الألمانية عام 1889، ثم إلى باريس، حيث عرض أعماله في إحدى قاعات متحف اللوفر عام 1993، ثم السويد والنمسا وغيرها من المدن والعواصم الأوروبية والعالمية، كما أنتج التليفزيون الألماني فيلماً عن أعماله وتجربته الفنية، إلى أن أصبح حسن الشرق موضوع أبحاث ودراسات طلابية في الفن الفُطري.

خرجت شخوص حسن الشرق المسحورة من القمقم ليشاهدها العالم. أعين واسعة، وسيقان ملتوية، صبيان وبنات وأبطال، جن وعفاريت وحيوانات عجيبة، كلها تمثل مفردات لوحاته ذات الطابع السهل البسيط والموغلة في الحياة الشعبية برموزها ومفرداتها المتعدِّدة الغنية بالزخارف والكتابات والألوان، فأكثر ما يميز هذه التجربة الأصيلة هو تلك العفوية المسيطرة على المساحة، من البناء، والمعالجة الفنية للتفاصيل والعناصر، إذ تمتلئ أعماله بأشكال من الزخارف أشبه بالمنمنمات، هي الزخارف نفسها التي كانت تتزين بها البيوت والجدران الطينية في الريف المصري قبل أن تقتحمه الجدران الخرسانية بهيئتها المشوهة. شخوص بأعين واسعة وأجساد ملفوفة تطل من داخل مثلثات ومتواليات هندسية ونباتية، كتابات وأحرف عربية، كلها عناصر متكررة في أعمال حسن الشرق. حسناوات ا
وأبطال الحوا
مساحات رسـ
كل جزء مـن
مجالاً للعين ك
الرغم من هذ
يميز أعماله إ
الهدوء والسك
التي نستشعر
الصغيرة التـ
من دون أن نـ

المعرض العام

ملتقى الحصيلة التشكيلية

القاهرة: رشيد غمري

أُختتمت منتصف الشهر المنصرم فعاليات المعرض العام للتشكيليين المصريين في دورته 36 الذي أقيم بقصر الفنون بدار الأوبرا على مدى شهر. المعرض يعتبره الكثيرون الملتقى الأهم للفنون التشكيلية في مصر، حيث تعرض خلاله أعمال التشكيليين من مختلف الأجيال وفي كافة الأساليب. ورغم ما أثير عنه من مشكلات تنظيمية هذه السنة إلا أنه ضم عدداً لا بأس به من الأعمال الجديرة بالمشاهدة والمتابعة.

دورة هذه السنة وجهت التحية لـ 14 اسماً من ذاكرة التشكيل المصري، منهم حسن سليمان ومحيي الدين اللباد ومحمود بقشيش وعدلي رزق الله. وقد ضَمّ المعرض 360 عملاً من أصل 592 قدمت لإدارة المعرض. وقد تَمّ انتقاء 318 فناناً تشكيلياً في مجالات الجرافيك، الخزف، التجهيز في الفراغ، الخط العربي، التصوير الضوئي، التصوير الجداري، وفنون النسيج. فيما تميزت هذه الدورة عن سابقاتها بعدم تحديد موضوعة موحدة، لفسح المجال أمام المشاركين على اختلاف اتجاهاتهم الفنية والفكرية.

وقد تَصَدَّرَ البهو الرئيسي لقصر الفنون بدار الأوبرا عمل مجسم للفنان أحمد نوار يشبه غواصة باللون الأبيض. وضَمَّتَ القاعة الرئيسية لوحة كبيرة لجورج البهجوري الذي قَدّمَ (بورتريه) لأم كلثوم وهي محاطة بعازفيها. وشارك رضا عبد السلام بتجهيز في الفراغ ضم مقعدين ومنضدة ملونين على خلفية من لوحات بأسلوب الكولاج. وقد بدت القاعة الرئيسية مُخصَّصة للكبار وفيها عرضت لوحة كبيرة للفنان فرغلي عبد الحفيظ من معرضه الأخير، بالإضافة إلى عمل للفنان عصمت داوستاشي الذي قَدّمَ خلال عام واحد مجموعة من المعارض الناجحة إلا أن مشاركته في المعرض العام جاءت بعمل خطابي تحت عنوان (إلحق اشرب)، وهو عبارة عن مجموعة من زجاجات المياه الفارغة ربما تعبر عن أزمة المياة المرتقبة، أو عن أبعاد سياسية، يتوقع من خلالها الفنان سنوات عجافاً. وشارك إبراهيم الدسوقي أحد أبرز الفنانين من جيل الوسط بلوحتين يواصل خلالهما تناوله لموضوع الملاحات أو مستنقعات المياه المالحة، سبق أن قدمه في معارض خاصة. ومن الجيل نفسه قُدِّمَ عمل نحتي لأحمد عسقلاني مجسداً شخصاً مترهل الجسد ضئيل الرأس وهو يجلس مستقراً بقدمين مفلطحتين، وعلى ساق الجسد يقف متأملاً مخلوق بين الطائر والضفدع. ولفت الانتباه نحت لمحمد الفولي مطلي بقصاصات الجرائد، وهو عبارة عن رجل يركب حماراً. فيما عرض مصطفى حسني نحتاً معدنياً مبهراً يتشكل من ثلاثة عازفين أمام مدخل قصر الفنون، حيث يعزف رجلان على التشيللو والأبوا جالسين تتوسطهما سيدة واقفة تعزف على الكمان.

وعُرِضَتْ لوحة لأحلام فكري مُكوَّنةَ من ثلاثة أجساد أنثوية دون أذرع. كما أكدت الفنانة عايدة عبد الكريم حضورها من خلال النحت على خامة الزجاج الذي برعت فيه لسنوات، حيث أَسّسَتْ متحف الزجاج في الحرانية مع زوجها الراحل زكريا الخناني رائد هذا الفن، ويجسد عملها اثنان من الديوك بالزجاج الملون الذي يجري التعامل معه بالنار لتنتج الأعمال النحتية التي تتفاعل مع الضوء بشفافية ألوانها. وقد أظهرت أعمال التصوير الضوئي للفنان عمرو مقلد تميزاً في تصويره لشخص وسط قطع الخردة، وركام من الحديد الصدئ المُستعمل... في حين قَدّمَ محمد عبلة بانوراما جمعت لقطات إنسانية ومشاهد من أحداث سياسية ومواجهات أمنية وصور جنود مُعلَّقة على حبل ومعلق معها دمى جنود ومحاربين وقنابل وأسلحة، مازجاً العام والسياسي بالإنساني، خصوصاً في تأثير الأحداث الكبرى على البسطاء.

وتَصَدّرَ القاعة الثانية نحت لوجه مُغطى بقطع صغيرة من الخشب أو لحاء الشجر المُقطع بانتظام، للفنان حسن كامل. ومن الأعمال المميزة

رضا عبدالسلام





حنان الشيخ وخالد عقل

التي عرُضت نحت معدني لطائر يهبط درجاً منحوتاً على ظهر كرة للفنان السيد عبده سليم. ومن أعمال الخزف قَدَّمَتْ رباب وهبة طيوراً وأشكالاً شبه آدمية مُحافِظة على لون وملمس الفخار. وشارك الفنان مصطفى الغربي بلوحة تعبر عن مدينة بورسعيد إبان العدوان الثلاثي والتهجير. وَتَصَدَّرَ القاعة الثالثة خزف تم عرضه بطريقة التجهيز في الفراغ لعماد الدين المغربي وهو عبارة عن رغيف خبز يطفو كسحابة فوق زحام بشري لجوعى بعضهم ينحدرون من فرن عملاق، بينما تحلق فوقهم آنية ماء فارغة. وقدّمت إسراء ياسر عملاً من التصوير الجداري لعازفين من قطع الزجاج على أرضية من السيراميك مع تقنيات الزجاج المُنصهر والمُتداخل الألوان. وشارك مصطفى الرزاز بلوحة من مجموعة أبو زيد الهلالي من معرضه الأخير، فيما قدّمت رباب نمر لوحة من عالمها المميز بزحام شخوصه وتماثلهم. وقدّم كل من حنان الشيخ وخالد عقل عملاً يصور ميدان التحرير في ثلاث لوحات مُلتقطة من أعلى كوبري 6 أكتوبر الذي شهد أحداث ثورة يناير، حيث أعواد الثقاب وسط الجماهير، وفي الميدان نصب لعود ثقاب محترق وفي السماء وجوه ملائكية كأنما للشهداء يطلون على الساحة.

تنوّعت اللوحات في أسلوبها بين الواقعية الشديدة والتأثيرية التي تحتفي باللون والضوء وتظهر ضربات الفرشاة برؤى مختلفة وأساليب متنوعة، أو بين لوحات ما يعرف بالحساسية الجديدة التي تقدم موضوعات مألوفة واعتيادية برؤى لونية جديدة ولقطات طازجة وأحياناً بتقنيات مبتكرة، وتميزت في هذا الإطار لوحة بائع السمك للفنان علي حسان. كما قدمت رشا أمين لوحة، ضمن ما يعرف بالفن المفاهيمي، لفتاة على خلفية من كتابات بعضها من شبكة الإنترنت بالعربية والإنجليزية وعبارات مثل: «على هذه الأرض ما يستحق الحياة...».



عماد الدين المغربي



أيمن لطفي



بيوت حمص القديمة

نداء الدندشي

لا يمكننا الحديث عن المنزل التقليدي القديم في مدن العالم العربي بمعزل عن الإنسان الذي تفاعل مع جملة من العوامل النفسيّة والروحيّة عكست تأثره الكبير بالفكر الديني العميق السائد في المنطقة، وبعدد من العوامل الخارجية كانت الظروف المناخية واحدة من أهمها، وَشَكّلَ تصديه لها التحدي الأكبر الذي واجهه حين أنشأ مدنه وبنى منازله.

ففي بلاد الشام، أرض الرسل والأنبياء يمتزج المُقدَّس بالدنيوي، ويترجم هذا بالعمارة داخل المدن وفي البيوت السكنية، فترتفع القباب في شوارع وأزقة المدن القديمة وتستدير أسطحها كتمثيل دنيوي لقبة السماء، المستديرة والفسيحة، الصافية معظم أيام السنة والمزروعة بالنجوم فيتجلى في تأملها توق الإنسان للارتقاء والرغبة في نيل الفردوس المبتغى. تنتشر الأفنية داخل دور السكن ملبية هذا التوق العام، فيحاكي الفناء الفردوس ويغرس بمختلف أنواع الأشجار المثمرة؛ الورود الجميلة، والشتول المزهرة من ذوات الروائح الذكية... في سعي دنيوي لنقل التصور العام



حمص القديمة



فناء في بيت كان مهجورا

عن الجنة التي يُكَافَأ بها الصالحون من الناس. فالأعمال تمتزج بالنيات وتركن النفس للصلاة، في طقس يومي يؤديه الناس على اختلاف مذاهبهم وتعدُّد طوائفهم وأعراقهم، وإذا كان المُقدَّس حالة مستمرة ترافق المرء خلال حياته، فإن الدنيوي سعي دؤوب لبلوغ أعلى درجات المُقدَّس، وقد أضاف لهما الإنسان قيمه المدنَية التي شَكَّلَتْ مجمل تقاليد المجتمعات التي يعيش فيها وعاداتها السائدة، ويسير هذا جنباً إلى جنب مع الرغبة في خلق المناخ الملائم للعيش المريح بعيداً عن قسوة تقلبات الطقس بين الصيف والشتاء، وتباين درجات الحرارة بين الليل والنهار في مدن يقع معظمها على تخوم الصحارى، حيث يتسم مناخها بتباين الفروقات الحرارية خلال فصول السنة بشكل عام، وبين الليل والنهار. هنا، اختزل الإنسان تجاربه وملاحظاته عبر التاريخ، فابتكر عناصر معمارية صغيرة، تحوّلت إلى جزء مهم من تفاصيل هندسة البيوت والمنشآت لقدرتها على تحقيق التوازن الحراري الملائم لراحة الجسد، فضلاً عن الذوق الجمالي الخاص.

أهم سمات المنزل التقليدي القديم في سورية أنه بناء مُغلَق من الخارج ومفتوح على الداخل، وقد أرجع كثير من الباحثين - الأجانب على وجه الخصوص- هذا للدور الذي لعبته تقاليد المجتمعات العربية وعاداتها في تصميمه، وهذا لا يبتعد كثيراً عن جوهر الحقيقة، لكنه يلغي الدور المهم للعامل الروحي الذي يقف خلف الإسراف في تزيين الفناء وتحويله من حديقة صغيرة، إلى فردوس يخطف الألباب. مع الأخذ بعين الاعتبار الدور الفعّال الذي لعبه عامل المناخ الذي تَطَلَّبَ إضافة عناصر معمارية خاصة تدخل في التصميم الهندسي للبناء؛ فقد شَكَّلَ التصدي للعوامل الجوية التي تتسبب بانحطاط الجسد جرّاء شدة الحرارة صيفاً وانكماشه من البرد شتاء، مما يضعف القدرات الإنتاجية للإنسان ويصيبه بالأمراض... شَكَّلَ تحدياً كبيراً واجهه الإنسان لدى تشييده مدنه وبيوته السكنية، فكان دائم البحث عن وسائل وطرق تجعل حياته أكثر راحة في مسكنه، وتلطف أجواء المدن التي يتجوَّل فيها ويمارس فيها أعماله وعاداته ومعتقداته التي ورثها وبذل جهداً للمحافظة عليها، فكان البيت ذو الفناء الداخلي حصيلة تاريخ طويل من التأمل الروحي العميق والتجربة، وجملة من الملاحظات العملية نقلت عبر سلالات من الأجيال المُتعاقِبة حتى بلغ في هندسته مرحلة الكمال التي عرفناها عنه.

يتألف البيت التقليدي القديم في مخططه العام من فناء مكشوف، تتوزع غرف المنزل وأجنحته حوله، ويزوّد أحد الجدران بإيوان يُطِلّ على الفناء بواجهة كبيرة لها شكل قوس مُدبَّبة ترتفع قمتها حتى أعلى الجدار. وتتميز جدران المنزل بسماكتها بغية عزل الداخل عن الضجة في الخارج،



مصطبة



إكساء القمريات من الخارج

وأيضاً لتشكل عامل حماية يمنع الحرارة والبرودة من النفاذ إلى داخل الغرف المأهولة. للدخول إلى المنزل، على المرء أن يجتاز عتبة مرتفعة، هي النقطة التي تفصل بين الطريق المجاور، أو الزقاق، وبين داخل المنزل؛ إنها الخطوة التي ينتقل بها المرء من العام، أي المكان الذي يتشارك فيه الناس استخدام كافة عناصر المدينة، إلى الملكية الفردية، والخصوصية المطلقة، حيث يبدأ نبض الحياة الحقيقية للإنسان، ثم يعبر ممراً ضيقاً، يكون معتماً أحياناً، وينفرج في نهايته على حديقة مُفْعَمَةٍ بالحياة، وغنية بالعناصر المزيّنة هي فناء المنزل. وتشكل المادة التي شيد منها البناء العنصر الذي يحدد هوية المدن ويعطيها طابعها الخاص. وقد كان اللون الأسود السمة المميزة لمدينة حمص، فالمدينة بنيت بالحجارة البازلتية السوداء المتوافرة بكثرة في مقالع منطقة الوعر المتاخمة لها.

أجنحة المنزل

لم يعرف البيت التقليدي القديم في حمص نظام الدور الكبيرة التي عرفتها المدن الأخرى، حيث يقسم المنزل إلى قسمين يخصص أحدهما لاستخدام الرجال، والآخر للعائلة. بل كان بمجمله داراً واحدة تتألف من عدد من الأجنحة تشرف على الفناء بواجهاتها المزخرفة والمزينة وفق أصول عمارة العصر الذي تمثله، وتشكل كل واحدة منها كتلة معمارية تتضمن غرفتين أو ثلاث غرف وقد تزيد، ويتكوّن المنزل من جناحين أو أربعة وفقاً للوضع الاقتصادي لرب العائلة، ويتم تحديد إحدى الغرف لتكون مركزاً لاستقبال الضيوف، ومكاناً تعقد فيه المناسبات الخاصة كالخطوبة والزواج تسمى «القاعة»، وتتسم بالسعة وتستحوذ على اهتمام وعناية كبيرين لدى بناء المنزل، في أحيان كثيرة تشغل جناحاً كاملاً في البناء، فيكثر البنّاء من تأسيس فتحات الخزائن الجدارية لتزيينها، وتزود القاعة بقطعة جميلة من الرخام المنحوت أو المجزَع تسمى «المصب» تثبت على الجدار بالقرب من مدخل الغرفة، وليس للمصب وظيفة سوى وضع قنديل الإنارة على الرَفّ الذي يفصل قسمه الأعلى عن الأسفل، لكن وجوده يعني إضافة الجمال والفخامة على المكان.

وقد كانت السيدات عادة هن اللواتي يستقبلن ضيوفهن في هذه الغرفة، بينما يخصص لرب العائلة غرفة قريبة من المدخل الرئيسي للمنزل يستقبل فيها ضيوفه من الرجال في الظروف العادية، وتفتح القاعة أبوابها لاستقبالهم في المناسبات الخاصة. أما غرف المنزل فمعظمها يستخدم للجلوس والمنامة وفق احتياجات الساكنين، وهي تخلو من الأبواب التي توصل فيما بينها، ويتم الدخول إليها عبر الباب الوحيد الذي يفتح على الفناء. أما المرافق فلم تعرف البيوت القديمة نظام المطابخ والحمامات المعروفة حالياً، بل كانت تخصص إحدى غرف المنزل القريبة من المدخل الرئيسي كمكان يعد فيه الطعام يزود بموقد أرضي وطاولات خشبية ترصف عليها أواني الطهو، ويحتوي المنزل على قبو، أو عدة أقبية تحفظ فيها مؤونة الشتاء من المواد الغذائية كالطحين والحبوب والزيوت والسمن، واللافت أن هذه الأقبية لم تكن دائماً قريبة من المطبخ، بل كثيراً ما وجدت تشغل حيزاً بعيداً عنه، ولهذا علاقة بطبيعة الأرض التي يبنى عليها المنزل، ومهما كانت مساحة البناء يزود بمرحاض وحيد يشغل مكاناً جانبياً، ويخلو البيت من الحمام، إذ كان الناس يفضلون الذهاب للحمامات العامة في طقس احتفالي أسبوعي، ويستخدمون عتبات الغرف للاغتسال السريع.



إيوان في منزل تم تحويله إلى مطعم

الفناء

هو محور المنزل التقليدي وقلبه النابض بالحياة، تلتف حوله كافة أقسام المنزل وأجنحته، من غرف للسكن والمنامة، وأقبية أو مخازن المؤن، إضافة للمطبخ والمنافع، ويشكل الفناء بموقعه هنا صلة وصل بين غرف المنزل ويشيد ضمن قياسات مُعيَّنة تبلغ لدى مراعاة الشروط المثالية للعمارة ثلث مساحة البناء، تغرس فيه مختلف أنواع الشتول والأشجار، وقد شكلت أشجار البرتقال والليمون واليوسفي الدائمة الخضرة إحدى أهم الغراس التي أولاها السكان عنايتهم الخاصة في مدينة حمص، يليها عرائش العنب وأشجار التوت والتين، والورود المزهرة من ذوات الرائحة العطرة كالورد الجوري وعطر الليل، إضافة لأزهار الفل والياسمين تزينت بها معظم المنازل، بحرة ماء، أو بئر عذبة، يجتمعون في مهمة واحدة، ترطيب أجواء المنزل وبعث البرودة صيفاً، وإشاعة بعض الدفء شتاء حين تعمل الأشجار على تلطيف حرارة الهواء البارد، إضافة لكونها صادات جيدة تخفف من حدة اندفاع الرياح. وترصف أرضية الفناء بأناقة بحجر البازلت تضاف إليه أحياناً ألواح الرخام الأبيض ترصف ضمن تشكيلات هندسية متنوعة وجميلة. ويطل على الفناء من إحدى الواجهات المحيطة به إيوان واجهته قوس واسعة، بينما تزرع المصطبات على الجدران المحيطة به وقد زينت بعناية فائقة.

في هذا المكان كانت العائلات تمضي معظم أوقاتها في الأيام الدافئة من السنة، وكانت السيدات يستلطفن الجلوس في الإيوان المشرف على الحديقة نهاراً، بعيداً عن أشعة الشمس المباشرة، يتشاركن إعداد الطعام ريثما يعود الرجال من أعمالهم في المساء، فتتحلق العائلة بكاملها قرب البحرة لتناول الطعام والتحدث في مختلف الأمور، ويمتد السهر حتى ساعة متأخرة من الليل يركنون فيها إلى الهدوء، يتسامرون ويتأملون السماء المزدانة بالنجوم، هنا يتراجع تعب النهار وتسكن النفوس التي ما فتئت تفكر بباريها في مدن كان الدين يشكل محور حياة سكانها.

الإيـوان

الإيوان أحد عناصر العمارة الإسلامية المميزة، عرف أولاً في الأبنية الرسمية كالمدارس والبيمارستانات، ومنها انتقل إلى الأبنية المدنيّة- بيوت السكن- ويضفي وجوده في البيوت التقليدية الكثير من الجمال والمهابة على الواجهات الداخلية، كما يوحي بالسعة والرفاهية. والإيوان جزء حيوي في عمارة البيوت القديمة، إذ يشكل عامل حماية للساكنين في المنزل من حرارة الشمس الشديدة صيفاً، كمكان يلوذون إليه ساعات الظهيرة، ويحميهم من لسعة البرد القارسة في أمسيات فصلي الربيع والخريف. وهو حيز من البناء مغلق من ثلاثة أضلع، يشرف على الفناء بضلعه الرابع عبر قوس مدببة واسعة ترتفع حتى أعلى الجدار ويشغل مكاناً وسطاً بين غرفتين، في مدينة حمص كان للإيوان طرازه الخاص نسبياً، فقد اتخذت واجهة الإيوان شكل القوس المدببة الحادة نسبياً، وذلك في المساكن التي يعود تاريخ إنشائها لبداية القرن التاسع عشر وما قبل، إذ يتسم مناخ المدينة بشدة التيارات الهوائية القادمة من الغرب معظم فصول السنة، ما دفع البنائين إلى تضييق



مصب رخامي



واجهة داخلية

واجهة الإيوان في بيوت المدينة للحد من التأثير السلبي للرياح، كما حدد له مكان جانبي على القسم الأخير من أحد الجدران شيد فيه لتأمين راحة القاطنين في المنزل، لكن الإيوان ظهر وهو يتوسط إحدى الواجهات الداخلية للمنازل في الأبنية التي بنيت بعد هذا التاريخ، متأثرة بطرز العمارة السائدة في دمشق وحلب.

الواجهات الداخلية

تحيط بالفناء واجهات المنزل الداخلية، والجدران الفاصلة بين البيوت المتلاصقة. هنا يطغى عنصر الزخرفة على كل شيء فتشكل الواجهات إطاراً جميلاً يتمم جمال الفناء، ويحيطه من كافة جهاته. وقد أولى السكان هذا الحيز من المنزل جُلّ عنايتهم، فاستقدموا له أفضل المعماريين الذين لم يوفروا جهداً بإبراز براعتهم في البناء وإضافة اللمسات الجميلة هنا وهناك.

بُنيت حمص القديمة من حجر البازلت القاتم اللون والمتوافر بكثرة في هضبة الوعر على بعد خمسة كيلومترات إلى الشمال الغربي منها، ولإضفاء بعض الحيوية على اللون القاتم للبازلت عمد السكان إلى توشية منازلهم بحجر الكلس الأبيض، مستقدمين للمدينة أفضل أنواعه، وأكثرها صفاء باللون، فكان لامتزاج اللونين الأبيض والأسود أن خلقا فرصة نادرة من الجمال قلما تميزت بها مدينة من مدن شرق المتوسط. وشَكّلَ طراز الأبلق عصب الزخرفة في بيوت حمص، زيّنت به الأقسام السفلى من الواجهات الداخلية، وأطر النوافذ، حيث تناوب اللون الأسود مع اللون الأبيض، بينما زيّن الجزء الأعلى من الجدار بأطر القمريات المزركشة، التي أُطِرَتْ بالحجر الكلسي الأبيض، هنا تفنن المعماريون بابتكار أشكال متنوعة من الزينات على هذه الأطر لإضفاء المزيد من الأناقة على الواجهة، ولإتمام الفراغ بين القمريات كانت تضاف حقول من الفسيفساء الحجرية يتناوب فيها حجر الكلس الأبيض مع حجر البازلت، وأحياناً دوائر من الصنجات المزررة يستبدل فيها أحياناً حجر الكلس بألواح الرخام الأبيض طلباً للمزيد من الجمال والترف. ثم يضاف إلى ما سبق، وضمن زخرفة الواجهات المطلة على الفناء، عنصر أنيق وجميل يسمى المصطبة، وهي محراب صغير يفتح في الجدار بارتفاع متر واحد عن الأرض، تزين واجهته إما بالأحجار المنحوتة بعناية يتناوب فيها الأبيض والأسود، أو بفسيفساء رخامية تضيف المزيد من الترف والأناقة على واجهة البناء، وتستخدم المصطبة لوضع قنديل الإنارة فيها بعيداً عن الهواء، وكذلك لحفظ إبريق الماء قريباً من الساهرين في فناء المنزل.

القمريات

هي نوافذ صغيرة تفتح في أعلى جدران الغرف المشرفة على الفناء والجدران المجاورة للطرقات في الخارج، وتعتبر القمريات أحد العناصر المعمارية المهمة في البيت القديم، مهمتها تحريك الهواء الساخن داخل الغرفة ودفعه باتجاه الخارج في فصل الصيف، ما يؤدي لتبريد الغرف، بينما تغلق في فصل الشتاء لحصر الهواء الساخن في الداخل للمحافظة على دفء الغرف، وتُكسَى داخل الغرف بإطار متحرك وبسيط من الخشب والزجاج على شكل نافذة صغيرة.

الإكساء الداخلي

تشمل الأعمال هنا تسقيف المنزل وكسوة الجدران-التطيين- ثم إغلاق كافة فتحات المنزل داخل الغرف كالخزائن الجدارية والنوافذ والأبواب. وقد سقفت بيوت مدينة حمص بطريقتين، العقود المتقاطعة، أو بألواح الخشب، والعقود هي الطريقة الأقدم، لكنه أسلوب ظَلّ سائداً حتى بداية القرن العشرين، بينما استخدم الخشب لسقف المنازل في القرن التاسع عشر، وتستخدم هنا طبقتان من ألواح الخشب المسطح، تواجه السفلى منها سقف الغرفة من الداخل، ثم تضاف فوق الألواح الخشبية الخارجية طبقة سميكة من



اكساء الكتبيات والسقف

الطين تعالج سنوياً لمنع رشح مياه المطر، ثم تطيّن الجدران بعناية، وتُكْسَى الخزائن الجدارية التي تهيأ أماكنها أثناء عمارة الجدران، بالخشب المحفور يُثَبَّتُ على خلفية من المرايا اللامعة، لإضافة عنصر الفخامة على المنزل. ولإخفاء الحاجيات التي تحفظ بداخلها، هذا ولم تخل غرفة من غرف البيوت القديمة من هذه الخزائن، مهما تباين الوضع الاقتصادي بين طبقات المجتمع، وإن اختلفت عناصر النقش والحفر على الخشب. وتسمى الخزانة الصغيرة منها «الكتْبيّة» تحفظ بداخلها أدوات الطعام من صحون وكؤوس شراب وملاعق وشوك وغيرها.. وتسمى الكبيرة «اليوك» تخصص لحفظ لوازم النوم من فرش ومخدات وأغطية، وجميعها تُكْسَى بعناية بالخشب المحفور، هنا تظهر براعة النجارين الذين اختار معظمهم مواضيع نباتية تجمع مع بعضها في تشكيلات هندسية مميزة استمدت مواضيعها من الرقش العربي. وتختلف مواضيع النقوش وفق ذوق مالك البناء، بينما تعود كثافة النقوش أو قلتها إلى قدرته المادية. وتترك بعض الخزائن دون أبواب للإغلاق، ثم تزود برفوف أنيقة ترصف عليها أدوات



مشغولات خشبية اليوك



فناء

الزينة من قناديل الزجاج الفاخر، وزهريات الأوبالين المستورد، وقطع البورسلين المعرق الجميل. ثم يثبّت المصب الرخامي في مكانه على الجدار بالقرب من باب الدخول في حال وجوده، أحياناً كانت تزود معظم غرف المنزل بمصب خاص بكل منها، كما تُكْسَى نوافذ الغرف بالخشب والزجاج الشفاف، ويراعى في حفر خشب النوافذ انسجام عناصر الزينة مع زخارف إكساء الخزائن الجدارية، في بعض البيوت استخدم الزجاج الملون في كسوة أعلى النوافذ. هذا، ويلاحظ في حمص عدم زخرفة أبواب الغرف من الداخل بينما تنحصر العناية وأعمال النقش فيها على الوجه المُطِلّ على الفناء، المكان الذي استحوذ على كامل الاهتمام. أرضيات الغرف كانت تُكْسَى بألواح الرخام المصقول

بعناية ترصف بالتناوب مع حجر البازلت المصقول، أو تحاط بأطر رفيعة من الرخام الأسود الصافي اللون، ضمن تشكيلات منوعة تختلف من منزل لآخر.

الواجهات الخارجية

من خصائص المنزل التقليدي أنه مغلق على الخارج إذ تفتح النوافذ فيه على الفناء فقط، وتخلو واجهاته الخارجية من عناصر الزينة أو الزخرفة التي تحفل بها الواجهات الداخلية، وتبدو جدران المنازل الخارجية في مدينة حمص قاتمة وصماء تُطِلّ من أعلاها كوى القمريات وقد أحيطت بإطار من الحجارة البازلتية، باستثناء الأبواب الرئيسية للبيوت التي أضاف لها السكان أطراً أو واجهات صغيرة منمقة من الحجارة البيضاء والسوداء، أبعدت الرتابة عن أزقة المدينة وطرقاتها، وخلقت حالة جمالية مفاجئة للمتجوّل في أنحائها.

أخيراً، مهما بلغت الدراسات الوصفية للبيوت التقليدية القديمة من الدقة والموضوعية، تظل بعيدة كل البعد عن الروح التي تبثها هذه الأماكن في نفوس ساكنيها وزوارها، حتى العابرين منهم. إذ تجسدت في تفاصيلها المعمارية روح الإنسان وفكره، وعكست تقاليده التي بناها عبر قرون من الزمن، ونمط الحياة التي عاشها. ببساطة هي ليست مجرد بيوت سكنية وحسب، بل تاريخ المدن وذاكرة الشعوب.

المصادر

د. عبد القادر ريحاني، «العمارة العربية الإسلامية».

د. محي الدين الخطيب سلقيني، «العمارة والبيئة».

د. فريد الشافعي، «العمارة الإسلامية».

د. عفيف بهنسي، «جمالية الفن العربي»

تونس: عبد المجيد دقنيش

كيف تحوّلت الفتاة البسيطة صلّوحة بنت إبراهيم بن عبد الحفيظ الشهيرة بـ«صلّوحة» القادمة من قرية «نبر» الفقيرة بجبال الكاف، من معينة منزلية بأحد منازل البايات إلى قمة النجومية ومطربة تونس الأولى التي تحمل اسم صليحة؟. إنها الموهبة الفذة والصوت البدوي الأصيل الذي ميزها عن غيرها من بنات جيلها، فضلاً عن الرعاية الجيدة التي وجدتها هذه الموهبة في سن مبكرة من قبل مُكتشفها الفنان الباجي السرداحي، وكذلك من قبل شيوخ المدرسة الرشيدية من أمثال خميس ترنان ومحمد التريكي وكبار الشعراء والمؤلفين في ذلك الوقت الذين التفوا حولها وشجعوها وأدركوا معها قمة النجاح والتميز... هذه هي مسيرة أم كلثوم تونس الفنانة صليحة «1914 - 1958» وبعض خطواتها نحو طريق المجد والشهرة والتي تحتفل تونس هذه السنة بمئوية ميلادها.

من خلال هذا الاستطلاع تسترجع «الدوحة» بعضاً من بريق وذكريات وخطوات هذه الفنانة الكبيرة وتعريف أجيال اليوم بموهبتها ومسيرتها وكفاحها للوصول إلى ما وصلت إليه.



صلُّوحة..
أم كلثوم تونس

من خلال هذا الاستطلاع تسترجع «الدوحة» بعضاً من بريق وذكريات وخطوات هذه الفنانة الكبيرة وتعريف أجيال اليوم بموهبتها ومسيرتها وكفاحها للوصول إلى ما وصلت إليه.

واجب ثقافي

بهذه المناسبة كان السيد مراد الصكلي وزير الثقافة التونسي قد دَشّنَ انطلاق احتفالات تونس بالفنانة الراحلة من مدينة الكاف شمال غرب تونس، وقد سألت «الدوحة» وزير الثقافة عن هذا الحدث فصرّح بما يلي: «الاحتفاء بصليحة إنما هو

احتفاء بعصاميتها وما تتضمنه من دلالات الكفاح والمثابرة، وهو احتفاء بصدقها وإخلاصها لفنها الذي فتح لها أذان الناس وقلوبهم وأتاح لها أن تتبوأ مكانة مرموقة في عالم الفن والغناء في هذه الربوع وذاك على الرغم من رحيلها المبكر وبروزها في زمن ظهرت فيه مطربات كان لهن شأن، وهو احتفاء بقدرة صليحة من خلال قوة صوتها ذي المسحة البدوية المميزة ومن خلال حسن تمكنها من أداء اللون التونسي الأصيل... والاحتفاء بصليحة هو احتفاء بفنانة أَثْرَتْ المدونة الغنائية التونسية بمخزون كبير من الأغاني التي لُحِنَتْ لها خصيصاً وساهمت من خلال ما سجلته من أغانٍ موروثة في حفظها من التلاشي والاندثار. ولقد سعت وزارة الثقافة أن يكون برنامج الاحتفال الوطني والرسمي بمئوية ميلاد الفنانة صليحة برنامجاً ثرياً (بدأ في موفى شهر مايو/أيار بالكاف المنطقة التي شهدت فيها النور ويختتم في سيدي بوسعيد بقصر النجمة الزهراء الذي يحتضن مؤسسة مرجعية في الحقل الموسيقي مروراً بكافة ولايات الجمهورية). كما حرصنا على أن يكون الاحتفال مُتعدِّد المضامين وأن يجمع بين العروض الموسيقية التي تتمحور حول أغاني صليحة والمعارض الوثائقية التي تسلط الضوء على مسيرتها الفنية واللقاءات العلمية التي تتيح مزيد التعمق في خصوصيتها الفنية وفي مميزات رصيدها الفني والإصدارات الموسيقية. ويبقى الأمل في ألا يقتصر الاحتفال بمئوية ميلاد الفنانة صليحة على الهياكل الرسمية وأن تتعدد مبادرات المجتمع المدني بما يعكس المكانة المرموقة التي تحتلها صليحة في قلوب التونسيين ولن تتوانى الوزارة عن تزكية وتشجيع أية مبادرة في هذا الاتجاه. والمؤمل أيضاً ألا يظل الاحتفاء بهذا العَلَمِ من


حفلة في الخمسينيات بمرافقة قدور الصرافي

أَعْلَام الموسيقى التونسية حبيس المناسبات، بل يكون منطلقاً لمزيد الاهتمام برصيده دراسةً ونشراً وترويجاً. عسانا بذلك نؤدي ولو نزراً قليلاً من ذلك الدين الذي ندين به للفنانة صليحة وهو دين في أعناق كل التونسيين أفراداً وجمعيات فنية وهياكل رسمية تُعْنَى بالشأن الثقافي».

درة فريدة

عن الوسط الذي ظهرت فيه صليحة والفنانين الذين كانوا خلف ظهورها، وأيضاً ذكرياته العالقة... قال الشاعر التونسي رضا الخويني لـ«الدوحة» بهذه المناسبة:

«في البداية لابد من الإشارة إلى أن «صلوحة» هو الاسم الحقيقي للفنانة صليحة، وقد أَطْلَقَ عليها هذا الاسم الفنان الباجي السرداحي، الذي اكتشفها وتعهّد بها وقدمها للإذاعة وفرقة الرشيدية، وكذلك فعل الفنان حسونة بن عمار. وقد كانت «صلوحة» إبان نزوحها من قرية «نبر» التابعة لمحافظة الكاف، تشتغل كمعينة منزلية في منزل محمد باي شقيق السياسي المعروف المنصف باي، ومن حظ صليحة أن هذه العائلة كانت مولعة بالفن وإقامة الحفلات، ولكن رغم ذلك فقد تم اكتشاف موهبة صليحة الحقيقية بعد انتقالها إلى منزل الفنانة بدرية

الملحنين والشعراء هو ما زاد تفوق صليحة على سابقاتها من المطربات والمغنيات المعروفات في الساحة آنداك مثل: فتحية خيري وشافية رشدي وبشيرة التونسية وهناء راشد ونادية حسن... وبالنسبة إلي فقد كنت أحضر للتعامل مع صليحة في مجموعة من القصائد والأغاني من تأليفي وتلحين قدور الصرارفي ومحمد التريكي، ولكن القدر لم يمهلنا حتى نهاية مشروع الأعمال، وقد تحسرت لذلك كثيراً نظراً للقيمة الكبيرة للفنانة صليحة التي كانت دقيقة جداً في اختيار كلمات أغانيها وفي ألحانها أيضاً، وكانت تستشير دائماً صديقها المقرب الفنان علي الرياحي. ولعلّ ميزة هذه الموهبة الفذة عن بقية بنات جيلها هي هذا الطابع البدوي الذي يميز صوتها والذي جعلت منه طابعاً خاصاً بها جلب لها التميز والنجاح والاحترام أينما حَلَّتْ. وما أتذكره خاصة؛ هو أنها لقيت ترحاباً ومحبة كبيرة من قبل الجمهور الجزائري والليبي حين أحيت حفلات في هذين القُطرين الشقيقين. وتبقى الفنانة صليحة درة فريدة في تاريخ الغناء التونسي لا يمكن أن تتكرر».

دَربُ صليحة

حول تعلقها بصليحة واشتغالها على أغانيها بغاية الحفاظ على الموروث التونسي الأصيل، تنتقد أستاذة الموسيقى والفنانة هند النصراوي واقع الأغنية التونسية في نص تصريحها لـ«الدوحة»، حيث قالت الفنانة: «قبل أن أتكلم كفنانة تونسية فأنا أستاذة موسيقى وأكثر إنسانة مُلِمَّة بمشاكل الشباب الدارسين للموسيقى، بحيث طغت على أذواقهم الفنية مدارس الموسيقى الشرقية، الغربية والتركية بدل موسيقانا التونسية الأصيلة والثرية، وذلك نظراً لغياب الأغنية التونسية عن الساحة الفنية والإعلامية في زمن


تخت المعهد الرشيدي (1952)


صليحة مع فرقة علي الرياحي (1955)

في قلب المدينة العتيقة بنهج الباشا تحديداً، فقد كانت بدرية تقيم سهرات فنية أسبوعية تجمع ثُلّة من المولعين ومن أهل الثقافة والفن ومن شخصيات المدينة من أمثال المنتج والمتعهد المعروف البشير الرصايصي. وقد كانت لصليحة تجربة متميزة في الإذاعة، حيث كانت دائمة الحضور في حصص إذاعية مباشرة تُغْنَىَ بالموسيقى مع فرقة الفنان والملحن الباجي الصرداحي، الذي اكتشفها وتعهدها، حيث أنتج لها عديد الأغاني صحبة الفنان الليبي التونسي البشير فحيمة. وفضلاً عن ذلك فقد كانت الإذاعة تنقل حفلات صليحة بالرشيدية مباشرة.

وأما في فرقة الرشيدية فقد وجدت صليحة كل الرعاية والعناية والاهتمام من قِبل الشيخ خميس ترنان ومحمد التريكي والحبيب العامري وقدور الصرارفي ومحمد النابلي وصالح المهدي وغيرهم من الملحنين، وأما الأدباء والشعراء فقد التفّ حولها نخبة من خيرة المؤلفين من أمثال محمد العربي الكبادي ومحمود بورقيبة وجلال الدين النقاش والهادي العبيدي وعبد المجيد بن جدو وعبد الرزاق كرباكة وعلي الدوعاجي وأحمد خير الدين ومصطفى خريف... وقد شَكّلَ صوت صليحة القوي وموهبتها الفذة فرصة مهمة لإنتاج عدد كبير من الأغاني، واجتماع هذا الكم الكبير من


صليحة في سهرة ليالي رمضان (1955)

الفيديو كليب والصورة.. لذلك كان من واجبي الالتفات إلى هذا الجانب وتشجيعهم على البحث والغوص في موسيقانا الجميلة والراقية، لذلك انتهزت الفرصة لتقديم عرض تونسي وتزامناً مع الاحتفال بمئوية الراحلة صليحة، والتي تعتبر فنانة أَثْرَتْ الأغنية التونسية وتركت بصمة خاصة بها بحيث غنّت العديد من القوالب الموسيقية واعتبرت فنانة الأجيال فكانت النتيجة ولادة عرض «هند نصراوي تغني صليحة»، وكان هذا العرض تحدياً في حد ذاته، أولاً بسبب غياب الجمهور في العروض التونسية، وثانياً تحملي مسؤولية إحياء عرض مهم بمفردي، فكما نعلم فإن عروض التكريم لا تكون إلا بمشاركة ثُلَّة من الفنانين، وذلك نظراً لصعوبة الأداء وتنوع الطبقات الصوتية من أغنية إلى أخرى.

الحمد لله، كان الحضور الجماهيري مشرفاً ويشتمل على جميع الشرائح العمرية ومجموعة من الوجوه المعروفة، بحيث كانت القاعة تَعُجُ بالحضور في النادي الثقافي الطاهر الحداد في حفل 26 إبريل، وبقي بعض الجمهور يسترق السمع أمام باب النادي مما حفز السلطات المسؤولة عن الثقافة على تخصيص عرض آخر يوم 15 مايو/ أيار بدار الثقافة ابن رشيق تزامناً مع اختتام فعاليات شهر التراث، ولاقى هذا الأخير نفس النجاح الجماهيري.

اختيار صليحة هو اختيار شخصي، فقد تربيت على سماع أغانيها وَجُلّ أغاني كبار الفنانين التونسيين والمصريين منذ نعومة أظافري.. ففي صغري كانت أمنيتي أن أعتلي مسرح الكاف وغناء إحدى أغانيها في مهرجان صليحة، نظراً للنجاح الذي كانت تلقاه هذه التظاهرة. كبرت وقدمت عرضاً كاملاً احتفاء بهذه الفنانة المعطاءة والتي تحدت قلة يدها وجهلها ليصل صيتها إلى أصقاع البلاد وتصبح جزءاً من أفراحنا ومواسيةً لنا في آلامنا بأغانيها الصادقة والمعبرة.

تكريم صليحة ليس أول تكريم أقوم به، بحيث كرمت الفنانة القديرة وردة في مهرجان سوسة الدولي سنة 2012، وهذا ما يمكن اعتباره صعود السلم بخطى ثابتة لفنانة شابة مثلي، فقبل أن تكون فناناً عليك الاقتداء بالكبار والاستفادة من تجاربهم وتقنياتهم الغنائية وعمقهم في الأداء لتستطيع السير على منوالهم.

هذه التجربة أفادتني كثيراً وأضافت إلى مسيرتي الكثير، وبالعكس هذه المغامرة جعلتني أتشبث بتراثنا التونسي، لأنني اكتشفت قدرات صوتية كانت دفينة لديّ وسوف أواصل على هذا المنوال إن شاء الله..

كفنانة أرى أن صليحة قمة غنائية خدمت الأغنية التونسية هي وكل المحيطين بها من ملحنين وشعراء، غَنَّتْ في جميع المواضيع، خاطبت المواطن في كل جوانب حياته ولامست مشاعره، والأهم؛ أنها خاطبته بلهجته العامية البدوية، إضافة إلى جمالية اللحن وبساطته مما جعل أغانيها سهلة الحفظ، وقد لاحظت كل هذا خلال حفلاتي، بحيث كان الجمهور يُردّد معي كل الأغاني دون ملل أو انقطاع.

.. أخيراً علينا الحرص على تعميم الأغنية التونسية التي نسيت، فحتى فنانينا الكبار أصبحوا يغنون بلهجات دخيلة على لهجتنا، وفي مقامات لا تمت لموسيقانا التونسية بصلة. ومهمتنا بالأساس المحافظة على تراثنا وموروثنا الفني ونشره وتعميمه لعامة الشعب وإخراجه من النخبوية وإتمام رسالة من سبقنا من أعلام هذا الفن».

في استقبال العيد

د. إبراهيم إسماعيل

وداع شهر رمضان واستقبال العيد، مُناسبة تتفاوت فيها أحاسيس الشعراء فرحاً وترحاً، تبعاً لمجريات الأحداث، ونظراً لأن الأمة لم تشهد حادثة تبعث على السرور منذ زمن يردد أبناؤها في كل عيد قول المتنبي:

عيدٌ بأيّةِ حالٍ جِئْتَ يا عيدُ

بما مضى أم بأمْرٍ فيكَ تجديدُ

وأَسْرِد هنا قصة طريفة للشاعر أبي نواس تتعلق برؤية الهلال، فالشاعر كما نعرفه جميعاً كان حاد الشعور، خفيف الروح، ميالاً إلى الخُلاعة، جاعلاً المتعة منهباً له منذ صباه، وكان فيها صريحاً معتمداً على عفو الله الواسع، وكان إذا حلّ رمضان ضاق ذرعاً بتحنيرات الخليفة له من تناول الطعام في النهار أو مُعاقرة الخمر في المساء، وكان يخرج ضمن موكب الوالي لاستطلاع هلال رمضان على أمل ألا يظهر فيعود إلى كؤوسه، وفي أحد الأعوام لم يتم رصد الهلال وبينما هَمَّ الجميع بالعودة إذا بفتى صغير حاد البصر يقف بجانب أبي نواس يلمح الهلال ويصيح فجأة مُردداً ها هو الهلال.. لقد رصدتُ الهلال.

اشتاط أبو نواس غيظاً وراح يهش على الفتى طالباً منه السكوت:

- اسكت يا غلام، اسكت.

- لا لن أسكت، أريد الفوز بالجائزة التي رصدها الوالي لمن يرى الهلال.

- حسناً، أسكت ولك مني خير منها.

- لا لن أسكت (ثم منادياً) مولاي الوالي ها هو الهلال، لقد دخلنا في رمضان.

- (بغيظ) كف عن الصياح أيها الوغد الصغير.

هنا سمع الوالي نداء الغلام ولمح أبا نواس ينهاه فسأله:

- ماذا تقول للغلام يا أبا نواس؟

- (بخوف) أقول له يا مولاي ارفع صوتك كي يسمعك سيدي الوالي.

- ولماذا لم تناد أنت؟

- (بخوف) لأني فيكم غير مُصَدَّق يا مولاي.

- (ضاحكاً) حقاً.. أما في هذه فأنت مُصَدَّق.

أعلن الوالي الدخول في شهر رمضان، وانقضى الشهر الكريم وخرج الموكب من جديد لاستطلاع هلال شوال إيذانا بإعلان العيد واستئناف الطعام والشراب، وخرج أبو نواس مع الموكب آملاً هذه المرة رؤية الهلال على عكس المرة السابقة، ولكنه دار ببصره بين السائرين فلم ير الغلام إياه، فتخلّف عن الموكب ورجع باحثاً عنه فوجده يلهو ويلعب مع بعض الصبية في إحدى الساحات فسحبه من أذنه قائلاً له بغيظ:

- تعال أخرجنا مما أدخلتنا فيه.

أخذ الغلام إلى حيث الموكب وفعلاً رأى الهلال وعاد أبو نواس مُستبشراً مُتغنياً بقصيدته الشهيرة الحمقاء:

منع الصوم العُقارا وذوى اللهوُ فغارا

وبقينا في سجون الصوم للهمَّ أسارى



إلى أن قال:

فاسقني حتى تراني أحسبُ الديك حمارا

ولكن أبا نواس تاب وأناب ورجع إلى الله في أُخريات أيامه وأصبح لا يذكر رمضان إلا بالخير، فلنستمعْ إليه يهنئُ الخليفة بالعيد:

قد مضى الصوم صاحباً محموداً وأتى الفطر صاحباً مودودا

وقد احتفى كثير من الشعر العربي بهلال العيد وتغنّى به كبار الشعراء فابن الرومي يصف موقع وشكل الهلال النحيل قائلاً:

ولما انقضى شهر الصيام بفضله
تجلَّى هلالُ العيدِ من جانبِ الغربِ
كحاجبِ شيخٍ شابَ من طُولِ عُمْرِه
يشيرُ لنا بالرمز للأكْلِ والشُّرْبِ

وفي هذا المعنى أنشد ابن المعتز:

أهلاً بفِطْرٍ قد أضاء هلالُه
فالآنَ فاغْدُ على الصِّحاب وبَكِّرِ
وانظرْ إليه كزورقٍ من فِضَّةٍ
قد أثقلتْهُ حمولةٌ من عَنْبَرِ

كما قال المتنبي مهنئاً سيف الدولة عند انسلاخ شهر رمضان:

الصَّوْمُ والفِطْرُ والأعيادُ والعُصُر
منيرةٌ بكَ حتى الشمسُ والقمرُ

غير أن العيد يثير في النفس الحزن والشجون مثلما يثير الفرح والسرور خاصة وإن لم تشهد في تاريخها السابقة حالة الهوان كالتي تشهدها اليوم، لذلك كثر وصف الشعراء لمآسي الأمة وأحزانها كلما عاد العيد ومن ذلك قول الشاعر عمر بهاء الدين الأميري:

يمرُّ علينا العيدُ مُرًّا مضرَّجاً
بأكبادنا والقدسُ في الأسْرِ تصرخُ
عسى أنْ يعودَ العيدُ باللهِ عزَّةً
ونَصْراً، ويُمْحى العارُ عنّا ويُنْسَخُ

ومهما ينظم الشعراء من شعر بليغ لن يستطيعوا وصف مأساة أهل غزة، لكن يبقى الأمل موجوداً طالما يتردد شعر محمود درويش في فلسطين إذ يقول:

لو يذكر الزيتون غارسهُ لصار الزيت دمعا!
يا حكمة الأجدادِ لو من لحمنا نعطيك درعا!
لكن سهل الريح لا يعطي عبيد الريح زرعا!
إنا سنقلع بالرموشِ الشوك والأحزان قلعا!

من الشرق إلى الغرب

شعبان يوسف

كانت المعركة التي دارت بين الدكتور إسماعيل أحمد أدهم، والأديب فيليكس فارس، نوعاً من العزف على وتر البحث عن الذات، وللأسف إن الذاكرة الثقافية العربية اختصرت الباحث والدكتور إسماعيل أدهم في مقاله الشهير: «لماذا أنا ملحد؟»، رغم أن له عشرات البحوث الفكرية والأدبية والثقافية باللغات المختلفة، وأعتقد أن انتحار إسماعيل أدهم الغامض عام 1940، وقبل أن يكمل الثلاثين من عمره، يثير قدراً كبيراً من علامات الاستفهام، أما الأديب فيليكس فارس الكاتب والشاعر والناثر البليغ، فقد كان قد نقل إلى العربية عيون الأدب والفكر الغربيين، وعلى رأس هذه الإنجازات كتاب: «هكذا تحدَّث زرادشت» لفريدريك نيتشه، وكذلك «اعترافات فتى العصر» لألفريد دي موسيه، عدا بضعة مؤلّفات في الأدب والفكر عديدة، ومن أهمّها كتاب: «رسالة المنبر إلى الشرق العربي». إذاً، للكاتبين أدهم وفارس أهمّيّة بالغة في الحياة الأدبية والثقافية والفكرية، وكانت قد دارت بين الاثنين مناقشة حامية الوطيس، شهدتها جمعية الشبان المسيحية بالإسكندرية في 27 مارس عام 1937، وقد نشرت هذه المناظرة في وقتها في «المجلة الجديد»، وكان الحوار بينهما يدور حول الشرق والغرب، وماهيّة الثقافة، وماهيّة العلم، وصمتت المحاورة بعد ذلك لمدة عام كامل، إلى أن نَشَر توفيق الحكيم مقالاً في جريدة الأهرام في أوائل يونيو عام 1938، تحت عنوان: «هل يوجد اليوم شرق؟»، وطالب فيه بأن يبحث الشرق لنفسه عن خط يختطّه، ويكون سبيلاً سويّاً في ثقافته وحضارته، وجاء هذا المقال بمثابة تجديد للحوار (المعركة بين فيليكس وأدهم)، واستثمره فيليكس لتجديد مقولاته، وكان معجباً بمقال توفيق الحكيم، فكتب مقالاً في مجلة الرسالة بتاريخ 6 يونيو عام 1938، وبدأه بالثناء على توفيق الحكيم، واستطرد في إطراء كلمات الحكيم، واعتبرها مستكملة لحديثه القديم، ولذلك أنشأ هذا المقال الجديد الذي أراد به أن يوضح ماقد فاته في المناظرة السابقة، وجاء في مستهلّ حديثه:«كنت ناظرت صديقي الدكتور إسماعيل أدهم، وكانت الوجهة الإيجابية من الموضوع «من الخير أن تأخذ بالحضارة الغربية» فرأيت أن آخذ من ردّي على المناظر ماله صلة وثيقة بالمسألة التي أثارها توفيق الحكيم.. قلت إن العلم مشاع لكل الأمم ولكل الأفراد فهم يتّفقون فيه على مابينهم من اختلاف بعيد، في حين إن الثقافة مستقرّة في الشعور، فهي «دماغ في قلب»، ولا قانون لها لأنها راسخة في الفطرة، والفطرة في الفرد كما هي في الأمم ميزة خاصّة في الذوق واستعداد خاصّ لفهم الحياة والتمتُّع بها، فإذا كان العقل رائداً لبلوغ الحاجة، فليست الفطرة إلا القوة الممتعة للإنسان بتلك الحاجة بعد الظفر بها، وكما أن لكل فرد ثقافته التي تتجلى فطرته فيها، هكذا لكل أمة ثقافتها المستقرّة في فطرتها، فلا ريب -إذاً- في أن سعادة الفرد والمجموع وشقاء كل منهما يتوقفان على ملاءمة الحياة أو عدم ملاءمتها لما فُطرا عليه، وسواء أكان المرء مُخَيَّراً أم كان مُسَيَّراً في إرادته وأعماله فإنه على الحالين غير مخيّر في ذوقه في الحياة وفي لذّته وألمه منها، فكل فرد خالفت طريقة حياته ما استقرَّ من الحوافز في فطرته يفقد الشعور التام بتلك الحياة، ويتعرَّض للسقوط في المعترك، وهكذا الأمم إذا خدعت نفسها، وسارت في حياتها على مايؤلم فطرتها، فإنها تفقد قوة الارتقاء بذاتها، فتميت شخصيتها دون أن تتدفَّق إلى الانبعاث في شخصية تستعيرها من سواها»، ويسترسل فيليكس فارس في تشريح وجهة نظره، معارضاً وجهة نظر إسماعيل أدهم، فيتوجَّه إلى تحليل عناصر الحضارة في الشعوب، ويحدّد أن المشكلة الكامنة في باحثي مسألة الشرق والغرب تكمن في عدم قدرتهم على التفريق بين المدنية الآلية والمدنية الأدبية، ولم




فيليكس فارس

إسماعيل أدهم

يكتفِ فارس بهذا المقال فحسب، بل كتب مقالاً آخر في العدد التالي من الرسالة، متوسّعاً وشارحاً مالم يستطع التفصيل فيه في المقال الأول، مما دعا مناظره الدكتور إسماعيل أدهم للردّ، وكتابة مقالين بداية من العدد الصادر في 20 يونيو 1938، وكان عنوانه كذلك «بين الشرق والغرب»، كتب: «لكل شعب في العالم التقليدي الذي خرج به من ماضيه، والذي يحفّ به من حاضره، والذي يكمن فيه مقدّمات مستقبله -تلك التي نطلق عليها «روح الأمة» - وهو الذي يربط ماضي جماعة من الجماعات بحاضرها ويمضي بها إلى مستقبلها، ومصر لم تخرج من كونها مجتمعاً استوحى روح الشرق عصوراً متطاولة، وخرج -ككل أمة- بثقافة تقليدية كوّنها على مدى تاريخه الطويل، وإن وقف مجتمع مصر اليوم من سير الزمن يطلّ على حاضر افتقدت فيه عناصر الحيوية التقليدية، تلك الثقافة التي كوّنتها مصر بما ورثته عن أسلافها الفراعنة في أصول الفن الفرعوني القديم ومظاهر الحياة المعاشية التي ترتكز عليها حياتها الاجتماعية، ويكفينا للتثبُّت من هذه الحقيقة أن نلقي نظرة على الملايين العديدة التي تنزل ريف مصر، والتي تنتشر على ضفّتَي النيل من الشلال حتى البحر الأبيض المتوسط، في حياتها المعاشية التي يرتكز عليها المجتمع المصري، وأن نرجع ببصرنا إلى الماضي بعدئذ مستمدّين من النقوش التي قرئت على الآثار والهياكل، والتي انبثَّت على جنبات الوادي في مصر، ومن الكتابات التي خُطّت على أوراق البردي والتي صوّرت حياة المصريين في العهد الفرعوني، لنخرج بصورة تمثّل وحدة الحياة المعاشية في مصر من عهد الفراعنة إلى يومنا هذا، وذلك راجع إلى أن الحياة المعاشية صورة من احتياجات البيئة التي يعيش فيها الانسان، والبيئة واحتياجاتها لا تزال على وتيرتها الأولى في ريف مصر، حيث ينزل معظم أبناء مصر»، ويستطرد أدهم في شرح وجهة نظره التي تقول بأن مصر دخلت مرحلتها العربية بكل الخصائص الفرعونية القديمة، خلا عنصرين: الأول يكمن في اللغة بعد انهيار اللغة القبطية التي صمدت بعض الوقت، ثم انهارت في القرن السابع عشر بعد أن تركت آثاراً في لغة المصريين العربية، والعنصر الثاني هو تغيُّر الديانة، رغم أن طقوساً فرعونية كثيرة تمارس سطوتها على ممارسة المصريين لطقوسهم الدينية، وهنا يستشهد أدهم بعالم مصرى كبير في المصريات وهو الدكتور سليم حسن. ويظل أدهم يدعم وجهة نظره بكافة الأسانيد التي مازالت -حتى الآن- حجّة عند بعض من يتمسّكون بهذه النظرية، في ظل التشرذم الفكري الذي تعيش فيه المجتمعات العربية حتى الآن في شأن عن مكوّنات الذات المعاصرة.



مها حسن

الصدفة السياحية

استناداً إلى مقولة أندريه بريتون في كتاباته عن السريالية، مُستخدِماً مصطلح «الصدفة الموضوعية» يمكن اشتقاق مُصطلح الصدفة السياحية، حيث تحوّل الشعب السوري بأغلبيته الساحقة إلى سائح، سواء أكان داخل الوطن السوري، أم خارجه.

خلال السنوات الثلاث الأخيرة، ربما تُشكّل نسبة السوريين الذين لم يغادروا بيوتهم أقلية نادرة.أغلب الذين قُصِفَتْ بيوتهم وأحياؤهم ومدنهم، غادروها،منذ أكثر من سنة، وحين اشتدّ العنف في مدينة حلب،رحتُ أطلب من أهلي المغادرة.تمسكت أمي دوماً بإرثها الروحي والمادي، واعتبرت ذاتها وصية ومسؤولة عن حماية جدران البيت وذكرياتنا، وأصرّت أن تموت مع بيتها، حين يسقط البيت أو يُصاب بأذى، فهي مثله، تموت معه، أو يعيشان معاً.

وتحت إلحاحي الطويل، غادرت أمي حلب، لمدة شهر واحد، لتلتقي بي في تركيا، ثم سارعت بالعودة إلى بيتها وحارتها، وجيرانها.

جارات أمي، قدمن لها، في السنوات الأخيرة، أكثر مما فعلت أنا، ابنتها البعيدة، المنفية منذ سنوات، خارج الوطن.

لكن عائلتي الصغيرة، أختي وأولادها، الذين لم أرهم منذ عشر سنوات، استجابوا لرغبتي أخيراً، وتحملوا مشاق الطريق، فقط، ليلتقوا بي.

* * *

الطريق من حلب إلى الحدود، لا تستغرق أكثر من ساعة أو اثنتين في الأوضاع العادية، وقديماً كانت بعض المدن التركية، داخل الجغرافيا السورية، كأنطاكيا واسكندرون وغازي عنتاب. وقد حكت لي «نوردان» التركية، كيف كانت تغادر صباح كل يوم جمعة، من غازي عنتاب، لتناول الطعام في حلب، والتسوق هناك، ثم العودة إلى تركيا، فكأن حلب هي مصيف أو متنزه، تابع للبلد ذاته.

بعد عشر سنوات من الفراق إذن، وما أن علمت بوصول أهلي إلى أنطاكيا، حجزت بطاقة سفري على أول رحلة ذاهبة من باريس إلى أنطاكيا، وغادرت في الصباح، لأصل قبل منتصف الليل بقليل إلى الفندق الذي زودوني بعنوانه.

لم أتوقع أنني سأتحدث العربية مع أول تركي أصادفه في أنطاكيا، المدينة التي أزورها للمرة الأولى، حيث ما أن خرجت من بوابة المطار، حتى أشرت لأول سيارة، وما أن صعدت مع السائق حتى رحنا ندردش باللغة العربية، كأنني في بلد عربي.

في صباح اليوم التالي، قررنا اكتشاف المدينة، توقفنا أمام رتل سيارات الأجرة المركونة قبالة الفندق، ورحنا نستفسر من السائق عن أهم الأماكن التي يمكن الذهاب إليها، فاقترح علينا اسم حربيات، وكان هنا.

المكان ساحر، أسواق قديمة، مطاعم على طريقة المصايف السورية، تشبه «كفرجنة» في ريف حلب، أو مصايف اللاذقية، روائح شواء وطهي وباعة وازدحام وطبيعة ساحرة وأراكيل وشلالات وبحيرات..

وبين العربية والكردية، تفاوتت وتناغمت الحفاوة باستقبالي في محطة الباصات «الكاراج» في أنطاكيا. موظف شركة النقل التركي الكردي، اعتنى بنا، لأنني أتحدث الكردية، وموظف آخر تركي عربي (وهذا يصعب فهمه في هذه العجالة) حمل حقائبنا حتى الباص، ورفض النقود التي أعطيته إياها، لأنني أتحدث العربية.

ما أن وصلنا إلى محطة الباصات في عنتاب، حتى أوقفنا سيارة تاكسي، وطلبت من السائق أن يُقلّنا إلى فندق عثرت عليه عبر الإنترنت.

في الفندق الذي توصلت إليه وسط البلد، وكنت أعرفه من قبل، ولكن حُذرت منه، كان موظف الاستقبال كردياً، وحين صعدنا إلى الغرف، ورأينا الجناح الذي عُرِضَ علينا، نحن العائلة الكبيرة، وافقنا على مضض، من شدة التعب، لنمضي ليلة ساحرة. لأول مرة، منذ عشرات السنين، أنام في مكان واحد، مع عائلتي، ننس في سرير كبير، أنا وأطفال العائلة الذين نموا في غيابي، وكبرت علاقتنا عبر الهاتف والماسينجر، ثم السكايب والفايبر، هم جواري الآن، في سرير واحد، نستعرض السنوات الطويلة، والتفاصيل التي فوتناها في غياب أحدنا عن الآخر.

بعد يومين في عنتاب، وهم لم يقرروا بعد، متنمرين من ناحية، وقلقين من ناحية أخرى، أين ينوون البقاء، قررنا الانطلاق إلى أورفا... في أورفا لا أقلق من التركية، هناك، تكاد تكون الكردية اللغة الثانية.

في محطة الباصات، أمام صفّ السائقين الجالسين في الظلّ، بانتظار الزبائن، وقفت وسألتُ بصوتٍ مرتفع، بالكردية: أريد سائقاً كردياً. فأتاني جواب من عدة أصوات، كأنهم جوقة متفقة مسبقاً على الرد: نحن أكراد!

عَشِقَتْ أختي المدينة، أحسّت بطمأنينة المكان، حيث تُدعى أورفا بمدينة الأنبياء، إذ يوجد قبر سيدنا أيوب وزوجته رحيمة وقبر سيدنا إلياس، إضافة إلى مقام سيدنا إبراهيم، ولأننا سوريون «نتسوَّح» لا بقصد السياحة، بل بحثاً عن مكان نعيش فيه، كانت أورفا أيضاً مجرد محطة في الطريق الطويل.


العمل الفني: Bruno Catalano - فرنسا

11 سبتمبر
الحرية أو الأمن!

مصطفى حسين
30 عاماً من الكاريكاتور

أزرار اللغة
حدود الترجمة الآلية

رحلة
درنة الصابرة

www.aldohamagazine.com

الدوحة

العدد 83 - سبتمبر 2014

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

مجاناً مع العدد كتاب:
نماذج بشرية
أحمد رضا حوحو



غـــزة
بريد لم يرسل

السياسات الثقافية
العقدة و الحل

Al Doha Magazine No 83

السياسات الثقافية في الوطن العربي

في هذا العدد من «الدوحة» نسلّط الضوء على قضية بالغة الأهمية في حياتنا الثقافية، وهي السياسة الثقافية التي تضبط الشؤون الثقافية في بلادنا العربية، ويحقّ لنا أن نتساءل:

هل هناك سياسة ثقافية؟ وما طبيعتها؟ ومن يضعها؟ وكيف تُنَفَّذ؟ وما أثرها في الواقع الثقافي الذي نعيشه؟

السياسة الثقافية- عادة- جزء من السياسة العامة للبلد، تحكم الأنشطة المتصلة بالثقافة والفن بما يسهم في تنمية الحياة الثقافية وتطويرها. ولإعداد سياسة ثقافية لابدّ من تحديد القيم والأهداف والأولويّات الثقافية من خلال دراسة الواقع الثقافي ومعرفة احتياجاته ووضع خطّة برامج تتضمّن مبادرات ومشروعات، وتضمن نفقات تلبّي تحقيق تلك الأهداف، ثم اختيار أنسب الطرق لتنفيذ تلك الأنشطة بما يعود بالنفع على المجتمع كله، كما ينبغي العمل- باستمرار- على تقييم تلك السياسة وتجديدها بما يتلاءم وحاجات المجتمع ومستجدّات العصر ومتطلّبات المستقبل.

لقيت السياسات الثقافية اهتماماً عالمياً كبيراً منذ أواخر القرن العشرين، فقد نظّمت اليونسكو المؤتمر العالمي المعني بالسياسات الثقافية (1982) في مدينة مكسيكو، وكان الهدف منه استعراض المعارف والخبرات بشأن السياسات والممارسات الثقافية منذ مؤتمر البندقية (1970)، كما عقدت مؤتمر السياسات الثقافية من أجل التنمية (1988) في مدينة استكهولم، ودعت الدول إلى ضرورة تنمية قطاع الثقافة وضمان موضع لائق بها بين السياسات الأخرى.

وحثّت كل الدول على الأخذ بمنهج تخطيطي تنموي يلبّي الاحتياجات الثقافية من خلال الاستخدام الأمثل للقدرات البشرية والمادّية مع الاستفادة من الخبرات العالمية في هذا المجال. وأكّدت ضرورة مشاركة الحكومات والمجتمعات في تنمية السياسة الثقافية.

أما عن السياسات الثقافية في المنطقة العربية فتشير الدراسات التي أجريت حولها إلى أنها معدومة بالمعنى العلمي المنهجي أو مُعَدّة من قِبَل الدولة في إطار نظري غير مؤسَّس على خطّة متكاملة، وغالباً ما تكون الثقافة بهذا الشكل في خدمة السياسة، وليس العكس.

ويقدِّم كتاب «مدخل إلى السياسات الثقافية في العالم العربي» الذي أصدرته مؤسَّسة المورد الثقافي (إبريل/نيسان 2010) صورة عن واقع السياسات الثقافية في ثماني دول عربية.

وفي ظل ما تتّسم به السياسات الثقافية في الوطن العربي من قصور وتعثُّر وتذبذب وغياب التخطيط في كافة أوجه الحياة الثقافية يصبح من الضروري إعادة النظر في هذه السياسات وتجديدها وفق الأسس العلمية والمنهجية المُتَّبَعة في وضع تلك السياسات، واعتماد التخطيط الثقافي لرسم سياسة ثقافية قادرة على مواجهة التحدّيات وتقدير المشاركة المجتمعية في صنع ثقافة مبدعة باعتبار التنمية الثقافية ركيزة أساسية من ركائز التنمية الشاملة.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

الهيئة الاستشارية
أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون: 44022295 (974+)
تليفون - فاكس: 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر
البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثـقـافـيـة شـــهـريــة

العدد
83

السنة السابعة - العدد الثالث والثمانون
ذوالقعدة 1435 - سبتمبر 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الــدوحـــة - قـــطـــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسـمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العربـي	300 ريال
باقـي الـدول العربيـة	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـــيــــركـــــا	100 دولار
كــنـــدا وأســتـــرالـــيـــا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفـيـة أو شـيك بالريـال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

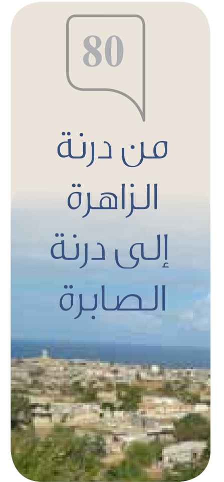
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:

العمل الفني للغلاف:
سليمان منصور
فلسطين

مجاناً مع العدد:

نماذج بشرية
أحمد رضا حوحو







ملف
السياسات الثقافية
العُقدة والحل
عبد الرحيم العلام
د. رياض عصمت
د. بنسالم حِمّيش
سعيد خطيبي
د. حبيبة العلوي
محسن العتيقي
طه عبد المنعم
صبحي موسى
وجدي الأهدل
د. عمار كساب
محمد بنيس
عمار النجار
46

مقالات



سميح القاسم
قصائد في ألبوم
الحياة
15
مصطفى حسين
.. يرسم وجهه
ويرحل
12

غياب الثقافة

بنغازي – محمد الأصفر

قبل سقوط نظام القذافي، في ليبيا، كانت الثقافة تلعب دوراً أيديولوجياً مؤثراً، تديرها عناصر مُقرَّبة من النظام، مُؤمنة بأفكار الكتاب الأخضر، وأغلبيتها عناصر محسوبة على حركة اللجان الثورية، لا تختلف عن البوليس السري الثقافي، الذي من مهامه تأمين الدولة ثقافياً من خلال الرقابة على أي نفس حر، ووضعه تحت السيطرة، وكانت الدولة توفر لهم الإمكانات المادية والمعنوية، من أجل احتواء الأدباء وتحييدهم، ليكونوا مع النظام وقتذاك وليس ضده.

بعد ثورة فبراير لم يختلف الأمر كثيراً، ولم يحدث تغيير في الثقافة، فالمنظومة الثقافية القديمة استمرت في ممارسة عملها، والمسؤولون الذين شغلوا مناصب أمامية أخفقوا في إنتاج خطاب تنويري وسطي يجمع شتات الوطن ومكوناته الثقافية في سياق واحد، هدفه بناء ليبيا، حيث عَوّلَ الكثير من المثقفين، في بداية الثورة، على أن تكون الثقافة رمانة ميزان المجتمع والقيمة التي يمكنها أن تسير دفة البلاد نحو السلام والوفاق الوطني.

الحالة الثقافية المربكة جداً التي تعيشها البلاد حالياً، والتي فشلت في أن تلملم شتات الوطن، ولو على المستوى المعنوي، حيث بلغت الأمور للأسف الشديد حدّ التشكيك في نضال عدة مجاهدين أجمع العالم على بطولتهم كشيخ الشهداء عمر المختار، هذه الحالة من انعدام الوزن عبر عنها الصحافي والأستاذ الجامعي بمانشستر د.سالم بوظهير، بقوله: «ما حصل للثقافة في ليبيا من تخبُّط بعد فبراير، كما في كل المجتمع ومؤسساته كلها، ربما باستثناء الرياضة، سببه هو عدم توافر مرجعية واضحة المعالم لتستند إليها وتنطلق منها لتكون داعماً لها. فقبل فبراير/شباط 2011، كانت الثقافة حكراً على الصفوة ربما القريبين من الخيمة وهدفهم كان واضحاً: نظام جماهيري سعيد يشد حبال الخيمة ويحافظ على ثبات أوتادها كلما هبت رياح التغيير، مقابل نثريات وسفريات وشقق وسيارات وما شابه، فالكل كان يكتب ويغني ويرسم ويرقص للخيمة».

ويضيف د. بوظهير، وهو المعروف بمواكبته للحراك الثقافي عن كثب منذ سبعينيات القرن المنصرم، مُعبراً عن ما تعيشه حالياً ليبيا من وضع ثقافي جد صعب بقوله: «الثقافة فعل كما السير في الشارع، كما البحث عن ظِلٍّ يقينا الحر أو البحث عن شعاع شمس نتدفأ به، هرباً من غيمة، لذلك، من يمسك البلد ليخرجها مما هي فيه عليه أن يمسك بمفاتيح أهمها الثقافة.. الابتعاد عن الجهوية والمناطقية، أن يمتلك نية القيام بمنشط ثقافي. المسؤول على الثقافة عليه أن يتحلّى بالصبر ويترك التفكير في الكرسي والتفكير في السيارة والنقال وحتى حاجيات السوق التي يحتاجها بيته. لو المسؤول تخلّص من حبه للمال الحرام وعشقه لكرسي سنقترب كثيراً من أن نكون دولة ثقافية وشعباً مثقفاً مثل العالم المُتحضِّر».

في سياق آخر، سألنا الصحافي والشاعر فرج العربي عن أهمية الثقافة وما يمكن أن تلعبه من دور في هذا الوقت الراهن الذي تعيش فيه ليبيا ظروفاً حالكة جداً، وعن تغييب الساسة للملف الثقافي لتضميد الجراح ورأب الصدوع فأجاب: «الثقافة هي جوهر الفعل.. حلمنا بأن يكون لنا الحق في حياة كريمة.. بدون أن ينعتنا أحد بالكفر أو المروق أو الخروج عن الدين، نريد حياة مُستقرّة تحكمها





دولة لها سيادة وقوانين نحترمها. نريد هدوءاً يفضي إلينا ويشعرنا بالسلام، نريد غداً ينتظرنا بدون خوف.. لقد حلمنا كثيراً، والثورة التي قمنا بها من أجل رفض الاستبداد دفّعتنا ثمن ذلك باهظاً من دموع وجروح ودماء، ونرفض بعنف أي شكل جديد يسعى إلى الإقصاء والطغيان.

لذلك لا معنى لهذا العبث.. لقد صار للأسف دمنا رخيصاً والصراع في شكله العام أيديولوجياً، ولكنه في جوهره صراع على الغنائم والسلطة ولن يصل مهما امتد به الوقت إلا إلى مزيد من الخراب والدمار، والحل هو الجلوس إلى طاولة الحوار».

معتوق بوراوي، تشكيلي ليبي مقيم في إسبانيا، خصنا بحديث حول أهمية الفن التشكيلي في الرفع من النائقة والمستوى الفني للبلاد عامة، والحد من دائرة الظلام، فمن الجمال تنطلق الحياة، سألناه برأيه: لو كنت مسؤولاً في الثقافة عن الفن التشكيلي ما المقترحات التي تسعى إلى تنفيذها؟ فأجاب مُبتسماً: «بالطبع هذا الأمر لن يحدث، فالفنان فاشل بامتياز في أي عمل إداري، خاصة إن كان لم يتقاعد بعد أو يعيش أَوْجَ نشاطه الفني، لكن دعني أقل لك: سأسعى لإنشاء متحف وطني، نشاطاته متعددة، منها المبادرة باقتناء لوحات من الفنانين الليبيين المعروفين، ومن ثم هذا المتحف سيكون له دور مهم للرقي بالحركة الثقافية الليبية، إضافة لدوره في ترسيخ مفهوم الفن التشكيلي للفنانين القادمين. عدم وجود اهتمام من الدولة بالفن التشكيلي، سواء أكان الآن أم سابقاً جعل الشريحة العامة من الناس في ليبيا غير قادرة على فهم اللوحة، لعدم وجود متاحف في بلادنا، دائماً الدوائر الحكومية مُغيَّبة عن التشكيل، والتشكيل في ليبيا هو خلاصة مجهود فردي بحت من تشكيليين ضحوا لرفع اسم ليبيا عالياً».

وعن دعم وزارات الإعلام والثقافة ومراكز الثقافة العليا في البلاد، يقول بوراوي: «عادة الإعلام أو الثقافة أهملا هذا الجانب الكبير من التراث الوطني الليبي، الآن في المرحلة الانتقالية، الوزراء أو المسؤولون لا أعتقد أنهم على مستوى عالٍ، وإن كانوا يهتمون بالفنون التشكيلية، فاهتمامهم ضئيل، وعادة ما يتسلّق الآخرون للاستفادة من الوزير أو يطرح أسماء غير معروفة، مثلما رأيت في المرحلة السابقة، أنهم يعرضون معارض تشكيلية لهواة وليس لفنانين تشكيليين محترفين معروفين لدينا».

وهم الدخول الأدبي!

الجزائر: نوّارة لحرش

في السنوات الأخيرة صار الكُتّاب والأدباء في الجزائر يعتبرون مناسبة الصالون الدولي للكتاب بمثابة «موسم الدخول الأدبي الجديد»، الذي له تقاليده المعروفة في بلدان الغرب، وهذا ما جعل المشهد الثقافي الجزائري لا يتحرّك إلا مع تظاهرة الصالون الخريفية، كما تحرص أسماء أدبية كثيرة على إصدار كتبها الجديدة تزامناً مع المعرض، وهذا من أجل تسجيل بعض الحضور ليس إلا، حتى وإن كان حضوراً بمعناه الرمزي أو الاستعراضي لا أكثر. الغريب في الأمر أن معظم الذين يهللون لموسم الدخول الأدبي المزعزم يلجأون إلى إعادة طبع كتبهم في طبعات ثانية وثالثة ورابعة، رغم أن الطبعات الأولى مازالت مُكدّسة في مخازن المطابع ودور النشر، وحتى في بيوت أصحابها، فوهم موسم الدخول الأدبي في الوسط الثقافي الجزائري يوازيه ويقابله وهم الحضور الذي يعاني منه بعض الكُتّاب والأدباء، وهذا خلل أو لبس يحيط بتظاهرة الصالون الأدبي ويحولها في نظر الكثير من الكتاب إلى موسم للدخول الأدبي الجديد بشكل أو بآخر. هذا ما جعل مفهوم موسم الدخول الأدبي في الجزائر يختلف عنه في بقية البلدان الأخرى التي تعيش دخولاً أدبياً حقيقياً.

الشاعر خالد بن صالح يصرح قائلاً: «لا أظن أنه يوجد عندنا ما يسمى حقيقة دخولاً أدبياً. لطالما أوهمنا أنفسنا بذلك ونحن في كل مرة نرمم مشهداً مُترهلاً يزداد انغلاقاً على ذاته عاماً بعد عام».

صاحب «سعال ملائكة متعبين»، يضيف: «شخصياً لم أعد مُتحمساً لنشر مجموعتي الثالثة والتواجد بها في المعرض الدولي للكتاب. القرار لا يزال شائكاً خاصة في ظِلّ سياسة الإقصاء المستمرة من طرف المؤسسة الرسمية، وعدم وجود مبادرات فعلية من طرف دور النشر أولاً وكل من يؤمن بالإبداع الحقيقي من أجل خلق فضاءات للتواصل وإيجاد حلول لمشكلة التوزيع في الجزائر، كواحدة من مشكلات صناعة الكتاب عندنا».

بن صالح الذي لا يعتقد بوجود ما يسمى بـ «الدخول الأدبي في الجزائر»، والذي لم يعد يهتم بمعرض الكتاب الدولي بنفس الشغف الذي كان في سنوات مضت، قال مُختتماً تصريحه: «ما يدفعني هذا العام لزيارة المعرض ربما شغفي بالكتب، سيما الترجمات وأعمال مُحدَّدة لعدد قليل جداً من الكتّاب المحليين والعرب. ليس انسحاباً ولا تباكياً، وإنما هو قناعة بأنني كشاعر لن أقحم نفسي في ما لا يضيف لنصي شيئاً ولا لشغفي بالكتابة، مُتمسكاً بإيماني أن الشعر الجيد سَيُقرأ وإن كُتِبَ على رمل البحر».

من جهته الروائي سمير قسيمي، يرى أن تعبير الدخول الأدبي ليس وصفاً دقيقاً يصلح أن يطلق في الجزائر بوجه خاص. وأضاف: «في الحقيقة نحن نربط ذلك بالمعرض الدولي للكتاب، الذي ليس في نظري إلا فرصة مواتية لاقتناء الكتب أو لقاء زملاء كتابة، حتى النشاطات التي تنظم خلاله ليست بتلك الأهمية التي نعتقد، نظراً لأن الدعوات توجه وفق معايير لا يعلمها إلا الله، وليست بالضرورة إلى من يصنع الحدث».

صاحب رواية «الحالم»، اختتم قائلاً: «أصدرت هذه السنة رواية بعنوان (حب في خريف مائل) وسأعقبها برواية ثانية، من غير أن أتخذ المعرض الدولي موعداً للإصدار، بل هي متواجدة قبل المعرض بأشهر في السوق العربية، وهو أمر اعتمدته ليقيني أنني غير معني بالمعرض ولا بحركة البيع والقراءة البطيئة في الجزائر».

أما الشاعرة نصيرة محمدي، فقالت بنوع من اللاجدوى: «لا أتصور أننا حقاً نمتلك تقاليد الدخول الأدبي في الجزائر بزخمه وثرائه وإصداراته وعناوينه التي نستطيع القول بأنها تتصدر الموسم الأدبي وتعزّز حضور الكاتب وفاعليته للمساهمة في الحِرَاك الأدبي والفكري وتطوير المشهد الثقافي. ما زال الكاتب



رهيـن مزاجيتـه ورهيـن المؤسسـات التـي تستلبه وتدجنـه وتقصيـه فـي الكثيـر مـن الأحيـان. ورغـم مـا يُقال عـن الأزمـات الاقتصادية التـي تعانـي منهـا بلداننـا إلا أن ذلـك لا يمكـن أن يكـون سـبباً حقيقيـاً فـي كل هـذا التخلـف الـذي تـرزح تحتـه المؤسسـات الثقافيـة وتطحـن معـه جهـد الكاتـب وتكبـل نشـاطه وفاعليتـه حتـى الرضـوخ لمنظومـة عمـى وعطالـة كرسـتها ذهنيـة غارقـة فـي حساباتها العابـرة وأوهامهـا الراسـخة.

صاحبـة «كأس سـوداء»، تتسـاءل بنبـرة يائسـة: «هـل بعدمـا يتطاحـن حولـي ويتضـارب مـن مزاعـم عـن دخـول أدبـي تزدهـر فيـه الكتابـة وتزدهـر معهـا وسـائط أخـرى ضرورية كالإعـلام يمكـن القـول بـأن هـذا البلـد حاضنـة ثقافيـة ومعرفيـة تصاحـب مـا يأتـي مـن جهـات العالـم كتابـة وإبداعـاً؟، كيـف لا أعتـرف بـأن هـذا العالـم سـيكون حزينـاً حقـاً بـدون كتـاب أو أدب أو فـن، لـدي مجموعتـان شـعريتان لـم أملـك جـرأة نشـرهما إلـى غايـة اللحظـة، حالـة الإحبـاط العـام والعلاقـات غيـر الصحيـة بيـن دور النشـر والكاتـب وأشـياء أخـرى كثيـرة علينـا أن نعـري عليهـا حتـى نتشرب نور العالم».

فـي حيـن يتسـاءل الكاتـب والباحـث لونيـس بـن علـي، هـل حـان الوقـت فعـلاً لكـي نتحـدث عـن دخـول أدبـي فـي الجزائـر؟ لونيـس اسـتطرد قائـلاً: «شـخصياً، أرى فـي معـرض الكتـاب المظهـر الوحيـد الـذي يعطـي انطباعـاً بـأن الكتـاب مـازال بخيـر فـي الجزائـر، وهـو بالمناسـبة ليـس دليـلاً قطعيـاً علـى أننـا نحتفـي بمـا يسـمى منـذ سـنوات قليلـة بدخـول أدبـي. إصـدار بعـض الأعمـال الأدبيـة التـي تظهـر فـي غفلـة منـا، وفـي بعـض الأحيـان مـن دون علـم أصحابهـا لا يعنـي أكثـر مـن تسـويق إعلامـي مفـرغ مـن حقيقـة الظاهـرة. أظـن أن الدخـول الأدبـي يرافقـه احتفـاء إعلامـي ونقـدي بمـا يسـتجد مـن منشـورات، لنتفـق علـى الفكـرة التاليـة: الدخـول الأدبـي هـو احتفـال أدبـي بالدرجـة الأولـى، احتفـال يتجسـد فيمـا يُكتـب مـن مقـالات حـول النصـوص الجديـدة التـي مـن المفـروض أن يكشـف عنهـا وتكـون فـي متنـاول الإعـلام الثقافـي (إن كان موجـوداً أصـلاً) وفـي متنـاول النقـاد المتخصصيـن، فـي غيـاب هـذا لسـت متشـوقاً قـدر الكفايـة لمثـل هـذا الدخـول».

صاحـب كتـاب «تفاحـة البربـري»، أنهـى كلامـه قائـلاً ومتسـائلاً: «مـا يهمنـي الآن أن نصنـع مشـهداً ثقافيـاً سـليماً، أن نعيـد للكاتـب مكانتـه اللائقـة بـه. مـا الفائـدة مـن دخـول أدبـي إن كان الكاتـب ذاتـه هـو آخـر مـن يسـتفيد مـن ذلـك الدخـول؟».

مدوّنون موريتانيون

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

التدوين فضاء للرأي والفكر ومساحة للنقد ومركب للتغيير، يهيم في شعابه كثير من الشباب الموريتانيين، وقليل من نخب الفكر والسياسة، لذا كان من أهداف اتحاد المدونين الموريتانيين - كما يقول مؤسسه المدون أحمد ولد إسلم «إشاعة ثقافة التدوين في صفوف النخبة الموريتانية، واستقطاب كبار المثقفين والكتّاب للتدوين أولاً، ثم للاتحاد ثانياً». وفي السنوات الماضية جمحت تدوينات وتغريدات ومقالات كثير من الناشطين الموريتانيين على شبكة الإنترنت في ظل فرص الفضاء المفتوح والحرية الممنوحة للصحافة في بلد يصنف بأنه الأول عربياً في حرية الصحافة، وقد ألهبت بعض هذه الكتابات المُتعدِّية على القيم السامية للأمة الضميرَ الجمعي، فمهّدت لظهور تشريع عُرف بقانون الميمات الثلاث (مجتمع المعلومات الموريتاني)، نغّص على المدونين والمغردين عالمهم، فاحتجوا عليه في وقفة رفض واستهجان أمام البرلمان، وخصصوا تدوينات موحدة لمكافحة قانون يرى مناصروه أنه ضروري لحفظ وتشجيع وتنظيم الإنتاج الإلكتروني وحماية حقوق الحياة الخاصة، وكبح جماح مثيرات الفتنة وزعزعة السلم الاجتماعي، بينما يرى فيه معارضوه من المدونين والمغردين تكميماً للأفواه وتحكماً في آرائهم الحرة، لذا غنوا حملة بعنوان (لا لقانون مجتمع المعلومات الجائر).

ويلاحظ المتتبع للمدونات الموريتانية اعتماد طائفة معتبرة من المدونين - على اختلاف مشاربهم الفكرية واتجاهاتهم السياسية - تدوينات موحدة بشكل دوري في موضوع معين، تعالج في الغالب قضايا تشغل الرأي العام، أو تعبّر عن رؤية سياسية أو موقف من حدث وطني بارز، أو تعرض لهموم التدوين، ويقوم مدونون بالتزام الكتابة عن هذا الموضوع على صفحاتهم بشكل متزامن، ويُعتمد في هذه التدوينة الموحدة شعار مصمَّم يوحي بمحتوى الموضوع، ويظهر معه على صفحات المشاركين فيه.

وقد اختار المدونون الموريتانيون في أوج هذا الصيف، وفي المناطق الداخلية من الوطن تدوينة موحدة تحمل شعار (الداخل في أزمة عطش)، تضيء جوانب من مأساة مجتمعات، تعاني شحاً في المياه عاتبة على الدولة وجود مدن وقرى ظامئة إلى الماء رغم مجاورة بعضها النهرَ أو وقوعها جنب بحيرات جوفية! كما آثرت مجموعة من الشباب القروي اعتماد شعار لمدونتهم، يُصوِّر هَمَّ العطش الذي تعاني منه قريتهم.

ولعل الظاهرة البادية في التدوين الموريتاني إنشاء جماعات شبابية عديدة مدونات خاصة بمعالجة القضايا الثقافية والتنموية لقراهم، مثل مدونة شباب (أوجفت) الثقافية، ومدونة التجمع الشبابي لقرية (توروكيلين)، ويعرف ذا التجمع بأنه «جمعية ثقافية تنموية تسعى إلى خدمة مجتمع قرية توروكيلين من خلال التكاتف والتنسيق والعمل المشترك بين كافة فئات المجتمع وذلك بغية النهوض بالقرية تنموياً وثقافياً واجتماعياً».

وإذا كانت التدوينة الملتزمة بقضية معينة قد شكلت ناظماً مشتركاً بين المدونين الموريتانيين فإن لبعضهم



خصوصياته المميزة واهتماماته الخاصة، فمنهم على سبيل المثال مَنْ يهتم باللغة العربية وبحوثها جاعلاً من مدونته منبراً لبحث دقائق اللغة وتتبع أساليب اللغات في أداء المعنى مورداً جملة بحوث ومقالات تعالج بعض قضايا اللغة العربية والتعريب والترجمة والمصطلح وصناعة المعجمات المتعددة اللغات، كما هو شأن مدونة إسلمو ولد سيدي أحمد ومدونته (اللغة العربية أمُّ اللغات).

ولمدونين آخرين اهتمامات فكرية، إذ نجد أن المهدي بن أحمد طالب يورد بمدونته (الصرير) موضوعاً بعنوان (نحن والاستلاب الحضاري) يقول فيه «إنّ ظاهرة الاستلاب الثقافي لا يمكننا أن نحمّلها للغرب وحده، ذلك أنّنا نحن هم من رضي للغرب بالاستعلاء على ظهورنا، وحين نحاكم أنفسنا بأنفسنا نُدرك أنّنا انسلخنا من قيمنا الدينية وبقينا نتقلب ونتخبط في اللاشيء، ونترجى من الغرب حصول كل شيء؛ (الدواء وحجرة الكبريت) غير ساعين إلى الاستقلال عنه، وحتى إن استقلّ البعض منا يبقى البعض الآخر يلوِّح بيده لا أريد غير الاستغلال، يكفيني أنّك أنت أيها الغربي قدوتي في كل شيء وسيدي في كل شيء وأنا عبدك ومولاك في كل شيء !!».

ويعالج المدون حبيب الشيخ محمدو في مدونة (رؤية أخرى) ظاهرة التطرف والغلو من زاوية إنسانية متوقفاً في موضوعه: (المنسيون من متن الكتاب) عند معاناة آباء وأمهات وذوي ضحايا التطرف، فقد وقع أبناؤهم في شرك التطرف، وألقي بهم في غيابات السجون، ليعيشوا هم على وقع الألم والحسرة على مصير فتية انجرفوا في تيار الغلو مُبرزاً هنا المدون «أن هؤلاء الأهالي منسيون بشكل كبير من طرف السلطات المعنية، ولذلك فهم يواجهون ظروفهم الحياتية الصعبة، وينشغلون بذلك عن مراعاة وفهم التأثيرات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية... وحتى السياسية التي تكتنف أبناءهم».

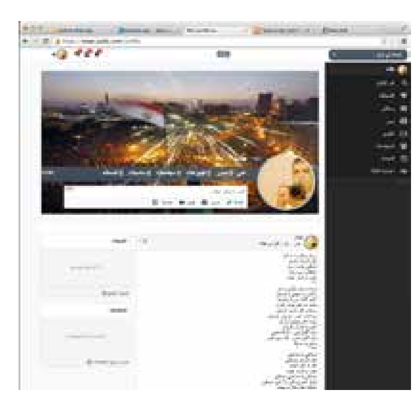
إن التدوين في موريتانيا رغم قلّة انشغال الشخصيات السياسية والفكرية به يبقى مُتنفساً لنخبة شبابية، ترسم فيه أحلامها، وتبوح برؤاها في عالم مفتوح لا يعرف القيود، فهل ينجح المدونون الصغار في استمالة الكبار إلى أسلوبهم الكتابي المُتحرِّر أم أن حجاب الرزانة وحب الأسلوب الحياتي الرتيب والمألوف في التعبير سيُبقي التدوين صناعة شبابية؟

فيسبوك يمني

صنعاء: جمال جبران

في اليمن، لا وظائف ولا ابتعاثات جيدة للدراسة في الخارج بتمويل حكومي. هيّ حالة اقتصادية قاسية أجبرت الدولة على اتخاذ مثل هذه القرارات من أجل اختزال النفقات في الموازنة العامّة في مُحاوَلة منها لاجتياز الأزمة التي يبدو أنها لن تنتهي قريباً. هذا إضافة لإجراءات أخرى شملت نواحي عديدة في حياة اليمنيين، وهي إجراءات تم الإعلان عنها بشكل تدريجي قبل عامين وبلغت مداها الشهر الماضي. وبطبيعة الحال خرجت احتجاجات غاضبة، لكنّ سرعان ما هدأت، في وقت كانت فيه مجموعة من الشباب تسعى لإيجاد حلول شخصية لذاتها، كي تقدر على النجاة من الحالة الصعبة التي وصل إليها الوضع الاقتصادي. تحت هذه الظروف الصعبة وجد بعض الشباب أنفسهم مجبرين على النحت في وجه الحياة، كي يقدروا على اختراع وسائل تتيح لهم الحصول على مصادر دخل تعينهم على مقاومة الصعوبات. من هؤلاء يظهر الشابّ ماجد الجمعاني، يمنيّ لم يقدر على إكمال دراسته الجامعية لصعوبة حالته المادية فلجأ إلى التعلّم عبر الإنترنت وبشكل مباشر أحياناً مع بعض المواقع المُتخصّصة في تقديم الدروس التي تساعد على التعمُّق في مجال الدراسة بأقصر الطرق، في الوقت الذي كان مُجبراً على العمل كمندوب في مجال التسويق العام لا يتعلّق بمجاله اهتمامه الإلكتروني، لكنه فعل ذلك كي يجد دخلاً مادياً يساعده على العيش. وفي نهاية العام 2011، وبحسب حديثه مع «الدوحة»، فكّر الجمعاني في طريقة لجعل صفحات الويب وسيلة لتقديم خدمات إيجابية في إطار المجتمع الذي يعيش في وسطه والانتقال بعد ذلك لخدمة مجتمعات أخرى. وكان له أن سعى لابتكار صفحات تواصل اجتماعية على نسق الفيسبوك، بطريقة تتناسب مع المجتمع المحلي والعربي، وخدمة للعاملين في المجال الصحافي بشكل خاص وفي زاوية محددة بداخل الموقع، الذي أطلق عليه اسم «أودل». حرص فيه على فتح مجال المناقشات العامّة للمجموعات وتصنيفها بحسب التوجهات المختلفة للأشخاص. وكذلك إتاحة وضع توقيتات محددة بحسب اختيار المشترك ورغبته في الزمن المناسب لظهور منشوره على الصفحات وكذلك إمكانية التحكم في نوعية الشخصيات التي يمكنها رؤية ذلك المنشور بما في ذلك حماية المشترك من دخول أي جهات لايرغب في أن تقرأ ذلك المنشور. كما يتيح «أودل» إمكانية المناقشات الصوتية الجامعية وفتح مجال للمنتديات الشبابية لإقامة ندوات عامّة بشكل مباشر. كما يسعى الموقع لتحديث برنامج بإمكانه القيام بترجمات مباشرة للنصوص المكتوبة، بحيث يمكن لأي مشترك قراءة كافة النصوص بأي لغة كانت.





واستطاع الموقع الحصول على نسبة اشتراك، لم تكن مُتوقّعة أبداً، وهو ما دفع ببعض الشركات إلى تقديم اقتراحات للدخول فيه بنسب مُحدّدة مسبقاً. وهو الأمر الذي عمل على وضعه في مساحة جيّدة للاستثمار وصولاً لدخول وزارة الشباب اليمنية، التي رأت نفسها مضطرة لتقديم دعمها للموقع، وهو ما سوف يُحسب لصالحها كمحاولة لتشجيع الشباب اليمني.

وبشكل عام يمكن القول إن أمام موقع «أودل» الكثير من الجهد الذي ينبغي عمله كي يصبح موقعاً حاملاً لمقومات مُنافَسة مواقع عالمية شهيرة وإن كان ما وجده حتى الآن يبقى جيداً بالنظر للظروف التي يمرّ بها الواقع المحلي اليمني إلا أن هذا يمكن اتخاذه عاملاً مساعداً في التقدم خطوات أخرى وإضافية إلى الأمام، ودعوة إلى الشباب بعدم التوقف وانتظار الحلول الرسمية، وأن يبحث كل شابّ عن حلّه الشخصي.



مرزوق بشير بن مرزوق

جدليّة الرقمي والورقي

في شهر يونيو/حزيران الماضي عقد بمدينة نيويورك الأميركية (إكسبو أميركا للكتاب) وهو واحد من أهم معارض الكتب في أميركا وفي العالم، وما يلفت النظر في مهرجان هذا العام هو تركيز دور النشر الأميركية، وكذلك الندوات المصاحبة للمعرض على موضوع مستقبل الكتاب الورقي في ظِل تزايد وتصاعد وانتشار الكتاب الرقمي.

لقد خصصت للعارضين الرقميين (نسبة إلى الكتاب الرقمي) منافذ خاصة مماثلة لعارضي الكتب الورقية، حيث عرضوا فيها أحدث الطرق التقنية من تحويل الكتب الورقية إلى كتب رقمية، بدءاً من تصميم الكتاب إلى نشره على المواقع الإلكترونية وكذلك من خلال الأشرطة الممغنطة، بل ذهب بعضهم أكثر من ذلك بالاتفاق مع الكتّاب ومع الناشرين على نشر كتبهم إلكترونياً بشكل مباشر دون الحاجة إلى نشره ورقياً من البداية، ولم يقتصر الأمر على الجانب التقني فقط، بل لوحظ انخفاض أسعار النشر الإلكتروني بشكل كبير، من جانب آخر أقامت لجنة المعرض على مدى يومين كاملين حوارات ومداخلات حول التطوُّر المتسارع في صناعة الكتاب الورقي، وعرضت الفرص الكثيرة المتاحة لنشره ومستقبله.

وكما هو الجدل القائم بين مؤيدي ومعارضي الكتاب الرقمي في الوطن العربي، يدور نفس الجدل بين المهتمين في أميركا حول هذا الموضوع، فبينما يرى المدافعون عن الكتاب الرقمي التحوُّل الجديد قابلاً للانتقال، والحمل، والتوزيع، والنشر، بشكل أفضل وأسرع من الكتاب الورقي، ولا يشغل مكاناً، أو حيزاً في المنزل، أو المكتب، أو حتى في حقيبة السفر، يرى المدافعون عن الكتاب الورقي، بأن الكتاب الورقي يتيح للقارئ فرصة أفضل وتفكيراً أعمق في تصفُّح الكتاب يدوياً، والجلوس لوقت طويل معه، دون أن يجهد عينيه أمام شاشة الكتاب الرقمي، كما يرى مؤلفوا الكتب الورقية بأن الحماية الفكرية والأدبية للكتاب الورقي أفضل من الحماية الفكرية للكتاب الرقمي، حيث تسهل سرقته وإعادة نشره وطباعته، ويقرِّر مؤيدو الكتاب الرقمي أن انحصار الكتاب الورقي واستبداله بالكتاب الرقمي هو مسألة وقت، ويدللون على ذلك بتمكن الأجهزة الإلكترونية من الحواسب والألواح والتليفونات النكية من حلها محل الشريط الموسيقي الممغنط وفيديو الأفلام وأجهزة التلفاز، كما يدللون بخروج العديد من ناشري الصحف من الأسواق، أو التقليل من عدد أوراق صحفهم مقابل نشرها إلكترونياً، ويؤكد المناصرون للكتاب الورقي بأن هناك دراسات علمية ميدانية أثبتت بأن الكتاب الورقي أكثر إفادة وتأثيراً على الأطفال لأن هذا النوع من الكتب يركز على مضامين القصص، ويعطي فرصة إنسانية عندما يتفاعل الأطفال مع آبائهم الذين يقرؤون لهم القصص من الكتاب الورقي، حيث يجري نوع من الحوار وتفسير للقصص مما يؤدي إلى إثراء الحصيلة اللغوية للطفل.

طبيعياً سوف يستمر هذا الجدل بين الكتاب الرقمي والورقي لمدة قادمة، ولن يحسم الأمر لجهة دون أخرى، كما حدث سابقاً عندما كان يظن البعض بأن أية تقنية جديدة سوف تزيح ما قبلها، لكن ما حدث هو تمكن الوسائل بالتعايش والتكامل فيما بينها.

الأمر المُهم هو ليست وسيلة القراءة، وإنما القراءة ذاتها هي التي يجب أن تنتصر وتستمر بأية وسيلة كانت.

د. سامي البلشي

مـنـذ أن كان عمـري اثني عشـر عاماً، لم أبت فـي البيت أكثر من أسـبوع متواصل، فحياتي تحوَّلت إلى سـفر دائم، دراسة في قسم داخلي، معسكرات شبابية، رياضة، ترحال على خط تركيا وتايلند والصيـن والمغـرب، سـياحة، تسـكُّع بطريقـة خطوات خبط عشـواء، موهبتي لا بأس بها في تكوين صداقات جديدة والظفر بإعجابات حقيقية لا إلكترونية.

مصطفى حسين

يرسم وجهه.. ويرحل

فـي وداعـه الأخيـر، تزاحمـت شـخصياته التـي تناولهـا فـي رسـوماته الكاريكاتيريـة.. فمنهـا مـن شـارك فـي حملـه، ومنهـا مـن بكـى عليـه، وآخـر اسـتخفّ بالمشـهد، أمـا شـخصية «الكحيـت» فقـد اسـتكثر عليـه عـدد المشـيعين، و«عزيـز بيـه الأليـت» بسـيجاره الشـهير وكبريائـه المفتعـل، فقـد انشـغل بتوجيـه عبـاد الله فـي حركاتهـم، وإعطـاء أوامـره بمنـع الـكلام الجانبـي بالجنـازة، وظهـر «فـلاح كفـر الهنـادوة» يحمـل حـذاءه تحـت إبطـه ويهـرول فـي جميـع الاتجاهـات مُعلنـاً اليتـم بعـد رحيـل مـن صيَّتـه، وأجلسـه مـع رؤسـاء الـوزراء ينتقدهـم ويوجههـم طيلـة خمـس عشـرة سـنة أو يزيـد. رأيـت جميـع الشـخصيات فـي وداع أشـهر رسـام كاريكاتيـر بمصـر والوطـن العربـي، رأيتهـم بملامحهـم التـي وصفهـا لنـا الراحـل مصطفـى حسـين (1935 - 2014).

لـم يحـظَ فنـان مصـري بشـهرته.. تفاعـل المجتمـع بـكل طوائفـه مـع نكاتـه، وتهكُّماتـه.. لـم أرَ جريـدة يبـدأ قراؤهـا بتصفُّحهـا مـن الصفحـة الأخيـرة إلا جريـدة أخبـار اليـوم ليتعرَّفـوا مـن خـلال رسـوماته علـى وضـع البـلاد سياسـياً أو اجتماعيـاً مـن وجهـة نظـره.. ولـم يجـد غضاضـة فـي ترجمـة أفـكار تطـرح عليـه مـن شـخص آخـر يشـترك معـه فـي صياغـة الفكـرة، هـذا يكتـب بأسـلوبه السـاخر، وهـذا

رسوم: إسماعيل عزام - العراق

يترجم السخرية المكتوبة بسخرية خطيّة ولونيّة مرسومة.

فقد ألّف الكاتب الساخر أحمد رجب العديد من الشخصيات الكاريكاتيرية ورسمتها ريشة الفنان مصطفى حسين لتساعده في تسهيل مهمته للتفاعل مع القارئ والمشاهد البسيط، وحتى الأمي مثل «قاسم السماوي - عزيز بيه الأليت – مطرب الأخبار – عباس العرسة – علي الكومندا – الكحيت، وغيرهم» هذه الشخصيات تحركت في المجتمع وأحسّها الناس باعتبارها شخصيات من لحم ودم، أصبحت معروفة بصفاتها لدى جميع المصريين، يتفاعلون معها ويستلهمونها في حياتهم وتعليقاتهم، وسخريتهم بعضهم من بعض – انت عامل زي قاسم السِمَّاوي – وهذه الشخصية ظهرت بالقرية المصرية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وهو موظف بالصحة مهتم بقتل الكلاب الضالة بالسم، إلا أن رجب وحسين تناولاه للسخرية ممن يعارضون التفاوت الطبقي بشكل عام، وأخذت عليهما هذه الرؤية لوجود تفاوت طبقي يحتاج إلى من ينتقده، ولكنهما كانا يتبنيان الدفاع الكامل عن التفاوت الطبقي والهجوم على من يعارضه من خلال شخصية السِمَّاوي الحقودة على الآخرين دائماً.

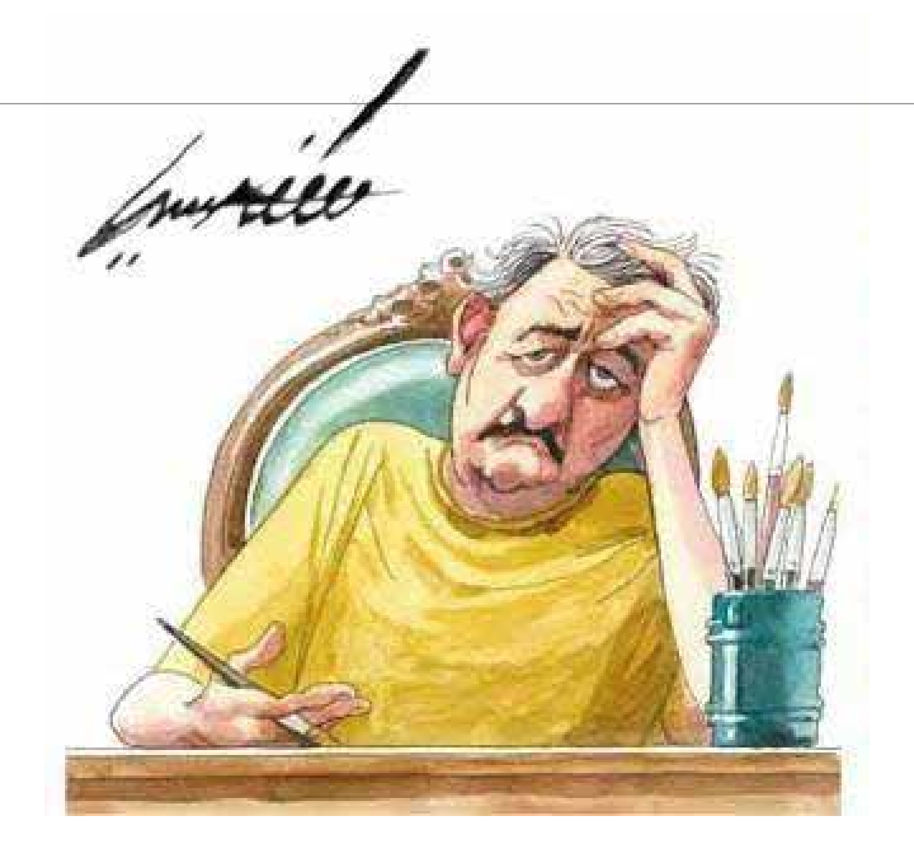
من الشخصيات الساخرة اللافتة للانتباه شخصية «الكحيت»، خاصة عندما يلتقي مع المدعو «عزيز بيه الأليت» فهو لا يجد قوت يومه وشعره مُتجعِّد وذقنه طويلة وملابسه رَثّة، لكنه يعتز بنفسه ويمارس بالكلام حياة المليارديرات، يشرب سيجاراً وفي قدمه الشبشب البلاستيك، أو الشراب الممزق الذي يخترقه بأصابع قدمه، ويمارس أحلام اليقظة بتطلعاته الطبقية، لكنه مستكين لا يحاول أن يجهد نفسه، يظهره حسين ورجب طبعاً بالشخصية السلبية، والمنشغلة بقضايا ومشاكل الأغنياء، وكأنه واحد منهم.

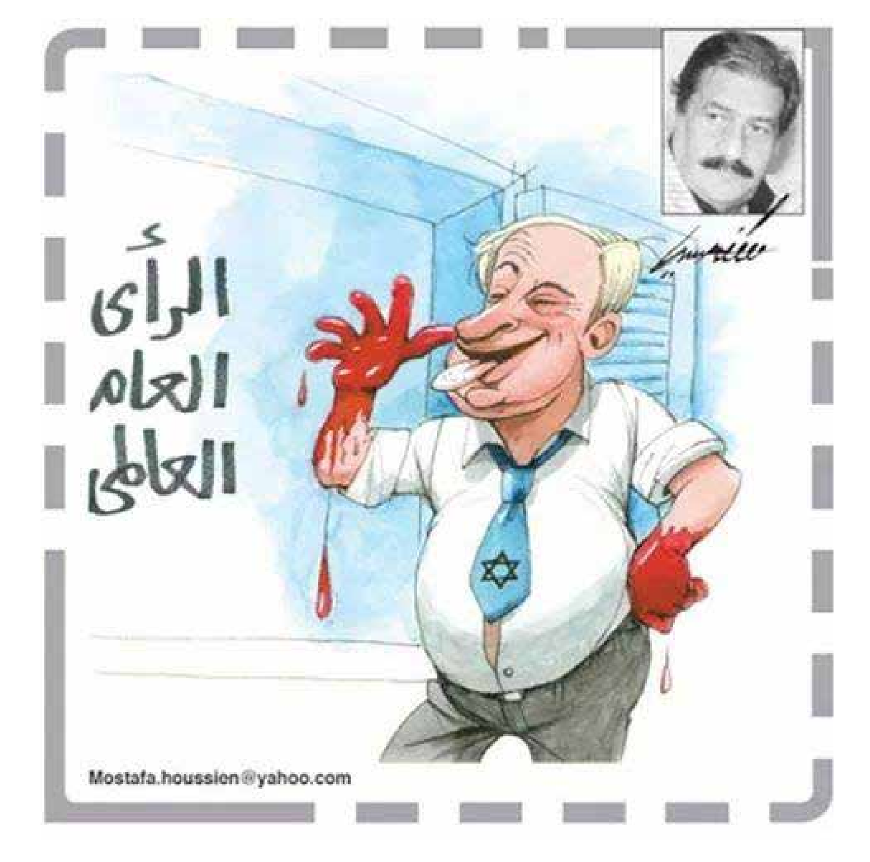


من الشخصيات التي ظهرت بالمجتمع المصري وقبض عليها أحمد رجب، وسلمها لريشة مصطفى حسين، شخصية «كمبورة» عضو مجلس الشعب وصاحب الحصانة، في عصر الانفتاح، كمبورة الذي أدخل لغة اللصوص إلى الشارع المصري، فهو الذي ابتدع (الأرنب – والنص أرنب – الباكو – الأستك – الخنزيرة – التمساحة). وفي حضرة كمبورة لا نستطيع أن نتجاهل مساعده، فلكل مجرم من يساعده ويدفعه ويزيِّن له الحرام، إنه عبعزيز برأسه وأنفه الطويلتين. يساعده عبعزيز منذ اللحظة الأولى حين يتقدّم لانتخابات مجلس الشعب، فيجهز له الدعاية، ويوزِّع الرشاوى الانتخابية لحصد الأصوات، ويحدِّد له المواعيد الصحافية والغرامية، في حين يظهر كمبورة كرجل ورع تقي، في حين تظهره ريشة حسين وكلمات رجب «يا عبعزيز عايزك تقعد جنب الراديو وتحسبلي كام خرونج من أهل الدايرة اداني صوته وتئِب وتغطس وتعرفلي مين هبد الزغاليل وخلي بيا وانطرني عشان ناوي الفَّق قضية مخدرات».

تناول مصطفى حسين القضايا السياسية والاجتماعية على مدار أكثر من ثلاثين عاماً في داخل مصر وخارجها، وتميز أسلوبه بالسخرية القريبة إلى حسِّ الشارع والبيئة المصرية، وكانت شخصياته تعيش معه فترات طويلة ولا تشعر بملل منها، فهنا «فلاح كفر الهنادوة» الذي استمرّ أربعة عشر عاماً يحاور رئيس الوزراء ويلاعبه منذ تولي عاطف صدقي ومن تلوه من رؤساء وزراء حتى أصبح يمثل كل المواطنين في انتقاداتهم للحكومة.

احتلّ مصطفى حسين مكانة كبيرة





فـي نفـوس المصرييـن وكان لـه دور مهم بلغتـه الخطيـة الساخرة وقدرتـه التعبيريـة فـي تجسيد المشكلات التـي ينجـذب إليهـا المواطـن المُتخصّـص والبسـيط للكاريكاتيـر باعتبـاره المقال السريع المُلخِّص والمُعبِّر عـن قضايـا الوطـن.

وبرغـم اتفـاق جميـع الفنانيـن والنقاد، ومتنوقي الفن على أستاذيته وتمكنـه الاحترافـي فـي التشـكيل البسـيط بليونـة الخـط، والالتـزام بقواعـد الظـل والنـور، والإيقـاع، والتناغـم. فـإن هنـاك مـن اختلـف معـه فـي رؤيتـه السياسـية، واتهمـه البعض بأنـه رسـام السلطة الحاكمة يواجه أعداءها ويمتص غضب الشارع بمسـاحة مـن الحريـة المعطـاة لـه مـن قبلهـم، وظهـر هـذا الموقـف الخلافـي في السنوات الأربـع الماضيـة، خاصـة أنـه انحـاز فـي بعـض مـن رسوماته للنظـام القديـم، وقـد تسـبّب هـذا فـي إجبـاره مـن قبل شباب الفنانيـن علـى التنـازل عـن منصبـه كنقيـب للفنانيـن التشـكيليين. كذلـك ضعفـت أفـكاره ووجهـة نظره بعد خلافه مـع صديقه أحمـد رجـب لمـدة سـت سـنوات منـذ 2003 بعـد أن التزمـا في تبادل الأفكار تسـعة وعشـرين عامـاً.

واجـه أيضـاً الرسـام الكبيـر العديـد مـن التهديـدات مـن قبـل المتشـددين بسـبب تناولـه لموضوعـات سياسـية تسـخر مـن تصرفاتهـم ومـن أفكارهـم وفتاواهـم الغريبـة فاعتبـروه منافقـاً ومحرضـاً علـى القتل وتبادلـوا التهانـي والدعـاء عليـه عبـر شـبكات التواصـل الاجتماعـي «تويتـر» و«الفيسـبوك».

رحـل أشـهر رسـامي الكاريكاتيـر بمصر يوم 16 أغسطس/آب الماضـي، الـذي التحـق فـي بدايـة حياتـه الصحافيـة بـدار الهـلال بعـد تخرجـه فـي كليـة الفنـون الجميلـة عـام 1959، وتنقل في أكثر من مؤسسة صحافية حتـى اسـتقرّ بجريـدة الأخبار. حصـل علـى العديد من الجوائز منها الجائزة التشـجيعية، ونـوط الامتيـاز مـن الدرجـة الأولـى، والجائـزة الذهبيـة لـدوق إدنبـرة عـام 2009، وحصـل علـى الجائـزة الفضيـة فـي مهرجـان «إكشـير» بتركيـا عـام 1974، ونكـر اسمه في موسـوعة أبرز الشخصيات المصريـة. لـه العديـد مـن المقتنيـات الفنيـة فـي فـن الرسـم بمتحـف الفـن الحديث، ومركـز الإبداع بالإسـكندرية، والهيئـة العامـة للكتـاب، والمحكمـة الدسـتورية العليـا، والمعهـد العالـي للموسـيقى.

سميح القاسم

قصائد في ألبوم الحياة

كان صوتاً يتردَّد صداه من بيروت إلى الرباط، قصيدة غضب وصاحب سيرة «منتصبة القامة».. سميح القاسم (1939 - 2014) قاوم الصمت وسنوات الاحتلال الطوال، كتب السياسة ومارسها، ولم يهزمه -في النهاية- سوى المرض، وغادرنا الشهر الماضي، في أغسطس تعوّدنا فيه على توديع شعراء المقاومة (من مفدي زكرياء إلى محمود درويش).

هو شاعر لا يُختصَر في قصائده، فحياته كلها كانت قصيدة ممتدّة في الزمن، لم تتوقّف فقط عند القضية الفلسطينية، رغم أنها القضية الأهم في تجربته، بل بلغت حدوداً أبعد، دفاعاً عن الإنسان، وعن العدالة الكونية.

رحل سميح القاسم في وقت كانت فيه غزة تجابه العدوان الإسرائيلي بالنار والحديد، مستحضرة كلماته: «كل شهيد غيمة.. تصعد من ترابنا».. من نكبة 1948 إلى العدوان الأخير على القطاع، جرح القسّام لم يندمل، وأحلامه تشتتت، لكنها ظلت تنبض حياة، لتستمر بعده، ويحملها خلفه.

توفّي سميح القاسم بعد تجربة مريرة مع سرطان الكبد، عاشها في السنوات الثلاثة الماضية، أغمض عينيه في مستشفى مدينة الصفد، لكنه لم يتخلَّ، في أصعب الأوقات، في المستشفى، عن عاداته الشعرية: التدخين، والتأمُّل، فقد كان الشعر حاسته السادسة، ينظر من ثقب القصيدة إلى الحياة، ولا يتخيَّل العالم سوى في شكل قصيدة.

بين السياسة والشعر، عاش صاحب «الموت الكبير» متمسّكاً بقضيّته، كمثقّف غرامشي، منخرط في قضايا وهموم المجتمع، في صدام مستمرّ معها، ظل متمسّكاً بالعيش في الداخل الفلسطيني، منتشياً ببطولات البسطاء، ومقاومتهم تحدّيات العيش اليومية. عرف السجن والاعتقال، ولم يزده إصرار الاحتلال على إخماد صوته سوى رغبة في البوح عالياً، وفي فضح المستور، انخرط في الحزب الشيوعي، وعمل في الصحافة، في «الغد» و«الاتحاد» و«كل العرب» وأسّس دار نشر، وملأ عواصم عربية شعراً، وترجم إلى عديد اللغات، منها الفرنسية، والإنجليزية، والإيطالية، والألمانية، والتشيكية.

ومن فلسطين إلى مختلف أرجاء العالم، نقل سميح القاسم جزءاً من معاناة شعبه، وعايش معاناة شعوب أخرى، جاعلاً من نصّه بيان غضب عالمي في وجه الاضطهاد، وكتب قصيدة عن أبي الاستقلال في الكونغو، المناضل باتريس لومومبا:

«أيهذا النسر الذي راعه العيشُ بواد كابٍ.. ذليلٍ.. مقيّد/فتلوّى في بؤرة الوحل والشوك.. بشوقٍ إلى السنى متوقّد / و أضاءت أحلامُه برؤى موسى، و عيسى، وأمنيات محمد/ وأضاءَ الحنينَ للذروة الشماءِ.. بين النجوم.. أعلى وأبعد/فنَزاه للعلاء.. ميناؤه الشموخ، في قمة الإباء الموطّد/يا هتافا، لوقعه زُلزِلَ الكونغو الحزين المعذَّبُ المستعبَد».

هكذا -إذاً- غادر سميح القاسم عالمنا، مخلّفاً إرثاً سيظل يردّد عالياً، قصائد من ألبوم حياة عامرة بالمقاومات، ستبقى ملهمة، سيعيد الناس بعده فتح سجلّاته ودواوينه: «سقوط الأقنعة»، «أحبك كما يشتهي الموت»، «الجانب المعتم من التفاحة، الجانب المظلم من القلب»، «قرابين» و«لا أستأذن أحداً» وغيرها..سيظل سميح القاسم الحاضر - الغائب في المدوّنة الشعرية العربية.







بريد لم يُرسل

في غزة حياة تتحدى الموت. هناك، لا شيء يقف في وجه الحلم، وبراءة أطفال يملأون القطاع ضحكات وسط دوي القصف وصواريخ العدوان الإسرائيلي. بعد أسابيع من محاولات فاشلة لزرع الخوف فيها، قامت غزة، مُنتفِضَة، مُردِّدة كلمات محمود درويش: «إن غزة لا تباهي بأسلحتها وثوريتها وميزانيتها، إنها تُقدِّم لحمها المُرّ وتتصرّف بإرادتها وتسكب دمها.. وغزة لا تُتقن الخطابة.. ليس لغزة حنجرة.. مَسام جلدها هي التي تتكلّم عرقاً ودماً وحرائق».. لغزة أسلوب حياة، ولغزة حكايات وأُحْجِيّات من خلف الأسوار العالية، وبريد تُريد أن تُرسله إلينا، وإلى مَنْ سيأتي بعدنا..



العـدوان الإسـرائيلي علـى غزة لـم ينته، وقصـص الشـهداء وعائلاتهم تشـهد علـى تراجيديا، لم تخل من لحظات حب وأمـل.. وراء كل قطرة دم فلسـطينية قصة إنسـانية، فـي قطاع غزة (360 كـم2)، الذي يعيش فيه حوالي مليون و800 ألف نسمة، مما يجعله إحدى أكثر المناطق اكتظاظاً بالسكان في العالم، حكايات ترويها معاناة الأهالي..



غزة - عبدالله عمر

غرنيكا عربيّة.. تداوي نفسها بنفسها

لـم يبـق أحـد علـى قيـد الحيـاة، عبارة قد نسمعها فور وصولنا إلـى أحـد المنـازل، الـذي قصـف للتـو دون إنـذار، مـع تواجـد كل أفـراد الأسـرة بداخلـه، سـيموت لحظتهـا الأب والأم والأبنـاء، وتنتهـي رحلـة عائلـة كاملـة فـي الحيـاة.

ربـع قـرن مـن الانتظـار كانـت المسـافة التـي تفصـل بيـن «أحمـد النيـرب» (66 عاماً) وبيـن فرحـة ضـم أول مولــود لــه، بعـد صبـر طويـل ومشـقة فـي التنقـل بيـن الأطبـاء، وفشل كثير مـن المحـاولات لعمليـات الإخصـاب المجهـري، وبعـد سـنوات عجـاف رزقـه الله ثلاثـة أبنـاء، ليقـروا عينـه وفـؤاد زوجتـه «سـهيلة».

كبـر الثلاثـة ليحولـوا البيـت العائلـي إلـى واحـة حيـاة، تملؤهـا ضحكـات الأطفـال وألعابهـم الصغيـرة، محمـد(13) عامـاً، محمـود (10)أعـوام، ومؤمـن (7)أعـوام.

فـي لحظـة مـا، اختفـت هـذه الضحـكات الثـلاث؛ إلـى الأبـد، فآلـة الحـرب الإسـرائيلية أبـت إلا أن تنتـزع مـن الفلسـطينيين فرحتهـم، وتسـلب أمنهـم وأمانيهـم، وتقتـل أحلامهـم، مسلطة صواريخ حقدها على الصغار الثلاثـة وعلـى والديهـم، لتحـول الأسـرة السـعيدة بكاملها، إلـى كومـة مـن الأشـلاء، والأجسـاد المتقطعـة، ويمـوت الفـرح دفعـة واحـدة، كأن لـم يكـن يومـاً.

رحـل الصغـار والكبـار ليـدوّن التاريـخ «جريمـة حـرب» جديـدة تسجل فـي قامـوس الاحتـلال، الـذي يسـتهدف المدنييـن الآمنيـن فـي بيوتهـم بـلا سـبب، وتمحـو صواريـخ حقـده اسـم عائلـة أحمـد النيـرب الصغيـرة مـن السـجل المدنـي بالكامـل.

حرب ضريرة

خُلقت الحـرب ضريـرة، كـي لا تـرى قبحهـا وقسـوتها وبشـاعة مـا تخلفـه، فكـم مـن أرواح بريئـة أزهقتهـا، وكـم مـن أجسـاد بريئـة اخترقتهـا القذائـف والشـظايا ومزقـت براءتهـا، وكـم مـن سـنين كبرهـا الأطفـال الذيـن نجـوا منهـا بشـكل مباشـر ليبقـوا يعايشـون واقعـاً أليمـاً خطـف أحلامهم الصغيـرة بالعيـش فـي مجتمـع آمـن.

حتـى الأجنـة فـي أرحـام أمهاتهـم شـكلت أهدافـاً للعـدوان، فقـد توفيـت الرضيعـة «شـيماء قنـن» بعدمـا أخرجت من رحـم أمها (23 عامـاً) بعد مقتلهـا فـي غـارة إسـرائيلية، وذلـك بسـبب نقـص الأوكسـجين.

هـذه الحالـة رصدهـا الطبيـب عبـد الكريـم البـواب، رئيس قسم الحضانـة فـي مستشـفى ناصـر، الـذي أوضـح



قائلاً: «كانت الطفلة شيماء تعاني من نقص الأوكسجين الذي حدث معها بسبب توقف قلب الأم ووفاتها قبل ولادة الجنين، مما تسبب في اختناق الطفلة وموت خلايا الدماغ لديها ووفاتها».

وأضاف البواب أن بقاء الأم أكثر من ساعة تحت ركام منزلها الذي دُمِرَ بالكامل، أثرّ على حالة المولودة شيماء، ورغم محاولات إنعاشها يدوياً إلا أن هذه المحاولات باءت للأسف بالفشل.

النجاة مرة لا تكفي

النجاة من الموت مرة لا تعني أنك أصبحت في مأمن. فكل يوم كان الغزوي يجد نفسه مرشحاً للالتحاق بقوافل الشهداء.. أن تسكن غزة يعني أنك مستهدف على الدوام.

الطفل إبراهيم الدواوسة نجا من الموت المحقق بأعجوبة، في أول أيام عيد الفطر، بينما كان برفقة مجموعة من أقرانه، يلهون في متنزه مخيم الشاطئ، استشهد حينها 10 أطفال، وأصيب كثيرون من بينهم إبراهيم بشظايا في ذراعه اليسرى.

وبعدما تماثل للشفاء من إصابته الطفيفة، سقط شهيداً تحت غارة أخرى بالقرب من مسجد «النور المحمدي» القريب من منزلهم، في حي الشيخ رضوان، شمالي مدينة غزة، أثناء ذهابه لأداء صلاة الجمعة، بينما أصيب في الغارة نفسها 5 أطفال آخرين.

إبراهيم، ابن العاشرة، كان أول الشهداء بعد انتهاء الهدنة المؤقتة التي أبرمت للتوصل إلى اتفاق لوقف إطلاق نار، رحل كغيره من الفلسطينيين غدراً دون ذنب، ويتساءل والده أبو جمال والدموع تحتبس في عينيه: «بأي ذنب قتل إبراهيم؟ وما الذنب الذي اقترفه مئات الأطفال الآخرين الذي خسروا حياتهم وأرواحهم في هذا العدوان المجنون»، سؤال لم يجد أحد إجابة له!.

حياة بين الركام

في ظل المأساة، تبزغ صور للكرامات التي يمنحها الله للسكان، فهناك من تمكن من التشبث بالحياة، وقصة معتز بركة إحدى هذه القصص التي يتناقلها المواطنون، عن انتشال صبي لم يتجاوز الخامسة عشرة من تحت



ركام منزل مدمر.

بقي معتز ثلاثة أيام متمسكاً بالحياة، كان يتنفس من فتحة غير مرئية طوال الوقت، على حد وصفه، متابعاً القول: «سمعت صوت أمي تنادي علينا بالاسم وتبكي بحرقة، كنت أرد عليها لكن صوتي لم يكن يصلها».

ويضيف: «حضر المسعفون وبدأوا بإزالة الأنقاض. رفعت إصبعي لأني لم أستطع الإشارة لهم أو الحديث؛ لأقول لهم إني على قيد الحياة، وها أنا لازلت حياً بعدما قضى والدي واثنان من إخوتي في قصف منزلنا بمدينة دير البلح، وسط قطاع غزة».

الألم الذي تشعر به والدة معتز على زوجها وأبنائها لم ينسها الفرح الذي خلط مشاعرها بمعتز الذي خرج على قيد الحياة، وتقول «فقدت عائلتي ولكن بقاء ابني الصغير على قيد الحياة خفف مصابي وهوّن عليّ مصيبتي وأسال الله أن يعوضني خيراً عن ما فقدته».

لا تمت..

ترتمي الأم على ولدها تحدثه: «قم بنا لنذهب إلى المنزل» لا يجيبها، فتزيد نبرة صوتها: «قم يا صغيري فقد تأخرنا على المنزل». لكن الصغير لا يجيب. يعلو الصوت الذي انتابته بحة «أقول لك قم واسمع كلام أمك»، الصغير لا يرد لأنه استشهد والأم لازالت تناديه لأنها ترفض تصديق أن ابنها قد رحل ولن يعود.

يتحول الصوت إلى نحيب وتستمر والدة الطفل أحمد القايض في محادثة ابنها: «أختك شيماء ماتت وأنت كمان؟ يما قوم ورد عليّ حرام عليك، ما تروح وتسيبني»، بكى كل الحاضرين بمدرسة تضم عشرات النازحين في دير البلح، وسط قطاع غزة.

أحمد كان واحداً من الأطفال الذين قضوا أثر استهداف مدرسة لإيواء النازحين عن بيوتهم قصراً بسبب الاعتداءات الإسرائيلية، والتي استشهد على أثرها تسعة أطفال وامرأة، وعلى عجل يضع المشيّعون جسد الصغير في المدرسة لتراه أمه وتطبع على جبينه قبلة الوداع الأخيرة، ويّدفن الصغير ليُسجل ضمن قائمة الأطفال الذين استشهدوا تحت قنائف وقنابل العدوان الإسرائيلي.

جديرة بالحياة

ليست قصص الموت فحسب هي التي تصل من غزة، وإنما أيضاً أسلوب غزة في إثبات جدارتها بالحياة، وهذا ما تؤكده وزارة الصحة الفلسطينية بتسجيل 4500





مولـود جديـد فـي غـزة خـلال فتـرة العـدوان الصهيونـي علـى القطـاع، وتشـير هـذه الإحصائيـات إلـى أن أعـداد الذكـور تغلـب علـى الإنـاث.

«رامـا» هـي واحـدة مـن أولئـك المواليد الذين أبصروا النـور، غيـر أن لراما قصـة فريـدة، حيـث شـهد مركز الإيـواء للنازحيـن مولدهـا بعدمـا فقدت عائلـة سـحويل بيتهـا فـي بلـدة بيـت حانـون، وأصبحـت تقيـم داخـل مركـز لإيـواء النازحيـن.

تقـول الأم أسـماء سـحويل مبتسـمة وهـي تحتضـن «رامـا» بيـن يديهـا: «انتظـرت رامـا كل هـذا الوقـت لتختـار الـولادة داخـل مدرسـة وكالـة غـوث وتشـغيل اللاجئيـن الفلسـطينيين، وتضيـف، لكنـي لـن أسـتطيع وضعهـا فـي سـرير كنـت قـد جهزتـه لهـا فـي منزلنـا الـذي تركنـاه بسـبب القصـف الإسـرائيلي علـى مـكان سـكننا، كمـا أنهـا لـن تسـتطيع ارتـداء الملابـس الجديـدة التـي اشـتريتها لهـا قبـل مولدهـا».

أسـماء لا تشـعر بالحـزن علـى فقـدان منزلهـا، وتؤكـد أنـه طالمـا بقيت أسـرتها بخيـر فـإن البيـت يمكن أن يبنـى غيـره، وكل شـيء يمكـن تعويضـه.

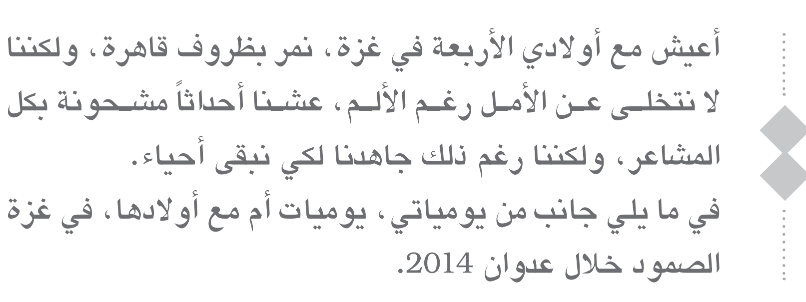
اسمي: «غزة تقاوم»

قصـة أخـرى لطفـل ولـد فـي مركـز للإيـواء، بعدمـا نزحـت عائلـة أبـو رجيلـة مـن حـي الشـجاعية شـرقي مدينـة غـزة إلـى إحـدى المـدارس القريبـة، بعدمـا تقطعـت بهـم السـبل فـي إيجـاد مـكان آمـن داخـل الحـي الـذي تعـرض لحملـة إبـادة جماعيـة، وقصـف جـوي ومدفعـي كثيـف علـى مـدار أيـام طويلـة.

كان الوضـع صعبـاً علـى امـرأة فـي شـهرها التاسـع كمـا يصـف زوجهـا نضـال أبـو رجيلـة (30 عامـاً)، والـذي تابـع قائـلًا: أوشـكت زوجتـي علـى وضـع مولودهـا، بعدمـا هاجمتهـا آلام المخـاض بعـد وصولنـا إلـى مدرسـة الإيـواء بعـده أيـام، كانـت الظـروف صعبـة والوقـت متأخـراً لنقلهـا إلـى المستشـفى، بالإضافـة إلـى أن الاحتـلال كان يسـتهدف عربـات الإسـعاف، لهـذا اضطـرت للميـلاد داخـل المدرسـة.

«غـزة تقـاوم» هـو الاسـم الـذي اختـاره نضـال لمولدتـه التـي أبصـرت النـور فـي ظـروف خاصـة جـداً، وقـد اختـار لهـا هـذا الاسـم مـن واقـع الحـال الـذي يعيشـه السـكان، علـى حـد تعبيـره.





أعيش مع أولادي الأربعة في غزة، نمر بظروف قاهرة، ولكننا لا نتخلى عن الأمل رغم الألم، عشنا أحداثاً مشحونة بكل المشاعر، ولكننا رغم ذلك جاهدنا لكي نبقى أحياء.
في ما يلي جانب من يومياتي، يوميات أم مع أولادها، في غزة الصمود خلال عدوان 2014.

يوميات الألم والأمل

سما حسن

في اليوم الثاني من العدوان على غزة، تعرّض بيت جيراني في الشارع الخلفي للقصف بصواريخ الـ إف 16، وانهار المنزل مُخلفِاً الغبار والركام الذي تناثر على مساحة واحدة فأصاب نوافذ شقتي وتهشمت جميعها. وكنا قد هرعنا أنا وأولادي الأربعة للهرب من الشقة ونزلنا الدرج بسرعة جنونية فهناك ثلاث دقائق تفصل بين إطلاق طائرات العدو صاروخاً تحذيرياً للسكان لإخلاء البيت، وإطلاق الصواريخ المدمرة والتي تدمر البيوت المجاورة وتصيب الأشخاص في البيوت والشوارع.

عرفنا معنى الحياة والموت في لحظة، حين كنا نهرول جميعاً لنختبئ تحت درج البناية، قاطعين 22 درجة سلم وكأنها درجة واحدة، وفي لحظات أخرى انتهى كل شيء ولم نعد نسمع سوى صوت صافرات الإسعاف تدوي وصعدنا ثانية لشقتنا لنكتشف أن كل نوافذ الشقة قد تهشمت، وأننا قد أصبحنا نعيش في شقة في العراء.

غرفة واحدة

أصبحنا ننام في غرفة واحدة، ونرتدي ملابسنا أنا وابنتي كاملة، ونضع حاجياتنا الأساسية في حقيبة واحدة، جمعت الأدوية وأوراقنا الثبوتية وشهادات أولادي المدرسية والجامعية، وآخر راتب تلقيته، وخاتم زواج أمي رحمها الله، وهو كل ما أملكه من مصاغ ذهبي، جمعت كل ذلك في حقيبة واحدة ووضعتها على الأريكة القريبة من باب الشقة استعداداً لهروب مفاجئ، ما أصعب أن تهرب وتترك كل شيء خلفك، بيتك الذي تعبت في تأثيثه، وذكرياتك مع أحبتك بحلوها ومرها، تترك كل شيء وتقرّر الهرب بروحك، وربما لا تفلح في الهرب بها وتلقى حتفك.





النوم انبطاحاً

لا أخفيكم سراً أني وأولادي وبعد تحطم نوافذ شقتنا وتصاعد وتيرة العدوان، حيث أصبح القصف براً وجواً وبحراً، وقد بدأت البوارج البحرية القريبة تطلق قنائفها نحو البيوت الآمنة، بدأت أنا وأولادي نتعامل أسلوب الانبطاح أرضاً والزحف على الركبتين للتنقل داخل الشقة، لأن النوافذ المرتفعة المهشمة هي أقرب وأسهل الطرق لدخول وسائل الموت المختلفة، وأصبحنا ننام على البلاط طلباً لبعض البرودة، خاصة في ظل الأجواء الحارة المشبعة بالرطوبة، وانقطاع الكهرباء المتواصل مما يؤدي لعدم قدرتنا على تشغيل أجهزة التكييف ومراوح السقف، وهكذا ننام متقاربين في أضيق مساحة ممكنة وبالقرب من باب الشقة. والحديث عن النوم يبدو غير صادق لأننا نمضي ليلنا ونحن نتحدث ونستمع للأخبار من خلال هواتفنا النقالة، ونتابع بحاسة سمعنا بعد أو قرب القصف، فقد أصبحت لدينا القدرة على تمييز اتجاه إطلاق الصواريخ، وهل هي قادمة من البر أم الجو أم البحر.

الحياة في جحيم الموت

مع مرور الأيام بدأت الأطعمة تفسد في الثلاجة بسبب انقطاع الكهرباء، ولم يعد باستطاعتنا الخروج لشراء أطعمة بديلة، فكل جسم يتحرك في الخارج هو لقمة سائغة لآلة الموت حولنا، وأصبح شراء الخبز مغامرة كبيرة، ولكن الخبز هو أدنى مقومات الحياة بالنسبة لنا، وبعد مرور ما يقارب العشرة أيام من العدوان تم الإعلان عن هدنة لخمس ساعات، فخرجت لشراء بعض المعلبات واحتفظت بها كأغلى ما أملك.

حين قررت الخروج من البيت بكت ابنتاي، واعترض الولدان بشدة، واقترحوا علي خروج ابني الأكبر بدلاً مني، ولكني اعترضت بشدة. وقال ابني معلقاً: أنت يا أمي العقل المدبر لهذا البيت، فلو حدث لك مكروه فما جدواي أنا لإخوتي، فأنت التي تعملين وتنفقين علينا، وتسيرين أمورنا.

وهكذا خرجت ووجدت الناس في الشوارع في سباق مع الموت، ينظرون نحو السماء ولسان حالهم يقول: متى سنموت؟، وابتاعوا الأشياء الضرورية لهم رغم عدم توافر البضائع في الأسواق.

اتصالات مستمرة

لم أتوقف لحظة عن الاتصال بصديقاتي ومعارفي، وكل من أتذكره للاطمئنان عليه، وكلما سمعنا عبر الأخبار عن مكان القصف، نتذكر أن هناك صديقة تسكن هناك، أو قريباً أو قريبة فنسارع بالاتصال بهم والاطمئنان عليهم.

الضحك حتى البكاء

لا تخلو حياتنا من الفكاهة، والكوميديا السوداء فقد اتصلت ابنتي الجامعية بزميلتها تسألها عن أحوالها فكان ردها كالتالي وهو الرد الذي أضحكنا طويلاً: تخيلي منذ بداية العدوان تمر القنائف من فوق بيتنا لتصطدم بالشارع الرئيسي وتنفجر على الرصيف، حيث يقع بيتنا على الحدود الشمالية لغزة، ولذلك فنحن نعيش في حالة فزع مستمرة، وقد كان أكثرنا فزعاً هو أخي الأكبر والوحيد فنحن خمس بنات وولد واحد، وهنا قررت أمي أن ترسل بأخي على بيت خالتي لعله يرتاح نفسياً، حيث لم يعد يحتمل جو الرعب الذي نعيشه وهو «الدلوعة الحيلة»، وبصعوبة استطعنا إخراجه من البيت ووصل لبيت خالتي في قلب المدينة، والتقطت الصديقة أنفاسها ثم ضحكت قائلة: تصوري بمجرد خروجه من البيت بدأت القنائف تغير طريقها فهي لا تمر من فوق بيتنا، بل تمر من فوق أرض زراعية فارغة بجوار البيت وتصطدم بالشارع الرئيسي، فشعرنا ببعض



الراحـة، ولكـن مكالمـة مـن خالتـي أزعجتنـا، حيـث كانـت تبكـي وتقـول: تخيلـوا منذ بدايـة الحـرب لـم يتعـرض بيتـي لأي ضـرر، ولكـن بمجـرد دخـول ابنكـم «محمـد» مـن بـاب البيـت أصابـت قنيفـة ضخمـة شـرفة البيـت وانهـارت كلهـا.

هنـا ضحكنـا وقلنـا لأمـي: هـذه «بـركات ابنـك» يـا أمـي، وعرفنـا أنـه يقـوم بـدور «شـرارة» كمـا قـام بـه قديماً الفنـان الراحـل محمـد عـوض فـي مسلسـل بـرج الحـظ.

جاري البصباص

أمـا جـاري البصبـاص والـذي لا عمل لـه فـي الأيـام العاديـة سـوى الجلـوس أمـام بـاب بيتـه ومراقبـة تحركاتـي أنـا وأولادي سـواء أكانـت مـن خـلال شـرفة بيتـي أم مـن أمـام البيـت، وقـد فرحـت كثيـراً حيـن بـدأ الشـهر الفضيـل وبـدأ يـدس رأسـه فـي المصحـف ليقـرأ القـرآن، ولكـن بعـد بـدء العـدوان علـى غـزة بـدأ ينظـر للسـماء باسـتمرار ليراقـب الطائـرات والصواريـخ لدرجـة أنـه يسـير للمسـجد القريـب وهـو يرفـع رأسـه عاليـاً، ممـا أثـار ضحـك الجيـران خاصـة حيـن اصطـدم بأحـد المـارة ووقعـا أرضـاً سـوياً.

أرض الرباط

قالـت ابنتـي البكـر الجامعيـة وبعـد دخـول العـدوان أسـبوعه الثالـث، واقتـراب شـهر رمضـان مـن نهايتـه: هـل يعقـل يـا أمـي أن نمضـي ليالينـا ونحـن نركـض مـن غرفـة لغرفـة وننتقـل مـن أعلـى لأسـفل هربـاً مـن القنائـف والصواريـخ بـدلاً مـن أن نمضـي أوقاتنـا فـي قـراءة القـرآن وقيـام الليـل، كان تسـاؤل ابنتـي موجعـاً ولكـن ابنـي الـذي نجـح فـي التوجيهـي قبـل أسـبوع ولـم أحتفـل بنجاحـه بالطبـع، رد علـى تسـاؤلها بقولـه: يكفـي أننـا فـي رباط فـي سـبيل الله لأننـا فـي حالـة خـوف دائـم مـن عدونـا المتربـص بنـا، والمرابـط فـي سـبيل الله لا ينقطـع عملـه حتـى بعـد موتـه، مـاذا تريديـن مـن فضـل أكثـر مـن هـذا؟

ابنتي الصغيرة

بيـن هـذه الأجـواء المشـحونة لا تتوقـف صغيرتـي «آخـر العنقـود» عـن البـكاء وترديـد نفـس السـؤال:

ماما يلا نهرب

ماما مابدي أتقطع لأشلاء

مامـا مابـدي يطلعونـي مـن تحـت الأنقـاض

ولكـن يـا مامـا .... بـدي أمـوت

ابني وصديقه

أمـا ابنـي الـذي أنهـى التوجيهـي هـذا العـام وكنـت أعـده باحتفـال كبيـر بمناسـبة نجاحـه فقد اكتشـف استشـهاد زميلـه فـي المدرسـة، كانـت الصدمـة عنيفـة وظـل يبكـي طويـلاً، خاصـة حيـن علـم أن صديقـه قـد مـات مختنقـاً تحـت الأنقـاض، وقـال لـي وهـو يبكـي: لمـاذا نكبـر، لكـي نمـوت وتبكينـا أمهاتنـا، ونتركهـن يتوجعـن ويـتألمن حتـى آخـر عمرهـن، مـا جـدوى أن ننجـح ونتفـوق والحـرب تلـو الحـرب تحصـد أحلامنـا وشـبابنا وتصطـاد براءتنـا.

بيوت مُدمَّرة وخاوية

سرحـت كثيـراً بكـلام ابنـي، واسـتعرضت أسـماء العائـلات المحيطـة ببيتـي والتـي دمـرت فـوق رأس سـكانها، وكيـف محيـت عائـلات بأكملهـا عـن الوجـود، هـذه العائـلات كانـت تتنـاول السـحور والإفطـار مثـل عائلتـي، وكان لديهـا أحلامهـا بأولادهـا مثلـي، وربمـا لديهـا ابنـة سـتصبح طبيبـة بعـد عاميـن مثـل ابنتـي، وربمـا لديهـا ابـن قـد نجـح فـي التوجيهـي مؤخـراً وكان يسـتعد لدخـول الجامعـة مثـل ابنـي..

أي مصائـر تنتظرنـا، لمـاذا يحصـدون أحلامنـا حيـن يهدمـون بيوتنـا ؟



سليم البيك



كانت اللغـة من بين ما غيّـره العدوان على غزّة هـذا الصيّف. اللغة التي يَفهم العالمُ بها القضية الفلسطينية ويبني تضامنه على أساسها، واللغة هذه بوجهَين يُكملان الصورة إنما يختلف حضور كل منهما إذ لطالما طغى توصيف «الضحية» على شعبنا، على توصيف «المقاوم».

قاموس غزّة الجديد



أن تكـون ضحيـة لقـوة احتـلال فهـذا، بمـا تحملـه الكلمـة مـن استـضعاف، توصيـف آلـي دائـم لأي شـعب محتـل، ولذلـك تبقـى الصـورة المُسـيطرة لـه فـي أذهـان العالـم أنـه المُسـتضعَف والمُسـتحِق، لذلـك، تضامنَ أصحـاب الضمائـر فـي العالـم، وهـذا الغالـب علـى اللغـة التـي يتعامل العالـم بهـا معنـا، كفلسـطينيين، فنحـن إمـا لاجئـون فـي المخيمـات والشتات وإما قابعون تحت الاحتلال وفـي سـجونه فـي الضفـة وغـزة، وإمـا خاضعـون لقوانيـن ومؤسسـات عنصريـة فـي أراضـي الـ 48. هـذه هـي اللغـة الغالبـة فـي التعامـل مـع الفلسـطيني، وهـذا المبـرّر الأساسـي لتضامـن الآخريـن معنـا، معظمهـم علـى الأقل، وهـذه الصورة المُسيطِرة للفلسـطيني فـي العالـم: المُسـتَضعَف الـذي، لذلـك، نتضامـن معـه.

لكـن إن كنّـا أقويـاء فـي مرحلـة تاريخيـة مـا، هـل نفقـد مبـررات التضامـن، تضامـن لعدالـة قضيّتنـا ولحقّنـا فـي مقاومـة محتلّنـا دون أن يحمـل هـذا التضامـن رواسـب الشـفقة المُمتـدّة لـلآن منـذ النكبـة؟

منذ الخمسينيات، بدأ الفلسطينيون بتنظيـم حـركات مقاومـة بـدأت تتخـذ شـكلها الأكثـر تنظيمـاً مـع جـورج حبـش ويـاسـر عرفـات، لتتأسـس لاحقـاً الفصائـل الفلسـطينية، وبـدأت تحفـل اللغـة الفلسـطينية بمفـردات كـ «الفدائـي» و«الثـورة» و«التحريـر» معلنـة لغـة جديـدة فـي التعامـل مـع القضيـة، غيـر تلـك المثيـرة للشـفقة. لـم تنقطـع هـذه اللغـة عـن تاريـخ قضيتنـا حتـى يومنـا هـذا، تراوحـت بيـن هبّـات وانتفاضـات وعمليـات فدائيـة واشـتباكات مسـلّحة لنصـل اليـوم إلـى صواريـخ المقاومـة فـي غـزّة، والتـي مالـت فيهـا الكفّـة، للمـرّة الأولـى إن لـم أكـن مخطئـاً، لصالـح هـذه اللغـة، علـى حسـاب لغـة «الضحيـة»، لتصيـر «المقاومـة» هـي الكلمـة الأكثـر حضـوراً وألقـاً فـي المرحلـة الحاليـة، فالتضامـن مـع غـزّة اليـوم لا يجب أن يكـون لمـا قدّمتـه مـن شـهداء خـلال هـذه الحـرب وحسـب، بـل لمقاومتهـا التـي فاجـأت مؤيديهـا قبـل أعدائهـا.

المقاومـة اليـوم فـي غـزّة لا تنفـي كل حـالات الصمـود والمقاومـة التـي شـهدها الشـعب الفلسـطيني، بـل تسـتكملها، تتراكـم عليهـا، هـي نقلـة نوعيـة فيهـا، مرحلـة جديـدة مـن هـذه المقاومـة التـي صـارت، بنسـختها الغزّيـة فـي 2014، تفـرض شـروطها علـى المحتـل وتقاتلـه كنـدّ.

فلسـطينياً وعربيـاً، سـيطرت «المقاومـة» علـى لغتنـا فـي تنـاول العدوان علـى غـزّة، وقد انعكس ذلك علـى الإعـلام الـذي وزّع لغتـه بيـن «شـهداء القصـف الإسـرائيلي» وبيـن «مقاومـة الكتائـب المقاتلـة» فـي غـزّة.

لكـن مـاذا عـن الآخريـن؟ شـهد العالـم أجمـع مظاهـرات لفّـت مدنـاً وعواصـم معبّـرة عـن تضامنهـا مـع غـزّة الخاضعـة لقصـف إسـرائيلي شـهدت الأرقـام والقصـص والصـور







والفيديوهات على وحشيته. وهذا ما لمسته شخصياً في تعاطف فرنسيين كان ما رأوه في غزّة هو القصف الإسرائيلي والشهداء الأطفال. وحين أخبرتهم أنه في المقابل هنالك مقاومة وهذا أمر جدير بالتوقف عنده وتأييده، تلعثموا.

المقاومة في غزّة فرضت نفسها على المحتل بالشكل الأكثر إثارة للإعجاب، وفرضت نفسها فلسطينياً، حيث ظهرت جليّة اللغة الأخرى في التعامل مع القضية الفلسطينية، بين الفلسطينيين: أنّنا وإن كنّا ضحايا، إلا أننا نقاوم. وهذه نقطة لا بدّ من التوقّف عندها.

يبقى السؤال: إلى أي مدى يمكن للآخرين أن يتضامنوا مع الفلسطينيين كمقاومين، دون الرواسب المتجدّدة للشفقة تلك؟ لا أعتقد بأن أي تضامن مع شعب محتل لكونه الضحية، ستكتمل صدقيّته وديمومته (لا موسميّته «الإنسانية») إن لم يترافق ذلك بتضامن صريح مع حق هذا الشعب بالمقاومة، أما أسلوبها فهذا شأن الشعب المحتل/ المقاوم، لا الآخرين. إن كان التضامن مبدئياً، فليكن مفتوحاً.

اللغة المرفقة بالتحرّكات التضامنية في العالم لا بدّ أن تتغيّر، لأن اللغة أساساً تغيّرت فيما يخص القضيّة الفلسطينية لدى أصحابها. أي أنّ التضامن بداعي الشفقة أو الوقوف مع الضعيف المحتل المعاني لن تكون مقنعة تماماً لدى الفلسطينيين، ستظل قاصرة ما لم تتكيّف مع اللغة الجديدة التي أوجدتها المقاومة في غزّة. فمظاهرات تكتفي بمفردات كـ «مجزرة» و«احتلال» و«اجتياح» و«F16»، وغيرها، لن تتكيّف مع اللغة الفلسطينية كما هي الآن ما لم تدخل إلى معجمها مفردات كـ «مقاومة» و«صواريخ»، و«القسّام» وحتى «R160» وهو الصاروخ الذي ضربت به «القسّامُ» حيفا.

إن لم تدخل اللغة الجديدة بمفرداتها إلى حركات التضامن في العالم، سيبقى التضامن ضمن الحدود الإنسانية الشفوقة، في الوقت الذي يحتاج فيه الفلسطينيون تضامناً سياسياً واعياً، وتضامناً كهذا مع الشعب المحتل يتعدّى الحدود الإنسانية، ما يجعله تضامناً كذلك مع حق هذا الشعب بالمقاومة، وبالشكل الذي يختاره، ومن ثم يتبنّى لغته ذاتها، فاللغة الأشد تعبيراً عن الشعب المحتل هي النابعة من بين أفراده، مقاتلين ومدنيين، والتضامن مع هذا الشعب لن يكتمل ما لم يتبنّ لغة هذا الشعب، والآن المفردة الأشد حضوراً لدى الفلسطينيين هي «المقاومة»، وأي تحرّك تضامني اليوم مع غزّة لا يولي اعتباراً أساسياً لهذه المفردة لن يكون تضامناً سياسياً واعياً.

كما أن اللغة انعكاس للواقع، فإن للغة والواقع انعكاسهما على الثقافة الفلسطينية، تحديداً على إحدى مراحل التراكمات الثقافية للشعب الفلسطيني. فالمقاومة الحالية هي امتداد لأشكال أخرى منها كان لها انعكاسها ثقافياً، بيّن ذلك غسان كنفاني في كتابَيه «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» و«الأدب المقاوم تحت الاحتلال»، لكن شكل المقاومة في حينها كان بالصمود والتمسّك بالأرض والإجهار بالانتماء للشعب



الفلسطيني واللغة العربية، ومنها وحتى يومنا توالت أشكال المقاومة، وتراكماتها الثقافية المساهمة في تأسيس صورة الفلسطيني لدى الآخرين. لكن اليوم، هنالك الجديد، فلم يعد يليق بالمقاومة استضعافها، فقد صارت مؤذية ومحرجة لجيش الاحتلال ومؤسساته بالمعنى المباشر، ومن أراد اليوم التضامن مع القضية الفلسطينية بمعزل عن تأييد مقاومته، الشكل الجديد لسيرورة المقاومة الفلسطينية، سيجد نفسه متضامناً مع صورة المستضعَف للفلسطيني، متضامناً معه كـ «ضحيّة» لا كـ «مقاوم»، طالما يتلقّى الضربة ولا يردّ عليها، أي تحديداً متضامناً مع الصورة التي يريدها هو للفلسطيني أن يكون عليها، وهي الصورة الكلاسيكية للشعب المحتل، ولا يخلو ذلك من نظرة استشراقية لا ترى في شعبنا غير ضعفه ودونيته بالمقارنة مع محتلّه، شعب لا تليق به القوّة وإيذاء المحتل.

مفردة المقاومة نفسها اكتسبت معنى جديداً في غزّة هذا الصيف، اللغة الفلسطينية اختلفت. ثقة الفلسطينيين بلغتهم الجديدة وبصانعيها، المقاومين، اكتسبت حضورها بين الناس. سينعكس ذلك على ثقافتنا التي بُنيت لزمن طويل على أشكال من المقاومة غير التي تصنعها غزّة على الأرض الآن، وانعكست على لغتنا ولا بد أن تنعكس على الآخرين. أي تضامن مع أساس القضية ومع حق الفلسطينيين في المقاومة وبالأشكال التي يختارونها، لا بدّ أن يكتسب لغة الفلسطينيين الجديدة نفسها، وأساسها: «المقاومة».



صَدَعَ المثقفون في العالم بأسره، بإدانتهم الشديدة للجرائم التي اقترفتها إسرائيل في حق أبناء غزة، منذ بدء الغارات عليها في مستهل يوليو / تموز الماضي، لكن مثقفي فرنسا لاذوا بالصمت إلا قليلاً منهم. فما هي الدواعي الحقيقية المحيطة بهذا الصمت؟ وما هي مبررات هؤلاء الذين رفعوا عقيرتهم بالصراخ تأييداً، وأولئك الذين ضجوا استنكارا؟



باريس- عبد الله كرمون

جدل في صالونات سان جيرمان

لا أحد يجهل بأن الحديث عن إسرائيل في فرنسا موضوع شائك. ولعلّ ذلك ما يفسر لأول وهلة تجنب كثير من المثقفين الخوض فيه، وخاصة إذا تعلّق الأمر بالإدلاء بآرائهم الصريحة من القضية، فتراهم يتوارون خلف دروع من التقية الحربائية. وذلك:

أولاً: لأنهم يخشون من اهتزاز صورهم الاجتماعية في مرآة الآخر.

ثانياً: لأن معظم المثقفين الفرنسيين يمنحون لإسرائيل مشروعية كاملة كدولة شرعية.

ثالثاً: لأنهم يرون بأن خصم إسرائيل الأوحد هو «تنظيم حماس»، فيقرون بالتالي بأنه عدوٌ للجميع.

من هنا نخلص بأن شبكة تحليل علاقات المثقف الفرنسي بدولة إسرائيل ليست بسيطة البتة.

لم أشر حتى اللحظة إلى المثقفين الفرنسيين اليهود، الذين يدافعون باستماتة عن دولة إسرائيل، وهم طائفتان:

الذين يتعلقون تعلقاً بـ «أرض الميعاد»، لكنهم يدينون الاعتداءات السافرة على مدنيّ غزة.

ثم الذين يحبون إسرائيل حباً جَمًّا، ويعتبرون بأنها في خطر دائم، وأن «حماس»هي المسؤولة بالتالي، في نظرهم، عما يحدث هناك.

ولفهم المناخ السياسي السائد في فرنسا تجاه إسرائيل، ليس هناك أفضل من الرجوع إلى التصريح الأول الصادر من قصر الإيليزيه بداية شهر يوليو/تموز، باعتباره التعبير السياسي الأهم عن سياسة الدولة العامة تجاه الخارج، حيث أبرز فيه الرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند تضامنه مع إسرائيل وتأييده لخطتها، في تثبيت حقها- حسب هولاند-في حماية كيانها.

يشكل هذا التضامن السياسي من طرف رئيس الدولة التوجه العام للسياسة الفرنسية تجاه إسرائيل. ولا تعدو التصريحات التي تلت، من طرف أو آخر في الدولة، سوى ذر للرماد في العيون، ولياقة أيديولوجية.

باستثناء بعض الجمعيات وعدد من الفنانين، وجلّ التنظيمات السياسية اليسارية الجذرية، التي خرجت إلى الشارع في تظاهرات عارمة مُشكّلة من غالبية ساحقة من أفراد الجاليات العربية والمسلمة، بل حتى من بعض اليهود الحريديين، فإن السمة الغالبة على الرأي العام الفرنسي هذه المرة هي، على غير العادة، الصمت المُطبق.

رجل سياسي من الدرجة الأولى، نشر مقالة في جريدة الفيغارو، وهو دومينيك دو فيلبان، وقد تَقلّد مسؤوليات وزارية في حكومتين يمينيتين، وهو يُقدِّم نفسه أيضاً كمثقف وشاعر- وقد «ترجم» أدونيس منذ سنوات بعضاً من «شعره»- يُندِّد بما اقترفته إسرائيل من هجمات، غير أن خطابه لم يذهب أبعد من ذلك، ما يمكن فهمه تماماً. غير أنه خالف الكثير من النخبة الفرنسية، من فصيلته، التي أصيبت بالصمم لدن هذا العدوان المتكرر.

ومادمنا بصدد الحديث عن رجال السياسة ومواقفهم حول ما يجري في غزة، فلن نجد أشجع من موقف النائب البرلماني لجهة الشمال جان جاك كوندولييه من تجمع اليسار الجمهوري الديموقراطي، وهو من الحزب الشيوعي حقاً. إذ طرح سؤالاً في صلب القضية في البرلمان الفرنسي موجهاً إلى كريستيان توبيرا وزيرة العدل الفرنسي حول الوضع في غزة وعن موقف فرنسا من الأمر، ما



جعلها، تتــردّد في الإجابــة، هلوعة من مخالفــة الأوامــر المملاة عليهــا، فتراها تتلــكأ تلكؤ وتلــوك كلمــات بعينها كي لا ينفضــح أمرها فضحــاً؛ وهو ما حدث با لفعل .

إن جـــان جــــاك كونـدوليـيــه هــذا، إضافــة إلــى فضحــه سياسـة إســرائيل التــي تسـعى إلى اســتئصال الفلســطينيين، وقتلهــم جميعــاً، فهــو الفرنســي الوحيــد تقريباً الــذي يتحدث بصراحــة دون خــوف عــن المحتــل الإســرائيلي، وعن الشــعب الفلسطيني الــرازح تحــت الاحتــلال.

وقــد كتب فــي نهاية الأســبوع الأول من أغســطس/آب الماضي رســالة إلى رئيــس الجمهورية الفرنســية فرانســوا هولانــد فــي هذا الشــأن، بعدمــا تحدث هــذا الأخير فــي خطابــه بمدينــة لييج البلجيكية بمناســبة الاحتفــال بالذكرى المئوية لبداية الحــرب العالمية الأولى، مُســتدركاً عــن تصريحاتــه الأولى، بأن علــى أوروبــا أن تتفادى الحيــاد وتتخذ موقفاً ممــا يحدث فــي غزة.

لعــلّ هــذا الرجل نادر من طــرازه في السياســة الفرنســية تجاه إسرائيل، فهو الوحيــد الذي جهــر علناً بكون إســرائيل دولــة مُســتعمِرة، مــا لا يخطــر البتــة الاعتراف بــه على مخيلــة الآخرين!

كما أن الباحث باســكال بونيفاس هو أيضا مــن العناصر النشــطة التي تقلق راحــة إســرائيل فــي فرنســا، بكتاباته المناوشــة والمؤيــدة للفلســطينيين، الشــيء الذي جَــرّ عليه متاعــب كثيرة، آخرهــا تعقُّبه من طرف أحد الأشــخاص وتهديــده بالقتــل في الأيــام الأخيرة.

غيــر ذلك، لن ننســى تلك الرســالة الموجهــة إلــى الرئيــس هولانــد أيضاً مــن طــرف مجموعــة مــن المثقفيــن، والمنشــورة علــى صفحــات جريــدة لومونــد، وقعهــا، رونيــه برومــان، ريجيــس دوبريــه، إدغــار مــوران، كريســتيان هيســيل (أرملــة ســتيفان هيســيل)، يأخــذون فيها علــى الرئيس عــدم اضطلاعــه بمســؤولياته كرئيس دولــة فرنســي، ضــد مــا يحــدث فــي الشــرق الأوســط، بالرغم من أن خطاب الرســالة، مع لهجته الحــادة، لم يطعن في مشــروعية إســرائيل، وإنما دعا إلى وقــف الاعتداءات علــى الأبرياء ومعاقبة المعتدين فحســب.

لا يمكــن أن ننســى الباحــث العلمي برنــار ديغيــي، الذي ســبق لــه أن ندّد بالعدوان الإســرائيلي ســنة 2008 على غــزة، وفضــح حينهــا موقــف الكاتــب الفرنســي جاك أتالي الــذي دافع ويدافع باستمرار عن دولة إســرائيل، وقد أورد حينئــذ مثال هــذا الأخير حول مــاذا كان علــى فرنســا أن تفعله لو عمــدت دولة لكســمبورغ الجــارة بإطــلاق صواريخ على مدينة نانســي المجــاورة. رأى بأن فرنســا ســترد عليها بما أوتيت من قوة! مــا بــرّر بــه جرائم إســرائيل فــي حق ا لفلسطينيين .

أحــد المثقفيــن الفرنســيين اليهــود، دانييــل ســالباتور شــيفر، وهــو مــن أصــل إيطالــي، كتــب رســالة موجهــة إلى أقرانــه، فينكلكــروت، برنار هنري ليفــي وآخريــن، مُؤنبــاً إياهــم، حول عــدم تعاطفهــم مــع ضحايــا العــدوان الإســرائيلي علــى غزة. غير أنه مســاند صــرف لدولة إســرائيل.

فبغــض النظــر عــن مواقــف الغرب وبعض المثقفين الفرنســيين المســاندة لإســرائيل «ظالمــة أو مظلومــة» كأخ شــقيق، فــإن وضعهــا كدولــة محتلة، لابــد أن يــزول يومــاً، تُحَــلّ فيــه دولة إســرائيل المُســتعمِرة والعنصرية، مع إنشــاء دولة فلســطينية كاملة مُستقلة. وفي انتظــار ذلــك، فلنكرر، رغمــاً عنا نفــس الشــعار، تكريماً لناظــم حكمت، فلنشــعل شــمعة بدل أن نلعــن الظلام!





يتحدَّدُ دورُ المُثقف، كما هو معروفٌ، بمدى قدرته على التدخُّل في الشأن العام. هذا يعني أن المُثقفَ بوجهٍ عام يتميز بامتلاكه للمعرفة النقدية وأخلاقية الحضور في الفضاء السوسيو- سياسي انتصاراً للقيم الإنسانية وجهراً بالموقف الذي ينحاز إلى الحقيقة والعدالة. ونحنُ نعرفُ أنَّ ميلادَ المُثقف الحديث – كما تحدّده الأدبياتُ الغربية والفرنسية بخاصة – يرجعُ إلى لحظة تدخُّل الكاتب إميل زولا في نهاية القرن التاسع عشر بخصوص قضية الضابط درايفوس.

أحمد دلباني

مُجابهة سرديَّات القوة

والكل يعرفُ وَقْعَ المقال الشهير «إني أتهم»، الذي دبَّجه الكاتبُ مُدافعاً عن براءة الضابط المُتّهم بالعمالة والخيانة كاشفاً عن لعبة «مُعاداة السامية» التي كانت تنخرُ الجسم الحضاريّ الغربيّ آنذاك. هذا يدل على شيء عظيم الأهمية في تعريفنا للمُثقف: هو أنَّ زولا الروائيَّ المعروف لم يتدخل باسم الكتابة والفن، وإنما باسم الدفاع عن قيم إنسانية رأى أنها تُنتهكُ في المُجتمع في فعل تعصّبٍ وشوفينية قومية وعنصرية مَقيتة. وربما وجدنا وجهَ هذا المُثقّف التقليدي ينتفضُ قبل ذلك بكثير عند فولتير – مالئ الدنيا وشاغل الناس في فرنسا «الأنوار» والكاثوليكي المولد – حينما تصدَّى للتعصب الديني مُدافعاً عن براءة كالاس البروتستانتي المُتهم ظلماً وعُدواناً بقتل ابنه. هذا ما يدفعُ بنا دفعاً إلى ضرورة التمييز بين المُبدِع والمُثقف. فإذا كانت قضية المُبدِع هي العمل الفنيّ، فإنَّ قضية المُثقّف هي الإنسان.

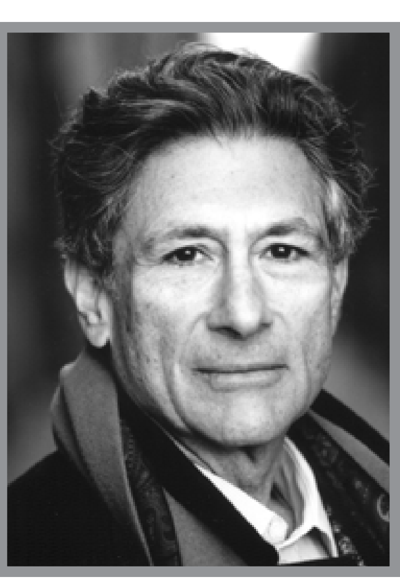
من هنا اعتقادُنا أنَّ المُثقفَ وجهٌ نضاليّ يسعى دوماً إلى أن يُحققَ شرطَ الاستقلالية في الفكر والنظر والموقف باعتباره مرجعية معرفية وأخلاقية. إنَّ همَّ المُثقف الحقيقي لا يخرجُ عن هاجس التحرُّر من أحابيل الهيمنة التي تتربصُ بحرية الفكر والنظر، ومن سلطةِ النظام الثقافيّ السائد وإغراءاته التي تُريدُ تحويل الكلمة العذراء إلى جاريةٍ تُسفحُ في سرير السيّد. إنَّ «مُواجهة خطابَ القوة بخطاب الحق»، كما يقول الرّاحل إدوارد سعيد، هو ما يُميز المُثقف الحقيقي، نعني بذلك المُثقف النقديّ الذي تُتيحُ له المعرفة الطليعية تفكيكَ أنظمة المعنى المُتواطئ مع القوة، وفضحَ الواقع الشامل القائم على الهيمنة الرمزية والمادية. وهذا لا يكونُ إلا بتحرير أصواتِ الهامش المخنوقة وإعطائها حقَّ الكلام والحضور بعيداً عن مشهدٍ يحتله ضوءُ المركز والعسفُ الثقافي والسياسيّ. إنَّ هاجس العدالة، برأينا، يمثل بؤرة انشغال المُثقف باعتباره وجهاً معنيّاً بالإنسان. هذا ربما ما يجعلُ منه شخصاً كونياً يُمكنهُ تجاوز كل أشكال الانتماء التقليدية ليحتضنَ قضية الإنسان.

نعتقدُ، انطلاقاً من ذلك، أنَّ تدخل المُثقف ضروريّ من أجل إحراج «الأمر الواقع» الذي تسعى كل أنظمة العَسف إلى ترسيخه بوصفه وضعاً يتمتعُ بالمعقولية أو بمباركة الآلهة والمرجعيات الثقافية التي تحمي «اختلال العالم»، كما يُشيرُ إلى ذلك عنوانٌ شهيرٌ لأمين معلوف. على المُثقف أن يجعلَ «اختلال العالم» مرئياً وكاشفاً عن عذاباتِ الهامش القابع خارج دائرة العناية التاريخية. على المُثقف أن يقفَ، اليوم، شاهداً على انحراف التاريخ وهجرته بعيداً عن وعُوده التي طالما سحرت من اعتقدُوا بمعقوليته وفراديسه الآتية. وهل هناك شاهدٌ أكثر نصاعة على تراجيديا سقوط التاريخ من شرفة الفلسفات المثالية الحالمة من الوضع في غزة؟ هل هناك شاهدٌ أكثر دلالة على تعثر التاريخ وكبوته من وضع الشعب الفلسطينيّ الذي عانى التهجيرَ

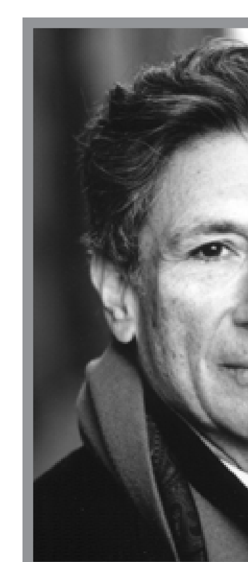
والاحتلال والقمعَ والعنصرية منذ أكثر من ستين عاماً؟ هذا ما يدفعُ بنا إلى إبراز دور المُثقف النقديّ في أوضاع مُشابهة تتطلبُ الجهرَ بحقيقة الظلم التاريخيّ، وإسقاط ورقة التوت التي ظلت تسترُ عورة الإمبريالية ومُخططاتها في منطقتنا العربية منذ العهد الإمبراطوري - الاستعماري. إننا نُشدِّدُ، أيضاً، على أنَّ النقد السياسيَّ الذي يلتزمُ به المُثقف لا يقفُ عند عتبة مُمارسة التنديد الجاهز وإنما يتحرَّى، كذلك، إسقاط القناع عن الحكايات التأسيسية التي قامت عليها سرديات القوة. هنا يتجلى، أكثر، عملُ المُثقف باعتباره مالكاً لمعرفة طليعية وأسلحة نقدية بإمكانها تفكيكُ البناء الثقافي الذي يضمنُ معقولية خطاب المُهيمِن. على مُثقف الهامش أن يخلصَ «خطاب الحقيقة» من ارتهانه الطويل في يد سيِّد الخطاب، إذ لا يُمكنُ أن تبقى الحقيقة عذراءَ في يد المُنتصِر. عليه أن يجعل الحقيقة «أرضاً موعودة» بعذرية المعنى تفضحُ أساطيرَ «الأرض التاريخية الموعودة»، وهي تنقادُ كجاريةٍ إلى مالك القوة في العالم المُعاصر.

لقد حاولتُ من جهتي، بعد أحداث غزة الأخيرة، أن أكتبَ شيئاً في هذا انطلاقاً من موقعي كمُثقفٍ جزائريّ - عربيّ أرى نفسي معنيّاً بقضية العدالة والحق في العالم. ولكنني لم أشأ أن أنضمَّ إلى صفٍّ من يُمارسون «الشجبَ والتنديد» الجاهزيْن دوماً على أفواه العاطلين عن العمل النقديّ الكبير الذي ينتظرنا في مجال «نقد الشرعيات» المختلفة التي يقومُ عليها واقعنا الشامل. لقد آثرتُ أن أوجهَ رسالة إلى الفيلسوف اليهوديّ الفرنسي المعروف برنار هنري ليفي بغية فتح نقاش حول القضية الأبرز في العالم باعتبارها قضية احتلال وظلم تاريخي عانى منه شعبٌ أعزل بمُباركة من أقوياء العالم ومن آلهة الأساطير المُنتعشة، من جديد، على يد من يكتبون التاريخ بالحديد والنار في عهدِ شيخوخةِ العقل. لقد أردتُ، من خلال ذلك، أن أفضحَ من ظَلّ يكتبُ عرائض الدفاع عن قايين مُبرِّراً تكرارَ سيناريو الهندي الأحمر في طبعة جديدة. أعتقدُ أنَّ كل أحرار العالم لم يعودوا مُقتنعينَ بسردية القوة مهما تقنَّعت بالشرعية ومهما حاولت أن تحجبَ الواقع بجلبة الماضي وعذابات من تشرَّدوا في الأرض لقرون. لقد رأيتُ أنَّ عمل المُثقف الحقيقي لصيقٌ بالحاضر ولا يُمكنهُ أن يُنصفَ هذا الحاضرَ البائس من وراء حجاب الذاكرة الألفية وقد أصبحت ذريعة لعودة الآلهة إلى مسرح العالم من أبواب كنا نظن أنَّ الحداثة أحكمت إغلاقها، جيّداً، منذ زمن بعيد.

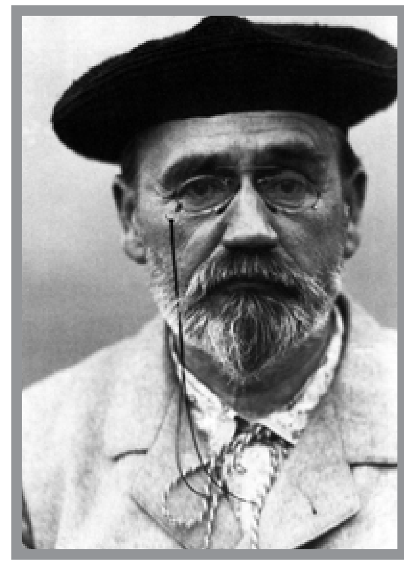
يتحدَّدُ عمل المُثقف، بالتالي، بمدى نجاعة الوسائل التي يستخدمها في تدخله من أجل القضايا الإنسانية المُختلفة. وفي مرحلتنا الرَّاهنة يبدو لي أنَّ هذا التدخل يجبُ أن يشمل الحضور العملي / السياسيَّ من جهة أولى، والنقد الفكري الجذري من جهة أخرى. لا يكفي النقد السياسي والانخراط في النضال الذي يعتمدُ الشعارَ ونقدَ المُمارسة القمعية في مناهضة بنياتِ السيطرة المادية والرمزية، لأنَّ ذلك لا يُمثلُ إلا الجزء الظاهر من الجبل الجليديّ. فالسياسة القائمة على الهيمنة تستندُ إلى أساطير وسرديات فكرية وأساس ثقافي يضمنُ لها نوعاً من المعقولية والشرعية. هذا ما يجعلنا نفهمُ كيف أنَّ «الإمبراطورية تتكلم» أيضاً كما يقال. على المُثقفين أن يمسحُوا المساحيقَ عن وجه العالم الذي يقومُ على معنى القوة حاجباً التناقضات الفادحة واتساعَ الهامش الهادر بالمظالم.



إدوارد سعيد



فولتير



إميل زولا

علاء صادق

يتحدَّدُ دورُ المُثقف، كما هو معروفٌ، بمدى قدرته على التدخُّل في الشأن العام. هذا يعني أن المُثقفَ بوجهٌ عام يتميز بامتلاكه للمعرفة النقدية وأخلاقية الحضور في الفضاء السوسيو-سياسي انتصاراً للقيم الإنسانية وجهراً بالموقف الذي ينحاز إلى الحقيقة والعدالة. ونحنُ نعرفُ أنَّ ميلادَ المُثقف الحديث – كما تحدّده الأدبياتُ الغربية والفرنسية بخاصة – يرجعُ إلى لحظة تدخُّل الكاتب إميل زولا في نهاية القرن التاسع عشر بخصوص قضية الضابط درايفوس.

غزة خلف الجدران

سواء أكانت غزة حرة أم محتلة.
سواء أكانت غزة تحت السيادة المصرية أم الفلسطينية.
شاءت الأقدار أن تعلو الأسوار دائماً بين أهلها وبين جيرانهم المصريين.

جدران حقيقية تارة وزائفة تارة

ما بين جدران حدودية مُدجَّجة بالحرس صنعها نظام جمال عبد الناصر في عقدي الخمسينيات والستينيات لمنع دخول السلع المهربة من غزة إلى مصر. أو جدران مماثلة حافظ عليها نظام أنور السادات في السبعينيات، ولكن لمنع تهريب السلع المصرية إلى غزة.
أو جدران فولاذية أميركية الصنع ويهودية الفكرة نفذها حسني مبارك في الألفية الثالثة تحت الأرض عبر الحدود لمنع حفر الأنفاق من غزة إلى سيناء، لإدخال الاحتياجات الأساسية للحياة.
وأخيراً جدران من أوهام عبر شائعات وإفك وبهتان صنعها وروجها جانب من الإعلام المصري لشيطنة أهل غزة في عيون البسطاء من المصريين.
يالها من قصة مُؤلِمة لأربعة جدران شاهقة عبر أربعة عصور مختلفة منعت المصريين دائماً من الالتحام مع أقرب جيرانهم العرب رغم وحدة الدين واللغة والأصل والطباع والتقاليد.

جدار ناصر

زيارة مدينة غزة كانت حلماً لكل شاب مصري طموح في زمن الرئيس جمال عبد الناصر منذ عام 1957 إلى 1970.. وكان المصري المسافر إلى غزة يتعرّض عند عودته إلى بلده لتفتيش دقيق من قوات حرس الحدود على الجانب المصري.. لكن المسافر كان يتفنن في إخفاء مشترياته عند عودته مُحمَّلاً بالبضائع الأجنبية غير المسموحة في مصر.. وما أكثر المرات التي انتظرنا فيها زملاءنا الكبار الذين نالوا شرف السفر إلى غزة لنشتري منهم الراديو الترانزيستور الصغير في حجم قبضة اليد.. أو القمصان فرنسية وإيطالية الصنع أو الحذاء الرياضي الراقي من الماركات العالمية الممنوعة أو المحظورة في مصر.. أو كما ينتظر أمثالي من أصحاب السقف المتواضع في طلباتهم للكتب والمجلات القادمة من أوروبا والصادرة بلغات أجنبية تحمل ثقافة صادقة وحقيقية ومتنوّعة في زمن الزيف الإعلامي والثقافي.
ولا أنسى أبداً أن أول مجلة أجنبية باللغة الإنجليزية قرأتها في حياتي عن نهائيات كأس العالم لكرة القدم كانت عن مونديال 1966 في إنجلترا، ولم تقع بين يدي إلا في عام 1967، وحملها طبيب أسنان من جيراننا كان عائداً من غزة.

جدار السادات

مرت السنوات وخضعت غزة للاحتلال الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة ونكسة يونيو 1967، وتوقفت الزيارات ورحل عبد الناصر.. ومع انتهاء زمن الانغلاق التجاري وسقوط الأسوار العالية التي أقامها ثقافياً وإعلامياً وتجارياً عرف المصريون انفتاحاً هائلاً مع الرئيس أنور السادات وقلت حاجتهم للمنتجات القادمة من غزة.. ولكن الزيارات إلى غزة نشطت جداً عقب عودتها إلى السلطات المصرية بعد اتفاقيات كامب ديفيد.. والعجيب أن الطابع المصري الأصيل القائم على ضرورة الشراء المكثف عند السفر إلى الخارج وإمطار الأهل والأصدقاء بالهدايا كان سبباً في تجدُّد نشاط شراء المنتجات الغزاوية وعلى رأسها زيت الزيتون لكل من يسافر إلى المدينة الباسلة.
وبعد اغتيال أنور السادات وتولي حسني مبارك الرئاسة تحولت العلاقة بين المصريين وقطاع غزة من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال مع نهاية حقبة الثمانينيات وأصبح الأمر معكوساً.. وينهب الزائرون من المصريين البسطاء محملين بالبضائع والمنتجات المصرية والأجنبية لبيعها لأهل غزة المحرومين من تلك المنتجات بسبب الحصار الإسرائيلي وانعدام صلة القطاع المباشرة بالعالم الخارجي.. وتحوّل العشرات من المصريين من هواة السفر والتجارة إلى أثرياء.. لكن جانباً جديداً من السفر والتضامن والتكافل الاجتماعي طفا على السطح مع رحلات كثيرة بهدف توفير المنتجات لسكان القطاع وبيعها بأسعار معقولة.. وعرف المواطنون المصريون للمرة الأولى ظاهرة السفر للمساهمات الدولية وانتشرت القوافل الخيرية من مصر إلى القطاع في التسعينيات والألفية الثالثة دعماً لأهل غزة.. وقفز إلى ذهني في تلك الفترة كلمات صديقي الطبيب المصري الذي تخرجنا معاً في كلية طب الإسكندرية عام 1977 وهو زار غزة غير مرة، وكانت له عبارة شهيرة بعد عودته من كل زيارة خيرية ضمن القوافل الطبية.. كان يقول «الناس دي هتدخل الجنة حدف».. ويقصد من قوله إن حجم المعاناة والضغوط التي يتحملها الفلسطينيون من أهالي القطاع تفوق حدود التحمُّل البشري.. وهو ما يجعلهم أصحاب مكانة عليا عند الله





عــزّ وجلّ.

ولعلّنــي نــادم الآن أشــد النــدم مرتين أولاهــا لعدم انضمامــي للقوافل الطبية التي ســاهمت في أعمــال الخير هنــاك.. وثانيتهمــا على عــدم تلبيتي لعشــرات الدعوات الرقيقة مــن الأخوة الرياضييــن والإعلاميين في فلســطين لزيــارة القطــاع خــلال التســعينيات والســنوات العشــر الأولى مــن الألفية الثالثة.

الجدار الفولاذي

لا تمتلــك غــزة مطــاراً ولا ميناء ولا أي ســبيل لاســتلام احتياجاتها إلا عبر معبريــن أحدهما مع إســرائيل والثاني مــع مصــر ومــع التضييــق الهائل من الجانبيــن علــى القطاع لم يجد ســكان غــزة حــلاً ســوى حفــر الأنفــاق بين القطــاع وبيــن شــبه جزيرة ســيناء.. وبرعــوا بامتيــاز فــي حفــر عشــرات الأنفــاق التــي وصل طــول بعضها إلى أكثــر من عشــرين كيلومترا واتســاعها إلــى عــدة أمتــار لنقــل البضائــع والاحتياجــات الأساســية والمحروقات من مصر.. ومع اتســاع دائــرة التفاهم والتعــاون المصــري- الإســرائيلي في زمــن الرئيس الســابق حســني مبارك علــى حســاب أهــل القطــاع.. ارتفعت الأصــوات فــي إســرائيل باتهامــات للحكومــة المصريــة بالتخــاذل فــي رقابــة حدودهــا ما يســمح لأهــل غزة بتهريب الأســلحة عبر الأنفاق.. وتفتق ذهــن الحكومة الإســرائيلية عــن فكرة جهنميــة تتكلــف عشــرات المليــارات مــن الــدولارات وتحتاج تقنيــات هائلة فــي تنفيذهــا، ولكنهــا تضيــق الخناق تمامــاً علــى أهــل غــزة.. وهو إنشــاء جــدار مــن صفائــح الحديــد الفولاذي بالــغ القــوة والصلابــة ويبلــغ طول الصفيحــة الواحــدة وهــي على شــكل مربــع 18 متراً وســمكها نصــف المتر.. مــع زرعهــا تحــت الأرض علــى طول الحدود لمســافة عشــرة كيلومترات بين مصــر وقطــاع غزة فــي شــبه جزيرة ســيناء.. وتطوعــت الولايــات المتحدة بتقديم تلك الصفائــح العملاقة للجانب المصــري مــع المســاهمة فــي تركيبها بتقنيــات خاصــة فــي أعمــاق تتراوح بين عشــرين وثلاثين متراً تحت ســطح الأرض بمعرفــة خبــراء مــن المخابرات الأميركيــة والفرنســية.. وبالفعــل بدأ العمــل فــي التركيــب من عــام 2009، ولــم ينتــه حتــى الآن، ولكنــه تجاوز أكثــر مــن 80 بالمئــة مــن المســافة المقررة.

جدار الإعلام

ورغم كل أنــواع القهــر والقتل التي تمارســها إســرائيل علــى أهــل القطاع وكل أنــواع التضييــق مــن الحكومــات المصريــة المتتاليــة وآخرهــا بنــاء الجــدار الفولاذي.. إلا أن جــدار الأوهام الذي صنعــه الإعلام المصــري الموالي للنظام الحالي في الأربعة عشــر شــهراً الأخيــرة كان أعلــى مســافة وأوســع انتشــاراً وأقــوى تأثيراً لتعميــق الهوة وتفرقــة المصرييــن عــن جيرانهــم من أهــل غزة.

ونظــراً لأن الإعــلام المصــري هــو الأقــدم فــي المنطقــة بحكــم تاريخــه



وله ملايين المتابعين خارج الحدود المصرية ولديه كتيبة هائلة من الصحف والمجلات تزيد على المئة مع عشرات القنوات الفضائية التي تجوب سماء المنطقة.. لعب الإعلام المُسيَّس دوراً غريباً وخطيراً في شيطنة قطاع غزة كاملاً وتحويل الفلسطينيين من سكانه إلى إرهابيين يشكلون خطراً على أمن المنطقة.. بل ووصلت شائعاتهم إلى أن حكام غزة من حركة حماس يخططون لنشر الخراب والدمار والفزع والإرهاب في مصر.. وأن حركة حماس هي التي خططت مع جماعة الإخوان المسلمين لتدبير المؤامرة للإطاحة بحسني مبارك في ثورة 25 يناير.

وتواصل الإسفاف ببعض الصحف والقنوات (وتحوّل الأمر رسمياً إلى اتهام من النيابة في إحدى القضايا التي يحاكم فيها الرئيس المعزول محمد مرسي أن أربع سيارات تحركت من رفح الفلسطينية يوم 28 يناير 2011 إلى داخل الحدود المصرية وسارت حتى القاهرة لتساهم في عملية اقتحام السجون وتهريب مرسي وعدد من قادة الإخوان).. أي أن السيارات الغزاوية المحملة بالسلاح والإرهابيين دخلت عبر الحدود التي يسيطر عليها الجيش المصري دون معاناة.. وسارت لمسافة تعادل 500 كيلومتر في مصر، ثم اقتحمت السجن المحدَّد وحررت مرسي وزملاءه، ثم عادت إلى رفح.. وللأسف يجد هؤلاء الإعلاميون من يصدقهم حتى تحولت شائعاتهم إلى اتهامات رسمية في محضر النيابة.

ورغم أن المصريين عاشوا عشرات السنين على عدد من الثوابت في حواراتهم.. وكان المساس بالأديان السماوية إحدى الكبائر التي يُعاقَب صاحبها بلا محاكمة.. كذلك كانت إشادة أي مصري بدولة إسرائيل أو أي شخص منها نوعاً من الكبائر التي تستوجب عقاباً فورياً.. ولكن شهور الانقلاب شهدت سقوطاً للكبائر وسرت في الإعلام المصري موجة من التهويد.. وبات طبيعياً أن تكتب صحافية لها منصب كبير في إحدى الصحف القومية زاوية رأي للإشادة برئيس الوزراء الإسرائيلي بنيامين نتانياهو.. ولكن الذي لم يصدقه أحد هو دعمه الكامل في خطواته لقتل الفلسطينيين في غزة دون تفرقة مع دعوته لتصفية حركة حماس وأنصارها وكل من ينتمي إليها فعلاً وقولاً.. وهكذا تعدّدت المقالات والبرامج التي تعلن بسفور أن الفلسطينيين من سكان غزة إرهابيون وأن الجيش الإسرائيلي الذي اقتحم القطاع ومارس عمليات القتل الجماعي إنما يدافع عن نفسه عن مو اطنيه .

وللأسف تحوّل عديد من المصريين بمشاعرهم، لأنهم لا يسمعون ولا يشاهدون ولا يقرأون ولا يجدون في الإعلام المصري إلا صوتاً واحداً ورأياً واحداً واتجاهاً واحداً يشيطن غزة وأهلها.. ولا يجد المصريون البسطاء غير المهتمين بالسياسة ولا التجارة والذين أحبوا غزة من قلوبهم من يخرج ليقول لهم الحقيقة أو ليعيدهم إلى الوضع الأول الذي تعاطفوا فيه مع غزة على مدار السنوات الماضية التي تعرض فيها القطاع لكل أنواع القتل والتدمير والإبادة الجماعية.

الجدران الأربعة هي العنوان العريض الذي كتبه الحكام والإعلام للعلاقة بين المصريين وأهل غزة.

ولكن عناوين أخرى تفرض نفسها الآن على الساحة.

للصمود عنوان.. اسمه غزة.

وللخيانة عنوان.. اسمه صمت العالم على قصف غزة.

وللصمت عنوان.. اسمه العالم العربي والإسلامي والانقلاب في مصر .

وللذكريات العظيمة عنوان: اسمه المنتجات والمجلات القادمة من غزة.

لكن العبقرية الكامنة داخل الإنسان العربي تمكّنت دوماً من اختراق الجدران وتقريب الأوطان بالتحايل على حرس الحدود أو بحفر الأنفاق في مرات أخرى.



غزة: خاص بالدوحة



طالما احتاج الفنان إلى مصدر إلهام لإبداعه الفني، غير أن العدوان الإسرائيلي المتتالي، على قطاع غزة، بدءاً من 2008، وما تلاه من خراب، شكل مصدر إبداع لفنان تشكيلي فلسطيني شاب، اختار لنفسه طريقاً خاصاً، بتحويل مخلفات قوات الاحتلال «الإسرائيلي» إلى لوحات فنية.

فن من تحت الأنقاض

يمضي محمد الزمر (31 عاماً)، ساعات طويلة وهو يبحث بين الأنقاض، وفي ركام البيوت المُهدَّمة، عن بقايا من صواريخ الطائرات، وقذائف المدفعية، وقنابل الغاز السامة، وفوارغ الأعيرة النارية المختلفة لاستخدامها في أعماله الفنية.

رحلة البحث عن الشظايا والمخلفات هي أصعب مرحلة في عمل الفنان نفسه، فهو لا يترك مكاناً اُستُهدِفَ من قبل دون زيارته بحثاً عما تبقى هناك من آثار العدوان، مما يعني تحمله مشقة الانتقال إلى مناطق ربما لم يزرها من قبل.

وعن رحلة البحث عن أدوات فنه يقول محمد: «تعد المرحلة الأصعب خلال عملي، لما تحمله من مشقه وخطورة في آنٍ واحد، فالتنقل بين البيوت المُدمَّرة ليس بالأمر الهين، خصوصاً إذا كانت هناك صواريخ لم تنفجر والاقتراب منها يشكل تهديداً حقيقياً على النفس، أو البحث في ركام منازل تعتبر على خط المواجهة الأول، أو أن تحتوي هذه المخلفات على مواد مشعة مثلاً، كلها أسباب تعني إما أن تعود ميتاً أو أن تعود بلوحة فنية».

غير أن هذا وَفّرَ له فرصة سماع شهادات حية من المواطنين الذين تعرضوا للعدوان بشكل مباشر وقد ساعده هذا الأمر في إيجاد أفكار لأعماله ولوحاته.

رسالة حب وسلام

يحضر محمد ما يجمعه إلى فناء خلفي في منزله بمخيم البريج للاجئين، وسط قطاع غزة، فناء خصصه لنشاطه الفني، ويبدأ في تصنيفه، ويختار لكل ما وقعت عليه يده لوناً خاصاً، لتخرج من بين أنامله تحفة فنية، تعبر عن إبداع حقيقي من وسط الدمار.

شهرة واسعة حققها الزمر في الفترة الأخيرة، خصوصاً بعد افتتاحه معرضه الصغير بمنزله وسط مخيم البريج للاجئين. فهو لا يحول مخلفات الاحتلال إلى لوحات عبثاً، وإنما يريد منها رسالة «حب وحياة وسلام» إلى العالم، كما يصفها، تنقل معاناة الشعب الفلسطيني وتجسد صورته الحقيقية المحبة للحياة، وبأن غزة التي تتعرض لعدوان متواصل هي مساحة للأمل، تقاوم جرائم المحتل بالفن والإبداع.

ويصف محمد شعوره وهو يحاول الخروج بلوحة فنية من أدوات صنعت للموت قائلًا: «تبدو الفكرة ضرباً من جنون أن يحاول الواحد منا رسم الحياة من هذه الأدوات التي ألقيت علينا بغرض قتلنا، وكم هو مؤلم تخيل أن هذه الصواريخ والقذائف قد سلبت أرواحاً بريئة، وقطعت أطرافاً صغيرة لأطفال كانت تحلم بحياة طبيعية كبقية أطفال العالم».

ألوان وأشكال

بتجميع الشظايا، مع بعضها



البعض، يحاول محمد الخروج بخارطة فلسطين أو طائر العنقاء الأسطوري الذي ينهض من وسط الركام معبراً عن القوة والجمال، لتبقى أداة الجريمة شاهداً على فظائع الاحتلال.

التعبير عن الانتماء وحب الوطن له أشكال متعددة، والفن التشكيلي الذي يمارسه محمد واحد منها، فهو يحاول أن ينقش خلال عمله على قنيفة مدفعية عبارة «على هذه الأرض ما يستحق الحياة» للشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش، المحفورة كلماته في ذاكرة الشعب الفلسطيني، وخلافاً لتلوين المخلفات بالألوان الزاهية يقوم الزمر بكتابة عبارات مأثورة لكبار الشعراء والكتاب الفلسطينيين آخرين، أمثال سميح القاسم وتوفيق زّياد، تعكس صمود الشعب العربي على أرضه، ومقاومته للمحتل الغاصب، وفق تعبير الزمر.

النوتة الموسيقية التي تحتوي على ريشة رسم ومفتاح العودة وقلم الخط العربي مع فوارغ الأسلحة النارية الثقيلة، شكلت سوياً «سيمفونية البقاء»، كما يسميها محمد، ترمز إلى الجمع بين النقيضين، حيث تعبر الموسيقى عن الحياة والمفتاح بالعودة وريشة الرسم بالإبداع.

رسالة محمد إلى العدو الإسرائيلي تتلخص في قوله: «إننا باقون ولن نرحل عن هذه الأرض، وسننتزع حقنا مهما بلغت قوتكم».

طموح وصعوبات

لم يلتحق الزمر بكلية الفنون الجميلة كما كان يحلم، بسبب الظروف المادية الصعبة، ولكنه بالرغم من ذلك يستقطع من أجره البسيط في عمله ؛ لشراء الألوان والأدوات اللازمة، والتي تشهد أسعارها ارتفاعاً كبيراً بسبب الحصار الخانق المفروض على القطاع، مكملاً الدور الذي بدأه عبر الهواية التي يحبها ويرتبط بها كثيراً.

رحلة فنان طريقها صعب ومرهق، أصعبها قدرته على توفير المواد اللازمة لإنجاز لوحاته، وعدم قدرته على إقامة معرض لتلك اللوحات التي ضاقت بها الساحة الخلفية لمنزله، فما ينتجه يحتاج إلى مكان يبرز أهمية ما يقوم به لتصل الرسالة حقاً إلى العالم كما يريدها محمد.

ويطمح الفنان الشاب أن يجد مؤسسة تتبنى فكرة إقامته معرضه الدائم، وافتتاحه أمام الجمهور سواء أكان المحلي أم الخارجي، عبر الوفود العربية والأجنبية الزائرة للقطاع، لفضح جزء من جرائم الاحتلال وكشف حقيقة ادعاءاته الباطلة بحق السكان المدنيين، الواقعين في دائرة استهداف الآلة الحربية الإسرائيلية، ننبههم أنهم شعب طامح للعيش بحرية وكرامة.



شباب مصر يعدّل البوصلة

محمود حسن

بينما كانت غزة تتعرض للعدوان الاسرائيلي، وكان الشهداء يتساقطون في كل أنحائها، وقف بعض وجوه الإعلام المصري على الضفة الأكثر سلبية، وفضلوا إعلان معركة إعلامية، ووصلت الأمور إلى حد تصريح إحدى المنيعات على التلفاز الرسمي مُتحدّثة عن أهل غزة: «ما يموتوا.. وإحنا مالنا بغزة».

من ذاك القول تحديداً انطلقت الحملة المضادة، التي شنها نشطاء على الفيسبوك وتويتر حين دشنوا هاشتاج (#وإحنا_مالنا_بغزة) يردون فيه على تلك المزاعم التي يحاول الإعلام نشرها في أوساط بسطاء من المصريين.

استهدف الهاشتاج في البداية شرح قضية غزة وإعادتها إلى مربعها الإنساني والعروبي بالمقام الأول، وإبعادها عن المنحى السياسي والخلاف بين حركة حماس والنظام المصري، في ذاك الهاشتاج أعاد المغردون نشر العديد من الصور التي يقوم ببثها نشطاء التواصل الاجتماعي في غزة للواقع الذي حاول الإعلام الرسمي تجاهله عن حجم المأساة، بالإضافة إلى محاولة إيصال رسائل دعم معنوية إلى المحاصرين في غزة بأن موقف الشعب المصري يختلف اختلافاً قوياً وجذرياً عن موقف الإعلام الرسمي.

التظاهر الذي تم منعه بقانون حاسم في مصر خلال الأشهر السابقة، استُبدِلَ مؤخراً بالتظاهر الإلكتروني، حيث دعت صفحة «الحملة الشعبية لدعم انتفاضة الشعب الفلسطيني» إلى مظاهرة



صفحة- #يا_أنا_يا_أفيخاي

إلكترونية على الصفحة الرسمية لوزارة الخارجية المصرية مطالبة بفتح معبر رفح، صفحة «الحملة الشعبية لدعم انتفاضة الشعب الفلسطيني» كانت أيضاً الوسيلة- ربما الوحيدة - لتوجيه الدعوات لجمع التبرعات من أجل تجهيز قافلة شعبية تتجه إلى القطاع حاملة أدوية وأغذية، تلك القافلة التي أوقفتها السلطات لاحقاً وأعادتها أدراجها.

كما دشن نشطاء آخرون حملة رفعت شعار «أنا أو أفيخاي»، وهي حملة موجهة للأصدقاء على الفيسبوك تخيرهم بين إلغاء الإعجاب بصفحة المتحدّث باسم الجيش الإسرائيلي بالعربية «أفيخاي أدرعي» أو حذفهم من قائمة الأصدقاء.

أما الأكثر إثارة فكان حملة قوية تم شنّها ضد مجموعة يمّينية متطرفة تنشط على صفحات الفيسبوك، تلك المجموعة التي قامت طوال فترة العدوان بكتابة منشورات على مواقع التواصل تدعو لعدم اعتبار إسرائيل عدواً، الحملة التي شنت ضد تلك المجموعة والتي اتصفت بالحدة، بل وبالخروج عن النص، أسفرت في النهاية عن إجراء تحقيق داخل أحد الأحزاب لقيادي ينتمي للمجموعة نفسها حول ما نشره تحت ذاك المغزى، واكتسبت زخماً قوياً وضاغطاً دفع الكثير من الإعلاميين ذوي المواقف المعتدلة على الشاشات من الوقوف في وجه ما تنشره تلك المجموعات، والمطالبة بإعادة الأمور إلى نصابها، كون إسرائيل هي العدو التاريخي لكل شعوب المنطقة.

مواقع التواصل الاجتماعي التي بلغ عدد مستخدميها في مصر حسب الأرقام الرسمية نحو 16 مليون شخص بدت إذاً وكأنها القوة الوحيدة القادرة على تعديل البوصلة ومواجهة التوجهات الإعلامية السائدة، وتصحيح الكثير من المفاهيم التي يبثها الإعلام التقليدي، بل وكانت بمثابة قوة ضاغطة لإجبار الإعلام على تعديل خطابه تجاه العدوان الإسرائيلي على غزة.

ومن جديد ينهب ذهن المتابع بعيداً.. ماذا وفي ظل تلك الظروف لو لم تكن وسائل التواصل الاجتماعي موجودة؟! .. كانت الأمور ستبدو أكثر اختلافاً بكل تأكيد.



أمير تاج السر

قميص الليل وكتابة المأساة

استمتعت كثيراً في الفترة الماضية بقراءة عدد من الكتب المميزة، في الرواية والتاريخ والأدب عموماً، وشخصياً أعتبر أن القراءة المُنتظِمَة، من أهم أدوات الكاتب، في نحته لكتابته الخاصة، وأيضاً تدريب الذاكرة على التدوين.

رواية «قميص الليل»، للكاتبة السورية سوسن حسن، من تلك الكتب المميزة، ولا تأتي أهميته من كونه نصاً راقياً كُتِبَ بلغة أدبية شفافة، تُجبر القارئ على المتابعة فقط، ولكن كونه يقود القارئ بيد حديدية إلى كل دروب المأساة السورية، وأعني تلك الأزمة التي عصفت بشعب من أعرق الشعوب وأرقاها، لتهبه للمنافي والحزن والموت، وكل ما هو بعيد عن الإنسانية.

من خلال موت جيكا، المُتشرّد، الذي يعرفه الجميع في المنطقة، ينفتح الباب مواربًا أولاً، لنتساءل جميعاً عن هوية جيكا، وأهميته في الحكاية الواقعية أو المكتوبة، ليجر كل تلك الحسرات؟، جيكا كان هوية ما ذات يوم، وانمحت أو غُيّبَتْ، وما ذلك الحزن إلا حزن فقدان الهوية. التي تصعب استعادتها مرة أخرى، لأن الموت كما هو معروف، هو قرار نهائي فيما يختص بالحياة.

لقد كانت هند تكتب رواية، تكتب يوميات أشبه بالرواية، ولأن هند كانت داخل الموقد المُلتَهِب، كانت يومياتها عاصفة. كل شيء بعيد وصعب المنال، كل ما هو تحت اليد، مفقود ولن تعثر عليه اليد، وتبدو بين حين وآخر رغبات محمومة لمواصلة الحياة بخيرها وشرها، تقوى وتضعف.

من الأشياء التي تلفت النظر حقاً، ذلك الهرج الكبير الذي حدث، ساعة أرادوا أن يدفنوا جيكا في نهاية الرواية، ولأن الرجل لم يكن معروف الدين أو الطائفة، حدث نزاع كبير على طريقة دفنه. هذا المشهد ليس عبثياً بقدر ما هو كتابة حيّة لما يحدث في أي مكان، تشتعل فيه الطائفية، وتسيطر عليه الأفكار المُظلِمة. جيكا أو الهوية، بجميع أشكالها مُغيَّبة ولكن ما تزال تجرّ النزاع.

الرواية كما هي عادة رواية سوسن، جميلة، مكتوبة بلغة أدبية رفيعة، وتقنية أشبه بتقنية السينما حين تقطع المشاهد وتعيد تكملة مشهد ما، توقف، وحفلت بشخصيات بعضها يحاول أن يعكس الوطنية أو بالأحرى، يتفانى ليبدو وطنياً، وبعضها ينساق لتيار العنف والفساد، مغمض العينين.

من الشخصيات الغريبة، والجاذبة للحزن، شخصية شقيق الراوية، الذي انعزل في مكان مظلم، بعيد كل البعد عن صخب الحياة وعنفها، إنه يدخن بجنون، يترنح، يغيب عن الوعي، ولا يبدو حياً من الوهلة الأولى. هذه الشخصية، تبدو لي هي ناضجة جداً، برغم ما يبدو عليها من سلبية، فنحن هنا إزاء شخصية لها رأيها الذي لن تبوح به مباشرة، ولكن من خلال فعل الغياب المقصود.

أخيراً، فإن رواية «قميص الليل»، تبدو عادلة من ناحية تقسيم اللظى على الموتى والأحياء الموتى، على الذين فقدوا هوية الوطن وما زالوا غير قادرين على الاعتراف بذلك، وهي في النهاية من الكتابات الناجحة، التي كُتِبَتْ بعد ثورات الربيع العربي، خلافاً لكتابات أخرى، كانت مُتعجّلة في رأيي. الليل هنا ليس ساتراً وهو يمنح قميصه، بقدر ما هو فاضح للمأساة.

1914 - 1918

العرب .. أيام الحرب

حميد عبد القادر

نظّمت مدن أوروبية، في الأيام الماضية، فعاليات وتظاهرات سياسيّة وثقافيّة، تخليداً لمئوية الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918)، وتنكراً لضحاياها، وأيضاً مكاسبها، ولكن، قليلاً جداً ما كانت تنكر انعكاسات تلك الحرب على المنطقة العربية..

أوقعت الحرب العالمية الأولى (أو الحرب الإمبريالية، في تعبير الأدبيات اليسارية) ضحايا بشرية قلّما شهدها التاريخ من قبل (حوالي 9 ملايين ضحية)، وكانت لها انعكاسات جذريّة على الخريطة السياسية، حيث سقطت السلالات الأرستقراطية والملكية الحاكمة والمهيمنة على أوروبا، وتم تغيير الخارطة السياسية للعالم، وزرعت بذرة الشيوعية مع قيام الثورة البلشفية، وصراعات مستقبلية أدت إلى الحرب العالمية الثانية، ثم الحرب الباردة بسبب التناقضات الأيديولوجية، كما كانت لها انعكاسات وخيمة ومأسوية على المنطقة العربية.

ارتسمت ملامح الحرب العالمية الأولى على المنطقة العربية بمجرد انضمام الدولة العثمانية إلى دول المركز يوم 2 أغسطس/آب 1914، ودخولها مسرح المعارك يوم 29 أكتوبر/تشرين الأول. وضمت دول المركز كلاً من: الإمبراطورية الألمانية والإمبراطورية النمساوية المجرية والدولة العثمانية ومملكة بلغاريا. وشَكّلَ هذا التحالف تهديداً حقيقياً للمستعمرات البريطانية في الهند والشرق، وتحدياً لا يقلّ خطورة بالنسبة للنفوذ الروسي في أرمينيا. وجاء تحالف العثمانيين مع دول المركز بغية استرجاع أراضي شرق الأناضول التي استولت عليها روسيا خلال الحرب الروسية العثمانية (1877 - 1878). وقبل هذا التاريخ، جرى اتفاق سري بين الدولة العثمانية والإمبراطورية الألمانية عُرِفَ باسم «الحلف العثماني الألمانِي» أدى إلى قيام هذه الأخيرة بقصف أراضي القوقاز الروسية، وشبكة الطرق البريطانية في الهند بواسطة استخدامها لقناة السويس.

وفي خِضَمّ هذه الظروف والتحالفات، كان الوطن العربي عشيّة الحرب العالمية الأولى مُنقسماً بشأن المواقف الواجب اتخاذها من ألمانيا والانحياز العثماني لها، بين من كان ينادي بالبقاء تحت الهيمنة العثمانية والخلافة الإسلامية، إيماناً بالإصلاحات العثمانية التي تمنح العرب قدراً من الديموقراطية والحكم الذاتي، عقب العودة إلى الحياة الدستورية سنة 1908، وإنشاء برلمان يضم ممثلين عن كل مقاطعات الإمبراطورية العثمانية، وبين من كان ينادي في المقابل بعودة الخلافة للعرب، وتوجيه نقد



القوات العثمانية تستعد للهجوم على قناة السويس عام 1914

لانع للحكم العثماني. كما وجد فريق ثالث كان يدعم تكوين دول حديثة، وكان موزعاً بدوره بين ميول جمهورية تأثيراً بالفكر السياسي الفرنسي لما بعد الثورة الفرنسية ونظريات العقد الاجتماعي، وميول ملكية تأثيراً ببريطانيا، ويندرج تصوُّر هذا الفريق الثالث ضمن تصورات قوميين عرب في سورية، العراق، فلسطين ومصر، الراغبين في تحقيق الاستقلال.

وجاءت هذه المواقف المتباينة كانعكاس لسياسة «التتريك»، ومحاولة تحويل العرب من ثقافتهم الأصلية إلى الثقافة التركية ، في ظل هذه الظروف برزت النهضة العربية بتأثير من الحداثة الغربية، وبدأت تتشكّل ملامح ثورة عربية، تجسدت عقب الاتفاق ما بين الحسين بن علي، وقادة الجمعيات العربية في سورية والعراق على تحقيق استقلال العرب عن الإمبراطورية العثمانية، وإنشاء دولة عربية واحدة.

وفي السياق ذاته، كانت اتصالات الشريف حسين بالإنجليز قد تمت قبل قيام الثورة، حيث جرى لقاء بين الأمير عبد الله بن الحسين باللورد كيتشنر، المفوض السامي في القاهرة، في فبراير/ شباط 1914. اتفق الطرفان على استمرار الاتصالات بينهما. وتوالت المفاوضات، واتخذت صبغة مراسلات بين الشريف حسين وبين المعتمد البريطاني في القاهرة مكماهون. تضمنت الرسالة الأولى التي بعثها الشريف حسين نصوص بروتوكول دمشق (وهي وثيقة أعطاها الملك فيصل بن الحسين بواسطة زعماء الجماعتين العربيتين (العربية الفتاة، العهد) في زيارته الثانية إلى دمشق خلال مهمته للتشاور مع المسؤولين الأتراك في القسطنطينية عام 1914. وتتضمن خريطة للحدود العربية التي تم الاتفاق عليها للمطالبة بالاستقلال. وشكلت الوثيقة قاعدة للتحالف بين بريطانيا والعرب ضد الأتراك ومطالبة بريطانيا بالاعتراف بخليفة عربي للمسلمين. وفي المغرب العربي، كانت الأمور مختلفة تماماً، إذ وقعت ليبيا تحت السيطرة الإيطالية وفق المعاهدة المُبرَمة بين تركيا وإيطاليا عام 1912، بَيْدَ أن تركيا التي لم تسحب قواتها من ليبيا نهائياً لما نشبت الحرب سنة 1914، تعاونت مع السنوسيين ضد إيطاليا. وفي الجزائر، قامت السلطات الاستعمارية التي تحتل البلاد منذ سنة 1830 بتجنيد الشباب الجزائريين في صفوفها، رغم مقاومة السكان الخاضعين لنظام أنديجينا (أهالي)عنصري وغير إنساني، مما أدى بكثير من العائلات الجزائرية للهجرة إلى بلاد الشام. ورغم هذا تمكنت فرنسا



مـن تجنيـد أكثـر مـن أربعمئـة ألـف جزائـري شـاركوا فـي ميـدان القتـال.

أمـا العثمانيـون فقـد كانـوا واعيـن أن العـرب يتحينـون فرصـة التخلـص مـن سـيطرتهم نهائيـاً، وأن الإنجليـز فـي مصـر غـرب قنـاة السـويس، مسـتعدون للوقـوف إلـى جانبهـم، فقـام جمـال باشـا قائـد الجيـش العثمانـي الرابـع فـي الشـام بمحاولـة لكسـر شـوكة الإنجليـز فـي مصـر إثـر هجوميـن اثنيـن، الأول سـنة 1915، والثانـي سـنة 1916، بهـدف قطـع الطريـق علـى إمـدادات الحلفـاء المـار عبـر قنـاة السـويس فـي مصـر، وشرعوا بغزو سيناء التابعة للمملكة المصريـة التـي كانـت آنـذاك محميـة بريطانيـة ولهـا أهميتهـا الحيويـة للبريطانييـن وأسـطولهم البحـري. أمـام هـذا الفشـل اضطـر العثمانيـون للتراجـع إلـى الـوراء، وأخلـوا شـبه جزيـرة سـيناء، وأصبحـت غـزة خطـاً للدفـاع. ووسـط هـذه الأوضـاع أعلـن الشـريف حسـين الثـورة بمكـة علـى العثمانييـن، انضـم إليهـا متطوعـون مـن كامـل البـلاد العربيـة وكَـوّنَ منهـم جيشـاً قـاده أبنـاؤه الأربعـة: عبـد الله، فيصـل، علـي وزيـد، وحاربـوا الأتـراك فـي الحجـاز وسـورية، فضعـف تواجـد الأتـراك نهائيـاً، ممـا سَـهّلَ علـى الجيـوش الإنجليزيـة دخـول غـزة منتصريـن ومـن ثَـمّ بلـوغ يافـا والقـدس، فتكسـرت شـوكة الأتـراك نهائيـاً فـي بلـدة طـول كـرم، الأمـر الـذي سَـهّلَ للحلفـاء بلـوغ دمشـق عـام 1918. وفـي مرحلـة مـا بعـد الانتصـار العسـكري للثـورة العربيـة، بـرزت فكـرة إقامـة اتحـاد أو تحالـف دول عربيـة بـدلاً مـن دولـة عربيـة واحـدة، علـى أن يرأسـها هاشـميون، فيكـون الحسين ملكـاً لنجـد والحجـاز، وفيصـل ملـكاً لسـورية، وعبـد الله ملكاً للعـراق، إلا أنّ عـداء الفرنسـيين لفيصـل، واحتلالهـم سـورية، حـال دون تحقيـق غايتـه، فُتـوِّجَ ملـكاً علـى العـراق.



اسـتطاعت الثـورة العربيـة طـرد الجيـش التركـي مـن الحجـاز، ومـن مناطـق فـي شـرق الأردن، فبـدأت تتضـح ملامـح تمكّن العرب من إقامة الدولـة العربيـة الموحـدة في الجزيـرة والمشـرق، بيـد أن بريطانيـا لـم تكـن عنـد وعودهـا فشـرعت فـي تنفيـذ مخطط التجزئـة والاحتـلال المشـؤوم، فقامـت بتقسـيم البـلاد إلـى ثـلاث مناطـق عسـكرية، جنوبيـة وتشـمل فلسـطين تحـت الإدارة البريطانيـة، وشـرقية تمتـد مـن العقبـة جنوبـاً حتـى حلب شمالاً تحت إدارة فيصـل، وغربيـة تضـم المنطقـة السـاحلية مـن سـورية ولبنـان، مـن صـور جنوبـاً إلـى كليكيـا شـمالاً تحـت الإدارة الفرنسـية. ونتـج عـن ذلـك الغـزو العسـكري الفرنسـي وفـرض الانتـداب البريطانـي علـى فلسـطين (وشـرق الأردن) والعـراق، كما فـرض الانتـداب الفرنسـي علـى سـورية ولبنـان.

وعلـى الرغـم مـن تعهـدات الإنجليـز للعـرب بقيـام دولـة عربيـة كبـرى، فقـد أجـروا مفاوضـات واتفاقيـات سـرية مـع فرنسـا، وروسـيا بغـرض التوصـل إلـى اقتسـام الأمـلاك العثمانيـة بمـا فيهـا البـلاد العربيـة. ثـم انفـردوا بمعيـة الفرنسـيين باتفاقيـة سـرية عرفـت باتفاقيـة سـايكس بيكـو سـنة 1916 ، نسـبة إلـى كل مـن المنـدوب البريطانـي مـارك سـايكس، والمنـدوب الفرنسـي فرانسـوا جـورج بيكـو. وقد قاما بهذه المفاوضـات التـي فضـح أمرهـا بعـد الثـورة البلشـفية فـي روسـيا سـنة

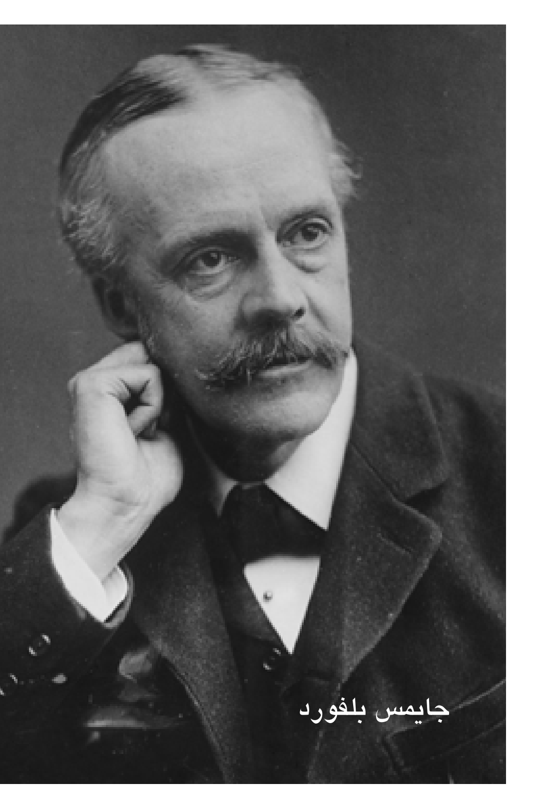
> على الرغم من تعهدات الإنجليز للعرب بقيام دولة عربية كبرى، فقد أجروا مفاوضات واتفاقيات سرية مع فرنسا، وروسيا بغرض التوصل إلى اقتسام الأملاك العثمانية بما فيها البلاد العربية

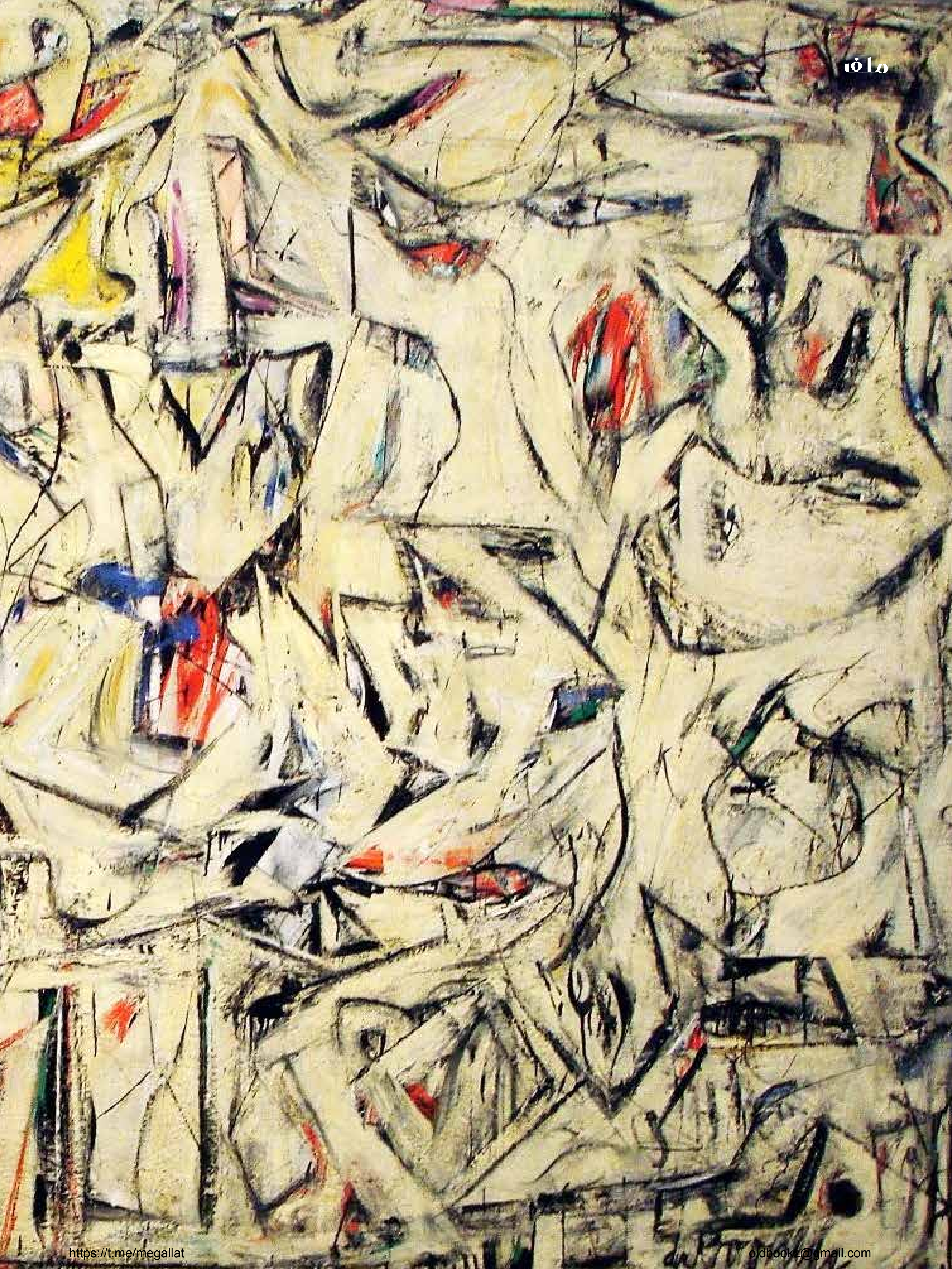
1917 ، وفي السنة نفسها غدرت بريطانيا بالعرب مرة أخرى، إذ وعدوا الزعماء الصهاينة بإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين من خلال ما عرف بوعد «بلفور» الصادر يوم 2 نوفمبر/تشرين الثاني 1917، كإحدى النتائج الوخيمة التي حملتها الحرب العالمية الأولى على العرب، تضاف لخيبة عدم القدرة على تكوين دولة عربية موحدة.

وطرح مؤتمر الصلح لسنة 1919، وهو اجتماع نُظِمَ في باريس من قبل الدول المنتصرة في الحرب العالمية الأولى للتباحث في أمور السلام بين الأطراف المنتصرة في الحرب (فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة والإمبراطورية الروسية) من جهة والخاسرة (الإمبراطورية الألمانية والإمبراطورية النمساوية المجرية والدولة العثمانية وبلغاريا) من جهة أخرى. وبرز خلال المؤتمر مفهوم جديد للاستعمار أخذ شكل الانتداب الذي اقترحه الرئيس الأميركي ويلسون، وكان ينص على تولي دولة كبرى شؤون الدولة التي لا عهد لها بالحكم، والتي خضعت لفترة طويلة لإحدى الإمبراطوريات المتداعية كالدولة العثمانية فتساعدها الدولة المنتدبة حتى تصبح قادرة على إدارة شؤونها بنفسها، والحصول على استقلالها لاحقاً. وهو ما أدى إلى بروز خلافات واضحة بين فرنسا وبريطانيا من جهة، والولايات المتحدة الأميركية من جهة أخرى، بعد أن أدرك الرئيس ويلسون أن لندن وباريس ليست لهما نوايا حسنة تجاه المنطقة العربية، فانسحب من عصبة الأمم، وظَلّ متمسكاً بفكرة السلام فحاز جائزة نوبل للسلام سنة 1920.

وكرد فعل، عقد العرب مؤتمراً لهم في دمشق، بمشاركة ممثلين عن كافة مناطق سورية العثمانية، رفضوا من خلاله اتفاقية سايكس بيكو، ووعد بلفور، وأعلنوا قيام المملكة السورية، ونُصِّبَ الأمير فيصل ملكاً عليها. ومن بين ما ورد في بيان المؤتمر ما يلي: «اشترك العرب في الحرب العامة مع الحلفاء، استناداً إلى ما جهروا به من الوعود الخاصة والعامة في مجالسهم الرسمية وعلى لسان ساستهم ورؤساء حكوماتهم، وما قطعوه خاصة من المبادئ السامية القائلة بحرية الشعوب الكبيرة والصغيرة واستقلالها على مبدأ المساواة في الحقوق وإنكار سياسة الفتح والاستعمار، وإلغاء المعاهدات السرية المجحفة بحقوق الأمم، وإعطاء الشعوب المُحرَّرة حق تعيين مصيرها التي وافق عليها الحلفاء رسمياً».

وفي المقابل عُقِدَ المجلس الأعلى للحلفاء في «سان ريمو» بإيطاليا في إبريل/نيسان 1920، وقرروا بدورهم الرد على المؤتمر السوري وتطبيق اتفاقية سايكس بيكو التي تقضي بوضع سورية ولبنان تحت الانتداب الفرنسي، والعراق وفلسطين وشرق الأردن تحت الانتداب الإنجليزي. وتعهد الحلفاء خلال ذات المؤتمر بالعمل على تطبيق وعد بلفور.. ومن ثَمّ، الإبقاء على خنجر مغروس في جسد المنطقة العربية إلى اليوم.


جايمس بلفورد





السياسات الثقافية
العقدة والحل

التأسيس لسياسات ثقافية فَعّالة، في الوطن العربي اليوم، يبدو مَطلباً ضرورياً، للمساهمة في الحِرَاك الاجتماعي، ومواكبة مخططات التنمية، خصوصاً إتاحة الثقافة للجميع، بتخليصها من رواسب المركزية والاحتكارية، ثم تسويقها في الخارج، وتخليص الفرد من الكليشيهات السلبية التي يلصقه بها الغرب.. فما هي أسس هذه السياسات الثقافية، والعوامل التي يمكن أن تُعيّقها؟ هل يمكن أن تستجيب لتطلعات المجتمع؟ وكيف يمكن تطويرها تلائماً مع التحوّلات التي عرفتها المنطقة منذ 2011؟

هي أسئلة وأخرى تطرحها «الدوحة» في هذا العدد، وتناقشها مع عدد من المسؤولين والمختصين والناشطين الثقافيين، من القطاعين: الحكومي والمستقل.

الأعمال الفنية للملف: willem de kooning - هولندا

السياسات الثقافية في العالم العربي

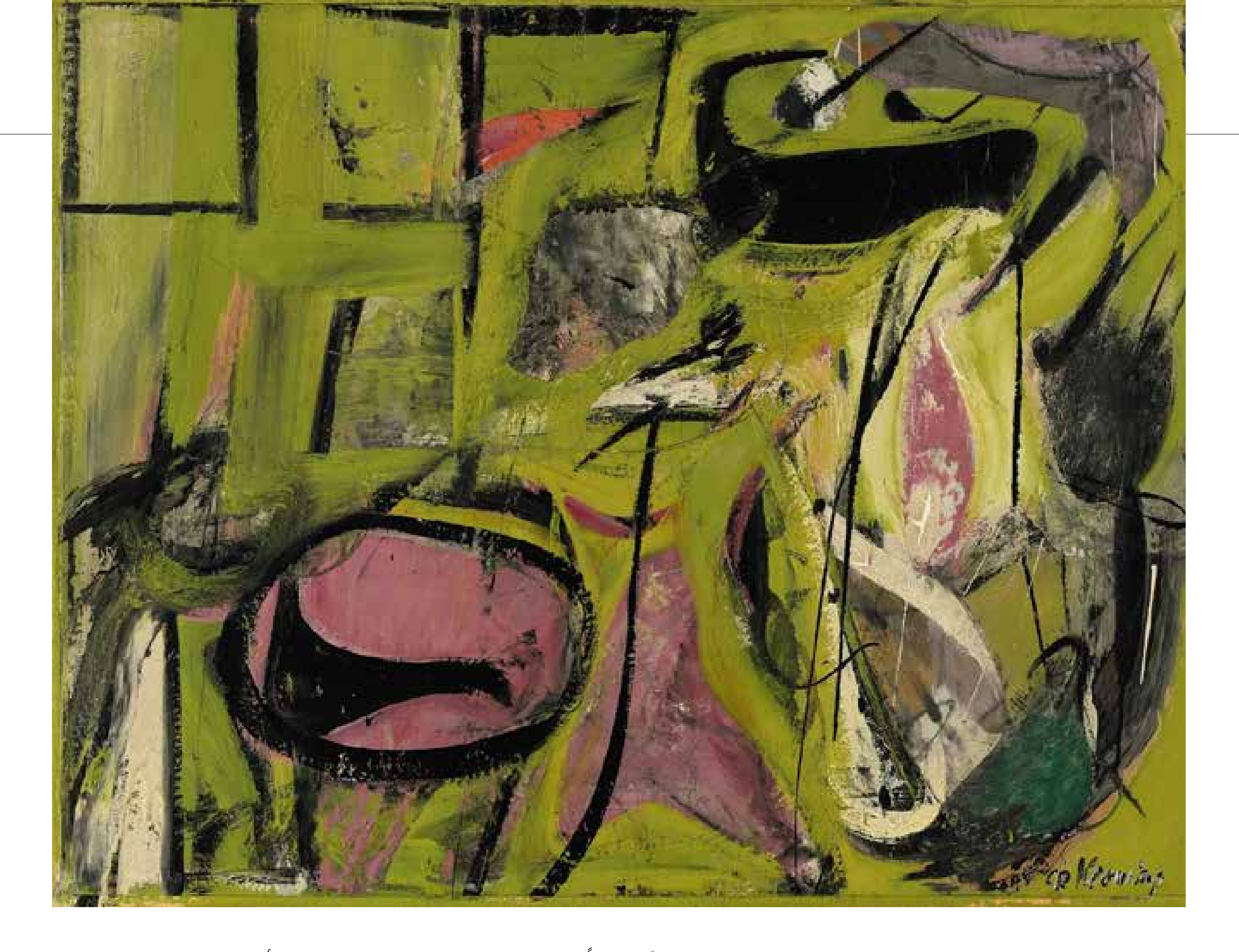
عبد الرحيم العلام

من الصعوبة، في حالة العالم العربي، أن نتحدَّث عن شيء اسمه السياسات الثقافية.. فكل شيء يبقى، في معظم الأحيان والبلدان، متروكاً للمصادفات، على اعتبار أن الثقافة في بلداننا العربية هي آخر شيء تُفكِّر فيه الدولة، مع استثناء بعض نقاط الضوء التي أضْحَتْ تظهر، هنا وهناك، وخاصة في بعض بلدان الخليج العربي، بل إننا نجد أن الدولة نفسها كثيراً ما تتوجَّس من الثقافة ومن ممارسيها والمتعاطين لها، أمام انشغالات واهتمامات أخرى، ربما تراها الدولة ذات أولوية، وذات مردودية أكبر، وبذلك تبقى الثقافة هي الحلقة الأضعف في كل السياسات والبرامج والتخطيطات التي تعتمدها الدولة، في وقت كان من المفروض فيه على دولنا العربية الساعية إلى تحقيق نهضة ما لمجتمعاتها، أن تبادر إلى اعتماد سياسة دمج الثقافة في هذه المجتمعات، وخصوصاً في برامج التعليم والتربية والتكوين والتنوير.

وهذا الموقع الذي أضحى للثقافة اليوم في آخر سُلّم الأولويات، لا تتحمل مسؤوليته الدولة، فقط، بل نجد أن الأحزاب السياسية نفسها، لا تزال تستبعد الثقافة من برامجها السياسية، حيث كثيراً- بل غالباً- ما تأتي الثقافة في نهاية برامجها السياسية، أي في صيغة مُكمِّلة، لصورة الحزب ولبرنامجه ومشروعه السياسي والاجتماعي المستقبلي.. نفس الأمر نجده في برامج حكوماتنا الاستشرافية، والتي غالباً ما تأتي خلواً من أي تصور واضح عن المسألة الثقافية، أو التنصيص فيها على أية سياسة ثقافية مستقبلية لهذه الحكومة أو تلك، أو تضمينها لمخططات استراتيجية لدعم قطاع الثقافة والفنون، والنهوض به، في هذا البلد أو ذاك، على غرار باقي المخططات القطاعية الأخرى، التي تحظى عادة بالأولوية.

لقد اعتدنا أن تأتي برامج حكوماتنا ضعيفة، على مستوى حصة السياسة الثقافية فيها، حيث تحتل، دائماً، موقعاً متدنياً في سلم الأولويات، وهو ما تبرره، من ناحية أخرى، هزالة الميزانيات المخصصة لوزارات الثقافة عموماً، في الميزانية العامة للدول، رغم النداءات المتكرّرة، حتى من قبل المجتمع المدني الثقافي، بضرورة مراجعة نسبة الميزانية المخصَّصة للثقافة، عبر رفعها في إطار الميزانية السنوية للدولة.. يحدث هذا في بلداننا، في وقت تلجأ فيه المنظمات الدولية، عند تقديمها لمساعداتها للشعوب المحتاجة، إلى تخصيص جزء من تلك المساعدات لإنعاش الثقافة وتشجيع البحث والتكوين في الدول المحتاجة.

كما يحصل هنا، في وقت يعرف فيه جُلّ البلدان العربية، للأسف، غياباً مطلقاً لتشجيع الاستثمار في الثقافة والفنون، وتوجيههما نحو الصناعات الخلّاقة، ونحو الأنشطة الإنتاجية ذات المحتوى الثقافي، ومن ثَمّ عدم قدرة هذه الدول على جعل الثقافة ضمن الاختصاصات ذات الأولوية في سياساتها العامة، بما ينمي التنوّع الثقافي، ويعزّز تماسك الوحدة الوطنية لهذه البلدان، ويدمج الثقافة والاقتصاد الثقافي في معادلة



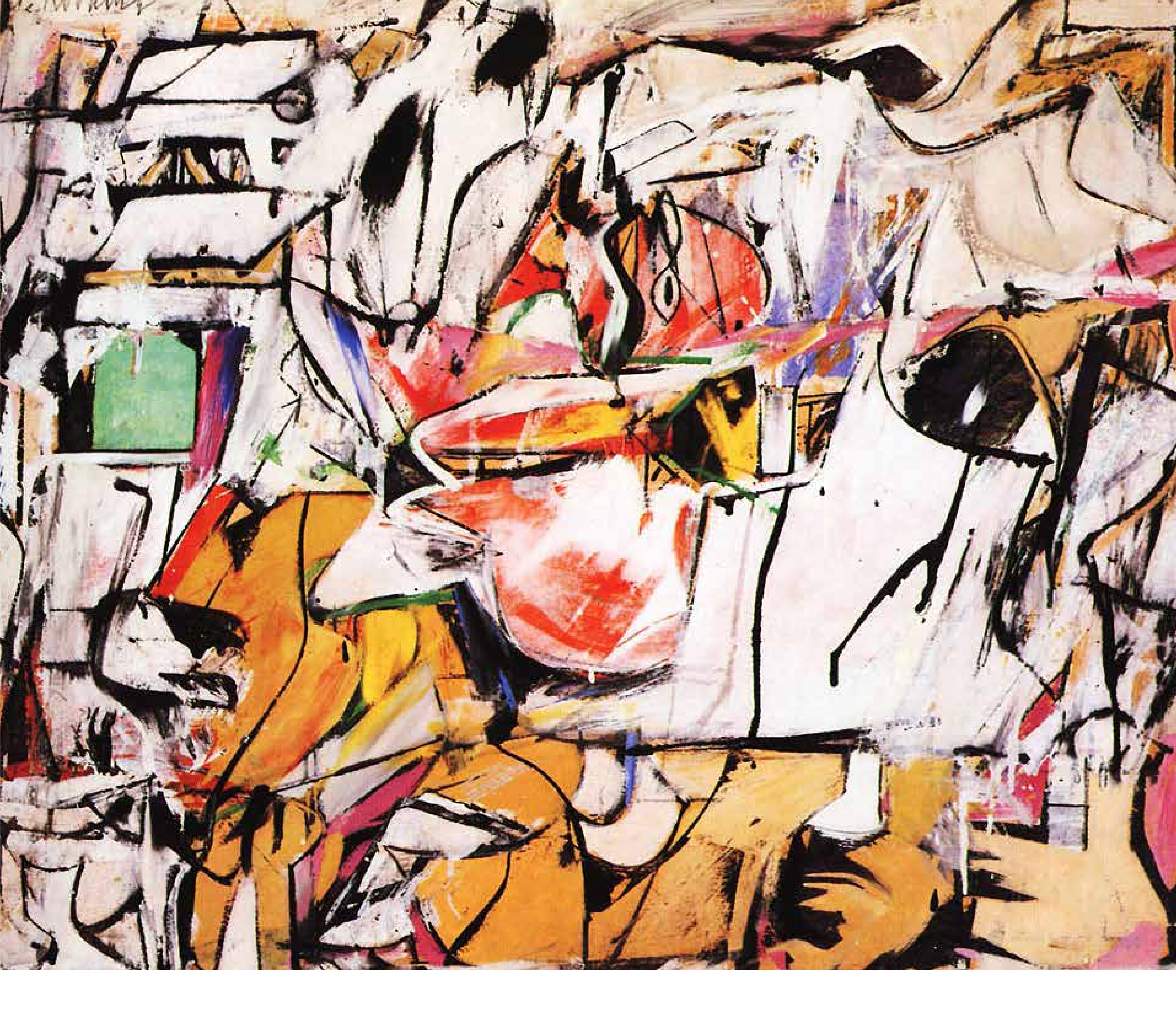
ا لتنمية.

في عالمنا العربي، ما هو مؤكد هو فشل المشاريع الثقافية والخطط التنموية، فضلاً عن غياب سياسات خاصة بالكتاب والقراءة، حتى لا نقول غياب أية صناعة ثقافية في عالمنا العربي برمته، ما يجعل المهمة اليوم أعقد مما كانت عليه من قبل، خاصة وأننا نعيش في خِضَم تحولات كونية رهيبة، تفرضها الثورة التكنولوجية والرقمية الجديدة، ما سيضاعف من نسبة الأمية، ويقوي أزمة القراءة في مجتمعاتنا، إذ سرعان ما تصاب كل المبادرات والتجارب والبرامج العلمية الجميلة والهادفة بالفشل، لعدم استنادها إلى مخططات محكمة ودقيقة.

فبالنسبة للمغرب، على سبيل المثال، نجد أن ملك البلاد، سواء أكان في خطبه أم على مستوى المشاريع الثقافية التي يشرف عليها، هنا أو هناك، بهذه المناسبة أو تلك، يكون دائماً سباقاً إلى إطلاق عديد المبادرات الاستراتيجية المتعلّقة بالنهوض بالثقافة خصوصاً، وذلك بمستوى مُتقدِّم جداً على الحكومة وعلى الأحزاب السياسية، وغيرها.

وفي هذا الإطار، نجد، على سبيل المثال دائماً، أن الدستور الجديد للمملكة المغربية، ينص في بعض فصوله المُتقدِّمة، على إحداث بعض المجالس الدستورية، وخصوصاً تلك المجالس التي تُعنى بالثقافة واللغات، والشباب، وغيرها، لكن، في المقابل، نجد أن الحكومة، وإلى يومنا هنا، لم تتمكن بعد من تنزيل هذه المجالس على أرض الواقع، رغم أنه قد مَرّ على صدور الدستور أزيد من ثلاث سنوات (صدر عام 2011)، ورغم العديد من النداءات التي أطلقت، والكتابات واللقاءات التي أنجزت وعقدت بهذا الصدد، ومن بينها مطالب اتحاد كتاب المغرب، الرامية إلى ضرورة التعجيل بتنزيل «المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية»، كان آخرها ندوة نظمها بمقر البرلمان المغربي، حول الموضوع نفسه، بتعاون مع حزبين وطنيين معارضين في مجلس النواب. لكن يبدو أن الحكومة لازالت مُنشغِلَة بترتيب أمورها، إلى أجل غير مُسمى، أما الثقافة التي يعتبرها العالم اليوم من بين أهم المداخل الأساسية لتحقيق أية تنمية شاملة في المجتمعات، فيبدو أن حكوماتنا العربية، ربما هي غير مُهتّمة وغير مُنشغِلَة بهذا المعطى الكوني المجرب، وذي النتائج الناجعة والمؤثرة في عديد الجغرافيات والبلدان المُتقدِّمة.

يحدث هذا، دون أن ننكر أن ثمة تراجعاً أيضاً طال اليوم دور المثقف في مجتمعاتنا، بحكم تضافر عديد العوامل التي ساهمت في هذا التراجع، بشكل سلبي وأقل مردودية، من ذلك مثلاً انكماش دور النخب التقليدية، وتقوقعها على ذاتها، وتبعيتها المبالغ فيها للسياسي والظرفي، وانحسار دور المقاومة والمواجهة والانتقاد لديها، فضلاً عن تراجع دور الجامعة، وتدني مستوى التعليم والبحث في عالمنا العربي، وغيرها من الإكراهات الموازية، والتي ساهمت، بشكل أو بآخر، في فشل السياسات الثقافية في بلداننا العربية، متى اعترفنا بأن ثمة فعلاً سياسات ثقافية قائمة فيها.



ماذا قدَّمت الحكومات العربية للثقافة؟ وماذا يمكن أن تقدِّم أكثر؟

د. رياض عصمت

وزير الثقافة الأسبق - سوريا

يضع السؤالُ الكاتِبَ أمام إشكالية حقيقية، فليس ممكناً إنكار أن تكون الحكومات العربية التي تموّل وزارات الثقافة والفنون قد قدّمت للثقافة أشياء مهمة عبر عقود من السنين التي أعقبت استقلال تلك الدول، لكن التفاوت طبيعي ومؤكد في حجم هذا التقديم، وفي هويته ومستواه، كما في دوافعه وغاياته. من ثَمّ، يصبح السؤال الثاني هو الأهم: ماذا يمكن للحكومات أن تقدم أكثر؟ وفيمَ قصرت عن أداء مهمتها المنشودة؟

أجزم أن بوسع الحكومات العربية عامةً أن تقدم أكثر للثقافة حين تنتقل من مفهوم «الوصاية» إلى مفهوم «الرعاية»، وحين تثق بموقف المُبدِع النقدي من أجل هدف البناء والإصلاح، بدل أن يعتبر بعضها انتقاد المبدع موقفاً سلبياً وهداماً ومريباً. إننا نحتاج في مختلف أرجاء وطننا العربي الكبير إلى الاقتداء بالدول المتقدمة ثقافياً في العالم، تلك التي تتيح لمبدعيها حرية واسعة، وتتعامل معهم بأريحية، معتبرة إشعاعاتهم منارات توجه وتهدي إلى شاطئ الازدهار، لا إلى صخور الدمار. الثقافة ملكوت واسع الطيف، يرحب بالتعدّدية والاختلاف، ويكرس التسامح بين الأقليات التي يفترض أن تتعايش مع بعضها في تنوع أشبه بلوحة موزاييك متكاملة.

قد يتساءل أحدهم: ولكن، أليس الأدب والفن سياسيين بامتياز في جوهرهما؟ الجواب، نعم، لكن أهداف الموقف السياسي في الآداب والفنون، ليست تلك الآنية الراهنة، بل هي بعيدة المدى، عميقة واستشرافية للمستقبل. صحيح أن معظم الآداب والفنون تملك دوافع وغايات سياسية، حتى تلك التي ظاهرها اجتماعي أو تاريخي أو نفساني تشكل السياسة عنصراً كامناً خفياً فيها، لكنها لا تسير حسب مفهوم السياسة نفسه الذي تروجه وسائل الاتصال الجماهيري. كثيراً ما تكون المسرحيات والأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونية العربية مناوئة أو مشاغبة، وفي أقلّ الأحوال مثيرة للجدل، بدل أن تكون ذات هدف دعائي. في الواقع، فإن الجمهور ملَّ منذ زمن الأعمال المهادنة التي لم يكن لها لون ولا طعم ولا رائحة، فبقيت مجرد صناعة بغرض التجارة، لكنها لا تخوض منافسات على جوائز، ولا تحظى بتحليل النقاد. من جهة أخرى، نجد عدداً من الروائيين العرب قد قارب «أدب السجون»، وكتب عن إجراءات القمع والتوقيف الاعتباطي دون محاكمة وإخضاع الموقوفين إلى الاستجواب تحت وطأة التعنيب وامتهان الكرامة. كما نحت القصص الأدبية العاطفية إلى مزج الهوى بالسياسة، فصورت الحب أشبه بحمامة خائفة تطاردها طيور الظلام، سواء أكانت نسور الأمن أم صقور التطرف. كذلك، نجد معظم الأعمال الأدبية العربية المستلهمة من التاريخ أو التراث حافلةً بالإسقاطات المجازية أو الرمزية، بحيث تعرض مواربةً ما لم تجرؤ عن الإفصاح عنه جهاراً من مآسي الواقع المعاصر. رغم ذلك، فإن السياسة بغاياتها الآنية النفعية، والثقافة بأهدافها الأزلية السامية، تبقيان على اختلاف في الدافع والقصد. إن الثقافة تحتفي بالسياسة بمعناها الإنساني العميق والمطلق، وليس بمعانيها الوقتية الراهنة الساعية إلى الدعاية والوعظ. من الجدير بالملاحظة لدى التصدي لما يسمى «السياسة الثقافية» هو وجود أكثر من تناقض بين مصطلحي «سياسة» و«ثقافة». إن هدف السياسة دعائي، أما هدف الثقافة فتنويري، بل أحياناً كثيرة يكون دور الثقافة «تثويرياً». لذلك، نلاحظ أحياناً ريبة من السياسيين تجاه الثقافة، لأنها تتضمن في جوهرها بشكل عضوي فعلاً ثورياً، مما يجعل الساسة ينوسون بين زعمهم السعي إلى دعمها وتشجيعها وتطويرها، وبين العمل خلسةً على تهميشها وترويضها وتدجينها. إن ذلك التناقض بين المعلن والمضمر يصادر من الثقافة دورها الحقيقي في المجتمع.

بالمقابل، من الملاحظ أن عدداً من المبدعين في أقطار عربية شتى ينحون إلى مقاطعة المؤسسات الحكومية، آخذين منها موقفاً مسبقاً ناجماً عن معارضتهم لهذه السلطة أو تلك. يشكل هذا، في الواقع، إجحافاً بحقوقهم نفسها، وتنازلاً عن التواصل مع قطاع مهم من جمهور بلادهم، لأن ما تتيحه الدولة قد لا تتيحه جهات أخرى. في الواقع، هناك فارق بين الدولة والنظام، وما تقدمه إدارات الثقافة في الدولة للمبدعين لا يعتبر مكرمةً ولا فضلاً، بل هو واجبها إزاء الإبداع والمبدعين. إن هذه الإدارات ليست ملكاً لأشخاص، بل هي ملك للشعب، كما هي جزء من كيان الدولة الواسع، محايد ونزيه وموضوعي، بغض النظر عن سلطة النظام التي تحكم لحقبة من الزمن.

أحياناً، تقارب السياسة الثقافية الإبداع الأدبي أو الفني على نحو نظري دون أن تتمكن من تحويل الحلم إلى واقع، أو وضع «خطة طريق» عملية لتحقيقه بشكل سريع وفعال خلال جدول زمني محدد. غالباً ما توضع «الخطط الخمسية» من قبل لجان وخبراء نظريين لا يدركون جيداً واقع العوائق التنفيذية والصعوبات العملية ميدانياً، ولا ينظرون بعين الاعتبار إلى نقص الكوادر البشرية ووجوب إخضاعها للتأهيل قبل الأمل بالوصول إلى



الأهداف والغايات البعيدة. لذلك، صدق من قال: إن الإنسان يصنع المنصب، وليس المنصب من يصنع الإنسان. في الواقع، إن مصطلح «السياسة الثقافية» تعبير واسع ومبهم، قد لا يملك معظم المسؤولين عن الثقافة تعريفاً عملياً واضحاً له. من جهة أخرى، كثيراً ما تُقيِّم السياسة المبدعين حسب الولاء، في حين تُقيِّم الثقافة المبدعين حسب الكفاءة. المفترض أن يتم تكريم المبدع والمثقف والحفاوة به نتيجة تميزه، وليس على أنه حق مكتسب من كونه في عداد المثقفين من أدباء أو فنانين. إن من مهمات المؤسسات الثقافية وواجبها أن تغربل الصالح من الطالح في موضوعية بعيدة عن اعتبارات التحزب والانحياز، وتمنح الجوائز التقديرية والتشجيعية لمن يستحقها فعلاً عبر سنين طويلة من العطاء الأصيل الذي يسهم في تطور المجتمع وتفتح وعي الناس.

في زمن الأزمات والحروب الأهلية، كثيراً ما تفرِّق السياسة بين البشر، أما الثقافة فواجبها أن توحِّد بين البشر. السياسة تعنى بالمصالح، أما الثقافة فتعنى بالمبادئ. السياسة تهتم بالمتغيرات، بينما تهتم الثقافة بالثوابت. السياسة تنظر إلى الراهن المحدود، أما الثقافة فتنظر إلى المستقبلي المطلق. تأمل السياسة في حسن الأداء، أما الثقافة فلا تقبل بما هو أقل من الإبداع. تكمن أهمية الثقافة في أنها خط الدفاع الأول عن الحق والمشروعية، لأنها المسؤولة عن تأسيس الوعي لدى أجيال الشباب، والوعي هو الدعامة الأساس لتماسك المجتمع. في أوقات الحروب، لا تتوقف الثقافة عن العطاء. خلال الحرب العالمية الثانية، بينما كانت الطائرات الألمانية تغير على لندن، كان لورنس أوليفييه يمثل على المسرح لجمهور محتشد، يلتجئ أحياناً إلى الملاجئ ثم يعود لمتابعة مسرحية شكسبير. إن في قيام الثقافة بدورها رفعاً للروح المعنوية، وراحة للنفوس القلقة من الموت والخراب. أما خلال الأزمات الأهلية، فإن واجب الثقافة الأول ليس الصمت والانزواء، بل هو التواصل مع فئات المجتمع كافةً، لتذكِّر بوحدة الأمة، تعدد أطيافها الاجتماعية، وإحياء القيم النبيلة المستخلصة من تاريخها. ليس هذا الموقف انحيازاً لأية جهة من جهتي الصراع، وإنما تمسك بكل ما هو وطني شريف وكفيل بلئم الجراح عقب انتهاء الأزمة.

يتحقق وعي أي مسؤول ثقافي ناجح عبر الانفتاح على الرأي الآخر، ومد اليد لتبني الإبداع الجيد حتى لو أتى من معارضين، ورفض الإبداع الرديء وإن أتى من مؤيدين. الثقافة الحقيقية قائمة على الجدل والاختلاف والتنوع، ولا تسيَّر وتتطور حسب توجيهات وأوامر أو وصفات جاهزة. إن وزارات الثقافة لا تصنع ثقافة، وإنما واجبها أن تمهد تربةً خصبة لإنتاجها. والإبداع لا يطوَّر بقرارات، بل يسوَّق ويروَّج ويُحتفَى به من قبل أصحاب قرار منفتحي الأفق، وربما أصحاب قضية، قادرين على استيعاب التنوع والتعددية وروعة الاختلاف. إن نجاح أية إدارة ثقافية يكمن في وضعها الأطر الملائمة لتشجيع المبدعين وخلق مناخات إبداع مناسبة لهم عبر إتاحتهم فسحة واسعة من الحرية، كما يكمن تكريم الإبداع في احترام جرأته وصراحته ونقده البناء. يخطئ من يعتقد أنه يمكن أن توضع للثقافة قوانين صارمة، فهذا نتيجته الحتمية تهميش الثقافة وتبعيتها وغرضيتها. إن الثقافة الحقة كانت وستبقى «فاعلاً»، وليس «مفعولاً به». إن الفارق شاسع بين «الإبداع» و«الاتباع». يدرك المسؤول الواعي الخطأ في مقياس الربح والخسارة، لأن واجب إدارة الثقافة أن تضحي من أجل رسالة الإصلاح السامية والنبيلة، التي تستحق بذل كل جهد ومال، وبالأخص عبر الأعمال الطليعية والرائدة، التي تستشرف المستقبل وتتوجه إلى الجيل الجديد من الشباب بالإمتاع والتنوير والجمال.

د. بنسالم حِمِّيش

وزير الثقافة الأسبق - المغرب

الثقافة كمفهوم: تعدَّدت تعاريفها التي يتوافق أغلبها ويتكامل. ولعلّ التعريف الصوري المشهور لإميل هنريو: «الثقافة هي ما يبقى لإنسان حين ينسى كل شيء» قد يُلخِّص معاني كثيرة من حيث إنه يصهرها في هذه البقية المحصلة، المقاوِمة للنسيان الملازم لفترات التلقي وأطوار التعليم والمستحيلةِ إلى كفاءات واستطاعات.

عن السياسة الثقافية

وبصفة أوسع وأدق نقول إن الثقافة تكمن في اكتساب القدرة على الاضطلاع بالإرث التاريخي والالتزام أيضاً بمهمة صعبة بقدر ما هي ضرورية، ألا وهي الانضواء الفاعل الإيجابي في الحداثة المبدعة والمعرفة من أجل صون الحياة ترقيتها. توفي أجواء العولمة المهيمنة، يحسن الإتيان بهذه التكملة البليغة المفيدة لجاك أتالي: «الثقافة: أوّل معدن لخلق الخيرات وآخر حاجز أمام التساوي العام للسلع».

إن الثقافة ككل منظومة حية تعرف تطورات وطفرات نوعية في الوضع والوظائف، إذ إنها في أزمنتنا هاته أمست أكثر فأكثر حقلاً للاستثمار في التنمية البشرية وقطاعاً للإسهام في خلق مناصب الشغل والتقدم الاقتصادي والاجتماعي، ومن ثَمَّ فقد ولّى زمن اعتبارها نشاطاً ثالثياً غير منتج أو ترفاً لتزجية فترات الفراغ و«قتل الوقت».

بناءً على التصور المنكور، الذي لا يجعل من الثقافة كل شيء، وإنما هي في كل شيء، فلابدّ وأن تقوم على ركائز مؤسِّسة ومبادئ موجهة ذات قوة ونجاعة في حرث الحقل الثقافي وبذره وريّه، أي بمقتضى سياسة ملائمة متزنة، تتوخى المحاصيل والعائدات الملموسة النافعة، ومن أبرز خطوطها العريضة التي لا إصلاح للقطاع الثقافي إلا بالسير على نهجها:

- ضرورة الوقوف باستمرار على أحوال القطاع الثقافي ومرافقه من حيث رصد واقعه وحاجياته: وهنا ما يبرز ضرورة تحسين هيكلة الإدارة الثقافية وتعزيز المقدرات والكفاءات المتوافرة لديها، وذلك باعتماد منظومة جديدة، مواكبة لسياسة الجهوية الموسعة، يُخَول بموجبها مزيدٌ من الصلاحيات للمديريات الجهوية، وتجديدُ الترسانة القانونية للقطاع وتحيينُها، والرفعُ التدريجي من الاعتمادات العمومية المرصودة له، فضلاً عن مواصلة سياسة التكوين والتكوين المستمر للأطر والموظفين.

- علاوة على الوظائف الإدارية والمالية، المطالبة أكثر فأكثر بإعمال الحكامة الجيدة وترشيد النفقات وتقوية المداخيل، يلزم أن تُعهد إلى المديريات المركزية مهام على نحو متنام ومعقلن: دعم الكتاب والنشر والقراءة العمومية، حماية وإنعاش التراث بشقيه المادي واللامادي، دعم الفنون والإبداع، السعي إلى تحديث الإدارة وتشجيع ذوي المهارات والمعرفة التدبيرية المتوافرة بين أطر الوزارة الوصية واستقدام آخرين... ونعتبر البرامج المجسدة لهذه القطاعات ذات طبيعة أفقية تستهدف الارتقاء بمستوى المواطن الثقافي وإثراء معارفه، وذلك لكونه العنصر الحاسم في إنجاح المشروع التنموي المستدام.

- إذا كانت الدولة لم تعد الجهاز الوهاب الرزاق État providence، فلا سبيل إلى تقوية ميزانية القطاع الثقافي السنوية إلا بتنويع مصادرها، وذلك من خلال محاورة الفاعلين الاقتصاديين والقطاع الخاص والراعين، وتحسيسهم بوظيفة الثقافة وإسهامها في التنمية البشرية ؛ هذا فضلاً عن مضاعفة الجهود لاستثمار علاقات التعاون الثنائي والمتعدّد الأطراف، قصد جلب مصادر تمويل إضافية لفائدة المشاريع

والبرامج الثقافية الوطنية والجهوية والإقليمية، كالصندوق العربي للتنمية الاقتصادية والاجتماعية (FADES)، وكذلك حكومة الأندلس عبر وكالتها La Junta، واليونسكو في إطار البرنامج المشترك حول التكوين والتجهيز، وكذلك أوروميد هيريتاج، إلخ.

- إنشاء بنك للأفكار المحركة الفاعلة القابلة للإنجاز على المدى القريب والمستقبل المنظور، وذلك من باب الاقتناع بأن الفكر كطاقة باحثة مبدعة ومتجددة جدير بتحريك السواكن ووضع النبوغ الوطني على محك التنافسية المنتجة الرافعة. ويستتبع ذلك فتحُ صندوق أدوات وآليات الأجرأة والتنفيذ، وتكليف المديريات الجهوية والمندوبيات الإقليمية بالأخذ بها وتشغيلها، حسب برامج عملية دقيقة هادفة.

- إجراء لقاءات تشاورية قطاعية مع المثقفين والفنانين للتعرُّف على ما يرونه مكتسياً صفتي الضرورة والاستعجال في مجال تحفيز الطاقات الفكرية والإبداعية وتأهيلها، وتنظيم سلسلة من الندوات المفيدة، التي من شأنها إمداد القطاع الثقافي بقيم مضافة ورؤيوية أكثر فأكثر اتساعاً وإضاءة. كما يلزم تحفيز ومصاحبة الطاقات المبدعة عبر الدعم والمتابعة، وتعبئة كل الوسائل من أجل اكتشاف المواهب الشابة الواعدة في الأجناس الفنية والأدبية والتراثية أو في مختلف وظائف الشغل والخدمات في سوق الثقافة.

- التوجه إلى جيل الشباب لتحسيسه بضرورة أخذ الكتاب والقراءة بقوة الشغف المعرفي ومحبة الفكر التنويري. ومن ثمّ يتوجّب دعم مجال الكتاب والنشر وتشجيعُه، عبر إنشاء شبكة دور الثقافة وأمكنة القراءة، وتمكين مختلف مكتبات الوزارة الموجودة والعاملة من الكتب الجيدة النافعة والتجهيزات اللازمة، هذا إضافة إلى تنفيذ خطط عمل مشتركة في هذا الشأن مع قطاعات حكومية، تتقدمها وزارة التربية والتعليم، وذلك لكون تغطية التراب الوطني تتطلب المزيد من التقوية وتضافر الجهود كمّاً ونوعاً؛ لكننا واعون أن حب الثقافة وبناء مجتمع المعرفة مشروطان باطراد نسبة النمو الاقتصادي وبإنعاش سوق الإنتاج والشغل.

- سن سياسة الشراكات مع جمعيات ومؤسسات ثقافية أو راعية للثقافة، ومع الجماعات المحلية داخل البلاد، علاوة على «المبادرة الوطنية للتنمية البشرية» ووزارات الجوار وهي إضافة إلى التربية والتعليم: الشباب والرياضة، السياحة، الصناعة التقليدية، الهجرة؛ أما خارجياً فالشراكات، كما سبقت الإشارة، قائمة بالفعل مع منظمات ثقافية وتربوية، عربية ودولية، ويلزم تأثيلها وتطويرها.

- إنشاء ورعاية مؤسسات ثقافية فاعلة تحظى بمواصفات عالمية، وتضع البلاد على طريق التحوُّلات الثقافية للقرن الراهن، ومن أهم هذه المنشآت: المكتبة الوطنية للمملكة المغربية التي هي الآن معلمة يتوجب العمل على تحسين خدماتها وتنمية مردوديتها الخاصة أكثر من أنشطتها الإيوائية؛ المتحف الوطني للفنون المعاصرة والمعهد الوطني العالي للموسيقى والكوريغرافيا. وينضاف إلى هاتين المنشأتين متحف المغرب الذي هو في طور البناء على ضفة أبي رقراق، قريباً من مسرح الرباط الكبير الوشيك هو بدوره على دخول طور الإنجاز والتشييد.

- صيانة الهوية الثقافية الوطنية من خلال الرعاية الدائمة لمختلف أصناف التراث الوطني، المادي منه واللامادي، مع العمل على توسيع دوائر تداوله وإنتاجه. وهذا يستلزم سن سياسة ثقافية لا ممركزة، تروم إدماج كافة الخصوصيات المحلية والجهوية، وتتوخى القرب بإنشاء مكتبات وسائطية وأخرى متنقلة ودور الثقافة ومتاحف، منها التي تتكفل بها الوزارة الوصية بإمكاناتها الذاتية عبر مديرياتها الجهوية ومندوبياتها الإقليمية، أو في إطار الشراكات الوطنية والدولية. غير أن الجهوية الصحيحة المنتجة هي التي تعني أيضاً وباللزوم صيانة الهوية الثقافية المشتركة، الجامعة اللاحمة، ورعاية وتنمية التراث الوطني، بغية تقوية حياته واستثماره اقتصادياً واجتماعياً من خلال التدخل في العديد من المواقع والبنايات التاريخية على ضوء خريطة للأولويات، مع العمل على إدراج التراث المادي واللامادي في لائحة التراث العالمي لليونسكو، كما حصل بالفعل لمواقع ثمانية وللمعالم التاريخية والعمرانية لمدينة الرباط، أو كما حصل لمهرجان طانطان من قبل. ومن حيث إن تدبير التراث الثقافي تدبير معقد، مُتعدِّد المقاربات والتدخلات، فلابد من تنظيم مناظرات وطنية حول التراث الثقافي، تروم صياغة رؤية مشتركة للنهوض بالرصيد المتوافر حالياً، ومحاولة بسط الإشكالات المرتبطة بتدبير وصيانة ورد الاعتبار لهذا الرصيد. ويحسن بالتالي أن تكون هذه المناظرات على شكل لقاءات جهوية وموضوعاتية غايتها الكبرى وضع استراتيجية وطنية لحماية وتثمين التراث الثقافي واستصدار تشريع مناسب فعال لصيانته وحمايته، يصلح ثغرات التشريع القائم، ويستأنس بأحدث التجارب والقوانين الدولية في مجال حماية التراثات، منها مثلاً شرطة التراث، توكل إليها مهمتان: السهر على سلامة التحف واللقى الأثرية والفنية، وملاحقة المتاجرين بها ومهربيها خارج الوطن ومقاضاتُهم.

- من واجبات تلك السياسة الثقافية الإصلاحية ما يتمثل أيضاً في الاهتمام الجاد المطرد بالعالم القروي والمدن الصغرى، أي- إضافة إلى إدخال الماء الشروب والكهرباء إليه ورفع العزلة الطرقية والتواصلية عنه- تيسير إدراجه في مسالك التمدرس والتعليم، ومدّه بقنوات الثقافة وجسورها، حتى ينال نصيبه من التمدن وأنماط الحياة الحديثة الكريمة، وذلك ما يجب أن تعمل السياسة الثقافية على



الإسهام فيه من خلال تجربة الحافلات المكتبية ورد الاعتبار لمكونات الثقافة الشفوية والتعبيرات الشعبية أي الثقافة اللامادية، ومن خلال تبني شبكة وطنية من المهرجانات الفصلية، يلزم تقويتها والحرص على مردوديتها وجودتها.

- تعزيز الحضور الثقافي في الخارج تبعاً لاختطاط الدبلوماسية الموازية وإقامة أيام ثقافية والمشاركة في معارض الكتاب والنشر الدولية.

- تقوية النسيج الثقافي اللاحم المنتج، أي توحيد التوجهات وتنسيق الأعمال الهادفة إلى تقوية النسيج الثقافي الوطني؛ وهذا النسيج المتماسك القوي، الشبيه بالسيمفونية أو بقوس قزح، هو وحده القمين بتمنيع الجسم الوطني ضد ما أسماه ابن خلدون العصبية والعصائب، والباحثون الأنجلو-ساكسون الانقسامية segmentarism، التي ما أنهك في الماضي القريب القوام القومي سواها، كما تدل عليه خارطة المغرب الممزق مع الوطاسيين المتأخرين، أو مع جيش عبيد البخاري مدة ثلاثة عقود، أي بعيد وفاة السلطان المولى إسماعيل حتى استعراش السلطان محمد الثالث بن عبد الله، الذي أدخل المغرب في مدراج الإصلاح والتحديث إبان النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وكان عمله الإصلاحي سيسترسل ويتقوى لو لم تتدخل بعد وفاته قوى استعمارية لإيقافه وإجهاضه.

ختاماً: إن على كل سياسة ثقافية أن تقوم دوماً على اختطاط مشروع الإصلاح الثقافي كرؤية وإنجاز، يخدم الأصالة المؤسِّسة والحداثة المنمية، أي السعي المثابر الحثيث إلى جعل الثقافة عصباً للتنمية البشرية ومعياراً للنهضة والتقدم في وطن كله نافع، وكله متضامن ومتحرك نحو الأحسن والأجدر والأجمل؛ وفي هذه العناصر، مجتمعةً متفاعلةً، تكمن شروط تفعيل النبوغ الوطني وربح رهانات التحديث والترقية الاجتماعية، ومن ثم أهداف الألفية للتنمية (OMD) المشار إليها، وهي ثمانية سطرتها وتبنتها هيئة الأمم المتحدة، ودعت إلى توخيها وتفعيلها كلّ البلدان الأعضاء، إذ عقدت في موضوعها قمةَ نيويورك يومي 20 - 22 سبتمبر/أيلول 2010؛ وهي الأهداف ذاتها القائمة إجمالاً في إطار الخطة الوطنية للتنمية البشرية بالمغرب.

وحول بوابة الثقافة والتنمية في الوثيقة الأممية، وللتذكير فقط، انعقدت بخرونا يومي 4 - 5 مايو/أيار 2010 ندوة عالمية نظمتها إسبانيا بصفتها رئيسة الاتحاد الأوروبي إذذاك بشراكة مع PNUD، محورُها «دور الثقافة في إنجاز أهداف الألفية للتنمية»، وتلتها ندوة أخرى في برشلونة نظمها الاتحاد الأوروبي واليونسكو مطلع 2011 حول «اتفاقية التنوع الثقافي»، واقتصرت المشاركة العربية على المغرب الذي شُرفت بتمثيله.

إن مكونات سياسة الإصلاح الثقافي المنشود لهي إذن من صنف التي تم تحديد معالمها في إطار اختيارات البلاد الأساسية، المعتزة بهويتها الثقافية والحضارية، المنطبعة بالانفتاح اليقظ على الثقافات الإنسانية، المتجاوبة مع تطلعات مغرب الحداثة والديموقراطية، المؤمنة بقيم التنوع الدينامي الخلاق والتسامح ومحاورة الآخر نديّاً بالتي هي أوفق وأحسن.

حوار: سعيد خطيبي

يعبر د.عبد الله حمد محارب، المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عن نظرة مُتشائِمة إزاء واقع السياسات الثقافية في الوطن. يرى أنها ما تزال في مواجهة تحديات صعبة، والطريق أمامها سيكون طويلاً. يحاول في هذا اللقاء السريع البوح ببعض المعيقات التي تعترضها في الوقت الراهن، وأخرى ستجد نفسها في مواجهتها مستقبلاً.

د. عبد اللّه حمد محارب، المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو) لـ «الدوحة»:

سياسات ثقافية قاصرة

أين يكمن الخلل في السياسات الثقافيّة، المنتهجة عربياً؟

- ما تزال السياسات الثقافية في الوطن العربي مَعِيبة قاصرة عن تحقيق الأهداف الرئيسية للتنمية على مستوى الفرد والجماعة، وعيوبها تكمن في أنها سياسة تعتمد على واقع علمي وتربوي متخلف، يحتاج إلى مزيد من الدعم السياسي على مستوى القيادة في البلدان العربية. ونحن نعلم أن الثقافة هي نتيجة نهائية لحركة المجتمع في مجال التربية والتعليم والبحث العلمي، وهذه الميادين تعيش في مجتمعاتنا العربية حالة مزرية تحتاج إلى إعادة بعث وتغيير في الأنظمة المُحرِّكة لتلك الميادين، ولأنها في هذه الحالة أنتجت لنا ثقافة فوقية لا علاقة لها بالواقع الذي يعيشه الإنسان العربي؛ ثقافة تقوم في جُلّها على التقليد الأعمى، وتهزأ بأصولها، بل تجهلها، وقد تعاديها (فمن جهل شيئاً عاداه).

من ثَمّ، فهي لاتستجيب لتطلعات مختلف شرائح المجتمع؟

- هذه السياسات لا يمكنها أن تستجيب لتطلعات وآمال شرائح المجتمع، فهي بالحالة تلك قد تحقّق شيئاً من هوى بعض الطبقات، لكن الإنسان العربي العادي مُهمَّش منسي!

هل ترون تكاملاً أو تنافراً بين السياسات الثقافية الرسمية، وسياسات بعض المؤسسات الثقافية المستقلة؟



- ما يميز بعض المؤسسات المُستقلّة في العمل الثقافي أن هامش الحريّة في أعمالها عريض، ويسمح بكثير من الرؤى والتجارب دون خوف من سلطة أو رقيب، عدا الضمير الأخلاقي. ولضعف السياسات الرسمية الثقافية ظهر عدد لا بأس به من المؤسسات الثقافية المُستقلّة التي تحاول أن تنأى بالنشاط الثقافي عن التقليد والركاكة والضعف، غير أن ما أخشاه أن تتحوّل تلك المؤسسات إلى مؤسسات ربحية، وهنا ستفقد مصداقيتها وأصالتها. وعلى كل حال فإن الضعف التربوي والعلمي الذي تعيشه البلدان العربية سيقف حائلاً بينها وبين تبني سياسات ثقافية ذات مصداقية، ولهذا يجب أن تتجه تلك السياسات في الوطن العربي إلى التنبيه إلى هذا الضعف أو محاولة علاجه.

أما عن التكامل أو التنافر، فإن الوضع الخاص للوطن العربي لا يسمح بوجود تنافر، خاصة بين المؤسسات الرسمية والمستقلة داخل الوطن العربي. أما المؤسسات الرسمية والمستقلة خارج الوطن العربي، وأعني تلك المؤسسات التي تُعنى بالشأن العربي فسوف تكون في وضع أكثر رحابة في تجربتها الثقافية، وقد تنتقد بعض السياسات الثقافية الرسمية داخل الوطن العربي.

■ هل حملت ثورات الربيع العربي إضافة على مستوى السياسات الثقافية المنتهجة في بعض الدول، أم أنها بقيت على ما كانت عليه سلفاً؟

- بشكل عام لم يتغير شيء، خاصة أن الربيع العربي كان خادعاً ومضللاً، فهو حراك أمة مُتخلّفة تبحث عن الحرية والديموقراطية قبل علاج مرضها الرئيسي وهو التخلّف.

■ برأيكم، على أي أسس يمكن تقييم نجاح أو عدم نجاح السياسات الثقافية العربية؟

- يجب أن نبدأ بعلاج مصدر التخلّف في مجتمعاتنا العربية وهو التربية والتعليم، هذا أولاً، ثم إن نجاح أية سياسة ثقافية في أي مجتمع لابد أن تصدر من واقعه المعاش، ومتى ما كانت السياسات الثقافية في أي بلد ترتبط بنظامه التعليمي في الأساس سوف تكون ناجحة.

■ هل تعتقد أن القطاع الثقافي المستقلّ، في الوطن العربي، قادر على فرض مكانة له، كما عليه الحال في الغرب؟

- لا أظن أن باستطاعة القطاع الثقافي المستقلّ فرض أي شيء في الوطن العربي، ولا مجال بمقارنته بما يحدث في الغرب، فتلك أمم قد تجاوزت (خط التخلّف)، أما نحن فمازلنا في قعره، ولن يتمكّن هذا القطاع من التحرك خارج السياسة الثقافية الرسمية في أي بلد عربي.

مازال العالم العربي يفتقرّ إلى سياسة ثقافيّة واضحة المعالم على التنوّع والثراء الثقافي الذي يزخر به، والذي كان من المُمكن أن يستثمر كدعامة رئيسية لضمان سلمه القومي ووئامه الاجتماعي ورخائه الاقتصادي.

د. حبيبة العلوي

الثقافة كأسلوب حياة

وعلى الرغم من كون عديد الدول العربيّة قد انخرطت في اتفاقيّة اليونسكو 2005، لحماية وتعزيز تنوّع أشكال التعبير الثقافي، هذه الاتفاقيّة الملزمة لأعضائها بتبنّي سياسة ثقافيّة محدّدة قابلة للقياس والتقييم، تبقى أغلب الدول العربيّة تتعامل مع الملف الثقافي بصفته واجهة إشهاريّة للنظام متى شاء أغدق، ومتى شاء حرم، لتسيطر ثقافة المهرجانات التي تعلي من شأن الحاكم ولا تلبّي حاجة المواطن، بما أنّها في الأصل غير موجّهة إليه.

ليس من قبيل المبالغة إذن بأي حال القول بأنّ فشل الاستراتيجيّات الثقافيّة العربيّة وعدم الاهتمام بكتابة سياسات ثقافيّة نابعة من حاجات المواطن العربي؛ تثري من بناه الثقافيّة وتعلي من شأن قيم هويّاته، كانا من الأسباب الرئيسية لاختلال السلم القومي في الدول العربيّة ولخيبة كلّ خطط الوحدة سواء أكانت السياسيّة أم الاقتصاديّة أم غيرها.

فالسياسة الثقافيّة كفيلة بوضع معالم لطريقة استثمار الثورة الثقافيّة للمنطقة وانخراطها في مشروع التنمية الشامل، بحيث يدعم القطاع الثقافي القطاعات السياحيّة والتعليميّة والاقتصاديّة، وحتّى الصحيّة والأمنيّة، ولنا في برنامج (Viva Cultura) «الثقافة الحيّة»، الذي أطلقه وزير الثقافة البرازيلي الموسيقار جيلبرتو جيل* سنة 2003 خير مثال عن إمكانيّة إشراك الثقافة في مشروع التنمية الشامل للمجتمع، بحيث تصبح الثقافة أسلوب حياة، بل ودعامة حقيقيّة لتحسين مستوى الحياة للطبقات الأكثر ضعفاً بالمجتمع وللأقليّات المهمّشة، بل ولدمقرطة الحق في الفرح بدمقرطة الحق في ممارسة الثقافة الأصيلة لكلّ مواطن.

والسياسة الثقافيّة لا يمكن بأي حال أن تُفرَض من فوق دونما استشارة للفاعلين الثقافيين وللمواطنين، إذ يفترض أن تكون هذه العمليّة نتاج مشاورات بين الحكومات والمجتمع المدني المراقب والمستفيد الحقيقي من كلّ السياسات، فوحدها هكذا سياسة



ستكون كفيلة بتحقيق برنامجها على الأرض، بخلق معاييرها القادرة على تقييم الأداء وقياس النتائج.

ويبقى الوطن العربي مُفتقِداً لمثل هذه الحركيّة التواصليّة التي تجعل الحكومات في تماس حقيقي ومجتمعها المدني، ولهذا السبب الرئيسي ارتأت مجموعة من الفاعلين الثقافيين -وبدعم من مؤسسة المورد الثقافي- في بلدان كالجزائر ومصر واليمن والمغرب وتونس وموريتانيا والأردن وفلسطين.. أن تطلق مبادرات مدنيّة لكتابة سياسات ثقافيّة لبلادها، مستندين إلى عمليّة تشاور عميقة وكل الفاعلين في الميدان الثقافي ولأبحاث في واقع السياسات والتدابير الثقافيّة المطبّقة، وكان أن نجحت بعض المبادرات بالخروج بسياسات ثقافيّة مكتوبة بعد سلسلة من اللقاءات المفتوحة وجمهور المهتمين على الرغم من حملات التشويه والتخوين التي طالتها، ورغم التحدّيات التي اعترضتها.

يبقى أنّ تبنّي أو كتابة سياسة ثقافيّة لا يعنيان حتماً تطبيقها والوفاء لمبادئها، خاصّة في ظِلّ أنظمة لا تمنح للمجتمع المدني فرصة مراقبة أدائها أو انتقاده، لهذا يبقى على كاهل الناشطين الثقافيين والمؤمنين بضرورة إرساء تقاليد ثقافيّة جديدة بالمنطقة المضي قدماً في حشدهم للتأييد، سواء أكان الحكومي أم الإعلامي أم المجتمعي ...، وفي بنائهم للقدرات في مجال التسيير والإدارة الثقافيّتين الذي سيكفل خلق جيل متمكّن من طرح البديل والمراهنة عليه .

وفي ظِلّ غياب أي اهتمام رسمي بالتكوين أو البحث الأكاديميين في مجال السياسات الثقافيّة بالمنطقة، لتخريج الإطارات القادرة للتخطيط لمستقبل الثقافة العربيّة مع كلّ ما يتحدّاها من عقبات.. تبقى مبادرة مؤسسة المورد الثقافي الأخيرة الساعية لإطلاق ماجستير للإدارة والسياسات الثقافيّة في مشروع تعاون بين كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بنمسيك المغربيّة وجامعة هيلديسهيم الألمانيّة (University of Hildesheim) المتخصّصة في مجال السياسات الثقافيّة أول مبادرة جديّة لخلق مناخ أكاديمي متخصّص في مجال الإدارة والسياسات الثقافيّة في المنطقة العربيّة، هذا المشروع الذي تخطط له مؤسسة المورد الثقافي منذ سنوات من المفترض أن يرى النور قريباً، ليعمل على تكوين باحثين وإطارات مُتخصّصة في هذا المجال مُستفيداً من التجربة الألمانية المتميّزة في تسيير القطاع الثقافي، القطاع الذي استندت إليه ألمانيا في دعم مشروع تصالحها مع ذاتها.

وفي انتظار إطلاق هذا المشروع وشهود أولى دفعات هذا الماجستير، ستبقى الجهود التي يبذلها الفاعلون الثقافيّون المستقلّون المؤمنون بضرورة الترسيخ لتقليد تبنّي سياسات ثقافيّة شفافّة قابلة للمراجعة والتقييم والنقد كلّ فترة تطبيق، كفيلة بأن تسهم في خلق مناخ يعمل ويطالب بتحديد الاستراتيجية الثقافيّة المستقبليّة لمنطقتنا باعتبار الثقافة رابع عمود من أعمدة التنميّة المستدامة.

---

* شغل جيلبرتو جيل منصب وزير الثقافة بالبرازيل من 2003 إلى 2008، وأطلق هذا البرنامج المبدع كترجمة عمليّة لانخراط البرازيل في اتفاقية اليونسكو 2005، يقوم هذا البرنامج بالأساس على اعتبار الثقافة تعبيراً رمزياً سواء أكان جماليّاً أم أنثروبولوجيّاً، وعلى الاستناد إلى مبدأ دمقرطة الحق في ممارسة الثقافة والمواطنة لكلّ البرازيليين، وعلى استثمار الثقافة كمورد اقتصادي وإنتاجي للتنمية، وقد عرف هذا البرنامج نجاحاً باهراً لدرجة أن عديد الدول الأوروبيّة شرع في استنساخه على بلاده.

الثقافة تقوم بدور الثلاجة في المطبخ، تحافظ على طراوة المجتمع وباقي السياسات ويتحقّق هذا المفعول حينما يتحقّق للثقافة الشرط التداولي، ليس فقط محلياً وإنما على امتداد خرائط الثقافة العالمية. في وقت مبكر حقّقت الثقافة الاسلامية هذا لما كانت مُنخرِطَة في إنتاج المعرفة قبل ظهور ما نسميه الآن بـ«السياسات الثقافية». ونحن نشعر في الكثير من الوقائع بأن العالم يعرف تاريخ العرب، لكنه يختزل ثقافة حاضرهم أو يجهلها.

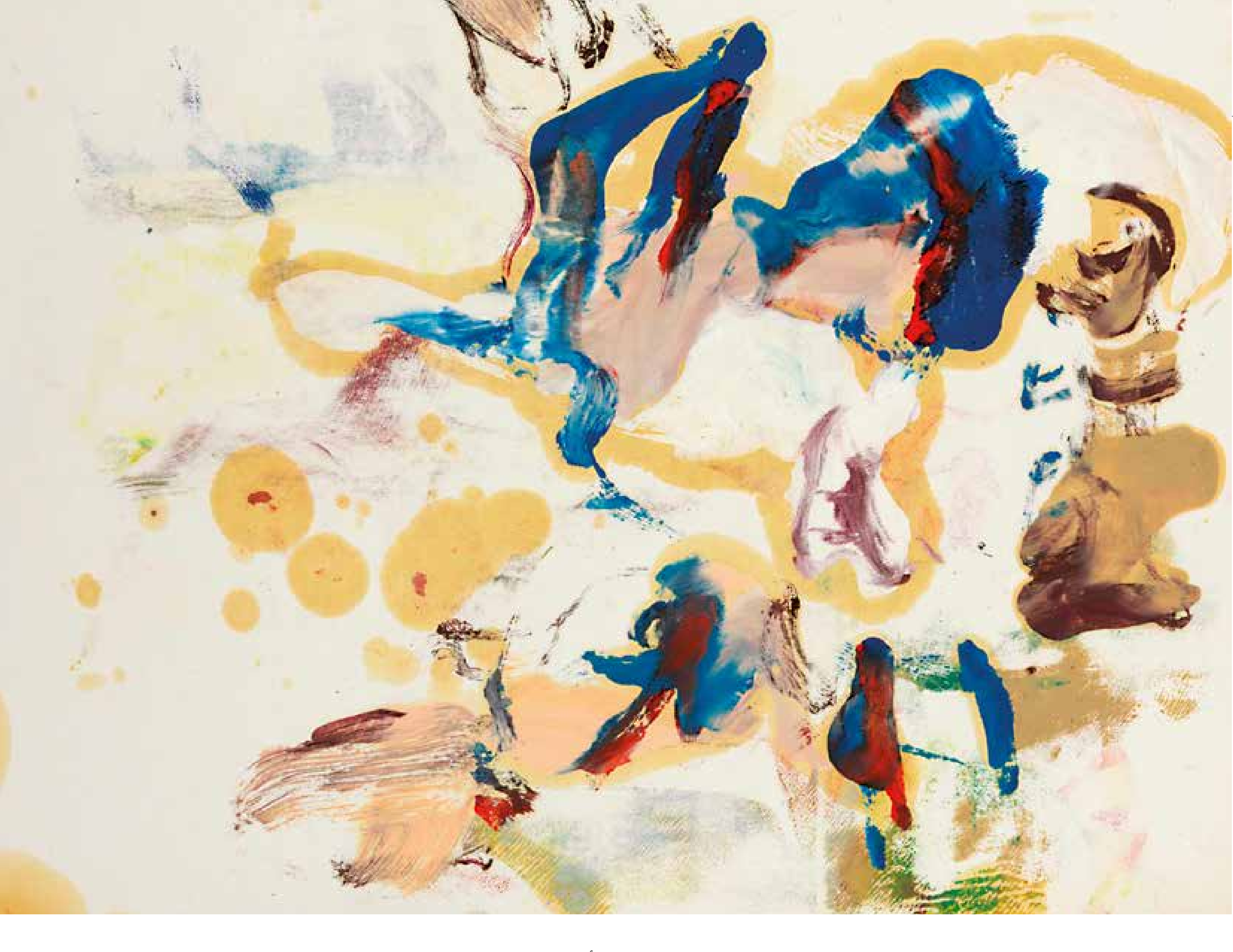
محسن العتيقي

عجز الميزان الثقافي!

لا يمكن القول إننا توقفنا عن إنتاج المعرفة وإبداع الوثائق الإنسانية، لكن الإشكال في تسويق المنتوج الثقافي والتعريف به وجعله متداولاً بين الأمم. وإذا جاز التعبير؛ فإن أنبل الحروب هي التي تكون بمعارك ثقافية، حيث لا منهزمين ولا منتصرين غير الثقافة نفسها المُؤَسِسَة لمجتمعات السلم والحوار والاختلاف المؤنسنِ للأيديولوجيات والصراعات.

في حاضرنا، حيث على السياسة توفير أماكن ومسببات إنتاج الثقافة، فإننا لا نزال في بحث متعب عن ثقافتنا، ونتساءل كل مرة أين هي؟ في أي مكان توجد؟ وهل هناك اكتفاء ذاتي منها؟ هل هي قابلة للتصدير حتى نغتنم من عائداتها الحضارية؟ والحال أن الرصيد الثقافي بات اليوم ثروة وطنية تتصدّر مقاييس النمو قبل الدخل الخام والثروات الطبيعية. إن المقاربة التداولية للثقافة أساسها التعدُّد، والاعتراف بالتعدُّد هو الضمانة الطبيعية للحرية والإبداع. وإذا كنا من خلال الثقافة نتمثل الذاكرة والهوية بحيث تصبح لنا صورة تاريخية وخيالية يستحيل محوها لاحقاً، فإن البصمة الثقافية لكل مجتمع تكتسب مناعة الاستقبال والتلاقح دون أن تُصاب بداء الاستيلاب والتنميط الذي تشتهيه رياح العولمة.

هذه مقدمات يرددها الجميع، ويتفق حولها السياسيون والمثقفون، وكثيراً ما كانت عنوان بيانات طلائعية فردية وجماعية. واليوم، السياسات لا تنقصها المشاريع النظرية أو بيانات جديدة تدق نواقيس الحاجة بإلحاح، ولعلنا قد اكتفينا أو مللنا من ذلك. لابأس بالقول مرة أخرى بأننا تركنا مكتسباتنا الثقافية دون عناية، فبالأحرى التجديد من داخلها، خيال واسع لا يُمحَى لأن الذاكرة الثقافية وإن أهملتها السياسات فإنها تعيش في المخيال المجتمعي وتصير مستحثات إنسانية خامة، وتبقى على حالها الراكد ما لم تخرج من طقوسيتها ورؤيتنا الفلكلورية لها. ومن ناحية، هي الموضوع هنا، فإن أدب ثقافة ما لا يصير أدباً مكتملاً قابلاً للتأريخ العلمي والمختبري إلا حينما يكرس جزءاً مهماً من نصوصه من أجل بث الروح في المدخرات الرمزية لشعب من الشعوب. ولعلّ هذا التحدي هو واسطة العقد المفقودة في إبداعنا؛ ما لم نتخطى الوثيقة الاجتماعية إلى الخيال الأدبي المحض الذي يكتفي بنفسه، أدب (لازم وليس متعدياً) لا يحتاج إلى وقائع آنية بقدر ما يكرس هموم وأحلام الأفراد والمجتمع



ويتجاوز متطلبات الاعتراف السريع والشخصي في بورصة سياسة الثقافة العالمية. والمنفعة من الثقافة عامة تكون باعتراف جماعي؛ شعوب تعترف بثقافة شعب يعترف بثقافة شعوب.

ولا بأس كذلك، في خضم الحديث عن السياسة الثقافية، والسؤال عن الجدوى من عدمها حين نسرب الثقافة داخل ما يمكن تسميته بالنظام الثقافي العالمي، من انتقاء ملاحظات وقصص هي غيض من فيض: إدوارد سعيد، عبد الفتاح كيليطو، ومحمد الدكالي.

دمج فوري

كتب إدوارد سعيد (1935 - 2003) مقالة مهمة بعنوان «السياسة الثقافية» نشرت في الأهرام ويكلي بتاريخ 10 مايو/أيار 2000، وسجل فيها ملاحظتين: الأولى تنطلق من تأمل الإنتاج الأدبي خلال نصف القرن العشرين، حيث شهدت هذه المرحلة حراكاً فنياً مهماً في العالم العربي. يقول إدوار: «لم يكن هناك روائي عظيم غير واحد (نجيب محفوظ) وإنما سلسلة كاملة في التأليف والدراما والسينما والنحت والرسم والموسيقى والإنتاج الفني الهائل...» والملاحظة الثانية وهي استنتاجية عن الأولى خلص فيها إلى أنه: «رغم ذلك يشعر المثقفون العرب بعدم وجود اعتراف كامل في هذا الواقع الثقافي العظيم في بقية العالم...». يبرر صاحب «الاستشراق.. المعرفة، السلطة، الانشاء» بقوله: «يستخدم الغرب الأنكلوساكسوني والفرانكفوني ترجمات أغلبها رديئة وليس كلها، ومن الواضح (أنه لا يعرف) الكثير عن البيئة والتقاليد التي يعمل فيها الكتّاب والمثقفون العرب... هل يدرك العالم الغربي البيئة والتقاليد العربية بالشكل الذي يجعل تلقيه أدبنا وثقافتنا بالفهم الدقيق والموضوعي؟» وفي مقابل ذلك، وهو مبرر ثانٍ، يلخص إدوار سعيد الحالة العربية في «العداء الثقافي والديني الموجود بين الغرب والعرب وتاريخ الاستشراق ومشكلة إسرائيل وغياب أي سياسة ثقافية جادة للدول العربية والحالة البائسة للديموقراطية في العالم العربي والجهل المتبادل الصاعق بين الثقافات الذي يؤدي بكل منها إلى العيش لوحدها. كانت النتائج بالنسبة للعرب أن فهمت ثقافتهم بشكل رديء وبخست قدرها وهذا غير مقبول أبداً آخذين بعين الاعتبار تلك الأعمال الممتعة والأصيلة والهادفة التي أبدعها شعبنا في العصر

الحديث».

لا شك بأن ما أورده إدوارد سعيد في المقالة المرجعية، يجعلنا متأكدين من إقراره بوجود ترجمات لائقة في دور نشر محترمة، لكنها متقطعة ومتفاوتة وغير منتظمة، وهو يحكم عليها من منطلق قراءاته كما يمكن أن نصادف ذلك بدورنا. والحالة نفسها متذبذبة في مثال آخر متعلق بالسينما، يعود إليه إدوارد ليخبرنا بأن الأفلام العربية لا تُعرض في مسارح لندن أو نيويورك بشكل مُتكرّر، وهذا واقع إلى اليوم. فالأفلام التي تجد لها صدى تقدم، كما يمكن أن نعاين ذلك في مهرجانات عالمية، لوناً محلياً عن فئة مجتمعية عربية قابلة للفهم في سياقات بنيوية وثقافية مختزلة في انتقاد الطابوهات وكشف أسباب التطرف الديني مثلاً، مع بهارات الجاذبية السينمائية الذي يضمن ما سماه إدوارد «مشاهدين أكثر كونية». هكذا نمتثل للكونية التجارية فنسمي هذا الفيلم فيلماً عالمياً!

وبذلك لن نتردد في دعوة إدوارد سعيد إلى حاجة «دمج فوري للإنتاج الثقافي العربي المعاصر»، ليس فقط في العالم الناطق بالإنجليزية، كما في المقالة، بل نضيف إليه كل لغات العالم وعليه بالضرورة أن يتسم باستيعاب التحديات وعمليات التطويق المتربصة من الداخل، كما عليه أن يكون منتوجاً ثقافياً مُنصفاً في تعدده وتمثيله وتمثله. سبب جوهري يحتم هذا الدمج الفوري، ولا ريب سببه، إذا جاز التعبير، عجز الميزان الثقافي؛ يقول إدوارد في مقالته: «ينظر للعرب إما كمشكلة أو كمرشحين محتملين لعملية سلام مشكوك بأمرها».

استحضر إدوارد أسماء عربية فعلت مثل نظرائها في الغرب «بنفس التأكيد الذاتي وبنفس الإحساس بالإنجاز، طالما ينظر إلى عملهم كعمل فني وليس كمنتج غريب لمجتمع شرقي أو شيء يحتاج إلى شرح وتبرير... مهندسات معماريات وفنانات وكاتبات دون أي مؤهل إلا أنهن عربيات... ربما كان السبب أنهن فنانات يعشن في الغرب واستخدمن لغته ولهجته... الحقيقة أنهن عضوات في المجتمع الثقافي الذي لم يخترقه الجيل العربي السابق سابقاً». والسبب بديهي؛ فما أحرزته أعمال منى حاطوم وزها حديد وأهداف سويف ومثيلاتهن من مقامات رفيعة يبرهن فعلاً كيف تخطين عقبات وضعت في سياسات أوطان يصفها إدوارد بسخرية أنها ترينا مدى نجاحنا حين تتوافر لنا الفرصة بعيداً. وهي حالة مرعبة تضعنا أمام قضية الثقافة كسياسة، قضية إثبات الثقافة كطريقة لتحقيق مكاسب سياسية، ويقصد إدوارد؛ الثقافة بوصفها مصيراً؛ فلا تزال القضية الفلسطينية قضية مغنية للهوية العربية والإسلامية ولمصير العدالة الإنسانية برمتها.

الآخر لا يهتم!

وضع مؤسف ولا تزال الثقافة عندنا تتخبط فيه. حالة من الانعزال والانبهار في الوقت الذي يشكل فيه العرب أكثر الشعوب تحدثاً باللغات الأجنبية وأكثر قراءة واستهلاكاً للآداب والفنون العالمية. يذكر عبد الفتاح كيليطو في كتابه «أبو العلاء المعري أو متاهات القول» أنه عندما نشر «الكتابة والتناسخ»، وهو كتاب خصصه بعضاً من متنه للجاحظ، راسله أستاذ فرنسي يسأله: هل مؤلف البخلاء عاش فعلاً أم هو من ابتكاره ونسج خياله! ويعلق كيليطو: «لا أعتقد أنه كان يمزح تماماً، أو لنقل إن لهجة سؤاله يمتزج فيها الجد بالهزل. وأغلب الظن أنه قرأ اسم الجاحظ لأول مرة في كتابي، وارتاب في وجوده بسبب حديثي المطوّل عن الوضع والتزييف الأدبيين». بعد سنوات من توصله بهذه الرسالة، يخبرنا كيليطو بزيارة روائي ألماني المغرب، وعلى شرفه نظمت مائدة مستديرة، ساهم فيها كيليطو بورقة عن أبي العلاء المعري: «وعندما انفض الجمع، اقترب الروائي مني، وسألني بشيء من التردد هل المؤلف الذي تحدثت عنه -فضل عدم ذكر اسمه بسبب حرفي العين والراء - عاش فعلاً أم... لم يكمل سؤاله ونظر إليّ كالمستغيث. أوضحت له، بنبرة بيداغوجية، أن المعري شاعر عربي عاش ما بين القرن العاشر والحادي عشر الميلاديين، في بلدة سورية اسمها معرة النعمان، وأنه صاحب مؤلفات في مواضيع أدبية ولغوية مختلفة، وأن رسالة الغفران ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية، وكذلك منتخبات من شعره، ولكي لا يبقى أي مجال للشك ودرءاً لكل شبهة، ختمت بالإحالة على المقالين اللذين خصصتهما موسوعة الإسلام وموسوعة أونيفير ساليس لشيخ المعرة».

ويذكر الفيلسوف المغربي المغمور محمد الدكالي في محاضرة له ألقاها بمدينة تازة مؤخراً، أنه في بداية التسعينيات شارك في مؤتمر بستارسبورغ وألقى كلمته التي تضمنت في سياقها قراءة بيت شعري للمتنبي، لكنه عِوَضَ أن يذكر اسم الشاعر الحقيقي قال للحضور من الأجانب: سأقرأ لكم بيتا لشيكسبير!. ولما فرغ من قول البيت وكان «أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبه وأسمعت كلماتي من به صمم» استدرك عمداً: إنه ليس لشيكسبير وإنما للمتنبي، ثم عَلّقَ: خفت من ذكر اسم الشاعر صاحب البيت فلا يسمعون البيت الشعري لأنه لشاعر عربي. بهذا التحايل الظريف طلبوا من الدكالي ديوان المتنبي. وتحدث قصة واردة في حوارات صحافية عديدة فيما يشبه دغدغة للثقافة العربية، فما أن يسأل محاور عربي أديباً عالمياً: من تقرأ للكتاب العرب؟ حتى يكون الجواب في غاية الخيبة؛ روائي يستلهم عملاً كاملاً من الثقافة العربية لا يستطيع ذكر اسمين أو ثلاثة في الغالب.

«بالجهود الذاتية» هكذا بدأ تمويل العمل في مصر، ويكفيهم مع صدور العمل المكسب الثقافي وتعويض ولو جزءاً من رأس المال، لم تؤدِ هذه الطريقة، والتي كانت تعتمد بالأساس على العمل التطوعي وفريق عمل صغير، إلى نتائج ملموسة، وإن كانت بعض التجارب قدمت نتائج مؤثرة وقوية ولها فضل الريادة. في ذلك الوقت كان العمل الثقافي يحمل بين طياته رائحة شك وتشكك وريبة. فقد كان أي «منتج» يخرج من خارج سياق المؤسسة الثقافية الرسمية، يثير التساؤلات من حوله.

طه عبد المنعم

تمويل العمل الثقافي في مصر
الميزانيات

بعدها في بداية الألفية الجديدة، بدأ ظهور مصطلح آخر هو «مستقل»، «فرقة مستقلة»، «مجلة مستقلة»، مع بدء تدفق الدعم الأجنبي للمجال الثقافي، والذي لم يكن مُعتاداً من قبل. في البداية وقع كثير من الجهات المانحة في فخ النصب وعدم جدوى أو تأثير المردود الثقافي في مقابل المنح المُقدَّمة، ولكن التدفق الأجنبي لم يتوقف وابتكر قنوات وأساليب جديدة لصبّ الدعم في الأماكن الصحيحة ومراقبة عملها، فظهرت مؤسسات مثل «التاون هاوس» و«المورد الثقافي».. لم تتدخل تلك المؤسسات في صلب العمل الثقافي، ولكن تدخلت في طريقة عمله، والذي بالأساس كان يتسم بالعشوائية. هذه الطريقة أحدثت طفرة في العمل الثقافي ولكنها لم تكن كافية لتلبية طموح جيل جديد من الشباب العاملين في المجال الثقافي المستقل. بدأ الاتجاه لإعداد مديرين ثقافيين ليتكفلوا بصنع مؤسساتهم الثقافية المستقلة وهو قائم على علم «الإدارة الثقافية» المنتشر في العالم أجمع. ويقول الشاعر السكندري علاء خالد(1) صاحب مجلة «أمكنة» المستقلة: (كل هذا كان يحدث تحت سمع وبصر ثقافة ضعيفة اختلط فيها الحابل بالنابل منذ زمن، ولم تعد بها أي أشكال للمقاومة أو حتى للجدل مع أي مستجد حديث، ولم يعد لديها أي طموح لخلق «ثقافة بديلة». وبمرور الوقت اختفى مصطلح «بالجهود الذاتية» الذي كان عبارة عن تضحية شخصية من مجموعة من الأفراد).

الكل يعمل في ظروف غاية في الصعوبة، الدولة التي تحاول أن تسيطر على المجتمع المدني أيام مبارك، الآن تحاربه، والاتهامات بالتخوين والعمالة تملأ أروقة المؤسسات الرسمية، وهذه الصور هي بالأساس التي ساعدت على صنع «ثقافة ضعيفة يختلط فيها الحابل بالنابل» كما يصفها علاء خالد. وعموماً سنتطرق هنا للمؤسسات التي تتلقى دعماً وتمويلات والتي تعمل في المجال الثقافي فقط.

في ظل ترهل المؤسسات الثقافية الرسمية وعجزها عن تقديم أي خدمة أو حقوق ثقافية تليق بالمواطن، ظهر فراغ يستدعي من يملؤه، حاول فنانون ومثقفون ملأه بالجهود الذاتية، ولكنه لم يكن كافياً وظهرت الحاجة لبناء مؤسسات ثقافية تقوم بدور غائب وهو ما يستدعي أولاً تأهيل مديرين ثقافيين من النشطاء في المجال الثقافي على نظم وعلوم الإدارة الثقافية.

نشأت مؤسسات ثقافية تتلقى تمويلات أجنبية ومحلية ولديها استعداد للتعاون مع المؤسسة الثقافية الرسمية والحكومية وتنفذ برنامجها الثقافي الخاص بناء على رؤية وأهداف مؤسسيها مثل «درب 18/17» و«أرت اللوا».

أول شيء يجب الحرص عليه أثناء إنشاء مؤسسة ثقافية هو الشفافية والمحاسبة، فيجب أن يكون لها موقع إلكتروني حريص على نشر كافة مصادر التمويل وقيمتها وتواريخ الحصول عليها ويجب أن تكون القائمة مُحدَّثة بشكل مناسب ويجب أن تقدم كشف حسابها للجمهور والعملاء قبل



الجهات المانحة.

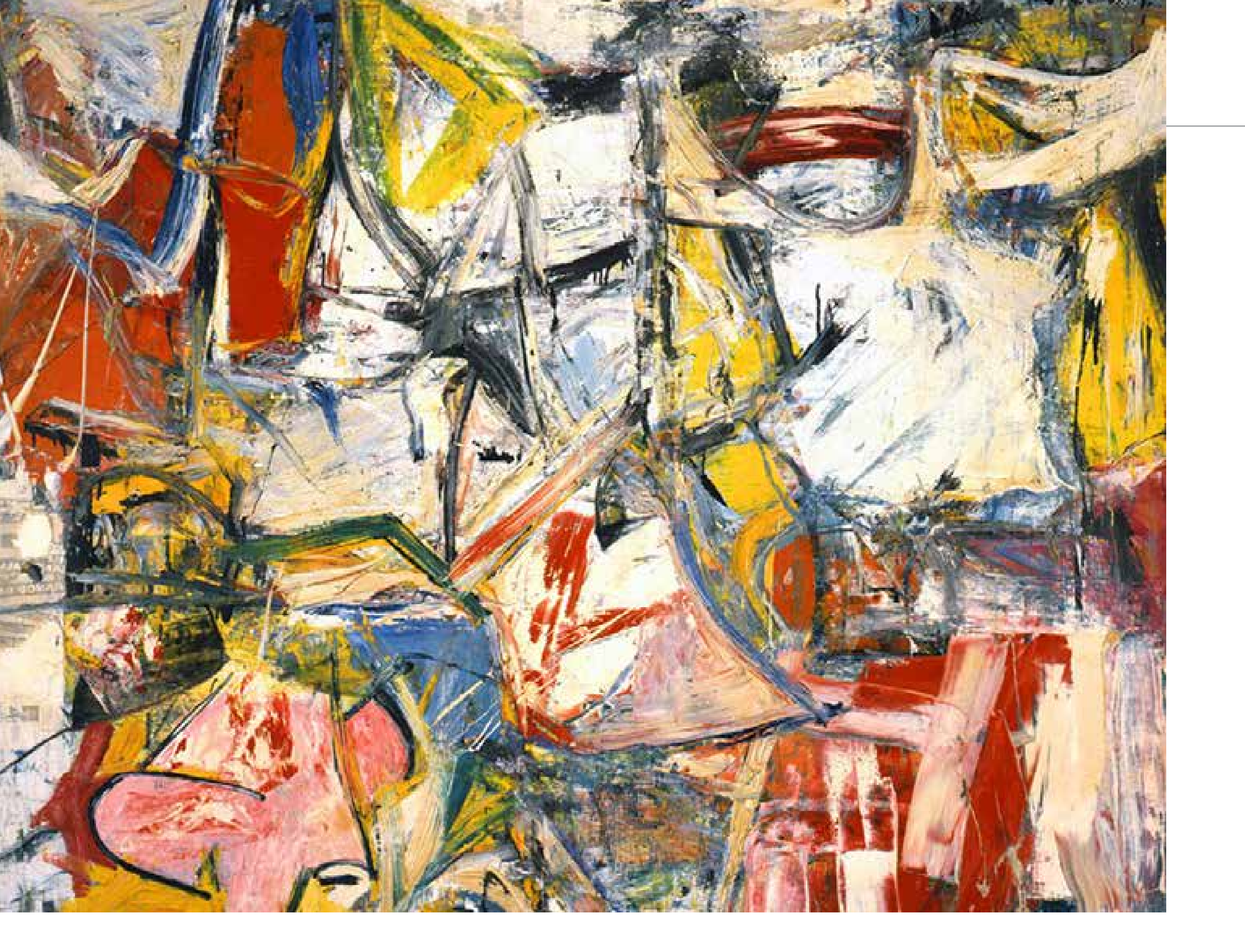
فاحتفالية «الفن ميدان» وهي مؤسسة تحت التأسيس وتعمل منذ إبريل/نيسان 2011 في السبت الأول من كل شهر، على سبيل المثال: تحرص على نشر كشف حساب تتداوله الصحف شهرياً يبين كم التبرعات والمنح (حتى الآن لم يتلق تمويلات خارجية) وكافة التفاصيل الفنية الخاصة بالمصاريف والمعدات والأجور وتنشر وتعلن عن دعم المؤسسة الرسمية في حينه. لن ندعي مثالية مؤسسة الفن ميدان فهناك مشاكل في التنظيم والعمل، ولكنها تلزم نفسها بنظام محاسبي بسيط، كما يضع منظمو ومؤسسو الفن ميدان الذين يتولون تنظيم الفاعلية في القاهرة بميدان عابدين مجموعة من الضوابط لتلقي الدعم والتبرعات لفرق العمل التي تعمل على إقامة الفاعلية في المحافظات وهي أيضاً منشورة. عامل الشفافية في ميزانية الفن ميدان يساعد ويزيد ثقة المتبرعين والمانحين.

في دراسة (2) مقارنة عن بعض جوانب السياسات الثقافية في الجزائر، وتونس، والمغرب ومصر (سنتناول الجزء الخاص بميزانية الثقافة)، تقع مصر في أسفل الدول التي لا تفصح عن ميزانية الثقافية لديها. رغم ما يقال؛ «الحال من بعضه» في تردٍ في حال تمويل الثقافة في دول العالم العربي كله، وبالرغم من أن مصر تحصل في الثقافة من ميزانية الدولة على أضعف ميزانية. ولمعالجة هذا الضعف في الموارد، أنشأت الوزارة صندوق التنمية الثقافية الذي يُحصّل 10٪ من إيرادات لجنة الأبنية الأثرية (والتي بدورها اختفت بعد فصل المجلس الأعلى للآثار عن وزارة الثقافة بعد ثورة 25 يناير). تسمح هذه النسبة بدعم المشروعات الثقافية (خارج أنشطة الوزارة)، حتى وإن ظل ذلك في الحقيقة غير كافٍ. بداية: ميزانية الثقافة في مصر ليست منفصلة ففي الموازنة العاملة للدولة تقع تحت باب واحد يضم ثلاث وزارات، (الشباب والثقافة، الشؤون الدينية) مما يجعل من الصعب معرفة النصيب الصحيح المخصص للثقافة. ثانياً: الإحصاء الرسمي الوحيد الذي تمكّنت الدراسة من الحصول عليه هو إحصاء عام 2011 (لا يوجد لدينا أي إحصاء دقيق ورسمي للميزانية المخصصة للثقافة قبل الثورة؛ في الواقع كانت الضبابية تامة)، حيث كانت ميزانية الثقافة تصل إلى حوالي 147 مليون دولار، أي 5.6 % من الـ 2612.9 مليون دولار المخصصة لباب «الشباب، والثقافة والشؤون الدينية» طبقاً لقانون المالية لعام 2011. ثالثاً: حقيقة أن تشغيل الإدارة، خصوصاً أجور الموظفين والمعدات تلتهم أكثر من 80 % من ميزانية الوزارة تثبتها الدراسة المنشورة على موقع المورد الثقافي؛ فتجدر الإشارة إلى أنه في 2011، خصص حوالي 58 % من ميزانية الثقافة (أي 93.7 مليون دولار) لدفع أجور 32041 موظفاً (للموظفين فقط) يعملون في الهيئات المختلفة التابعة لوزارة الثقافة، فمثلاً الهيئة العامة لقصور الثقافة تحصل على 23.7 % من الميزانية القومية المخصصة للثقافة، تليها الإدارة المركزية لصندوق التنمية الثقافية بـ 13.9%. طبقاً لجدول منشور في الدراسة.

تبين تلك النقاط حول تمويل العمل الثقافي الحكومي في مصر غياب الشفافية والضبابية في حين تجبر الجهات المانحة الأجنبية المؤسسات الثقافية المستقلة تقديم كشوف حسابات والإعلان عنها لاستكمال مشوارها في الدعم. وهو ما يمثل عائقاً في التعاون مع المؤسسات الثقافية المستقلة، بالإضافة لعائق لصعوبة محاسبة هذه الهيئات على دورها الثقافي.

فالأساس الذي يُمكّنك من سؤال على أي مردود ثقافي تقدمه مؤسسة ما (مستقلة أو حكومية)؟ هو حجم تمويلك وكيف تم صرفه؟

هامش:
1- على صفحتة بموقع التواصل الاجتماعي الفيسبوك.
2- دراسة مقارنة عن بعض جوانب السياسات الثقافية في الجزائر، وتونس، والمغرب ومصر ميزانية الثقافة (اللامركزية) التبادل الثقافي بقلم: عمار كساب ودنيا بن سليمان الصادرة عن كراسات سياسات ثقافية الصادرة عن المورد الثقافي والمنشورة على موقعه.



ثورة على الشيخوخة

صبحي موسى

في بلد بحجم وتاريخ مصر، يصبح للسياسات الثقافية في صناعة استراتيجية تليق بهذا الثقل الفكري والفني والتاريخي أهميتها القصوى، لكن، منذ سقوط نظام مبارك، والبلد يدور في فلك الإبقاء على كل شيء كما هو عليه، فلا خيال ولا طرح جديداً يُعوَّل عليه، ولم يختلف الحال مع مجيء وزير الثقافة الجديد، ورغم اتفاقنا على أن الوزير قامة ثقافية مُهمة، إلا أن خياله الإداري تربى ونشأ وعاش في ظِلّ فترة الحكم الشمولي، فضلاً عن أن فترة فاروق حسني كانت المجال الأخصب لازدهاره ونبوغه، ومن ثَمّ ففكرته عن الثقافة تنتمي للمرحلة التي من المُفترض أنها ثبت انتهاء صلاحيتها للحياة بسقوط النظام الذي تبناها، وعمل لصالحها مثلما عملت هي أيضاً لصالحه، وهو ما يضع علامة استفهام كبيرة حول اختيار النظام الحالي لجابر عصفور، أحد مهندسي مرحلة مبارك الثقافية على قمة الجهاز الثقافي في مصر، ليس لانعدام كفاءة من الرجل، ولكن لأن الطموحات والأحلام تخطت قدراته على الخيال العامل نحو عالم ودولة جديدة.

لا نختلف كثيراً حول أن لكل دولة رجالها، ولكل رجل معاونوه القادرون على تنفيذ طرحه ورؤيته، وهو يثير تساؤلاً عن رؤية الدولة الجديدة نفسها للثقافة، والخطوات الاستراتيجية التي ستتخذها للنهوض بهذا المجال. كان الكل يبحث عن اسم وزير من خارج النظام القديم، لا لشيء سوى أنه سيقدِّم طرحاً مختلفاً عن الطرح

القديم، فضلاً عن أن أواصر المحبة والقرابة والزمالة والتلمذة لن تكون موجودة بينه وبين العاملين معه، ومن ثَمّ فإنه لن يتواطأ على أخطاء المسؤولين، ولن يبحث عن الخروج المُشرِّف لهم، مما يسهم في كسر حالة التكلُّس التي أصابت الجهاز الثقافي وأفرغته من وجود كوادر حقيقية يمكنها أن تعيد الالتحام بين المثقفين والشارع، تعيد للمثقف قيمته وهيبته في دولة أصرّ مبارك لسنوات طويلة أن يُهمّش فيها كل من لديه قدرة على صياغة خطاب أو طرح أفكار، وكانت النتيجة أنه لا الشارع يعترف بالفعل الثقافي وأهميته في حياته، ولا العالم العربي أو الغربي يعرف شيئاً عن الثقافة المصرية، وبلغت ذروة الانهيار أن أصبح الكذب العام قيمة مُبرَّرة لدى الشارع، وأصبح التوريث سوساً ينخر في كل عروق الدولة بلا قيمة ولا مبرر له، وتصبح الثقافة تهمة لدى العاملين بها من قبل ذويهم والمتعاملين معهم.

في الثورات الشعبية يرتفع الخيال إلى أقصى حد مثلما ترتفع المطالب الفئوية والطموحات الإنسانية في الترقي، ومع بدء مجيء دولة جديدة يصبح عليها أن تضع كل هذه الأبعاد في استراتيجيتها للتعامل مع الجماهير الغاضبة، ومن ثَمّ ففي حالة الحديث عن استراتيجية ثقافية لا ينبغي تكرار نفس المقولات والكليشيهات المعتادة في الأزمنة القديمة، ولا اتخاذ نفس الخطوات التي دَرَجَ عليها المسؤولون في تعاملهم مع الشارع، فالأمر يحتاج إلى خيال جديد، وإيمان واضح بالرغبة في العمل مع ومن أجل الناس لا التعالي عليهم أو الاستسلام للتردي الذي أصاب الجميع، لذا كان ينبغي وضع قائمة بالمطالب الحيوية للناس وأحلامها في الثورة، تلك التي لم تطلب أكثر من إعادة مصر إلى مكانتها ووضع المواطن في قمة الأولويات.

كان يمكن للمسؤولين الجنوح بخيالهم إلى أكثر مما يحلم به الشارع الثائر لوضع أحلام تتطلب التنفيذ العاجل، وكان الكل سيعتبرها أجندة عمل عليهم طرح آليات جديدة لتنفيذها، لذا كان ينبغي اختيار مسؤولين من خارج دائرة وفكر النظام القديم، مسؤولين لديهم فكرة محملة بالخيال والحماس القادر على تغيير القوانين والأفكار القديمة عن العمل، وكنت أتوقع أن يخرج علينا وزيراً واحداً من وزراء الثقافة الذين تناوبوا عليها بعد الثورة ليقول إنه يحلم بأن يكون هناك مئة مثقف مصري لديه القدرة على التعامل مع الثقافات العالمية عبر النشر والترجمة والمشاركة في الفعاليات والاحتفاء به في المحافل والقدرة على توصيل انطباع راقٍ عن زخم الثقافة المصرية وخصبها، أو أنه يحلم بترجمة عشرة آلاف كتاب في مصر سنوياً، ومشاركة رأس المال الخاص في الدعاية للثقافة المصرية في الخارج والداخل، سواء أكان بمنح الجوائز أم الإسهام في إقامة مؤتمرات وفعاليات دولية وإقليمية، أو أن يتخذ قراراً بأن تكون كل أنشطة وزارة الثقافة متاحة للجميع في الشارع، حيث يتم تنفيذها على المقاهي وفي النوادي والميادين والحدائق العامة وعلى نواصي البيوت وفي كل مكان يتاح فيه جمهور، وألا تعتمد دار الكتب المصرية أي كتاب لا يطبع منه عشرة آلاف نسخة على الأقل، أو أن يوقع بروتوكولاً مع وزارة التعليم والتعليم العالي على أنه لا يصرح لأي مدرسة أو جامعة خاصة أو حكومية بالعمل إلا حين تقيم ندوة ثقافية لشاعر أو كاتب أو مفكر في حضور كل الطلاب ومناقشتهم له في أعماله وأطروحاته، حينها كنت سأتصور أن هذا الوزير لديه رغبة على الأقل في أن تصبح الثقافة وأبناؤها عنصراً أساسياً في الحياة المصرية، وما كنا سنجد من يعتقد أن العلم شيء والثقافة شيء آخر، لأن الثقافة هي أسلوب ونظام حياة يبدأ من القدرة على تخيل الشيء وصولاً إلى التعامل مع الشيء نفسه بدءاً من الزي والمأكل والمشرب وصولاً إلى العادات والتقاليد والقيم والأفكار والمفاهيم والأحلام، وهنا يكمن دور وزارة الثقافة، ليس في التعامل مع الكتّاب والشعراء والموسيقيين والتشكيليين، ولكن في خلق بيئة صالحة لعملهم، عبر رعي المستوى الثقافي في الشارع وتحفيز الجمهور لتلقيه وفهمه والتعامل معه. فالثقافة هي الإنسان ذاته وليست المبنى الذي يقيم حسبما درج عصر مبارك على تصوير ذلك.

كي يتحقّق ذلك فلابد للسياسات الثقافية أن تتغير، والأمر هنا لا يحتاج وزير ثقافة يعرف المطبخ الثقافي مثلما يعرف كفّ يديه، لكنه يحتاج إلى رجل يمتلك من الخيال والرؤية وتحديد الهدف الذي يسعى إليه من إقناع غيره من المسؤولين بأن دولة لا يتمتع أبناؤها بالخيال والمعرفة العلمية لن تنهض من مكانها، وأن عملهم نفسه متوقف على مدى إنجازه لعمله، حينها ستتحول الثقافة من عبء على كاهل الدولة إلى مشروع إنتاجي لا يقلّ ربحية عن استصلاح الأراضي وبناء المدن، بالتأكيد ليس ثمة حلم دون معوقات لتحقيقه، لكن مصر كدولة راسخة ومتنوّعة لديها مؤسسات هائلة، وقدرات بشرية لا تحد، الأمر لا يحتاج إلا إلى شفافية من المسؤولين في التعامل مع الناس، فقد انتهى عهد الوصاية والنخبة العالمة ببواطن الأمور، هذه الشفافية ستبني من جديد جسور الثقافة بين المسؤولين والمثقفين والشارع العام، وستفتح الأفق نحو ابتكار آليات ومساهمات للتنفيذ، وتضيف قوائم جديدة من الأحلام والطموحات، وطرائق للاستثمار الثقافي وتطوير الإبداع وتحفيز المفكرين والكتّاب والمبدعين، وسوف تنهي على خيال الحظيرة الجاثم على القلوب والمعطّل للقدرات والمُهمِّش للفعل الجاد.



> أحياناً تخطر ببالي أمورٌ حمقاء، منها أنني في العقد الماضي، وتحديداً في آخر يوم من أيام شهر شعبان دلفت إلى مكتب وزير الثقافة، بعد أن خضت معركة تَدَافُع عند الباب المُفضي إلى مكتبه، وانحشرت بين الحرس وطالبي الدخول، فلكزني أحدهم بين ضلوعي، وتعرّضت للدوس على أصابع قدميّ، وأما الأغرب فهو تعرضي لضربة في رأسي لا أعرف من أين، وتساءلت إن كان الحشد قد رفعني عالياً حتى ارتطم رأسي بالسقف!

وجدي الأهدل

رحلة غير مأمونة في المنطاد الثقافي

على كل حال وصلت بسلامة الله، مُتحاملاً على نفسي وأنا أعرج وأتنفس بصعوبة والدموع تملأ عينيّ! جلست على كرسي وثير، ومكثتُ ثلاث ساعات رأيت فيها ما لا عينٌ رأت ولا أذنٌ سمعت! كان جميع المراجعين يبتغون الحصول على المال، وكانت مهمة الوزير الأبدية هي مساومتهم وتخفيض المبالغ التي يطلبونها قدر المستطاع. كان أحدهم شاباً يرتدي نظارة جاحظة كعيني ضفدع، قال إن لديه منطاداً، ويريد أن ينظم رحلات ترفيهية للأدباء، ثم أبرز رخصة دولية في قيادة المنطاد حصل عليها من مالطا. ضحك الوزير وقال له إن الأدباء يخافون من المرتفعات ولن يضعوا قدماً في منطاده حتى ولو أغرتهم الوزارة بالجنيهات الذهبية! ثم أمر له بمبلغ من المال ليدع أدباء اليمن في حالهم! وأتى آخر وزعم أنه أنفق كذا وكذا من جيبه الخاص لإقامة احتفال بالمولد النبوي باسم وزارة الثقافة، وأخرج قائمة بالنفقات. سأله الوزير متى تم الاحتفال؟ فقال الرجل «قبل أسبوع». ضحك الوزير – وهو

بالمناسبة رجل يحب الضحك- وقال ساخراً: «احتفلتم بالمولد النبوي في شهر شعبان.. ألا تعلمون أن الرسول عليه الصلاة والسلام ولد في شهر ربيع الأول؟». غضب الرجل غضباً شديداً وأقسم أن الرسول من مواليد شهر شعبان، وأن لعنة الله عليه إن كان من الكاذبين! دخلنا جميعاً في جدال مع الرجل، ولكنه لم يتزحزح عن موقفه، ولم يخرج إلا وقد نال مراده، ولو كان المؤرخ الشهير ابن كثير معنا لما استطاع أن يُغيّر من الأمر شيئاً. ثم جاء الدور على فنان له سحنة بطيخة، وقدّم للوزير ورقة، فضحك الوزير ورد بالاعتذار، فما كان من الفنان المذكور إلا أن أقدم على فعل فاضح وأنزل بنطلونه! كف الوزير عن الضحك واصفرّ لونه، واستجاب لمطالب الفنان المُجاهِر بعُريه ليخرجه في أسرع وقت ممكن من مكتبه!

عادة لا يميل المثقفون في اليمن إلى اتخاذ هكذا أساليب لتلبية مطالبهم، مع أن الحكومة ومنذ قيام الوحدة بين الشطرين في عام 1990 أهملتهم تماماً وما عادوا في دائرة اهتمامها.. النشاط المسرحي تراجع وصار موسمياً، ولم تُبن مسارح جديدة. دور السينما أخذت تغلق أبوابها واحدة تلو الأخرى حتى اندثرت. (دار الهمداني) وهي دار النشر الحكومية الوحيدة في اليمن، وكان مقرها في عدن، تمت تصفيتها عن طريق دمجها في المؤسسة العامة لمطابع الكتاب المدرسي. قبل الوحدة كانت تصدر من عدن مجلة «الثقافة الجديدة»، ومن صنعاء كانت تصدر مجلة «اليمن الجديد». وبعد قيام الوحدة تم دمج المجلتين في مجلة واحدة حملت اسم «الثقافة»، ثم حدث إلغاء الميزانية المعتمدة لإصدارها، فصارت وزارة الثقافة تمول إصدارها من بند القرطاسية! وبصورة عامة كانت وزارة الثقافة تحصل على أدنى موازنة بين جميع وزارات الدولة، مع ميل لخفض المخصصات كل بضع سنوات. باستثناء عام واحد، هو عام 2004، حينما كانت صنعاء عاصمة للثقافة العربية.

نعم حدث ازدهار في الإصدارات الأدبية والثقافية، لكن النهر الذي جلب النماء لحركة الإصدار النشطة لم يأت من المؤسسة الرسمية، ولكن من دار نشر خاصة صغيرة: (مركز عبادي للدراسات والنشر) لمالكها نبيل عبادي، الذي أسهم لوحده في نشر ثلاثة آلاف عنوان.

عندما أغدقت الدولة بالمال على وزارة الثقافة في عام 2004 بمناسبة صنعاء عاصمة للثقافة العربية حدث انتعاش فني وأدبي منهلين، فصدرت المئات من العناوين الجديدة، وأقيمت العشرات من المعارض التشكيلية، وصارت أمسيات العاصمة عامرة بالحفلات المسرحية والموسيقية والندوات الفكرية والنقدية والقراءات الشعرية والقصصية. كما ظهرت موجة عملاقة من المواهب الشابة في جميع المجالات دون استثناء، وبدا وكأن اليمن يصدق عليها المثل السائر: «اقلب حجراً تجد مبدعاً».

لكن بانتهاء المناسبة، توقفت الدولة عن ضخ المال، فتباطأ المشهد الثقافي وركد. وتراكم الغبار على المخطوطات الأدبية واللوحات التشكيلية، ونسج العنكبوت شباكه على بوابات المسارح وقاعات الندوات.

وأخيراً جاءت ثورة الشباب في عام (2011) لتفتح صفحة جديدة في تاريخ اليمن، وتنعش آمال اليمنيين في التغيير نحو الأفضل. وحقّق المثقفون مكاسب كبيرة في «مؤتمر الحوار الوطني الشامل»، الذي انعقدت جلساته من 18 مارس/آذار 2013 وحتى 11 يناير/كانون الثاني 2014، وهو الذي يعد بمثابة عقد اجتماعي جديد بين الدولة والمواطنين. وتضمنت وثيقة الحوار نحو 1800 قرار تعتبر الدولة ملزمة بتنفيذها، ومنها فيما يتعلق بالجانب الثقافي الذي يعنينا هنا:

- إنشاء مجلس أعلى للثقافة والفنون والآداب.
- إنشاء أكاديمية عليا للفنون بمختلف أشكالها.
- إنشاء مجلس أعلى لحماية الآثار والمدن التاريخية.
- بناء مسرح في كل محافظة.
- إدراج الثقافة الفنية ضمن المناهج الدراسية، وتشمل مادة التربية الفنية والموسيقى والمسرح المدرسي.
- التوسع في إنشاء المكتبات العامة والمراكز الثقافية، لتشمل المدن والأرياف.
- تكفل الدولة للشباب حرية البحث العلمي والإنجازات الأدبية والفنية والثقافية، وتوفر الوسائل المحققة لذلك، وتقدم الدولة لهم كل مساعدة لتقدم العلوم والفنون. كما تشجع الاختراعات العلمية والإبداعات الفنية والأدبية، وتحمي الدولة نتائجها.
- إصدار التشريعات التي تكفل وتضمن نمو وازدهار حرية الإبداع الثقافي، وتدعم وتحمي المبدعين في شتى المجالات الثقافية.
- تلتزم الدولة بتوفير الأطر التنظيمية والبنى التحتية والوسائل والأنشطة الحاضنة والإمكانيات المادية الكافية لدعم وتطوير: فن المسرح، السينما، الموسيقى، الفولكلور الشعبي، الفن التشكيلي، الخط العربي. وإيلاء عناية خاصة بالموروث الشعبي الغنائي والموسيقي.

وبرغم الصورة الزاهية التي ترسمها «وثيقة الحوار» للسياسات الثقافية التي ستلتزم بها الدولة خلال السنوات المقبلة، فإن طائفة من المتشائمين يرون أن هذه الكلمات لن تصدق، وستظل حبراً على ورق.. لكن هناك إرهاصات قد تبعث على التفاؤل، ومنها صدور قرار جمهوري باعتماد مدينة (تعز) عاصمة للثقافة اليمنية، وتخصيص مبلغ مئة مليون دولار للإنفاق على البنية التحتية التي تحتاجها المدينة. كذلك قيام جهاز الأمن السياسي (الاستخبارات) بالإفراج عن جميع العناوين وعددها 671 عنواناً التي صادرها الجهاز خلال الثلاثين عاماً الماضية، وتسليمها لدار الكتب الوطنية.. وهي خطوة غير مسبوقة، وتعني أن حقبة المصادرات والحجر على حرية الكلمة قد وَلّتْ، وأن عهداً جديداً من القبول بحرية الرأي والرأي الآخر قد بدأ.



حققت منظمات المجتمع المدني حضوراً ثقافياً بارزاً بعد ثورة الشباب، وتفوقت على المؤسسات الحكومية في الحشد والتنظيم ونوعية البرامج. فظهرت في صنعاء مؤسسة (البيسمنت) و(مركز الإعلام الثقافي)، وفي مدينة عدن (البيت الثقافي العدني) و(نادي عدن للتصوير). ومؤخراً رعت منظمة (صحفيات بلا حدود) التي ترأسها الحائزة على جائزة نوبل للسلام توكل كرمان حفل توقيع رواية «جدائل صعدة» للروائي الشاب مروان الغفوري. وكانت هذه واحدة من أنجح الفعاليات الثقافية خلال هذا العام.

ونتيجة لارتفاع سقف الحريات، تمكّن السينمائيون في اليمن من تحقيق طموحاتهم وإنتاج العديد من الأفلام الوثائقية والأفلام الدرامية القصيرة. بعض هذه الأفلام حقق حضوراً دولياً، ومنها على سبيل المثال فيلم «ليس للكرامة جدران» للمخرجة سارة إسحاق، الذي نجح في دخول القائمة المختصرة للأفلام الوثائقية القصيرة المرشحة لجائزة الأوسكار، ويوثق الفيلم لمجزرة جمعة الكرامة، التي شكّلت تحولاً تاريخياً في الانتفاضة الشعبية ضد نظام الرئيس السابق علي عبدالله صالح. ومخرجة يمنية أخرى هي سوسن العريقي، التي حصل فيلمها «بنت البحر» على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان مكناس الدولي لسينما الشباب بالمغرب عام 2012، وكذلك حصل فيلمها «صورة» على جائزة أفضل فكرة في مهرجان طيبة للأفلام القصيرة بالقاهرة عام 2014.

وواكب هذا النشاط السينمائي، الذي يتصدره جيل جديد من المخرجات والمخرجين الشبان إقامة مهرجانات سينمائية، فاحتضنت صنعاء مهرجانين للأفلام عامي 2012 و2013، كما أقامت مدينة عدن مهرجانها السينمائي الأول في شهر مايو الفائت (2014) فتسنى للجمهور مشاهدة باقة من الأفلام المحلية التي تتعذر مشاهدتها خارج هذه العروض المهرجانية.

غالباً ما يتدبر السينمائيون تمويل أفلامهم عبر منظمات المجتمع المدني أو المنظمات الأجنبية. بينما تقف المؤسسة العامة للمسرح والسينما مكتوفة الأيدي، وعاجزة عجزاً فاضحاً عن إنتاج الأفلام السينمائية، والقيام بالدور المنوط بها. والميزانية المخصصة لإنتاج الأفلام مخجلة، ونفس الكلام ينطبق على المسرح، فما يُصرف على إنتاج العروض المسرحية هزيل للغاية، والأجور التي يتقاضاها الممثلون المسرحيون جد هزيلة، ولولا حبهم للمسرح لعجزت وزارة الثقافة عن إقامة مهرجانها السنوي المسرحي اليتيم.

من المُفترض أن تبدأ الدولة اليمنية بتنفيذ قرارات «مؤتمر الحوار» بعد الانتهاء من صياغة الدستور وطرحه للاستفتاء العام.. لا يوجد جدول زمني واضح، وهنا قد يعطي الدولة مهلة مفتوحة للمماطلة في تنفيذ ما اتفق عليه اليمنيون في «مؤتمر الحوار».

اقترح أحد زملاء الكلمة أن نخرج في مظاهرة لنطالب بتحسين أوضاع الفنانين والأدباء، وأن نستعير أسلحة خفيفة ونخرج إلى الشارع مسلحين بالبنادق الآلية وأحزمة الرصاص وقانفات الآر.بي. جي، ثم ننصب خيمة في ميدان التحرير ونعتصم بها إلى أن تلبي الدولة مطالبنا. قلت لصديقي المتحمس إن إعلان الكفاح المسلح ضد الدولة لن يقودنا إلا باتجاه السجون. وأضفت من باب المزاح إنه يمكننا أن نقوم بمظاهرة سلمية تنتهي بإنزال بنطلوناتنا لعل وعسى يحمرّ وجه الدولة خجلاً!

د. عمار كساب

في السابع من يناير 2010، نظمت مؤسسة المورد الثقافي في بيروت المؤتمر الأول حول السياسات الثقافية في المنطقة العربية. هدف المؤتمر تَمثّل في مناقشة الوضع في مجال السياسات الثقافية في الوطن العربي وانعكاساته على العمل الثقافي في المنطقة، وكان ضمن حضور المؤتمر مجموعة مهمة من المسؤولين في قطاع الثقافة بالدول العربية، وممثلين من الجهات الحكومية وغير الحكومية المعنية بالثقافة، في الجزائر ومصر والأردن والمغرب وفلسطين وتونس وبلدان عربية أخرى، وبعض المنظمات الثقافية الدولية والإقليمية.

في قبضة الهيمنة الرسمية

جاء المؤتمر نتاجاً لمشروع إقليمي بدأ في إبريل/نيسان من العام 2009، بمبادرة من مؤسسة المورد الثقافي، ويهدف المشروع إلى بناء قاعدة معرفية من شأنها دعم التنمية والتخطيط والتعاون الثقافي في المنطقة العربية. بدأ المشروع بمسح استكشافي للسياسات والتشريعات والممارسات المُوجّهة للعمل الثقافي في ثمانية بلدان: لبنان، سورية، الأردن، فلسطين، مصر، الجزائر، تونس والمغرب. وصدر بعدها أول كتاب حول السياسة الثقافية في المنطقة العربية باللغة العربية في القاهرة، ثم تُرجِم للغة الإنجليزية ليصدر في أمستِردام.

وجاء في توصيات المؤتمر إطلاق مجموعات عمل على السياسات الثقافية، تضم خبراء مستقلين وحكوميين في البلدان الثمانية لتقوم برصد وتوثيق التطورات والممارسات الإيجابية على صعيد السياسات الثقافية وتمثل تقارير مجموعات العمل مرجعاً مهماً لكل المناقشات والفعاليات حول السياسات الثقافية في البلاد العربية.

ووفقاً لهذه التوصية قام عدد من الناشطين والباحثين الثقافيين الجزائريين بتشكيل «مجموعة العمل حول السياسة الثقافية بالجزائر»، التي نظمت نهاية سنة 2011 اللقاء الأول حول السياسة الثقافية بمقر جمعية الجاحظية بالجزائر العاصمة، تبعتها أربعة لقاءات أخرى وسط وغرب وشرق البلاد، هدفها في كل مرة تناول موضوع يتطرّق للتحديات والعقبات التي تواجه تطوّر القطاع الثقافي في الجزائر والبحث عن طرق تسيير حديثة تسمح للثقافة أن تلعب دورها كاملاً في المجتمع.

وتشكّلت مجموعة العمل هذه في ظرف غياب سياسة ثقافية وطنية، فالمنظور الذي تحدّد وفقه الهيئات الدولية كاليونسكو وجود من عدم وجود سياسة ثقافية في أي بلد هو توافر نص قانوني مُصادَق عليه من طرف الحكومة يُعرف الثقافة الوطنية، يُحدّد أهداف الفعل الثقافي والوسائل المتاحة لتحقيق هذه الأهداف. للتذكير فإن السياسة الثقافية هي تعريف وتجسيد مفهوم



الثقافة حسب ما تمليه الحركة الثقافية الوطنية، من طرف الدولة، بما يخدم المواطنين، ويحترم حقوق المبدعين، إذ هي مجموعة الوسائل التقنية التي تسمح بتجسيد مفهوم الثقافة الوطنية وتحقيق أهداف الدولة في المجال الثقافي بما يمليه المجتمع المدني بهدف تنشيط القطاع الثقافي. يعرف كذلك أن وضع سياسة ثقافية قد «يُورِّط» الجهة العمومية، أولاً لضرورة الاعتراف الرسمي بالتنوّع الثقافي، وكذلك أهمية وضع معايير دقيقة لتحقيق أهداف تتطلب التدقيق في المال العام.

ونشطت مجموعة العمل حول السياسة الثقافية بالجزائر في ظروف تهيمن فيها الدولة على الشأن الثقافي في الجزائر بصورة مطلقة، حتى أصبحت المبادرات المستقلة تكاد تنعدم. وتعتمد الدولة في ذلك على وزارة الثقافة، والتي تستفيد كل سنة من ميزانية تقارب 500 مليون دولار تصرف معظمها في تنظيم مهرجانات فلكلورية تعد بالمئات لا تستقطب من الجماهير إلى القليل أو في تمويل أفلام أو كتب، إذا رأت النور، لا توزع. وتعتبر استراتيجية الهيمنة على القطاع الثقافي تكريساً للسياسة الثقافية الاستعمارية الفرنسية، والتي كانت تعتمد على «فلكلرة» الثقافات المحلية وتقييد حرية التعبير الفني وقمع حرية العمل الثقافي للجزائريين إبان الحقبة الاستعمارية، وذلك بغرض طمس مقومات الهوية الجزائرية.

وبعد سنتين من اللقاءات والندوات والمشاورات مع الفنانين والكتاب والفاعلين الثقافيين في كافة أنحاء الوطن، طرح أعضاء مجموعة العمل، والذي فاق عددهم المئة عضو، مشروع سياسة ثقافية للجزائر نهاية 2013، سيتم إصداره في شكل كِتاب خلال هذه السنة. ويتكون هذا المشروع من ثلاثة عشر محوراً، يراد من خلالها إعطاء تصوُّر واضح للسياسة الثقافية للبلاد، من تعريف لمفهوم الثقافة وتحديد لواجبات وحقوق الفنان ورسم لحدود مجال تدخل الدولة في الميدان الثقافي. ويأتي في مقدمة النص تعريف صريح للثقافة الجزائرية على أنها «تشمل مجموع التعبيرات المختلفة الفنية واللغوية والمعرفية، وتستمد قوتها من الانتماءات الجغرافية للبلاد، فالانتماء العربي، والأمازيغي، والإسلامي، وكذلك المغاربي، والإفريقي، والمتوسطي تشكل كلها مكونات تلك الثقافة الأساسية».

ولاتزال مجموعة العمل حول السياسة الثقافية بالجزائر تعمل من أجل تحسين طرق تسيير القطاع الثقافي وفتح المجال للمبادرات المُستقلّة، وتقوية قدرات الناشطين الثقافيين. فقد قامت مؤخراً بتنظيم دورتين في تسيير المشاريع الثقافية بالجزائر العاصمة ثم قسنطينة، كان هدفها تعزيز قدرات الفاعلين الثقافيين المستقلّين لتتيح لهم فرص الإحاطة والتحكّم الأكثر فعاليّة بمشاريعهم الثقافيّة والفنيّة. كما سينظم أول ملتقى مغاربي حول السياسات الثقافية قبل نهاية السنة الجارية وسيكون بمثابة الانطلاقة في العمل على المستوى الإقليمي لتبادل الخبرات مع مجموعات العمل حول السياسات الثقافية في تونس والمغرب وموريتانيا.

ثقافة الفرجة والأشباح

محمد بنيس

(1)

عملت السياسات الثقافية العربية، عبر البلدان والأنظمة، على إبعاد الثقافة عن فعلها. خافت من الثقافة فوضعت لها الأسوار، منعتها باسم الدين، وباسم الأمن، وباسم الأخلاق. خوف مُعمَّم، لأن من معاني الثقافة الحرية، الإبداع، النقد، التجديد، المغامرة. ومثل هذا المعجم يناقض الأسس التي تقوم عليها السلطة العربية، وتتمثل في الخضوع، الجمود، القبول، التقليد، الانكفاء. معجم بكامله يمكن أن يتسع ويتسع، حتى لا حدّ لسلسلة الكلمات التي تتوحد في جذر واحد هو العبودية.

عادة ما نذهب في قراءة السياسات الثقافية نحو مظاهر شكلية، منها البنايات، مثل المكتبات أو المسارح والمعاهد الفنية والمتاحف؛ ومنها الأنشطة، مثل المهرجانات، والمعارض، والندوات، والأعياد والأسابيع الثقافية؛ أو المؤسسات، مثل الجمعيات والأندية؛ أو دعم الكتاب والفنون وإعطاء المنح والجوائز. لا شك أن هذه كلها وسائل تدل على وضع إمكانيات في خدمة الثقافة، منها ما ورثناه عن حضارتنا ومنها ما تعلمناه من أوروبا الحديثة. وفي هذا المستوى تحققت إنجازات تتفاوت في عددها وقيمتها من بلد إلى آخر. من البلدان العربية ما خصّص أكثر من سواه لبناء حياة ثقافية. لكن ما يهم ليس المظاهر وحدها، بل أيضاً الفكرة الموجهة للمجال الثقافي، والعناية المرصودة للثقافة في عموم البلاد العربية.

(2)

قامت فكرة العالم العربي، في العصر الحديث، على الثقافة. بدءاً من تحديث اللغة، ثم اتسعت الفكرة فشملت الكتاب والصحافة والفنون. تمت المبادرة، في البداية، على يد الكتاب والأدباء والفنانين والنخبة المتنورة من المجتمع. ثم جاءت الدولة لاحقاً، بعد الاستقلال، لتستلم الثقافة. وعندما استلمت



الثقافة، من خلال إنشاء وزارة الثقافة بالأساس، أخذت السلطة ترسم، شيئاً فشيئاً، سياستها الثقافية. لم تجعل من مؤسسة الدولة داعماً للفعل الثقافي، الذي بادر المثقفون إلى وضع دعائمه وممارسته، بل وجهت سياستها نحو إخضاع الثقافة لأغراضها ومصالحها في استدامة سيادتها على المجتمع. من هنا أخذ الخلل يتسرَّب إلى الجسم الثقافي، والتناقض يحتدّ بين انطلاقة الفكرة ومآلها على يد السلطة.

نادراً ما توافرت للنخبة إمكانيات مادية تسمح لها بإقامة مشروعها الثقافي باستقلال عن الدولة، ثم لم تتوافر لدينا دولة تعتبر البناء الثقافي مشروعها، أو من ضرورات وجودها، على غرار ما تم في روسيا واليابان والصين. ثمة تفاصيل جزئية تميز هذا البلد عن ذاك، أو أسبقية بلد على آخر. وما يعنينا، هنا، هو المشترك في السياسة الثقافية للدولة العربية. الذي أقصد هو أن الدولة قائمة لدينا على أسس دينية، باختلاف درجة تلك الأسس. وللدين تعطي كامل عنايتها. هكذا، كلما عثرنا على اجتهاد في تأويل الديني وجدنا إلى جانبه قبولاً ببعض مبادئ الفكر السياسي الحديث، وخاصة اعتماد دستور ونظام برلماني، وانفتاحاً على الثقافة. لكن هذا الإطار القانوني الحديث وذاك الهيكل الثقافي، يخفيان معاً، يد الدولة الضاغطة بقوة على الحدود المسموح بها للثقافة.

إن النفاذ إلى هذه الصورة وقراءتها، تحليلاً ونقداً، هو ما شَغَلَ النخبة الثقافية، بقدر ما شَغَلَ البناءُ الديموقراطي الشكلي النخبة السياسة. ورغم صعوبة العثور على المشترك في السياسات الثقافية العربية، بحكم التاريخ والجغرافية والمجتمع، فإن السلطة العربية تتقاسم النظر إلى الثقافة بعين الشك واللا ثقة. ذلك أن مصلحتها تتعارض مع أعلى مبادئ الثقافة الحديثة، التي تلخصها حرية التعبير والتفكير والاعتقاد. من هذا المنظور تحدّدت السياسات الثقافية والعلاقات مع المثقفين.

(3)

أولئك المثقفون، الذين عملوا على تحديث الثقافة العربية، هم الذين كانوا تمكنوا من الاطلاع على أوروبا وثقافتها. أخذوا يدركون عوائق جمود الثقافة العربية التي كانت لها في قيمها المساهمة في تطوير وإبداع الثقافة البشرية خلال العصور الوسطى. ومن ثم نزعوا إلى تحديث هذه الثقافة. أفعال عديدة يعرفها اليوم كل من أخذ بالقليل منها. مؤلفون وأعمال أصبحت من سماتنا. كان هؤلاء راغبين في تحرير ثقافة ومجتمع بقدر ما هم كانوا متشبثين بحريتهم كأفراد وحرية سواهم من الأفراد. إنهم الذين يطلق عليهم اسم الطليعة الثقافية. نشأوا في جميع البلدان العربية، حسب الشروط التي عاشوا فيها. منهم من لم يفارق بلده، فكان له ما كان، ومنهم من غادره إلى المنفى. ويبقى عددهم قليلاً، لكن تأثيرهم كان حاضراً.

وجاءت الدولة، بعد الاستقلال، لتجعل من الثقافة حقلاً تلبي في أحسن الأحوال احتياجاته الأولية، لكنها، في المقابل، سعت إلى ضبطه وفق احتياجاتها هي الأخرى. لقد نزعت عن الثقافة فعلها الحرّ في إعادة صياغة الرؤيات والقيم والتصورات والجماليات، ومكنتها، في المقابل، من وسائل شكلية، لتصبح الثقافة فرجة والمثقفون أشباحاً.

(4)

هذه السياسة الثقافية عمياء. فهي لم تستطع أن تفهم معنى الثقافة في العصر الحديث ودورها في بناء إنسان جديد ودولة جديدة، في علاقتها بذاتها وبالآخر. لم تتجرأ على تبني قراءة جديدة للدين، أو العلم، أو القيم، أو السلطة ذاتها. سياسة تضع مصالح الفئة فوق مصالح المجتمع. لا تجاوب بينهما ولا تفاعل. وهي، في أحسن الأحوال، سياسة تعامل الثقافة كممارسة مجانية، تنحصر قيمتها في وظيفة إرضاء نزوات بعض الأفراد أو إنتاج أدوات التزيين وأنشطة لتزجية الأوقات بالترفيه.

وما وعيها، اليوم، بما اختارت أن تكون عليه، منذ عقود؟ أقصد باليوم ما نعيشه من تفشي الانغلاق في التعامل مع الدين، واتساع دعوات التكفير، وتبني التطرف والعنف باسم الدين. جميع الوسائل الشكلية التي أقامتها الدولة لنشر الثقافة لم تعد مقبولة من لدن المتطرفين. فالفرجة محاكمة والمثقفون موجودون كأشباح لا أحد يراهم أو يلتفت إليهم. ولا أتخيل السلطة العربية قادرة على طرح السؤال عما قامت به لتسلب الثقافة من الثقافة، ولا عن الفشل الذي وصلت إليه سياستها في تدجين الثقافة والمثقفين بدلاً من فتح الأبواب على حرية الإبداع والتعبير.

(5)

لا يمكن للسلطة أن تفكر في السؤال، لأنها لا تعتقد أن من مهمتها ذلك. لا تحيد عن اختياراتها. وما جاء به الربيع العربي من إمكانيات التغيير في المجتمع والدولة على السواء كان أقوى من زمننا ومن خيال السلطة والمؤسسات السياسية. تلك مأساتنا التي نعيشها جميعاً. وما يبدو، اليوم، اهتماماً بالثقافة، سيؤدي إلى المزيد من الفشل الذي أصبح يعتقلنا. فالمنطق الذي اختارت السلطة أن تتعامل به مع الثقافة من قبل هو نفسه اليوم، بل وربما صارَ أسوأ. إن السياسة التي لا تسمح للثقافة أن تتكلم جهراً في ساحات المدينة، ولا تتركها تدخل إلى المدرسة والبيوت، لا يمكن أن تكون في خدمة الثقافة.

تمرّ المنطقة العربية بتحولات حرجة، طغت على الفضاء السياسي بفعل انعكاسات الربيع العربي، والذي تأثر بدوره بتأججات الفضاء الثقافي، تحت عصف العولمة منذ تسعينيات القرن الماضي، تحولات عارمة تركت آثارها على كل المجالات، ومنها المجال الثقافي الذي يتماوج بين حالات النقد للسياسات الثقافية في الفترات السابقة، ومحاولات فهم الرمال المتحركة للراهن الثقافي في مسعى لتجاوز انسداد أفق الرؤية وضبابية الخيارات إلى تلمُّس مسارات مستقبلية لحِرَاكِ الثقافة العربية.

عمار النجار

مسارات مستقبلية

وإذا كانت الصورة المستقبلية للثقافة العربية قد تعسَّرت ولادتها بفعل جملة من العوامل، من داخل الفضاء الثقافي أو من خارجه، فهذا يجعلها نهب التفتت والذوبان ما لم تخضع لعملية قيصرية عبر استراتيجيات جديّة لإدارة الثقافة وفق وعي وأساليب جديدة، تتلافى عيوب الماضي وتلتقي مع توجهات التغيير داخل المجتمعات العربية وتتوازى مع التحولات المُطرِدَة في العالم.

وسنحاول في هذه المقاربة الخاطفة استكناه أبرز التحولات المحتملة في السياسات الثقافية العربية، واستشراف أهم مساراتها واتجاهاتها في المرحلة القادمة، مع التأكيد على صعوبة التعميم والتنبؤ الدقيق بسبب التفاوت بين البلدان العربية في سياساتها الثقافية.

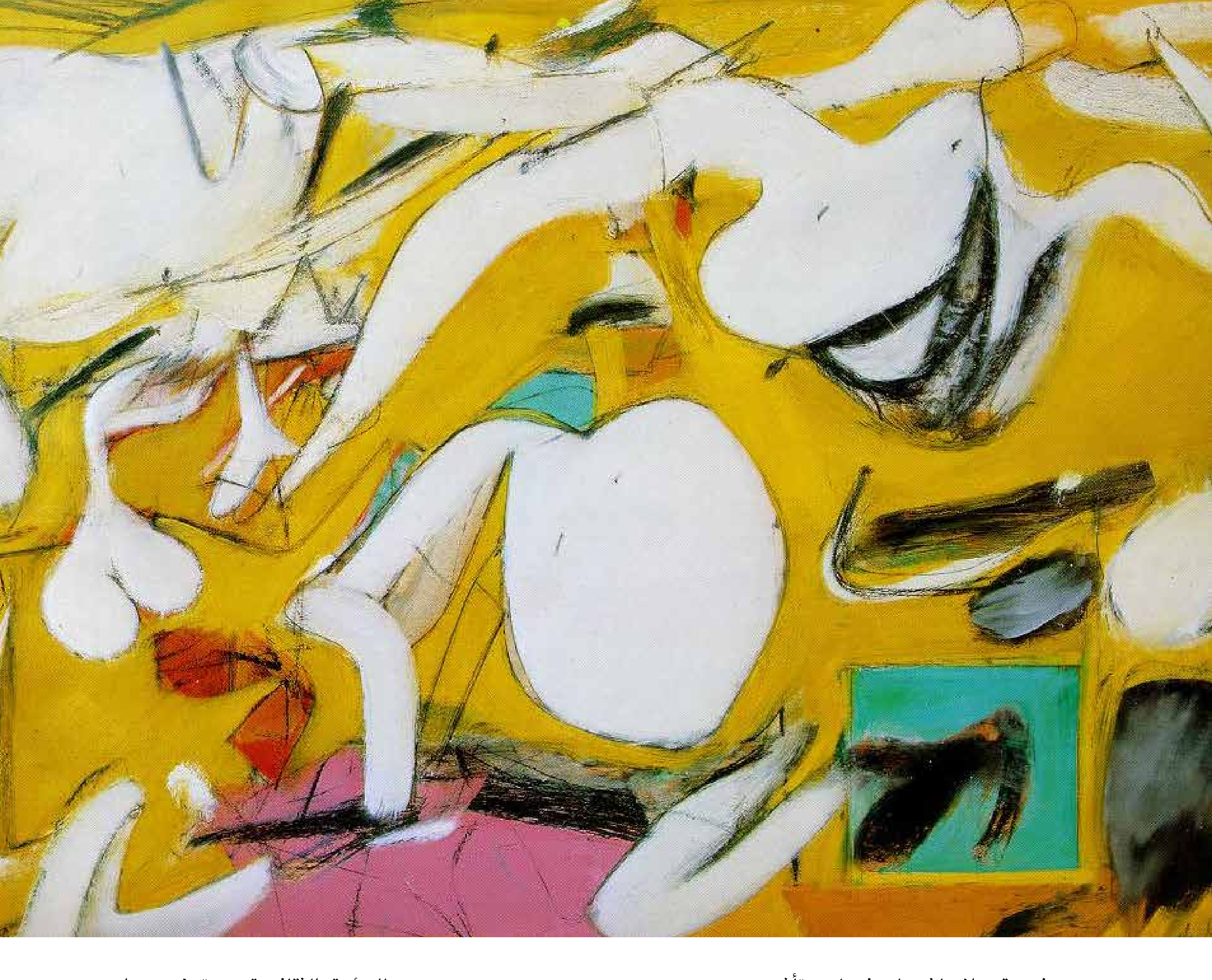
الثقافة كحق إنساني

ما تزال النظرة للثقافة باعتبارها ترفاً هي السائدة لدى الشعوب العربية، والأدهى من ذلك أن هذه الفكرة مازالت تغلب على صناع القرار وواضعي السياسات الثقافية، فظل العمل الثقافي هو الأقل أثراً في المجتمعات العربية يراوح في مهمة إنتاج أو إعادة إنتاج النخبوية.

ولكن نظراً لتصاعد الوعي الحقوقي في مختلف مناحي الحياة صار يتحتم على السياسات الثقافية المستقبلية التعامل مع الثقافة كحق مُلزم من حقوق الإنسان ومن شأن هذا الفهم أن يُحوِّلَ الثقافة من مجرد ترف فائض إلى حاجة ضرورية ويدفعها لتكون مطلباً جماهيرياً لا مجرد هبة من الدولة أو المؤسسات الثقافية وهو ما سيغير بشكل جذري طريقة تخطيط وتمويل وإدارة العمل الثقافي.

التطور الوظيفي للثقافة عبر تجديد مفهوم الهوية

من ناحية المحتوى كانت الثقافة تُطرَح باعتبارها تجسيداً لهوية وطنية أو قومية ذات بنى ساكنة، تستمد ملامحها من التاريخ غالباً، ويتركز الكثير من المجهود الثقافي للحكومات أو المجتمعات على تفعيل الفلكلور وإحياء التراث، ورغم أهمية هذه المجالات في حياة الأمم فإن التوقف عندها قد ينتج الانسداد الزمني للهوية وتضخم الأنا الجمعية



كفكرة وانكماشها كفعل وتأثير وإضعاف الأثر الحضاري للشعوب.

ولا مخرج للقائمين على الثقافة من هذا المأزق في ظِلّ تحديات الواقع وتراكمات الفشل للمشاريع الثقافية القومية والدينية، إلا بإعادة صياغة مفهوم عملي للهوية من منحى زمني باعتبارها دينامية حثيثة من الماضي إلى المستقبل ومن منحى إنساني باعتبارها إطاراً حضارياً لا يرتكز على مجرد الانتماءات القومية أو الإثنية أو الدينية، ولكن على قدرة مجتمع ما على التأثير الفاعل والمستمر في الحضارة الإنسانية وسيساعد تجديد مفهوم الهوية مصممي السياسات الثقافية في تخليق السُبل لاستعادة الدور المحوري للثقافة في الاستنهاض الحضاري للشعوب العربية.

استهداف المجتمع ثقافياً

ستنحو السياسات الثقافية إلى توسيع مجال المستهدفين من الخدمات والمنتجات الثقافية لتشمل المجتمع بأكمله، فتخطيط الثقافة من أجل الحكومات أو النُخب أو المراكز الحضرية بحد ذاتها لم يعد يحقق الجدوى ولا يجسد العدالة الاجتماعية، ومن أجل إيصال الثقافة للمجتمع ستتعاظم الحاجة للدراسات والمسوحات الاجتماعية لمعرفة الاحتياجات الثقافية لمختلف الشرائح والفئات والمناطق وتخطيط الثقافة انطلاقاً من قواعد بيانات شاملة ودقيقة.

ولإعادة صياغة المجال الاجتماعي للبيئة الثقافية ستوضع برامج خاصة تستهدف السكان الذين لا يمتلكون القدرة على الفهم أو التمتع بالفن والثقافة بسبب خلفياتهم المعرفية والثقافية أو نتيجة لأوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية.

ولن تتوقف أهداف هذا النمط من السياسات على إيصال ونشر الثقافة والفنون إلى أوسع قدر ممكن من السكان، بل يجب أن تتيح الفرص لكل الموهوبين وأصحاب الملكات والقدرات لتقديم فنهم وإبداعاتهم وتوسيع شريحة منتجي الفنون والثقافة، بحيث تشكل قطاعاً ينمو باستمرار ويصبح جزءاً من سوق العمل.

ومن الضروري الاستفادة من دور التنمية الثقافية لتعزيز التنمية الاقتصادية والاجتماعية واستثمار



النشاطات الثقافية لمعالجة بعض الظواهر الناتجة عن التحوُّل من المجتمعات التقليدية إلى الحداثة كالتطرف والإرهاب.

التحوُّل في أدوار الفاعلين الثقافيين

تكاد النخب التقليدية الموجهة للثقافة تنوب تماماً تحت ضغط التحولات السياسية وتطور وسائل الاتصال، متيحة المجال لصعود فاعلين ثقافيين جدد لتجاوز جمود النخب التي عادة ما كانت تنشأ داخل أطياف سياسية أو أيديولوجية أو عبر الارتباط بسلطة ما سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم أكاديمية، فالفاعلون الجدد في الثقافة غالباً ما يتشكلون في كيانات أو مجموعات أو مؤسسات تنطلق من رؤى فنية أو فكرية خاصة أو من أجل تحقيق هدف ثقافي محدد، وأكثر هذه الكيانات تتحرك في إطار جغرافي أو سكاني محدود وتسعى للتغيير من القاع إلى القمة على عكس طريقة عمل النخب التقليدية.

والمنطقة العربية تشهد حالة ازدهار للقطاع الثقافي المستقل، وهذا من شأنه أن يمثل التحدي الأكبر للسياسات الثقافية مُستقبلاً في حال عدم استيعاب الحكومات لهذا القطاع في عملية تخطيط الثقافة بما يتناسب مع حجمه وتناميه.

وسيكون القطاع المستقل فاعلاً رئيسياً في العمل الثقافي سواء أكان في حالة تناغم أم تعارض مع استراتيجيات القطاع الثقافي الرسمي، وخلال السنوات القادمة ستتنامى حالة التشبيك والتعاضد داخل القطاع المستقل ليصبح أداة ضغط مهمة تؤثر على القرارات والتشريعات.

أما الحكومات فستظل هي الفاعل الأهم في المجال الثقافي، ولكن الحاجة إلى تجاوز الغبار المتراكم على طريقة عمل المؤسسات الثقافية الرسمية تزداد وضوحاً كل يوم.

في المستقبل القريب ستضطر المؤسسة الرسمية إلى توسيع مجال الشراكة وعدم الانفراد بصياغة السياسات الثقافية وإدارة الحراك الثقافي، كما سيتعين على الحكومات مراجعة ترتيب الثقافة لتتجاوز موقعها الحالي في أدنى سُلّم الأولويات في البرامج الحكومية وفي التمويل.

وستتعزّز مطالب مثل الحوكمة والشفافية والتخطيط الاستراتيجي والشراكة وحرية التعبير وحماية الملكية الفكرية والانفتاح على الثقافات الأخرى، كما ستزداد الحاجة إلى تقليص النزعة المسيطرة والتوجيهية للحكومات على الفضاء الثقافي، وتدريجياً وتحت ضغط المطالب ستقتحم العقلية والطرق التي ترسم بها السياسات الثقافية العربية في مصهر التغيير.

أخيراً، فإن الحكومات وصناع القرار في المنطقة العربية بحاجة للمزيد من التفتح والتفهم من أجل مُعالجة سخط الأسئلة، وامتصاص حدة المطالب كونها نتجت في خضم تحولات استثنائية فتحت المجال لمن يرفضون الكثير مما هو كائن ليكونوا شركاء في صياغة واقع يفتقر للكثير مما يجب أن يكون.



أمجد ناصر

الحاضر.. ماضياً

سمعتُ رجلاً يقول: تظنون أن الذاكرة هي الماضي فحسب! هذا خطأ. إنها الحاضر أيضاً. فأيدته امرأة ذات نبرة أكاديمية صارمة: بالتأكيد. إنَّ الكلمات التي نطقتَها أنت، الآن، لم تعد تنتمي إلى الحاضر، بل إلى الماضي. هناك مَنْ سيتذكرها مِنْ المستمعين، وهناك مَنْ سينساها. كلماتي هذه ستكون، أيضاً، بعد ثوانٍ قليلة، من الماضي، وستستقرُّ في ذاكرة شخص ما.

كنت أنا الشخص الذي استقرّت في ذاكرته تلك الكلمات التي سمعتها من برنامج إذاعي ليلي. لم أعرف أسماء الأشخاص المشاركين في البرنامج، الذي كان في منتصفه، تقريباً، عندما أدرتُ مفتاح الراديو وانطلق الصوت. لكنَّ النقاش، الذي أثار فيَّ فضولاً وأشجاناً، استمرّ متراوحاً بين العلم والأدب، الألم والنجوى.

أظن أن المنيع هو الذي نسب إلى ألدوس هيكسلي قوله: إنَّ الذاكرة هي المدوَّنة الأدبية للبشرية. فأضافت المرأة ذات النبرة الأكاديمية: كلّ كتابة هي فعل ذاكرة حتى تلك التي تتحدث عن المستقبل، حتى عندما نتصور المستقبل ونكتبه، أو نرسمه، إنما نفعل ذلك بأدوات الماضي وخياله. تدخَّل شخصٌ له صوت يشدِّدُ على الكلمات كأنه يهرسها هرساً، صوتٌ، أو طريقةٌ في الكلام، ذكرتني بشاعر أشاد مدفناً زجاجياً لأشباح حياته، قائلاً: إنَّها جهاز شديد التعقيد، أقصد الذاكرة. تصوروا، مثلاً، أنَّ فعلاً بسيطاً مثل رفع «شاكوش» من على طاولة، يستدعي عمليات متضافرة بين جوانب متعددة من الدماغ. فاسم الأداة (كلفظ، ككلمة) في جهة من الدماغ، صورتها في جهة أخرى، رفع الأداة يصدرُ بأمر دماغي مختلف، كل ذلك يحدث، في اللحظة نفسها، في دماغنا عندما نقومُ بفعل بسيط كهذا. فلو لم تكن لدينا ذاكرة لما استطعنا رفع «شاكوش» من على منضدة!

صار النقاش حاراً مُحتدماً، واختلطت أصوات المشاركين بعضها ببعض، فقاطعت المرأة ذات النبرة الأكاديمية «رجل الشاكوش»، وهي عادة غير مستحبَّة في البلاد يُبَثُّ منها البرنامج، قائلةً: من دون ذاكرة، نكون كأننا نولد كل لحظة من جديد. نولد كصفحة بيضاء. نولد ونولد ونولد إلى ما لا نهاية ولكن بلا ذِكْر. بلا أثر.

حاول المنيع، الذي حزرتُ موقعه في النقاش من خلال فضّه للاشتباك وتسنّمه زمام القيادة المنتزعة منه عنوةً، أن يعودَ بالنقاش إلى الذاكرة والاجتماع، وهو، على ما يبدو، كان مستهل الحديث الذي فاتني، فقال: هل ينطوي عمل الذاكرة على ما هو اجتماعي.. ثم أضاف: دعوني أحدِّد سؤالي أكثر: تعرفون، بالطبع، أننا نلجأ، أحياناً، إلى الأهل أو الأصدقاء لنتأكد من حادثة ما. هذا يعني أن الذاكرة ليست شيئاً فردياً بل لعلها معادلة اجتماعية لا تكتمل إلاَّ بوجود آخر. فهي، بهذا المعنى، أرضٌ مشتركةٌ بين كثيرين.

لم يتفق المشاركون في البرنامج الإذاعي على البعد الاجتماعي للذاكرة، ولا على تحديد تعريف لها. فهي أكثر من وعاء لخبرات الماضي، أو مخزن للحفظ، أو أداة استدعاء للثاوي في تلافيف غامضة جاهزة للاستخدام في كل حين. كان بين المتحدثين شاعرٌ، لأن المنيع سأل شخصاً لم يتكلم كثيراً حتى الآن، قائلاً: وصفك بعض نقادك بأنك «شاعر حنين».. يعني شاعر ذاكرة، هل يزعجك هذا الوصف؟

أبدى الشاعر تبرّماً من الوصف. كان كأنَّه يدفع تهمةً عن نفسه. كأنَّ كلمة «حنين» أصابت منه مقتلاً، أو كأنَّها حطّت من قيمة عمله الشعري وربطته بعاطفة طالما حاول تجنبها أو إخفاءها، فقال ما معناه: الذين يرون قصيدتي مغمورة بالحنين، يريدون ربطي بوثاق الماضي، أو القول إنَّ قصيدتي وكتابتي لا تفعلان شيئاً سوى النبش في طيات ذلك الماضي وتقليبه على وجوهه باعتباري أسيرهما المقيم. أن تكون شاعر حنين يختلف عن أن تكون شاعراً يعيش في الماضي فقط.

أيده «رجل الشاكوش» وقال: طبعاً، طبعاً، إنهم يخلطون بين عمل الذاكرة في الكتابة والعيش في الماضي. لا يدركون أن الحنين «غريزة» إنسانية، اسمحوا لي أن أجرؤ على هذا الوصف غير المؤصل علمياً.

كان الشاعر هو الذي ختم البرنامج الإذاعي بكلماته التي تكتم غضباً، أو غصةً، حيال ما سماه «سوء القراءة» المتفشي في الساحة الأدبية وسرعة إطلاق الأحكام واستسهالها، فقال:

معظم الأفعال البشرية الكبرى، أو الصغرى، هي ابنة ماضٍ ما. فالماضي أكثر الأزمنة يقيناً في ذاكرتنا، وهو الذي نعرفه أكثر من غيره. قد يكون الماضي المتصل هو الذي يغري شهوة الكتابة عندي، وهو، على كل حال، ورغم معرفتنا به، لا يقلُّ غموضاً والتباساً عن الحاضر.

في ذكرى أحداث الحادي عشر من أيلول 2001

الحرية أو الأمن !

إميل أمين

من بين القضايا الحقوقية والإنسانية التي أطلت برأسها من نافذة الأحداث الدولية، وبقوة منذ بداية الألفية الثالثة، كانت إشكالية المفاضلة - غير الواجبة أو الجائزة - بين الحرية والأمن، وقد تعمق الخلاف على عتبات الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، رغم أن له جذوراً تاريخية تعود إلى عقود سابقة.

هل عدنا إلى الدائرة التي تحدث عنها عالم النفس والفيلسوف الإنساني الألماني الأصل، الأميركي الجنسية «إريك فروم» (1900 - 1980)، والتي تناولها في كتابه الشهير «الهروب من الحرية» (1941)، الذي حاول استكشاف العلاقة بين التحوُّل الإنساني والحرية، مع الأخذ بعين الاعتبار النتائج المترتبة على غياب الحرية في سلوك الفرد؟

باختصار غير مخل، يذهب «فروم» إلى أن الأمم غالباً ما تتنازل عن مساحات عريضة من حرياتها لصالح البحث عن الأمان المفقود، وهذا ما صنعه الألمان بعد الحرب العالمية الأولى، فقد سلموا زمام القيادة لهتلر، في تفضيل واضح للأمن على الحرية.

يمكننا الحديث دائماً عن حريات أربع تمثل ركائز أساسية وحقوقاً أولية للكائن البشري: حرية التعبير، حرية الدين، التحرُّر من الخوف والتحرُّر من الحاجة.

غير أن محاذير الحالة الأمنية دائماً ما تمثل عائقاً أمام تحقيق منظومة الحريات المتقدمة، لاسيما وأن الأمن والحرية صنوان لا يفترقان، إذ لا أمن ولا سلام اجتماعياً بدون الحرية والديموقراطية، وبدون الأمن كذلك تضحى الحريات والديموقراطيات فوضى غير خلاقة.

يعن لنا هنا أن نتساءل: «هل أحاديث المفاضلة بين الحرية والأمن التي ملأت الأجواء العربية في الأعوام الأخيرة، والتي واكبت زمن الربيع العربي هي نموذج غير مسبوق حول العالم، إذا استثنينا التجربة الألمانية في النصف الأول من القرن المنصرم؟

المدهش بل والمثير أنه وبعد ثلاثة عشر عاماً من أحداث نيويورك وواشنطن، في سبتمبر/أيلول 2001، لا يزال هذا النقاش مستعراً أميركياً ما بين العوام والنخبة على حد سواء، وعلى بعد خطوات من أيامنا هذه ينتظر أن يخرج للعلن تقرير لجنة الاستخبارات في مجلس الشيوخ الأميركي عما جرى من تجاوزات وانتهاكات، من جراء الدائرة المحيرة حول من يجب أن تكون له الغلبة والأولوية، الحفاظ على أرواح الناس أم صون حرياتهم وخصوصياتهم.

من بين أفضل الأقلام التي حاولت إنهاء هذا النزاع مؤخراً كان البروفيسور ميرابيلي أستاذ القانون الكنسي في جامعة روما «تورفرغاتا»، وقد عمل في القضاء والمحاماة كما شغل منصب رئيس المجلس الدستوري الإيطالي، ويرأس حالياً محكمة التحكيم التابعة لجمعية التحكيم الإيطالية.

يضعنا البروفيسور «ميرابيلي» أمام طائفة من الأسئلة المحفزة للتفكير في هذه المعضلة الإنسانية، فيقول: «إذا كانت الحقوق الأساسية تمثل تراثاً حقوقياً للشخص لا تقدمه له الدولة، بل يجب على أي نظام حقوقي أن يعترف به ويضمنه كملازم لكرامة الإنسان فكيف يمكن حد هذه الحقوق وتقييدها دون المس بكرامة الشخص عينه؟».

الشاهد أن السؤال يحملنا من جهة ثانية على التفكير في الأوضاع التي تنشأ على نحو طارئ في بلاد ما، سواء من جراء الحروب أو الكوارث الطبيعية، وقد مثل الإرهاب المنظم بدوره عاملاً مثيراً في هذا السياق الاستثنائي في العقد الماضي ومنتصف العقد الحاضر،



وجميعها تدفع صناع القرار إلى تدابير استثنائية من أجل الصالح العام، وحتى لا يتعكر الأمن العام.. هل تلك التدابير هي الحل، بما يعني التنازل عن الحقوق والحريات الشخصية، لصالح ضمان السلامة العامة وصيانة المجتمع وحياة المواطنين وسلامتهم وأمنهم؟

المعضلة الحقيقية التي يراها التنويريون والليبراليون حول العالم هي أن «التدابير الاستثنائية» غالباً ما تكون بمثابة «تربة انزلاقية»، والمفارقة العجيبة أنها قد لا تقود إلى صيانة الدستور، بل إلى القضاء عليه، وإلى الإساءة إلى الحقوق الأساسية التي يضمنها ويحميها لئلا تحدث هذه النتيجة السلبية.

لقد علمتنا تجربة الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، أن ضرورة ضمان سير الحياة الاجتماعية وحمايتها من الاعتداء الخارجي، تُعرِّض للخطر التمتُّع بتلك الحقوق عينها المراد حمايتها، ولعل الإرث المكارثي الأميركي قبل الحادي عشر من سبتمبر/أيلول بعدة عقود خير دليل على ذلك، عندما تطايرت لوائح الاتهامات لتصيب شخصيات أميركية بارزة فنية وسياسية، اقتصادية وعلمية، بتهمة الانتماء إلى الشيوعية إنْ سراً أو جهراً.....

أما من دواء ناجح لهذا الخيار المزيف؟

البروفيسور «شيزاري ميرابيلي» ينصحنا بأنه من الضروري أن تحصر التدابير المتخذة سواء أكانت في الوقت أم في المحتوى للخروج عن النظام العادي، بحيث تحدد في مدة طارئة فقط، انطلاقاً من أن الأمر الطارئ بطبيعته مؤقت.

كما يجب أن يكون التدبير المعتمد متناسباً مع جسامة الخطر أو التعدي، عطفاً على حتمية وجود رقابة قانونية في هذه الحالات، يقوم عليها قاضٍ مستقل عن السلطة التي تأمر بالتدابير المقيدة وتطبقها.

في الإطار عينه وبالقطع يمكن الزعم أن ليست جميع الحقوق الأساسية قابلة لفرض قيود عليها أو تجد تبريرات لمثل هذه القيود، فعلى سبيل المثال لا يجوز في أي حال من الأحوال فرض التضحية بحياة الشخص وسلامته الجسدية ، وهما حقان يشكلان خيرات سامية وغير قابلة للاستبداد.

لكنه من الصعب أيضاً تصور أنه بالإمكان تبرير تدابير تؤثر على عدم قابلية الانتهاكات الأخلاقية لشخص، أي على هويته وكرامته وحرية ضميره وحرية دينه وحرية فكره وعلى المساواة وأمام القانون وعلى المسؤولية الجزائية الشخصية وعلى الحق في محاكمته محاكمة عادلة تؤمن فيها ضمانات الدفاع.

الأمر مختلف جزئياً بشأن الحقوق الخاصة بعلاقات الأشخاص، ففي هذا الإطار يمكن للأوضاع الطارئة أن تبرر قيوداً معينة ومؤقتة على ممارسة بعض الحقوق مثل القيود على حرية الانتقال والتجمع أو الاجتماع، وسرية المراسلات والاتصالات.

هنا يمكن وفي حالات الضرورة القصوى وضعها تحت الشروط السابقة للاستثناءات، التي لابد وأن تنتهي بأسرع وقت، وذلك لتحاشي أن يكون الطارئ فرصة لاتخاذ تدابير تتجاوز ما هو لازم بالضبط للغاية التي بررها أو التي لا تساندها الضمانات الرسمية المنصوص عليها من أجل تطبيقها.

المفاضلة بين الخيارين أي بين الأمن والحريات الخاصة هو خيار زائف، فلا يمكن وضع الأمن وضمان الحريات والحقوق في تعارض، ذلك لأنهما لا يمثلان خيارين منفصلين، بل هما خياران متكاملان. هما متكاملان في ضمان السير الحرّ لشخصية كل واحد ضماناً فعلياً.

محمد الأصفر

مـنـذ أن كان عمـري اثني عشـر عاماً، لم أبت فـي البيت أكثر من أسـبوع متواصل، فحياتي تحوَّلت إلى سـفر دائم، دراسة في قسم داخلي، معسكرات شبابية، رياضة، ترحال على خط تركيا وتايلند والصيـن والمغـرب، سـياحة، تسكُّع بطريقـة خطوات خبط عشـواء، موهبتي لا بأس بها في تكوين صداقات جديدة والظفر بإعجابات حقيقية لا إلكترونية.

من درنة الـــــزاهــرة إلى درنة الصـــابـــرة



مسجد الصحابة


سوق الظلام

شاطىء درنة


الجامع العتيق

لعبتي الأثيرة هي السفر، داخل ليبيا أو خارجها: سفر واقعي، أسفار داخل الذات أو الفلسفة أو غيرهما من أسفار المجاز لا أقترفها. سأسافر الآن إلى المدينة التي فجّرتني، درنة.. درنة.. سأتغنّى بها قليلاً حتى أرتوي. ومجنون من يرتوي من الغناء: درنة.. درنة.. سيدة الماء.. ما أروع أن تبحر في رحم كلّه من الماء، أساسه صوار، وسقفه سماء، جدرانه من المسك والعنبر، وبابه قمقم ممسوس بمفتاح سليمان.. مملوء بالأصداف والمحار، زاخر بالياقوت واللآلي، ممزوج بصخب الأمواج! أنا الآن على شاطئ بحرها. حقيقتي التي أحبّ تركتني، والنوارس في الأفق تواسيني.. تصبّرني بخفق أجنحتها. ما أمرّ أن تتركك حبيبة حقيقية! لكن، آه.. لقد تعوّدت على تجرُّع المرارات، حتى صارت المرارات تعتبرنا حلاوة.. ها هي تهزهز رأسها، وترفع خصلتها من أمام عينها اليسرى، تحملق بي هادئة. آه من كرمشة الجنون بين حاجبيها! تتأملني ناهلة من تأثير غيابها، تتأمّلني راضية متفهّمة جنوني الخلّاق. ها هي ترتق ضعفي بنظرة تجاوز، فيما رنانات الأمواج العالية، تتغنّى بنزف صديقي الشاعر الرقيعي الذي يقول لي: لا تزعل. ليس الحبيبات من يجرحن فقط، حتى النوارس أيضاً.

الوصول من بنغازي إلى درنة لن يكلّف سوى عشرة دنانير، 300 كيلو متر شرقاً في سيارة أجرة وتجد نفسك في قلب درنة، قرب مسجد الصحابة، يمكنك أن تترنّم قائلاً: وها أنا ذا في درنة، مطرقاً أسير على التراب، يداي في جيبي، السماء زرقاء فوقي.. مقطفي على كتفي، أسلاك الكهرباء تلسع الفضاء، أسير في ظل اليسار، في زنقة الحب العتيقة، يميني حائط مشمس متقشّر، أمامي باب أسود يفضي إلى سوق الظلام، أرتدي سروالاً أزرق و(تي شيرت) بطاطسي وحذاء بلون القار. السروال من دون حزام، والحذاء من دون جورب.

ولابد من زيارة مسجد الصحابة، وقراءة الفاتحة والدعاء، والتأمُّل في لوحة تسرد تاريخ المسجد وقصة الشهداء الصحابة المدفونين فيه. تقول القصة إنّ مدينة القيروان تعرَّضت إلى غزو من الوثنيين، فأرسل لهم خليفة المسلمين قائده الصحابي زهير بن قيس البلوي في كوكبة كبيرة من رجاله، هزموا الوثنيين البربر وعادوا إلى المشرق. في طريق عودتهم تعرَّضت درنة لغزو من أسطول بيزنطي، فهرع زهير وصحبه السبعون إلى نصرتها، أبلوا البلاء الحسن، واستشهد زهير صحبة رفيقيه الصحابيين أبي منصور الفارسي، وعبد الله بن برّ القيس المُلقَّب بالزوّام، مع سبعين من الصحابة الأتقياء رضوان الله عليهم جميعاً.

مسجد الصحابة منارة كبيرة للعلم والعبادة، فيه مكتبة إسلامية تحوي العديد من المخطوطات والكتب القيمة. المسجد وملحقاته الشريفة مزار يومي، تُقرأ فيه صلاة دائمة على أرواح الموتى والمواليد، وتُكتب فيه عقود القِران، وتُعقَد فيه مجالس الصلح، كذلك تُقدَّم فيه التعازي لأهل كل موتى المدينة، وتنتظم داخل أروقته الاحتفالات الدينية والمشاورات فيما ينفع البشر في دنياهم وآخرتهم في داخله.


ذكريات درناوية بعدسة حكيم عامر الطويل

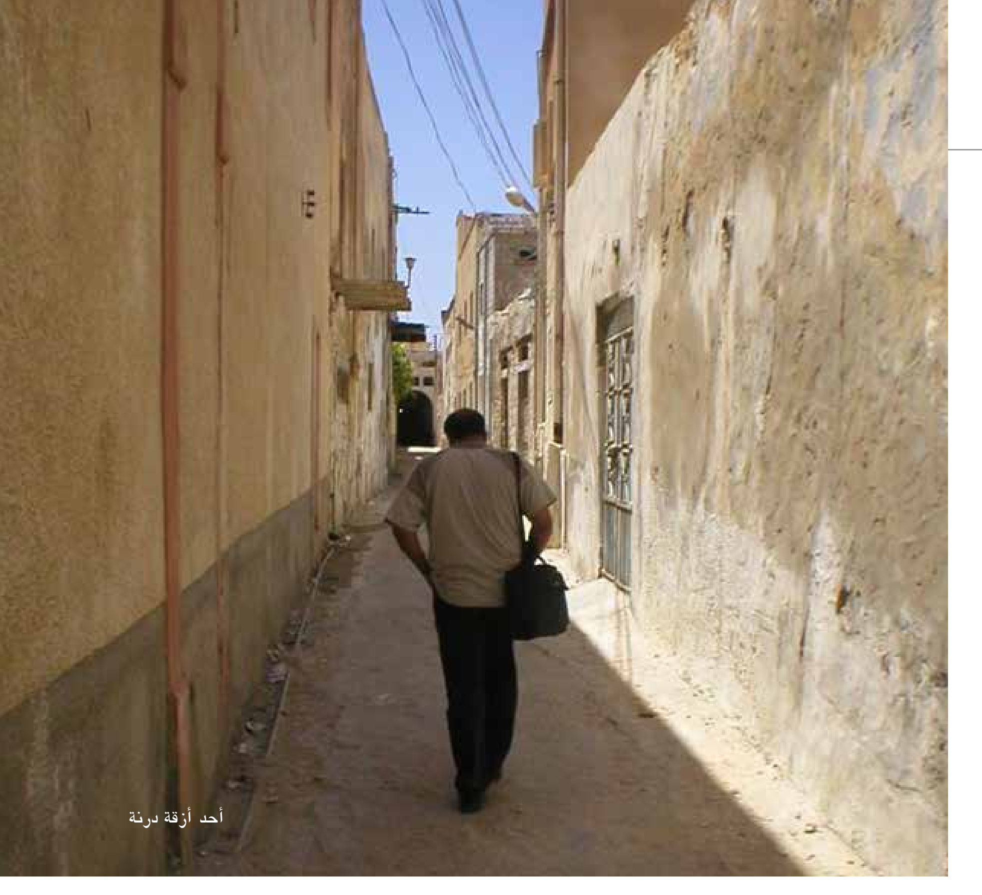
لكن، بعد ثورة 17 فبراير، بدأت المدينة تكتسي بملامح جديدة، الحرية التي نَشَدَها الناس من خلال الإطاحة بحكم القذافي ليس هي المتوافرة الآن، درنة المدينة الوحيدة في ليبيا التي سيطرت عليها الجماعات الإسلامية سيطرة كاملة، لا محاكم، لا مراكز شرطة، لا معسكرات جيش، لا مراكز انتخابات، حرمت المدينة من ممارسة واجبها في الانتخابات، اغتيالات كثيرة حدثت بها، تَمَّ هدم الأضرحة في المدينة، حتى روضات الصحابة تَمَّ هدمها وتسويتها بالأرض، أزورها الآن لأعيش الكآبة والحزن. الأصدقاء كما هُمْ، غير أن المدينة ليست هي، في النهار الأجواء هادئة، في الليل تسمع أصوات الانفجارات، في ساحة البياصة الحمراء. الأجواء جميلة. قهوة عربية لذيذة، تنسيك الحزن، وتُسرِّب لك اطمئناناً دافئاً، ينكّرك بعبق درنة القديم، برائحتها الحاضرة في كل شيء، درنة مدينة الأزهار والتاريخ، المدينة الوحيدة التي ينبت فيها الموز، المدينة الشهيرة بشلالها العذب، أكتب الآن في مقهى صغير اسمه مقهى العتيق في ساحة وكالة الطرابلسي، ساحة جميلة على الطراز الأندلسي، تتوسَّطها نافورة ماء، وتحفّ بجوانبها شجيرات البرسيانا والدفلي، تفتح إلى داخل الساحة حوالي عشرة دكاكين، أغلبها مقفل. ما يعمل منها ثلاثة محلات فقط. مطعم سيدي عبد الكريم الطرابلسي، هو رجل كهل، أبيض الشعر، وسيم الوجه، صارم الملامح، يُعِدّ للزبائن شطائر لذيذة محشوّة بالتونة وجبن الشرائح ومهروس الفلفل وحبيبات الزيتون. بين المقهى والمطعم يوجد مَحَلّ أثري قديم بابه أخضر من النوع المسمّى بوخوخة. مدخله على هيئة قوس، وهو مَحَلّ للطب الشعبي. صاحبه الدوّاء الحاج محمد كحّيل، يرتاده عدّة شيوخ وحتى شباب رياضيون.. يعرّون ظهورهم المنهكة من البرد، فيضع لهم الحاج (المغائث) وهي علب معدنية بحجم طاسة الشاي توقد داخلها نار، وتُكفأ على الظهر بإحكام، فيمتصّ اللهب المحتضر داخلها، قبل أن يخبو، بعضاً من فسادة الدماء.

تناولت شطيرة تونة حارة ساخنة، وطلبت من النادل قهوة مزبوطة وكوب ماء، وعشت أتأمّل مشهد المطعم. الدكان مزدحم، وصاحبه يعمل وحده، يقطع قليلاً من رأس رغيف الخبز، يشق بطنه، يلحّسه بمهروس الفلفل، يحشوه بالتونة المخلوطة بزيت الزيتون وشرائح الطماطم، ثم يزيل غشاء البلاستيك عن شريحة الجبنة، ويضعها في الرغيف.

الزبائن كثر، لكنه لا يعطّل أحداً. صاحب شطيرة واحدة لا يجعله ينتظر طويلاً. يمنحه شطيرته ونظرة شهامة للآخرين، يعمل بخفة ومهارة ما شاء الله، يعمل كعاشق يعامل حبيبته بودّ. لا زيت يسيل من الشطيرة، لا اعوجاج في شقّ بطنها، البنطلون أبيض نظيف، القميص أزرق بلون السماء، الشعر حليق، النظارة بنية شفافة، الأظافر مشذَّبة، محارم الورق مصطفة بعضها فوق الآخر، سُفَر التقديم لامعة مورّدة، ترى فيها وجهك.

الزبائن يتناولون إفطارهم، ثم يغسلون أيديهم بماء النافورة الظليلة بفروع برسيانة الورد الأحمر الممتدّة دونما انتظام. أترك المطعم متوغّلاً في شارع الكنيسة القريب، حيث يوجد بيت درنة الثقافي: مبنى أثري من طابقين، سابقاً كان كنيسة، ساحة العبادة حوّرت إلى مسرح. في الشارع نفسه توجد الزاوية العيساوية المُشَيَّدة عام 1625. بجانبه مغسلة، وخياط، ومعطرة، ومحلّ عصافير. في أحد الشوارع الفرعية المقابلة يوجد كنيس اليهود. الآن حُوِّر إلى زاوية تتبع الطريقة التيجانية. في شارع آخر يتفرَّع من شارع الكنيسة يوجد الجامع العتيق أو الكبير الذي فيه شعرة من شعرات رسول الله صلى الله عليه وسلم، أهديت إليه من السلطان في إسطنبول. اختفت الشعرة في العقود القريبة الماضية. الفاشي موسيليني سبق أن زار هذا الجامع الكبير وأهداه ساعة حائطية وبعض المال. الجامع الكبير مسجد جميل تعلوه عدة قباب، أعتقد أن عددها ثمان أو عشر. لم أتعود عَدّ القباب الأكثر من اثنتين. بنيانه عالٍ شامخ رُفِع على أعمدة إغريقية ورومانية جُلِبت من مدينة سوسة أبولونيا القريبة.

زنقة سيدي علي الوشيش، وزنقة الجامع العتيق، وزنقة كنيس اليهود، وزنقة زقاق صوّان كلها تفضي إلى سوق الظلام. في هذه الشوارع بقية باقية من بيوتات قديمة مصانة حديثاً. عرائش العنب القديمة مازالت تدلي بسوالف حكاياتها من واجهات وشرفات المباني. أشجار التين الضخمة تجدها


أحد أزقة درنة

فـي كل شـارع. فروعها المورقـة تمتد بغنـج التمطّي، وتتمايـل صانعة للمارّة سـحابة ظلّ معطّر، ولبلبة شـجر مرغّبة في المسـرّات.

فـي درنة حَـطّ الأندلسـيون رحالهم، هي جبـل ووادٍ وبحر، كما بلاد الأندلس، جلـب إليهـا الأندلسـيون معمارهـم المتميّز بالنوافير والشـرفات الخشـبية، واسـتغلّوا ماء شـلالها فـي الزراعة عبر نُظُـم رَيّ، مـا كانـت ليبيـا تعرفهـا من قبـل، نظـام السـواقي الـذي يمـر على كل البيـوت وعلى كل المـزارع، ليمنحها الحياة، كان العشـاق يرسـلون رسائلهم ورموزهـم وتمائمهـم عبر المـاء، فتصل بأمان، لا عاشـقة تمسّ بريـد ماء أخرى ولا عاشـق يمسّ بريد عاشـق زميل. في بطن الـوادي الذي يشـق درنـة نصفين يمكنـك أن تشـاهد مغارة كبيـرة تتوغّل داخـل الجبـل مسـافة طويلـة تسـمّى الجباخانـة، كانـت مخزنـاً للبـارود في العهـد العثماني، وملجـأ مـن الفيضانات ومـن القصف فـي أثناء الحـرب العالمية الثانيـة، والآن يسـتخدمها الفتيان لتعلّم العـزف علـى المزمـار، حيـث تطلـق جدرانهـا صدًى شـجياً لصـوت المزمار، وكل عازفـي المزمار الماهريـن في درنة كانـوا قد تعلّموا العزف فـي هذه المغارة التـي تُعَدّ أكاديمية للموسـيقا الشـعبية دون أسـاتذة أكاديميين.

درنـة المدينـة التـي اتخذهـا الجمال موطنـاً لـه: الأكلات جميلـة، الزهـور جميلة، الفتيات جميلات اللكنة، المسـرح جميل، الغنـاء جميل، كرة القـدم جميلة حيث طريقـة التيك تـاكا التي اشـتُهر بها (برشـلونة) هـي طريقـة لعبهم منذ السـتينيات، حيث يلعبـون الكرة للمتعة أكثر من الفـوز، الفرق الأخرى تسـميهم (الـزرادة)، أي الخارجين فـي رحلة بحر أو ربيـع، تاريـخ المدينـة عريـق جداً، ولها انتصـارات على البحريـة الأميركية فـي حقبة القره مانلي (حرب السـنوات الأربـع). مدينـة لا تحتاج إلـى فخر، بل إن الفخـر هو الـذي يحتاجها.

الشّـعْر كذلك علـى درجـة عالية من الجودة والعذوبـة والألم. أجدني أتغنّى- لا شـعورياً- بقصيدة شاعرها عبدالسلام العجيلـي: «هو ظل فاجأه النـداء / تركه معلقـاً في آخـر الزقاق / وهـي عاصفة هودجهـا الغبـش / غنـاؤه خيـط مـن الرمل / وسـعال قديـم / فاقتربـي أيتها العاصفـة / هذا النافر وطـن لأصابعي / وذلـك القرمزي الصغير نهر لمراكبي / أنا المشواشي التعيس / سليل آلهة الرماد / أعـرف كيف أنضـج فاكهتـك العنيدة ! / وكيف أرسـم الأدغـال / والطبـول على أغطيتك الشـتائية / أدعـوك للرقص في مواسـم الجـدب / وأرتديـك فـي ظـلام الجـوع / وجهاً ورغيفاً / صـدري تابوت لألوانـك البعيـدة / بينـي وبينـك ملح بليـغ / آه / كيف أكمل فيـك أغنيتي؟! / والمدينة أهدرت قميـص نومها / ووهبت نعاسـها للريح».

عنـد الأصيـل لابـد مـن جولـة فـي الشـارع الرئيسـي بالمدينـة، شـارع الشاعر إبراهيم الأسـطى عمر والمُسَمَّى- شـعبياً- شـارع (وسّـع بالك)، شـارع اتجـاه واحـد، والسـيارات تسـير فيه ببطء بسـبب المحلات التجارية الكثيرة. كل مـن يطلـق منبّه سـيارة مسـتعجلاً السـيارة التـي أمامـه يقـول له سـائق السيارة الآخر: وسّـع بالك. الآن المدينة مازال بالها يَتَّسـع، لا نـدري متى ينفجر أو يضيـق؟ لقد اتَّسـع لــ 42 عامـاً من الديكتاتورية، وها هو يتَّسـع 4 سـنوات لثورة لـم تحقّق أهدافهـا، وباتت تضيع وتتلاشـى بسـبب العنـف، أتّكئ على سـور تاريخي في الشـارع، تحتـه دُفِن رأس زعيم قبيلـة العبيدات، كان قد قاوم الأتـراك، وامتنع عن دفـع الضرائب لهم. أتمتـم ببيت شـعر يخلّد السـور والزعيم والمدينة للشـاعر البانكـة يقول:

سلامات يا درنة حلال مزارك..

رأس جدنا مبني عليه جدارك

أترك شـارع (وسّـع بالـك)، وأدخل يمينـاً إلـى شـارع حشيشـة الـذي فيه البريـد، والذي ينتهـي إلـى البحر حيث ضريـح سـيدي بوعـزة، والمنـارة البحريـة أوالفنار. سـيدي بوعـزة هُدِم تطبيقاً لفتـاوي دينية توصي بتسـوية القبور مع الأرض. أقطع طريق الأسـفلت مواصـلاً المشـي حتـى توقفني مسـدّة صخريـة ذات رؤوس ثـلاث، يصفعهـا موج قاسٍ. وجدتني جلسـت على مسـدّة صخرية، أنـفث سيجارتي، أقايض بهار الـرذاذ بالزفيـر المتـبوغ. وكان البحـر يتألم، ويرطم المسـدّات، رغـم أنّ قدمي لا تنوسـانه، وعندما قاربت سـيجارتي علـى الانـتهاء لم أكـوِ البحـر، وكويت نفسـي.. على مـرأى مـن أفروديت.

مقالات



أدب

نصوص

حوار

رفعت سلام .. غابة من الأصوات المتشابكة

رفعت سلام حريص على ترويض الحساسية العربية لتلقّي القصيدة الجديدة من خلال "تخلص من الثرثرة تبني المفارقات ـلاذعة واستحضار ماليات بعض الفنون ـمجاورة، مثل الفن تشكيلي والتصوير، غذي بها تقنياته وهو ـهر الأصوات المصرية شعرية، لذا كان لا بدّ من زيارته والتحاور معه لمعرفة تجربته عن كثب، خاصّة وأنها تجربة طويلة وغنية.

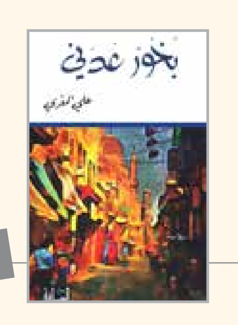
استطلاع

الأدب والبحر

تمتد علاقة البحر بالأدب والفن عموماً إلى فترات بعيدة في التاريخ الإنساني، وتجسدت كصراع بين الإنسان وقوة هلامية ظلت على الدوام تحتفظ بأسرارها.

90

كتب



116

سيرة التعايش والحرب

«بخور عدني» هي الرواية الأخيرة الصادرة للروائي اليمني علي المقرّي، وفي هذه الرواية نتعرف إلى فرانسوا أو ميشيل الذي وصل إلى عدن عبر البحر ودخلها من دون أوراق ثبوتية، و بقي إلى آخر الرواية غير محسوم الهوية.



هايدغر و النازية

يوثّق كتاب «محاضرة هيدلبرغ (1988) »، هيدغر، دلالة فكره الفلسفية والسياسية حدثاً شديد الأهمية على الصعيد الفلسفي، إذ يرصد الخطاب الشهير لهايدغر الذي يشي بالتزامه الفكري والسياسي، حيال نظامَ الوطنية الاشتراكية النازي، ومآلات ذاك الخطاب من خلال ثلاثة مفكِّرين.

95

ترجمات

ثلاث قصص لخابيير تومِيُو

ترجمها عن الإسبانية كاميران حاج محمود

قصص لليديا ديفيس

ترجمتها عن الإنكليزية أماني لازار

حدود الترجمة الآلية لجان فرانسوا دورتيي

ترجمها عن الفرنسية محمد مروان

خالد بيومي

رفعت سلام شاعر ومترجم ينتمي إلى جيل السبعينيات، وهو صاحب تجربة ثقافية من طراز خاص، يطارد خلالها إشارات الأقدمين، ويشكّل مجازاته من نسيج لغتهم، ويختار من عوالمهم ما يتوافق مع همومه الذاتية، كما أنه حريص على ترويض الحساسية العربية لتلقّي القصيدة الجديدة من خلال التخلّص من الثرثرة وتبنّي المفارقات اللاذعة واستحضار جماليات بعض الفنون المجاورة، مثل الفن التشكيلي والتصوير، ليغذّي بها تقنياته الفنية.

التقته «الدوحة» مؤخَّراً في القاهرة، فكان هذا الحوار:

رفعت سلام .. غابة من الأصوات المتشابكة

■ انطلقت تجربتك الشعرية قبل أربعين عاماً.. كيف تتأمّلها اليوم؟

ربما يكون لديّ بعض الملاحظات الجزئية، لكني لم أعكف على تطويرها، فكانت البداية بديوان «وردة الفوضى الجميلة» عام 1987، وكانت تجربة متميِّزة عن تجارب باقي أقراني في ذلك الوقت، وتحمل بنوراً لما سوف يتحقَّق فيما بعد. فكنت أبحث في منتصف السبعينيات - بشكل مستقلّ - عما أسميته فيما بعد «تعدُّد الأصوات في النص الشعري» وكيف تنكسر أحادية النص الشعري التي ورثناها عن أسلافنا القدماء وعن المحدثين، لكي يتحوَّل النص إلى غابة من الأصوات المتشابكة والمتداخلة، وفي الوقت نفسه لا يفقد فيها كل صوت سماته الحميمية، ومن غيرأن يصرف النص إلى مسرح شعري. وهذا هو ما قادني في الديوان الثاني «إشراقات رفعت سلام» 1987، حيث ظهر الديوان كنص واحدٍ ليتوزّع إلى أقسام داخليةً، لكنه ليس تجميعاً لقصائد كما حدث مع الديوان الأول، فهو بنية شاملة ومتكاملة كما يبني الروائي روايته الكاملة. فانقسمت الصفحة في هذا العمل إلى متن وهامش، أي أن تلك الأحادية التي انكسرت شعرياً، انكسرت طباعياً في الوقت نفسه، فانقسمت الصفحة إلى عمودين : عمود الهامش، يحفّ به عمود المتن على امتداد العمل كله.

ولقد تحددت في هذا النص، وفي ما سوف يعقبه من أعمال، الأزمنة والتواريخ والأساطير والمستويات اللغوية والإيقاعات، ليصبح النص منفتحاً عن آخره، قابلاً للتمدُّد والانكماش في كل الاتجاهات بلا أسلاك شائكة أو خطوط حمراء أو أفكار مسبقة وصولاً إلى ديوان «حجر يطفو على الماء» حيث اقتحمت الرسوم والأيقونات البصرية مساحة النص الشعري، فتداخل المكتوب والمرسوم معاً ليشكِّلا النص الشعري.

في تقديري هي رحلة من أجل فتح حدود النص الشعري عن بكرة أبيها بلا نمطية أو سعي لتأسيس نمط جديد.

■ لكن، يُلاحَظ غياب الاهتمام



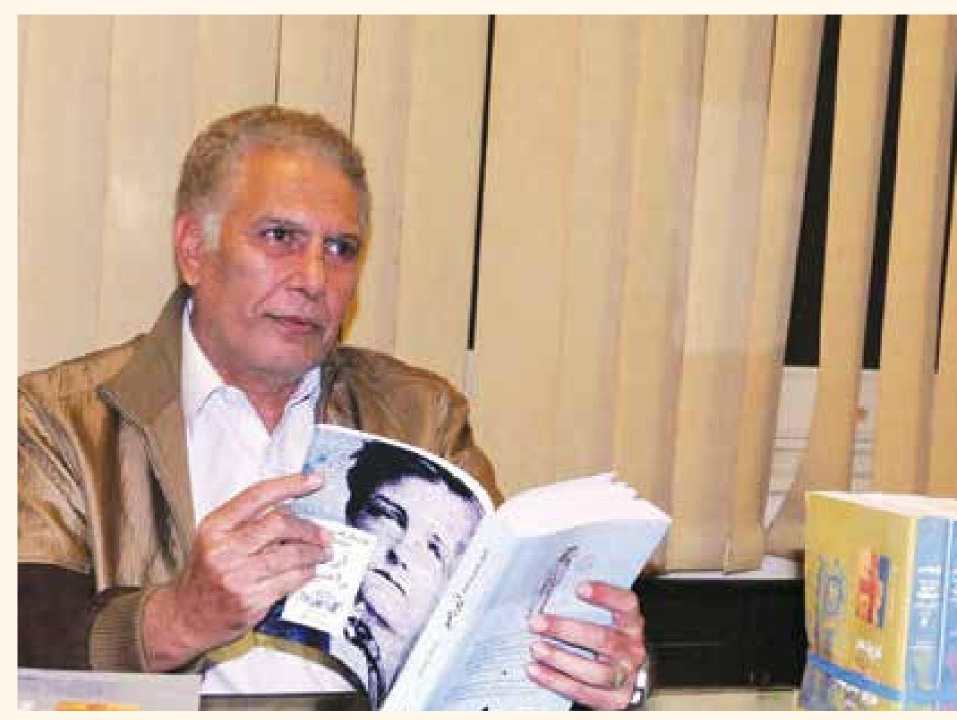
بالقضايا الكبرى في قصائدك رغم تعدُّد الإكراهات والصراعات والتحوُّلات المتسارعة.

لكنني مُتَّهمٌ من قبل بعض شعراء الأجيال التالية بأنني لا أزال أتمسّك في أعمالي الشعرية بما يسمّونه القضايا الكبرى، التي استنفدت أغراضها - حسب رأيهم - في النص الشعري. لأن الحداثة الحالية لم تعد تتحمّل مثل هذه القضايا.

وفي رأيي، أن الشعر يتَّسع لكل هموم الإنسان الكبرى والصغرى معاً، وديواني الأخير «هكذا تكلَّم الكركدن»، انتهيت منه قبل ثورة 25 يناير، وفي المركز منه صوت الكركدن، هذا الكائن الخرافي الذي هرب من الزمن، ولا يريد أن يستسلم لمصيره المحتوم؛ ليضطر في النهاية إلى أن يحفر قبره بيده، يتداخل صوته مع أصوات أخرى، متألمة ومحتجة وحالمة ومعذّبة وصارخة وهامسة، في غمرة هذا العالم الذي يئنّ تحت وطأة وأجواء ذلك الكركدن الخرافي. كما أنني أتناول الإيماءات الصغيرة والعابرة التي تتجلّى في حياتنا اليومية، ونعايشها كل يوم، فالحياة نفسها لا تقتصر على هنا أو ذاك.

هل أنت موجود في قصائدك بشكل ما؟

بالتأكيد، رؤيتي للعالم، بشكلٍ أعمق، تتجسّد في قصائدي التي لا تقف عند حدود الحاضر، بل تدرك شروط المستقبل، وتشكّل ملامحه التي لا يمكن اختصارها في مقال أو دراسة أو كتاب؛ بل هي رؤيتي السرّية أيضاً، التي قد لا تسمح الاوضاع الاجتماعية بالبوح بها بشكل أو بآخر. فلا توجد مسافة كبرى بيني وبين أعمالي الشعرية، ولكل مجتمع سماته وخصائصه الاجتماعية والسياسية والحقوقية، التي تفرض عليك - أحياناً - نوعاً من التحفُّظ. وقد يصل الأمر إلى نوع من المواءمة التي لا تصل إلى الانتهازية بأي معنى. أمّا في الشعر فلا مواءمة أو صمت أو خطوط حمراء؛ ولهذا السبب تعرّضت بعض دواويني إلى العرقلة قبل النشر، حيث كُتب تقريران مضادان لاثنين من دواويني في الهيئة العامة للكتاب. والديوان الأول



«هكذا قلت للهاوية» مَرَّ بسلام، أما الديوان الثاني «إلى النهار الماضي»، فتمّ تعطيله لمدة عام كامل، وتمّ تمريره كما هو، فالأعمال الشعرية لا تعرف الحلول الوسط أو إغماض العين.

الملاحظ أن شعراء جيل السبعينيات لا يتحدّث أحدهم عن الآخر بشكل جيد. لماذا؟

هنا صحيح، وهذه الظاهرة موجودة في الأجيال الإبداعية على مستوى العالم. وجيل السبعينيات بدأ متماسكاً ومتآزراً ؛ لأن هذا التماسك كان ضرورة لمواجهة الأطراف الأخرى المضادة، ويظلّ هذا التماسك مستمرّاً حتى يحقّق الجيل مكانةً ما في الحياة الثقافية. فإذا ما تمّ الاعتراف به، وفرض نفسه على الواقع الثقافي، انتفت الضرورة الموضوعية لهذا التماسك، وأصبح على كل شاعر أن يقدّم تجربته الإبداعية بشكل منفرد ومستقلّ، ويحدث كما حدث معنا: أن يصمت البعض، أو أن يخرج البعض عن الإبداع الشعري برمّته، أو أن يكرر البعض تجربته أو ما كتبه في الديوان الأول، ويصبح الأمر مرهوناً بالطاقة الإبداعية لكل شاعر، وهي ليست متكافئة لدى الجميع. ولذلك نشأ نوع من الصراع الخفي والظاهر معاً، لأن هذا الجيل بدأ بحوالي خمسة وعشرين شاعراً، وانتهى به الحال إلى خمسة شعراء أو أقل، وانفرط عقده بمرور الزمن، ونضوج وتباين تجارب أبنائه.

رغم كثرة أسفارك وتنقُّلاتك ما بين القاهرة والجزائر وفرنسا واليونان... إلا أنك لم تتناول هذه الأماكن في شعرك.. لماذا؟

كما قلت لك، أنا لا أكتب قصائد منفردة، أو مستقلاً كل منها عن الآخر، فحتى ديواني «حجر يطفو على الماء» كتبت مسوّدته كاملة في أثناء إقامتي بمرسيليا خلال استضافتي من قبل المركز الدولي للشعر. لكنني في أثناء إقامتي هناك كنت مشغولاً - كوني شاعراً مصرياً - بهموم وطني الداخلية والاجتماعية التي نعرفها، ومحاولة البحث عن مخرج، ولم يكن يعنيني المكان الفرنسي من أية زاوية، وربما أحتفي بالمكان الفرنسي أو الجزائري أو اليوناني أوالبلجيكي... في نص قادم، لكن حتى الآن لم يحدث ذلك.

ثمة إشارة في ديواني «هكذا قلت للهاوية» إلى الدار البيضاء، لكنها إشارة عابرة، قد لا يلتفت القارىء إليها ؛ لأني أحمل القاهرة في داخلي أينما ارتحلت أو حللت، ولا أستسلم تماماً إلى تلك المدن، رغم كل ما فيها من فتنة وإغواء.

لماذا ترجمت الشعر؟ هل لأنك شاعر؟

لم يخطر ببالي يوماً ما أن أصبح مترجماً، لكني عكفت على بوشكين في البداية خلال فترة السبعينيات، ولم يكن هناك ترجمة عربية لأشعاره، كما أن الترجمة الروسية التي كانت لديّ صعبة المنال، ولا تسمح بالاستمتاع الشعري، فقرَّرت ترجمتها لنفسي لكي أتعرف إلى هذا الشاعر الكبير، مؤسّس الحداثة الروسية، ولم يكن في نيّتي -بأية حال- أن أقوم بنشرها، فترجمت «الغجر.. وقصائد أخرى»، لكني فوجئت بعد عام من العمل بأنه قد تجمَّعت لديّ قصائد كثيرة لا ينقصها سوى المقدمة، فكتبت المقدمة، وكتبت الإضاءات والكشافات المتعلّقة ببعض الشخصيات والرموز، وأصبح هناك كتاب من غير أن أسعى لذلك في البداية.

لكنني عندما اطّلعت على تجربة «ليرمنتوف» أدركت الخطأ الذي وقعت فيه الثقافة العربية، إذ قدَّمته لنا باعتباره روائياً، في حين إن كل الدراسات الروسية التي كنت أقرؤها خلال انخراطي في ترجمة بوشكين، كانت تتعامل معه باعتباره وريثاً لبوشكين في الشعر، وبدا لي

أن تصحيح هذا الخطأ أمر مهم، وهذا ما دفعني إلى ترجمة أشعار «ليرمنتوف».. وهكذا، خطوةً خطوة، وجدت نفسي أستمتع بهؤلاء الشعراء الكبار واحداً وراء الآخر، وكلّ منهم فتح أمامي أفقاً جديداً قادني إلى ترجمة الشعر.

■ ذات مرة قالوا للشاعر التركي ناظم حكمت: إن أشعارك قد ترجمت إلى لغة أخرى. فعلّق قائلاً: «إنها أشعار المترجم»..برأيك هل الترجمة كتابة جديدة للنص؟

نعم، هي كتابة جديدة للنص، وهذا النص المنسوب إلى ناظم حكمت في اللغة العربية مثلاً، هو جهد مشترك بين الشاعر الأصلي والمترجم، فلولا المترجم ما كان لهذا النص التركي أن يظهر في اللغة العربية، وهذا الفضل لا ينتبه إليه الكثيرون الذين يرمون المترجمين بالحجارة.

■ برأيك.. هل الشعر يفقد شيئاً من جماله في أثناء الترجمة؟

بالتأكيد يفقد الشعر شيئاً ما رغم أنف المترجم، نظراً إلى عدم تكافؤ الكلمات فيما بين اللغات، فالجناسات الصوتية لا يمكن ترجمتها بالكفاءة نفسها إلى اللغة الأخرى، وكل ما يعتمد على الإيقاع أو التلاعبات اللفظية، ومن ثَمَّ مثل هذه الخسارة إجبارية مهما كانت كفاءة المترجم. لكن المترجم الكفء يمكنه أن يقلّص هذه الخسارة إلى الحدود الدنيا ولا يوسّعها، فكلما ضاقت الفجوة مع النص الأصلي، اقتربت الترجمة من الأصل. وهنا تلعب قدرات المترجم الدور الثاني في الأمر لا الدور الأول. بالطبع هناك مترجمون يدمّرون الأعمال الإبداعية أو يخرّبونها ولكن -للأسف- لا يوجدهناك قواعد تمنع هذه الفئة من التخريب.

■ بدأت رحلتك مع الترجمة مع كبار الشعراء الروس أمثال بوشكين، وليرمنتوف، وانتهيت إلى ترجمة أساطين الشعر الفرنسي أمثال بودلير ورامبو.. لماذا هذه النقلة بين مدرستين: شرقية، وغربية؟

في ما يتعلّق بالشعراء الروس، فقد اخترت أهمّ شاعرين في القرن التاسع عشر، أسَّسا الحداثة الشعرية الروسية، بالإضافة إلى أهم صوت شعري في بدايات القرن العشرين «مايكوفسكي»، وقد تشبَّعت بالشعر الروسي، ولم يعد لديَّ مُتَّسع لشعراء آخرين. وفي عام 2001 توجَّهت إلى الجزائر مديراً لمكتب وكالة الشرق الأوسط هناك لمدّة أربع سنوات، وشعرت أنني بدأت أبتعد عن كتاباتي الشعرية، كما أنني لا أملك ترف إضاعة الوقت، كما أن الفرنسية ذات حضور قوي في الجزائر، وكانت الظروف مواتية لكي أعرّج على الشعر الفرنسي. وتنكَّرت أن شاعراً بحجم بودلير، وتأثيره في أشعار العالم كله، لم يحظَ حتى الآن بترجمة شعرية لأعماله الكاملة. وبدا لي ذلك نوعاً من التقصير في حقّ الثقافة العربية، فقمت بشراء أعماله كلها من فرنسا، وعكفت على ترجمتها طوال السنوات الأربع في الجزائر. وبعد انتهائي من ديوان «حجر يطفو على الماء»، 2008، وجدتني منجذباً إلى ترجمة أعمال آرثر رامبو، رغم علمي بوجود ترجمات مختلفة لأعماله، وقد استغرقت ترجمة أعماله الكاملة خمس سنوات، وصدرت العام الماضي عن الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

■ رغم وجود شعراء كبار في العربية أمثال المتنبي، وأحمد شوقي، ونزار قباني، ومحمود درويش، إلا أنه لا يوجد شاعر تحوَّلَ إلى أيقونة على مستوى الشعر العالمي أمثال بوشكين ورامبو وبودلير وشكسبير.. لماذا؟

- هذا ليس مرهوناً بقدرات الشاعر الفنية فحسب، ولكنه مرتبط بمدى تأثير ثقافته وثقافة أمّته في الثقافة العالمية والإنسانية، وقوة اللغة تنبع من قوّة أهلها والمتحدثين بها. وتأثير اللغة العربية - للأسف - لا يرقى إلى مستوى تأثير الانجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية ولا حتى الإيطالية، وهذه الوضعية تؤثّر سلباً على حضور الشاعر العربي في السوق العالمي للشعر؛ ففي باريس مثلاً هناك شاعران تُرجِمت أعمالهما بشكل معقول، هما محمود درويش وأدونيس، أما بقية الشعراء الآخرين فغير مطروحين للقارىء العادي. ولم يُترجَم نجيب محفوظ بشكلٍ موسَّع إلا بعد حصوله على جائزة نوبل عام 1988.

■ مَن الشاعر الذي وقفت أمام نصوصه منهولاً؟ وهل يمكن أن تتراجع عن ترجمة نص ثقيل وملغز إلى حَدّ التعمية؟

حدث هذا مع نصوص رامبو، وأظن في «فصل الجحيم» و«إشراقات». وأحياناً كانت ترجمة الصفحة تستغرق مني أياماً لأنها تستعصي على القبض عليها ذهنياً وخيالياً كخطوة أولى لصياغتها لغوياً، ولا بدّ من فكّ الرموز أو الشيفرة داخل الذهن، قبل إعادة صياغتها بالعربية ولأنني كنت قد قطعت شوطاً كبيراً لا يمكن التراجع عنه في ترجمة أعماله الأخرى، فلم يكن وارداً التراجع عن استكمال الترجمة، بعد الصبر على النص، وخاصة أنني حينما أشرع في الترجمة لا أتفق مع أحد على النشر في أثناء الترجمة، لكي أعطي لنفسي الوقت الكافي لمعالجة تلك الصعوبات، والتأمّل، وإعادة النظر حتى أشعر أن النص نضج بما يسمح بنشره.

الأدب والبحر

المُجَرّد والمحسوس

عبدالحق ميفراني

يمثّل كتاب «البحر في الأدب الفرنسي، من فرانسوا رابلي إلى بيير لوتي» (2003) للناقد سيمون لبيس، مرجعاً مهمّاً لاستقصاء علاقة البحر بالأدب الفرنسي ورصد لصور حضوره. لقد ظل البحر نقطة جذب وإلهام للعديد من الكتّاب. ورصداً لهذا المسار يتتبّع الناقد سيمون لبيس هذه العلاقة في الأدب الفرنسي خصوصاً، من خلال مجلّدين: الأول يمتد من فرانسوا رابليس إلى ألكسندر دوما، والثاني من فيكتور هيغو إلى بيير لوتي. يشير لبيس إلى أن البحر أصبح ذريعة لكتابة النص الأدبي عند فولتير، كما تحوّل إلى مكوّن درامي للتشكيل الفني، ويشير إلى أنه بفضل كتاب الرواية تمكّن البحر من أن يصبح موضوعاً أدبياً.

يبحر لبيس في العديد من التجارب الإبداعية التي استحضرت البحر موضوعاً رئيسياً لها، ففي سنة 1780 تحوّل «المحيط» إلى موضة حتى قبل ظهور أعمال برنادت سانت بيير. في الشعر- أيضاً- مع روشييه وشانييه؛ إذ أمسى البحر يشير إلى الامتداد والرهبة ويوحي بالمغامرة. عند روشيه في عمله الإبداعي «الشهور» وصف للبحر الميتولوجي المخادع. مع شاتوبريان أمكننا الحديث عن شعرية البحر، إذ أمسى «المحيط» استعارة لقوة مخيفة وغامضة في أشعاره، صوت مخيف يثير الرعب بألوانه الداكنة، هو «بحر لا يضحك..».

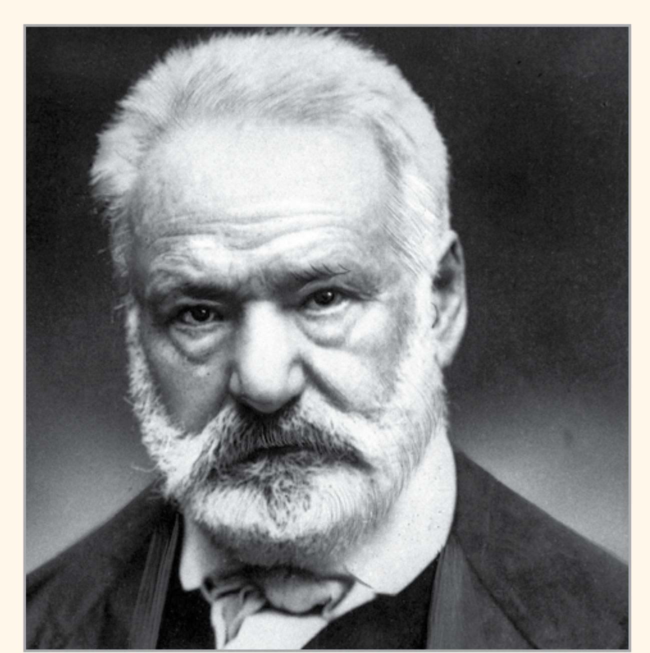
عموماً تحوّلت صورة البحر مع المتن الإبداعي والفني، كي ترادف دلالات متعدّدة: الألوان، الظل، لعبة الضوء، الصوت، الأشكال، بل أكثر لقد حاول «شاتوبريان» أن يدرج عالم الإنسان والبحر كي يشكل بورتريهاً نفسياً.

وتمتدّ علاقة البحر بالأدب والفن عموماً إلى فترات بعيدة في التاريخ الإنساني، وتجسّدت كـ«صراع» بين الإنسان وقوة «هلامية» ظلت على الدوام تحتفظ بأسرارها. فالإغريق قدَّموا صوراً «أسطورية» أضفت على الأدب صوراً أكثر إخصاباً: نتذكّر ملحمة «الأوديسة» لهوميروس حيث صراع أوديسيوس ونبتون. لتتوالى بعدها، وعبر التاريخ الإنساني، روائع من الأدب كان البحر موضوعها الملهم، كما نتذكّر رواية الروائي الأميركي هرمان ملفل (1819 - 1891) «موبي ديك»، مجموعة موبسان «في البحر» نشرت 1883 والتي يتعرَّض فيها لسفينة غرقت في مدخل ميناء بولون، «عمال البحر» لفيكتور هيغو (1866)، «جزيرة الكنوز» للكاتب الاسكتلندي روبير لويس ستيفنسون (1833)، رواية «الشيخ والبحر» للأميركي ارنست همنغواي، الذي حاز على جائزة نوبل 1954. ويعدّ كثير من النقاد هذه الرواية تمثّل «أعظم ما كُتِب في أدب البحر، وديوان «أوراق العشب» للشاعر الأميركي والت ويتمان، هنا إلى جانب أعمال هنري دومنفرد أو الملقَّب بـ «عبدالحي» المغامر والكاتب والبحّار والفوتوغرافي والرسام الذي تعلّم اللغة العربية، وتحوّل إلى بحّار يتاجر بالأسلحة واللؤلؤ، كتب ما يقارب 75 مؤلّفاً يتعرَّض فيها لمغامراته. وقد ترجمت أعماله إلى 12 لغة. ومثّل البحر لدى العرب موضوعاً أثيراً انبثق في الشعر الجاهلي مع طرفة بن العبد وامرئ القيس، وامتدّ إلى أدب الرحلة. نتذكّر «ألف ليلة وليلة» في محكيّاتها العجائبية من سندباد إلى مغامرات البحر العجيبة.

وظل البحر يشغل البشرية إلى الحَدّ الذي نتج عنه صور ترتبط- في الأعم- ببلدان وإثنيات وشعوب وفق عادات وتقاليد تتحكَّم في مخيالها الشعبي. والتراث العربي القديم حافل بأمهات الكتب التي تناولت البحر، من كتب الرحّالة البحريين، وهو ما أُطلق عليه «أدب الرحّالين العرب»، من أمثال: المسعودي (المتوفى سنة 346هـ) الذي كان أديباً ورحّالة ومؤرّخاً وجغرافياً، قام برحلاته في النصف الأول من القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وخَلَّفَ «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، ودوَّنَ الرحالة المغربي (ابن بطوطة) في مؤلّفه «تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» رحلاته البحرية من البحر المتوسط إلى الصين، وأيضاً كتاب الطبري «تاريخ الرسل والملوك».

في جنس الرواية العربية، أغرت عوالم البحر الروائيين العرب، وعلى رأسهم روائي البحر حنا مينا صاحب «الياطر» و«الشراع والعاصفة» و«ثلاثية حكاية بحار» وغيرها، إلى جانب رواية «السفينة» للفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، وروايتَيْ «حين تركنا الجسر» و«مدن الملح» للروائي السعودي عبد الرحمن منيف، ورواية «الشراع الكبير» للروائي العماني عبدالله بن محمد الطائي.

وفي عالم الفن، تظهر صور البحر أكثر تجريداً وحضوراً بشكل تشير فيه إلى التوجُّه المدرسي. نشير هنا إلى الموجة الكبيرة في كاناغاوا اليابانية، وهي لوحة يابانية للفنان هوكاساي رائد مدرسة التصوير الحديث «كاتسوشيكا هوكوساي»


فيكتور هيغو


حنا مينا

1760 - 1849(Katsushika Hokusai) عام 1832م خلال فترة الإيدو، وتُعَدّ لوحة هذا الفنان واسمها «تحت موجة كاناغاوا» رمزاً مصوّراً لمواجهة الإنسان لقوة البحر وجبروته، وقد ألهمت اللوحة العديد من الفنانين التشكيليين، وأثرت تجربتهم الفنية على امتداد الحركة التشكيلية في أوروبا والعالم.

وكما التشكيل والمسرح والسينما، توسَّعت مجالات حضور البحر في أنواع الكتابة الإبداعية. ليتحوَّل السؤال أخيراً إلى: كيف يحضر البحر في الكتابة الإبداعية عموماً؟ وما هي تمظهرات هذا الحضور للبحر في الكتابة؟

فيما يلي آراء بعض النقّاد والباحثين المغاربة حول حضور أدب البحر، في الأعمال والنصوص الأدبية. من كشوفات المستشرق كراتشكوفسكي الذي عنى عناية فائقة بالتأريخ للأدب.

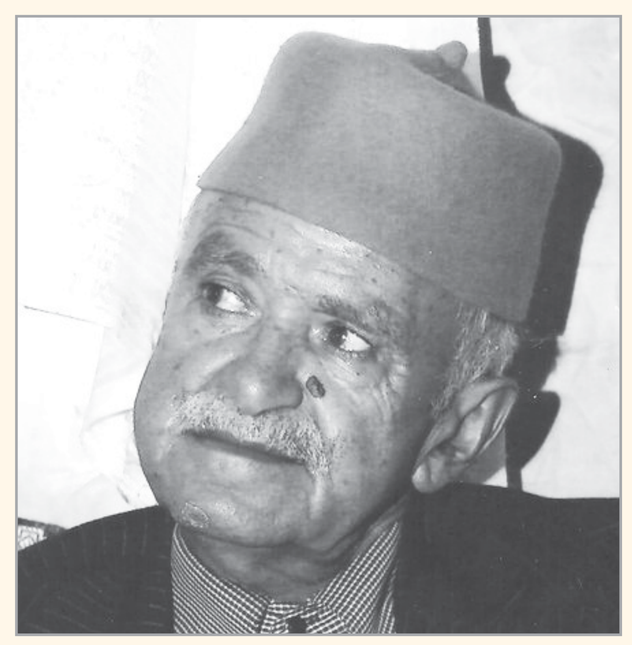
إبراهيم أولحيان: لكل نص روائي «بحره»

في تقديمه لتجلّيات البحر في الرواية، يشير الناقد إبراهيم أولحيان إلى أن البحر يشغل مكانة أساسية في الكتابة الإبداعية منذ القدم. حيث تَمَّ توظيفه، بشكل كبير، في الكتابة النثرية والكتابة الشعرية.

بخصوص الرواية العربية نجد البحر قد شغل مكانة هامة في فضائها، ويمثّل لذلك برواية جبرا إبراهيم جبرا «السفينة» التي تعاملت مع البحر بشكل مباشر، حيث عزل الروائي شخصياته في سفينة كمواجهة من قِبَل بعضهم للبعض الآخر. ولمواجهة أنفسهم أيضاً، ويقول عنها الدكتور نجم عبدالله كاظم: «السفينة» رواية وعنصر وأداة رئيسية تتحول عليها الشخصيات، وتقع الأحداث فوقها...إنها صدى للوضع العربي أو الأوضاع السياسية، التي سادت الوطن العربي، قبل نكسة حزيران 1967». وهناك أيضاً رواية العراقي غائب طعمة فرمان بعنوان «المركب» وهي رحلة إلى جزيرة أم الخنازير، وصفها محمد برادة في إحدى دراساته بـ «رحلة الدولة المتعثّرة نحو التحديث» بالإضافة إلى روايات السوري حنا مينا التي تحتفي بالبحر جاعلة إياه الفضاء المميَّز لأحداثها. بالنسبة للرواية المغربية نجد «الأفعى والبحر» لمحمد زفزاف، «الوردة والبحر» لإدريس بلمليح، «رحيل البحر» لمحمد عزالدين التازي، «بحر الظلمات» لمحمد الدغمومي، و«عشاء البحر» لأبي يوسف طه.

وعن سؤال: كيف وُظِّف البحر في الرواية؟، يحدِّد الناقد إبراهيم أولحيان أنه من خلال قراءات لمجموعة من النصوص الروائية، وجد أن لكل نص روائي «بحره» الخاص، لكنه يجمل ذلك- على المستوى المنهجي- في أربعة مستويات:

- البحر كاشتغال فضائي، بمعنى أنه يوظَّف بوصفه مكوِّناً من مكوِّنات العالم الروائي؛ فهو فضاء تجري فيه الأحداث، وتتنفَّس فيه الشخصيات. وتوظيف فضاء البحر في الرواية يسهم في «الإيهام بالواقع»، وإحداث وقع في القارئ والتأثير فيه، وأيضاً يساعد في بناء المعنى، وفي تشكيل موقف الشخصيات من العالم.
- البحر بوصفه رمزاً من الرموز، أي يشتغل في النص كمتخيَّل لا يمكن القبض عليه إلا في ارتباطه بكل أجزاء النص، ولا يمكن فصل البحر عن رمزية الماء بشكل عام، لأن دلالات هذه الأخيرة تنبثق من رمزية البحر. فالبحر رمز لحركية الحياة وفعّالياتها، فهو مكان الولادة والتحوُّلات والبعث. إنه رمز الخصب. ويدلّ- أيضاً- على واقع «الارتياب والشك والحيرة الذي يمكن أن يؤول إلى خير أو شر. من هنا كان البحر صورة الحياة وصورة الموت».


عبدالكريم الطبال


محمد زفزاف

- البحر بوصفه صورة روائية، ويتمّ القبض على الصورة الروائية بالبحث في التشبيهات والاستعارات التي يستعملها الروائي، وغالباً ما تكون منغرسة في البنية السياقية للرواية.
- البحر بوصفه تيمة. قد يكون البحر تيمة مركزية في عمل ما، لكن يجب ألا نخلط بين التيمة والرمز والصورة، رغم التفاعل الموجود فيما بينهم في نسيج العمل الروائي، كما لا تنبغي أن نخلطها مع اللفظة، بل لابد من البحث عنها في هندسة العمل الأدبي.

عبدالرحيم مؤذّن:
في الاسم والمسمّى

المتصفّح للمعجم البحري التراثي، سيصطدم بالنعوت والصفات المنتشرة في المتن الرحلي، وكتب الجغرافية، والأطوال والعُروض، وكتب الخطط، ومعاجم البلدان، أقول سيصطدم بالنعت القائم على التوجُس والغرابة والعجز والجبروت. في العجز نجد الاستسلام أمام سلطته القاهرة. يقول أحد المتصوّفة الذي تأمّل البحر:

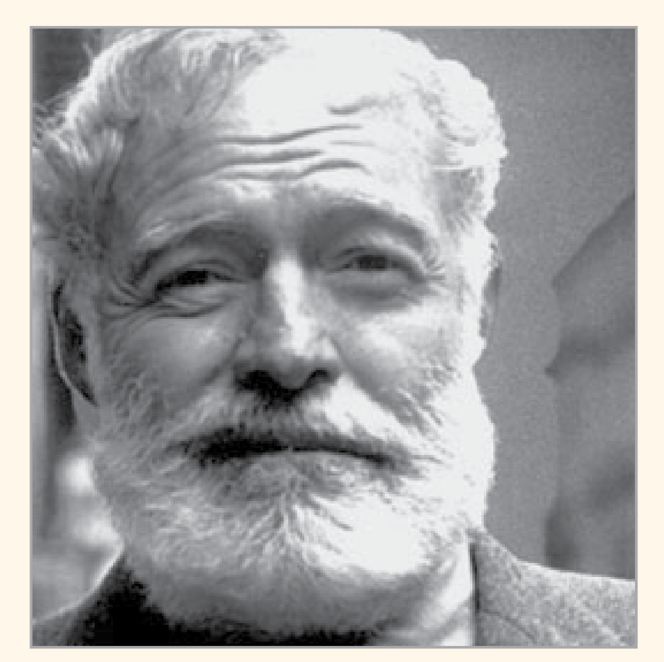
لا أركب البحر أخشى علّيَ فيه من المعاطب
طين أنا وهو ماء والطين في الماء ذائب

وفي الغرابة، يصبح البحر حاملاً لهوية الذي يعتلي أمواجه محتكراً فضاءه بكافة الوسائل. فالبحر المتوسّط رادف، بعد غزو الغرب، بحر الروم كمرادف للعدو، أو الأجنبي. فمنذ القرن التاسع عشر، إن لم يكن قبل ذلك، على حد تعبير عبد الله العروي، لم يعد هذا البحر بحراً عربياً.

وفي الجبروت لا يتردّد الرحّالة في تبنّي مفردات الجغرافي العربي، ناعتاً البحر الأحمر باسم مميَّز هو «بحر القلزم» الذي لايتردّد في التهام- على حَدّ تعبير ابن خالويه- «كل من ركبه، فهو المكان الذي غرق فيه فرعون وآله». وفي التوجُس لايتردّد والد المختار السوسي في القول، في أثناء رحلته، في إطلاق هذا النظْم الحِكَمي القائم على التجربة: «ثلاثة ما منهم أمان: البحر، والسلطان، والزمان». هكذا فضَّل الرحّالة العربي عامة، والمغربي خاصة، السفر براً ، عوض السفر بحراً، بالرغم من وجود العنقاء، والغول، الجن، والإنس، - دون أن يتعارض ذلك مع الإحساس بالأمن والأمان، رفقة سفينة الصحراء (لاحظ الصورة البحرية البرية) مصحوباً برفقة تدعم هذا الإحساس الذي يفتقده البحر الموسوم بالمفاجأة والكائنات الغريبة، والعوالم المستعصية على الفهم والتحديد. فالبحر «لايعلم أحد ما خلفه، ولا وقف بشر على خبر صحيح عنه، لصعوبة عبوره وظلام أنواره، وتعاظم أمواجه، وكثرة أهواله، وهيجان رياحه. وأمواج هذا البحر تندفع كالجبال لاينكسر ماؤها» (نقلاً عن حسين فوزي: حديث السندباد القديم 1967).

وإذا كانت الرحلة المغربية قد ألحّت على هذا التوجُس الدائم من البحر وأهواله، فإن ذلك لم يمنع الرحّالة من ركوبه اضطراراً لسبب أو لآخر.

وبحكم الضرورة الدينية، أو المعاشية، سجَّل العديد من الرحّالة العرب، في كتاباتهم، بعض انطباعاتهم عن البحر (خاصة الرحلة الخليجية الشراعية)، وسجلّوا تحوّلاته من جهة، ودوره في التواصل مع الآخر من جهة ثانية، شرقاً وغرباً، عبر أحاسيس البحّارة، أو المرتحلين في فضاء ظل عصيّاً على الترويض، لكنه يغري بالكشف والاكتشاف والمغامرة..



هيمنغواي

محمد زهير: البحر في الشعر

يشير الناقد محمد زهير إلى تجلّيات البحر في الشعر من خلال اشتغاله- خاصة- على ديوان الشاعر عبدالكريم الطبال «عتبة البحر»، وذلك من خلال اشتغاله على رمزية البحر في الديوان، بدءاً من العنوان، المؤشّر الأول على حضور هذه الرمزية ذات الحس الصوفي. البحر في نصوص الشاعر الطبال يرتفع إلى مستوى القيمة الرمزية الجوهرية. إن عالم البحر بمظهره ومخبره، بأسراره وغموضه وإيحاءاته، يجتذب الذات الشاعرة، ويشدّها إليه بقوة خفية، ويتيح للخيال الشعري آفاقاً لا محدودة. للكشف وبناء العلاقات الشعرية المجازية وتوالدها. فالبحر لهذا رحم رحيب لتوليد العلاقات الخيالية، وتوليد الاستعارات المفتوحة الأساسية والمتفرّعة.

البحر في الشعر رمز المطلق الذي تحنّ الذات إلى العودة إليه، والذوبان فيه، ومن ثم انشدادها إليه. ورحيلها الرمزي في عوالمه، والإصغاء العميق إليه لعله يمنحها من أسراره. لكنه، بقدر ما يمنحها، يتمنّع عليها، فتتمزّق بين الرغبة فيما تريد وما تحصل عليه. ومن بؤرة هذا التمزّق تتولّد مجازات شعرية جديدة محمَّلة بتوتُّرات الشوق والخيبة.

حسن المودن: سعة وانبساط

يؤكِّد الناقد حسن المودن أننا عندما نسمع البحر تحضرنا سعته وانبساطه، عظمته وخطورته. لكنه استعارة شعرية قديمة تدلّ على رجل كثير الكرم.

يقدِّم الناقد المودن رؤيته ل أدب البحر من خلال نماذج محدَّدة اختار منها رواية «الأفعى والبحر» للكاتب محمد زفزاف، حيث رؤية زفزاف البحرانية الشديدة التعلُّق بالبحر. أي بالحياة، ولكن الحياة التي يقصدها زفزاف هنا هي تلك الحياة الأولى، تلك الحياة التي نعود معها إلى الطبيعة بعيداً عن الثقافة والحضارة والمدينة. مع البحر ينتقل الإنسان إلى عالم آخر، عالم سحري هو أشبه بعالم الحلم، حيث تتحرَّر الرغبات الدفينة. البحر بهذا المعنى، هو «الاستمرار في الرحلة إلى العالم الفسيح». كما أن البحر يسمح بالعودة إلى الطبيعة الأولية للإنسان، لاستعادة الإنسان الأول.

في رواية محمد زفزاف «الأفعى والبحر» احتفاء بعالم البحر، ودعوة للعودة إلى عالم الرحم/ البحر. ذلك العالم الأولي الطبيعي حيث السكون والحرية والحبّ الأوّلي والتناغم التام.

إجمالاً، يمكن القول إن البحر يعني عودة المكبوت والانفتاح على اللاوعي، والانفلات من مراقبة الوعي. البحر عند زفزاف إحالة إلى صورة استعارية تنسج الرغبة في عالم الحلم، عالم السعادة، عالم تتحقَّق فيه الرغبات. أدب البحر، بهذا المعنى- أدب يدفعنا إلى أن نكتشف في ذواتنا إزاء العالم الواقعي الحضاري كائناً حائراً وقلقاً، كائناً مقذوفاً به في عالم ينحو يوماً بعد يوم نحو السلبية واللاإنسانية.

محمد آيت لعميم: البحريجتذب الإنسان نحو المغامرة والمقامرة

يخلص الناقد محمد آيت لعميم إلى أن الرواية استطاعت أن تقتحم عوالم عديدة، ومجاهل الحياة، والنفس البشرية، وبذلك قدّمت لنا، عبر تاريخها الحافل بالروائع، معرفة عميقة بالذات والوجود، في تنوُّعاته وتشعُّباته. ويُعَدّ الفضاء البحري من الفضاءات الخصبة التي تَمَّ استثمارها في روايات خالدة خلود البحر في إغرائه ومجهوليته. فهذه الكرة المائية التي يدعوها الجغرافيون- خطأ- الكرة الأرضية، لا تشكّل فيها اليابسة سوى نزر يسير، هي شبيهة بكثبان ملقى في صحراء، أو لنقل إننا نمتلك اليابسة في حين أن البحر يمتلكنا؛ وبذلك فالبحر- بنشيده الذي لا يملّ من تكراره، وبكائناته الحقيقية والأسطورية- يجتذب الإنسان نحو المغامرة والمقامرة كما فعل سندباد وأوليس. ولذلك نجد البحر قد تشكَّل في مخيال الإنسان برموز عديدة، ودلالات كونية.

إذا رجعنا إلى معجم الرموز نجد أن مؤلّفَيْه استطاعا أن يستقصيا أهمّ رمزيات البحر في الثقافات، والصور النمطية حوله. فقد ذهبا إلى أن البحر رمز لدينامية الحياة، فالكل خرج من البحر وإليه يعود: إنه مكان للولادات والتحوُّلات والانبعاثات. ويرمز إلى الحالة الانتقالية بين الممكنات التي مازالت غير متشكِّلة والحقائق المشكَّلة. إنه وضعية متحرِّكة، وضعية اللايقين والشك، من هنا يكون البحر- في الآن نفسه- صورة للحياة وصورة للموت، فالقدماء كانوا يهبون للبحر أضحيات من الخيل والثيران، وهذه نفسها رموز للخصوبة، لكن، من قاع البحر تطلع وحوش هي رمز لصورة العقل

الباطني (معجم الرموز، باب البحر، ص 420).

في الميثولوجيا الأيرلندية، مثلاً، جاءت الآلهة عبر البحر، وعبر البحر سنذهب إلى العالم الآخر. وفي القرآن الكريم، هناك حديث عن البحر المسجور، أي المحترق، كعلامة على الدخول إلى العالم الآخر. ويرمز البحر عند المتصوِّفة للعالم، وللقلب الإنساني،كونه مقرّاً للعواطف. فالبحر رمز للحياة العليا، للجوهر الإلهي. يقول الصوفي المغربي الشهير عبد السلام بن مشيش: «لقد ارتبطت دلالة البحر بالخصوبة والعطاء، فاشتقت للبحر كلمة في العربية تشير إلى الأمومة وهي كلمة اليم، وبالفرنسية هناك جناس بارز بين Mere (أم) وMer (بحر)».

إن هذه الرمزيات المتعدّدة والمتنوّعة، كانت لها جاذبية خاصة في الإبداع، بصفة عامة، وفي الكتابات الروائية، بصفة خاصة. فنماذج عديدة من الروايات العالمية استثمرت هذه الرمزيات، ولعل رواية «الشيخ والبحر» رائعة هيمنغواي، هي الرواية التي استأثرت باهتمام النقّاد، وهي تحكي عن خروج الملّاح سنتياغو إلى البحر منفرداً، بعد أربعة وثمانين يوماً استعصى عليه الصيد فيها، وهو يقرّر -كبطل في مأساة إغريقية قديمة - أن يتوغّل في البحر، متعدّياً حدود الآمن والمألوف، وهو شيخ يحمل على وجهه وجسده خاتم البحر الذي عركه: التجاعيد العميقة، والقروح، والندوب. كان كل شيء فيه عجوزاً خلا عينيه، كان لونهما مثل لون البحر، وكانتا مبتهجتين باسلتين. ولسانتياغو مريد صغير، يحبّ معلّمه الشيخ، ويرغب في مصاحبته، لكن أهله يمنعونه، وينقلونه على ظهر مركب أوفر حظّاً.

لقد أفاض نقّاد هيمنغواي في الحديث عن الرمز والمفارقة في «الشيخ والبحر»، وعن مبناها الذي يشبه القصص الرمزية في العهد الجديد. فالهيكل العظمي الممدَّد في نهاية الكتاب والرحلة، يوحي للوهلة الأولى، بأن حصاد التجربة لا يختلف كثيراً عن حكمة سِفْر الجامعة، في العهد القديم، على لسان النبي سليمان عليه السلام: «الكل باطل وقبض ريح». فالرحلة انتهت باللاشيء، ولكن سلوك سنتياغو المتمثّل في عناده وإصراره على العودة إلى البحر مرة أخرى، هو ما رجَّح كفة الوجود على كفة العدم (صيادو الذاكرة، رضوى عاشور، ص 29). إن رواية هيمنغواي، لبساطة سردها وعمقها الفكري والفلسفي، كانت محطّ اهتمام النقّاد والمترجمين والمبدعين، فتمَّت محاكاتها ومعارضتها في نصوص بارزة، ومن أهم النصوص التي عارضت هذه الرواية رواية الكاتب الروسي جنكيز أيتماتوف «الكلب الأبيض الراكض على حافة البحر»، وقصة الكاتب الإيطالي الشهير دينو بوزاتي «ale ka». وفي الاتجاه المعاكس تنهب الروائية المصرية رضوى عاشور إلى أن رواية «الشيخ والبحر» هي، من إحدى الزوايا، معارضة لنص الشاعر الإنكليزي كولريدج، «الملّاح القديم»، وهي من أبرز القصائد الإنكليزية التي ترتكز إلى مفهوم وحدة الوجود.

محمد أنقار:
التقابل بين الصور المطبوعة بالجمال

يشير الناقد والكاتب محمد أنقار إلى واحدة من شخصيات رواية بروست «في البحث عن الزمن الضائع»: Albertine Simonet ألبرتين «في ظلال ربيع الفتيات». ثمة فتيات رآهن مارسيل عن بعد، وأعجب بهن زمناً، إلى أن جاءت الفرصة بالتدريج فتعرفَهُنّ، وأصبحت ألبرتين، من بينهن، خليلته. في إحدى الصور الروائية المقتبسة من الجزء الثالث، يسترجع مارسيل جوانب من ذلك الماضي الذي كانت فيه ألبرتين مع صويحباتها مجرد أطياف غير قابلة للّمْس. يسترجع صورتها رسماً، لوحةً في خلفيتها بحر «بالبيك Balbec». ولكي يعمّق مارسيل في أذهاننا طبيعة الطيف الحاضر/الهارب لألبرتين اعتمد تشبيه الممثلة المسرحية التي نشاهدها مرة فوق الخشبة فنشكّ، آنذاك، إن كانت هي الممثّلة الحقيقية التي نحن معجبون بها أم هي بديلة عنها. هذا الشكّ المشروع من شأنه أن يكسر قوة الطيف، وينهكها مثلما سبق أن كسّرها استحضار صورة ألبرتين رسماً. لكن مارسيل- إذ يفعل ذلك- يعمل، في الوقت نفسه، على تثبيت قوة الصورة وترسيخها. ذاك تخريج ليس جديداً ما دام مارسيل نفسه يعترف بأن ما يشغله- أساساً- هو «التقابل بين الصور المطبوعة بالجمال». تلك- إذاً- هي المفارقة، وتلك هي- أيضاً- أطروحة الصورة الروائية التي اقتبسناها في صدر هذا الكلام؛ أي إضفاء القوة الكافية على الذكرى، والطيف، والانطباع الهشّ، من أجل الإبقاء على العاطفة الإنسانية متأجِّجة، ثم خالدة. لذلك لم يقبِّل مارسيل ألبرتين بعد ما أصبحت سهلة، وفي متناول يده. يكفي الآن أن يستمتع بكلامها الشهي، ويتلذّذ بها وهي طيف مستعص، ومجرّدُ ذكرى بخلفية البحر. ولكي نستحضر الأبعاد الأخرى للأطروحة ذاتها لا بد أن نعاين كيف حاول مارسيل السموّ بما هو مُجَـرّد، على حساب ما هو محسوس. ذلك أن ذكرى ألبرتين بخلفية البحر ليست مُجَرَّد ذكرى امرأة واحدة أو كائن بشري أو شعور فحسب، بل هي حزمة كل تلك الانطباعات التي يمكن أن تثيرها مرتبطة بشاطئ «بالبيك» الجميل. فأن تقبّل وجنتي ألبرتين يعني أن تقبّل الشاطئ بكامله.

إن صورة ألبرتين، وهي على شاطئ البحر، رسمها بروست بتفريعات بلاغية شتى. تلك خطّته المعهودة في رسم كل صور رائعته «في البحث عن الزمن الضائع»، لكن ذلك لا يعني أن تلك التفريعات والاستطرادات الجزئية تخلو من أية وظيفة بلاغية. إنما الأنسب أن نقول: تقوم صورة بروست البحرية على «التقابل» بين الذكرى والحاضر الآني، وبين المُجَـرَّد والمحسوس، وبين الواقعي والمتخيَّل. كما أن تكوينها الجمالي اعتمد ،كذلك، على بلاغة التفريعات والتشبيهات الجزئية: الذكرى أقوى من الواقع، الرسم بوصفه مساعداً على التصوير، الشك في أن الممثلة حقيقية أم غير حقيقية.

وتجميعاً لكل تلك الملاحظات يستخلص الكاتب والناقد محمد أنقار أن بروست يستحضر صور الأشياء والمعطيات من أجل أن يشتغل بها عوض اشتغاله بالواقع مباشرةً، وأن متعة المتخيَّل لديه أكبر من متعة المحسوس. وأخيراً، أنه لا يرسم، بل يُشكِّل.


الأعمال الفنية : chagall - روسيا

ثلاث أقاصيص

خابيير تومِيُو
ترجمة كاميران حاج محمود

ربطةُ العُنق

ليلة حالكة. القطار يسير ببطء مُختَرقاً أرض كاليسوف (Kalisoff)الفسيحة المُقفرة، غربَ تواسلكي (Tuwaslki). في إحدى عربات الدرجة الأولى يُقرّر المسافر (1) – بعد أن أمضى ساعةً غارقاً في تأملاتٍ عميقة- أن يبدأ حديثاً مع المسافر (2).

المسافر (1) (بابتسامة ارتضاءٍ خفيفةٍ) أحياناً يتكوّن لديّ انطباع بأنّ هذا القطار بالكاد يتحرّك.

المسافر (2): حضرتُك محقّ. ليس، في الحقيقة، قطاراً سريعاً.

المسافر (1): هل أخبروك -قُبيل مغادرة المحطّة- أنّنا سنكون المُسافرَيْن الوحيدَيْن؟

المسافر (2): كلّا، عرفتُ ذلك فيما بعد. أخبرني بالأمر مفتّش التذاكر عندما وضعت قدمي على مِرقاة العربة. لكنّي لم أستغرب كثيراً، ففي هذه الأيام بات الناس يُفضّلون الطائرة.

المسافر (1) (مُقدّماً للآخر لُفافة تبغٍ): أتسافرُ إلى مكان بعيد؟

المسافر (2): إلى ماغبورغو (Magburgo).

المسافر (1) (بنبرةٍ ناعِسة): أعرف ماغبورغو. مدينة جميلة، سيّدي العزيز. فيها كاتيدرائيّة قُوطيّة قديمة، وبحيرة زرقاء تسبح فيها بجعات لوهينغرين (Lohengrin). (مُبدِّلاً نبرة صوته، وناثراً بكلّ قسمات وجهه تعبيراً يُعلنُ إذعانه): أمّا أنا فذاهب إلى لويك (Loyk)؛ مدينة صناعيّة، قاتمة وحزينة.

المسافر (2): لا أعرف لويك.

المسافر (1) (بعد فاصلٍ قصير): أهي رحلة عمل؟

المسافر (2): لا، لا. ذاهب إلى ماغبورغو في زيارة خاصّة إلى خالة طاعنة في السّن –وهي خالة أُكنّ لها احتراماً استثنائياً- تحتضرُ في كرسيّها المتحرّك. المرأة التّعسة ترغب في رؤيتي للمرّة الأخيرة قبل أن ترحل.

المسافر (1) (مُقطّباً حاجبيه فجأةً، بعد أن استقرّت عيناه على ربطة عنق رفيقه في المَقصورة): أكانت هي مَن أهدتك ربطة العنق هذه؟

المسافر (2) (باعتزازٍ وهو يداعب عُقدتها بأُنمُلة سبّابته): نعم، كانت هي. لكن، كيف عرفت؟

المسافر (1): ليس صعباً التكهّن بذلك، فقط، خالة تعاني من سكتة دماغيّة، يُمكنها أن تهدي ربطاتِ عنق مُماثلة.

المسافر (2) (مُندهشاً): أتريد أن تقول إنّ ربطة العنق خاصّتي لا تُعجبك؟

المسافر (1): إنْ أردت أن أكون صادقاً معك، فإنّها تجعل بدني يقشعرّ.

المسافر (2) أأنتَ جادّ فيما تقوله لي؟

المسافر (1) في منتهى الجدّيّة.
صمْت. شـاعراً بشيءٍ من الحزن، يُشيح المسافر (2) بوجهه نحو النافذة.
المسافر (1) (مُصرّاً): نعم. خالة -فقط- هي قادرة على إهداء ربطة عنق كهذه.
المسـافر (2) (مجروحاً في عاطفته الشخصيّة) لمعلوماتك، إذاً، إن خالتي إمرأة رائعة تُثير الإعجاب.
المسـافر (1): أمـا أنا، فعلـى قناعةٍ بأنّ خالتـك هي واحدة من أولئك العجائز العوانس اللواتي يعشنَ محاطات بالدمى الخزفيّـة وأزهـار الكاميليـا، ولكنّهـنّ يمُتـن دون أن يرَيـن أنفسهنّ مُنعكسات في عيون رجل أبداً.
المسافر (2): لا أسمح لك أن تتكلّم على خالتي بهذه الطريقة.
المسـافر (1): انـزعْ ربطـة العنـق هـذه إذاً. أنقذنـي من هذا العذاب، وأُقسم لك إنّي سأغلق فمي نهائيّاً.
المسافر (2): آه! بالطبع لا، لن أفعل.
المسـافر (1): ألا تخشـى أن ينتهـي بي الأمر إلـى أن أُصاب بالجنون؟
المسافر (2): لا تعنيني أنت وجنونك، هذا شأنك.
المسافر (1) (بنبرةٍ يعتريها شعور صادق بالكرْب): إنّها تلك المثلثات الفظيعة، وخاصّة، ذلك اللون التّوتيّ المأسـوي. أتظـنُ حضرتـك أنّ شـخصاً طبيعيّـاً –وأنا بالطبـع كذلك- يسـتطيع تحمّل رؤية ربطة عنق كهـذه دون أن تكون عقاباً له؟
المسـافر (2): يمكنـكُ أن تطفـئ النـور إذا بـدا لك هـذا حلاً مناسباً.
المسافر (1): ونسافر في العتمة؟
المسـافر (2): إنّه الحل الوحيد. أقترح، على الرغم من كوننا المسـافَريْن الوحيدَيْن على متن القطار، أن يرى أحدنا الآخر كصـورة ظليلـة. وهكـذا لـن تسـتطيع رؤيـة ربطـة العنق خاصّتي.



المسافر (1): لن أسمح بأن تطفئ الأنوار. الظُلمة تُخيفني.
المسافر (2): أدِرْ ظهرك إذاً. أغمِضْ عينيك. تجاهلني.
المسافر (1): مستحيل.
المسافر (2): اِقبَلْ، إذاً، بمحادثةٍ سطحيّة وتافهة كهذه.
المسافر (1) (مُغطيّاً عينيه بيده): لا فائدة أبداً! هذه الخِرقة المُفزعة تقودني إلى الجنون!
المسافر (2): (مادّاً يده باتّجاه مفتاح النور) دعنا لا نفكِّر في الأمر أكثر، فلنطفِئ الأنوار.
المسافر (1): آه..لا! حضرتُك من يجب عليه أن ينزع هذا الوحش!
المسافر (2): أبداً!
المسافر (1): انزعْ هذه الخرقة الرثّة عن رقبتك!
المسافر (2): على الإطلاق!
المسافر (1): اِكشفْ صدرك!
المسافر (2): الموتُ قبلَ ذلك.
المسافر (1): آه... أيّها الحقير!
فاصل. المسافر (1) مُزمجراً ينقضّ على المسافر (2). أسنانهما تَصُرّ، وأصابع كلّ منهما المُنعَقِفة مثل كلاليب، تحاول جاهدة التمكُن من الأوداج في عنق الآخر. في أثناء ذلك، يستمرّ القطار قاطعاً الأرض المقفرة. والقرويون الذين يرونه يمرّ من بعيد، يحنون رؤوسهم، ويرسمون -بتُؤدة- إشارة الصليب.

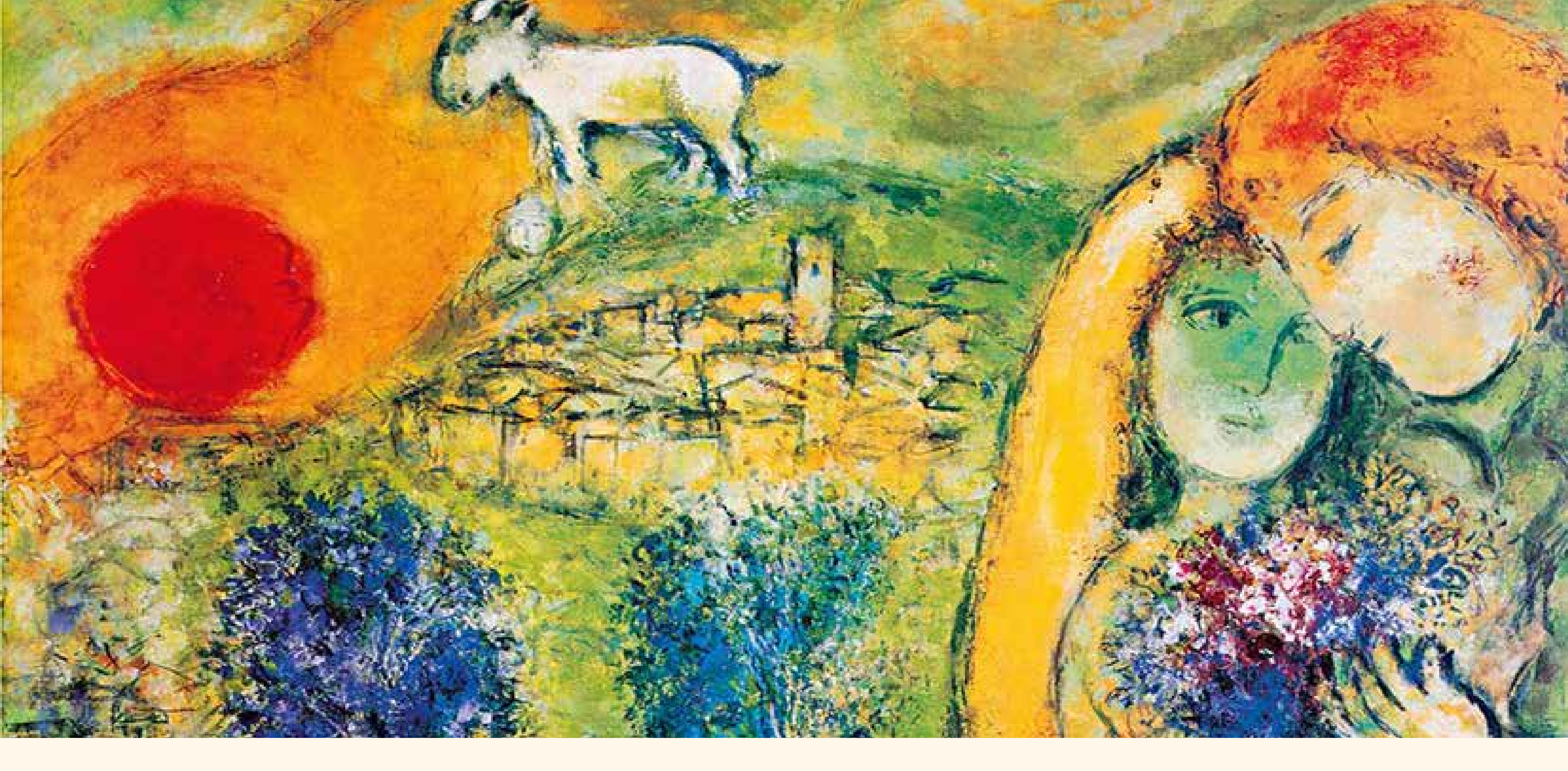
الشاعر والكلب

داخل عليّةٍ. الشاعرُ مُستلقٍ على فراشٍ مُتواضع، يتأمّل بعينين شبه مغمضتين. في الكرسيّ الوحيد يجلس الكلب. خلف الباب يتدلّى قفص، وفي داخله يقبع الكناريّ هزيلاً. طوال الوقت الذي سيستغرقه هذا المشهد الأوّل والوحيد والقصير جدّاً، سيكون ضروريّاً، للغاية، ألّا يُغرّد العصفور، ولهذا فيُوصى باستخدام كناريّ مُحنَّط أو آخر من قماش.
الكلب: إيه..
الشاعر: (دون أن يُبدّل وضعيّته) ماذا هناك؟
الكلب: إنّي جائع.
الشاعر: وأنا أيضاً، لكنّي لا أفكّر بالأمر.
الكلب: ماذا عن عظام البارحة؟
الشاعر: لقد رحَلَتْ.
الكلب: بمفردها؟
الشاعر: بمفردها.
الكلب: وكيف حصل ذلك؟
الشاعر: لقد حدث في الصباح، بينما كنتَ في الشارع. فعندما أخذ ابن البوّابة يقرع طبله، المصنوع من صفيحِ الحديد المُقَصْدَر، نهضتِ العظام وراحت تسير ثلاثاً، مُصطفّةً في أرتال.
الكلب: لا بدّ أنّها كانت عظام جنود.
الشاعر: هذا هو بالضبط ما فكّرت فيه. يبدو لي أنّ حرباً وقعتْ، ليس منذ زمنٍ بعيد.
صمْت. الكلب يعود إلى جِلسته واضعاً رأسه بين قدميه، والشاعر يتنهّد بعُمقٍ.

ابتسامة الموت

ميدانُ معركةٍ، وخمسة آلاف محاربٍ قتيل. أولى أسراب النسور بدأت تحلّقُ بانسياب في الأعالي باسِطةً أجنحتها، لكنّها -بعد- لا تجرؤ على الهبوط. في المشهد الأقرب، محاربان مُغطّيان بالدماء.
المحارب (1): هيه أنت..
المحارب (2): ماذا؟
المحارب (1): هل أنت ميّت؟
المحارب (2): نعم.
المحارب (1): للوهلة الأولى، عندما رأيتك تبتسم، اعتقدتُ أنّك على قيد الحياة.
المحارب (1): كما ترى -إذاً- فأنا ميّت.
المحارب (2): وأنا -أيضاً- ميّت.
المحارب (1): إذا كنتَ ميّتاً، فكيف استطعتَ رؤيتي أبتسم إذاً؟
المحارب (2): وأنت؟ كيف استطعت الابتسام إنْ لم تكن حيّاً؟
المحارب (1): لا أعرف. ربّما يكون الموت مجرّدَ نصف ابتسامة.
المحارب (2): (مُكتفياً بتلك الإجابة) نعم، لعلّه كذلك.
صمْت. في البعيد، رجل عجوز يبحث عن ولده بين الموتى، وفي أثناء تنقّله، يُدير، بعَطف، رؤوس أولئك الذين سقطوا صَرْعَى على وجوههم.

(1) خابيير توميو (1932 - 2013)، روائيّ وقاصّ إسبانيّ، ولد في ويسكا، ثم انتقل إلى برشلونة ليدرس ويستقرّ فيها نهائياً حتى يوم وفاته. ترك عدداً كبيراً من الروايات والمجموعات القصصيّة، تُرجِم الكثير منها إلى لغات مختلفة، ونُقِل بعضها إلى خشبة المسرح، محقّقة نجاحاً استثنائياً في بلده وفي فرنسا وفي ألمانيا. استقى خيال توميو المسكون بالغرابة المُتوحّدة اتّساعه من سينما بونويل ولوحات غُويا وأعمال كافكا، تارةً يتكئ على السخرية وتارةً أخرى ينفتح –بحذر- على الشعريّة، لينحرف فجاءةً نحو العبث المسيطر.
في مجموعته «أقاصيص صُغرى»، (1988) التي ضمّت هذه النصوص الثلاثة، تدور الحوارات المُقتبضة بين شخصيات قليلة جداً، في أمكنة محدودة، لتبدو مُعَدّة للمسرح مسبقاً. هم مهرّجون وشعراء وبحّارة وحيوانات مختلفة وظلال وموتى ومشرّدون ومجانين و(..) هم أبطال هذه الحكايات المتجوّلة بين الغموض والقسوة والهزليّة وصولاً دوماً إلى عبثٍ يستعيض به الكاتب كُليّاً عن الواقعيّ اليوميّ.



قصص قصيرة

ليديا ديفيس
ترجمة: أماني لازار

قصة سلامي مسروقة

احتفظ مؤجِّر ابني، الإيطالي، في بروكلن، بسقيفة في الخلف، يقدِّد ويدخِّن السلامي فيها. في إحدى الليالي، في خضمّ موجة تخريب وسرقة تافهة، تم اقتحام السقيفة وسُرق السلامي. تحدَّث ابني إلى مؤجِّره بشأنها في اليوم التالي، مواسياً لاختفاء النقانق. كان المؤجِّر مذعناً ورابط الجأش، لكن، صحَّح له: «لم تكن نقانق. لقد كانت سلامي.». كُتِب عن الحادثة، في حينه، في واحدة من أكثر مجلات المدينة أهمّية باعتبارها حادثة حضرية مسلّية ونابضة بالحياة. سمّى الصحافي، في المقالة، البضائع المسروقة «نقانق». عرض ابني المقالة على مؤجِّره، الذي لم يكن يعرف بأمرها. كان المؤجِّر مهتمّاً ومسرورا كون المجلة رأت أنه من المناسب التطرُّق للحادثة، لكنه أضاف: «لم تكن نقانق. لقد كانت سلامي.».

وبر الكلب

مات الكلب. نحن نفتقده. عندما يرنّ جرس الباب، ما من أحد ينبح. عندما نصل إلى البيت متأخّرين، ليس هناك من أحد في انتظارنا. لا نزال نجد وَبَره الأبيض هنا وهناك في أرجاء المنزل، وعلى ثيابنا. نلتقطه. علينا أن نتخلّص منه. لكنه كل ما بقي لنا منه. نحن لم نرمِه. لدينا أمل جامح؛ أنه إذا ما جمعنا قَدْراً كافياً منه، سنكون قادرين على استعادة الكلب من جديد.

فكرة عن لافتة

يبحث الناس، في بداية رحلة في القطار، عن مقعد جيد، والبعض منهم يلقون نظرة متفحِّصة على من يجاورونهم ممن اختاروا مقاعدهم، ليروا إذا ما سيكونون جيراناً جيِّدين.
ربما يكون مساعداً أن يحمل كل منا لافتة صغيرة عن العادات التي ستجعل منا مزعجين محتملين، أو غير مزعجين للمسافرين الآخرين من مثل: لن أتكلَّم بالهاتف الخلوي، لن آكل طعاماً كريه الرائحة.
سيكون متضمّناً في لافتتي: لن أتحدث بالخلوي على الإطلاق، عدا اتصال قصير ربما بزوجي في بدء رحلة العودة، ملخِّصةً زيارتي للمدينة، أو بشكل أقل، تنبيه سريع أخبر به صديقاً لي عن تأخّري، لكني سأحني مقعدي إلى الخلف بقدر ما يسمح به معظم وقت الرحلة، فيما عدا وقت تناولي وجبة غدائي أو وجبتي الخفيفة، ربما في الواقع أضبطه قليلاً إلى الخلف والأعلى. من وقت لآخر خلال الرحلة، وآجلاً أو عاجلاً سآكل شيئاً، عادة سندويتش، سلطة أحياناً أو وعاء يحتوي على الأرز بالحليب، في الواقع هما وعاءان من الأرز بالحليب، إلا أنهما صغيران، السندويتش، في الغالب، جبنة سويسرية، إلا جبنة صغيرة جداً حقيقة، فقط شريحة واحدة، وخس وبندورة، لن تكون ذات رائحة ملحوظة، على الأقل بقدر ما يمكنني أن أتوقَّع، أنا مرتّبة قدر استطاعتي مع السلطة، لكن تناول السلطة بشوكة بلاستيكية صعب و أخرق، أنا مرتَّبة أيضاً مع الأرز بالحليب،

أتنـاول لقيمات صغيرة، مع أنه عندما أنزع غلاف الوعاء يمكن أن يحـدث صوت تمزّق مرتفع للحظة فقط، ربما لن أنزع غطاء قنينـة المـاء وأطلب كاسـاً من المـاء، بخاصة في أثنـاء تناول سندويشتي وحوالي ساعة بعد ذلك، ربما أكون أكثر تململاً من بعض المسـافرين الآخرين، وقد أنظّف يدي عدة مرات في أثناء الرحلة بقنينة صغيرة من معقّم اليدين، أحياناً أستعمل غسولاً لليـد بعده، مما يترتّب عليه تنـاول حقيبة يدي، مُخرجةً حقيبة الزينـة الصغيرة، فاتحةً سـحّابها، وعندمـا أنتهي، أعيد إغلاق سـحّابها ثانية، وأعيدهـا إلى حقيبتي، لكن ربمـا أيضاً أجلس هادئة تماماً لبضع دقائق أو أكثر أنظر من النافذة، ربما لا أفعل شـيئاً سـوى قراءة كتاب معظم وقت الرحلة، ما عدا عبور الممرّ لمـرّة واحدة نحو غرفة الاسـتراحة، ثم أعـود إلى مقعدي، لكن فـي يوم آخر، ربما أضع الكتاب جانباً كل بضع دقائق، أتناول مفكّرة صغيرة من حقيبتي، أنزع الشريط المطّاطي من حولها، وأكتـب ملحوظة فـي المفكرة، أو عندما أقرأ في عدد سـابق من مجلـة أدبيـة، ربمـا أشـقّ الصفحات رغبـة في الاحتفـاظ بها، مـع أني سـأحاول أن أفعل ذلك عندما يكـون القطار متوقّفاً في المحطـة. أخيراً، بعد يوم في المدينـة، ربما أحلّ أربطة حذائي لمـدّة قصيرة من الرحلة، بخاصة إذا لم يكن الحذاء مريحاً جداً، عندها أريح قدمي الحافية أعلى حذائي بدلاً من أن تكون مباشرة على الأرض، أو لماماً جداً، ربما أخلع الحذاء و ألبس الخفّ، إذا كنـت أحمل معي زوجاً، أبقيه إلى أن أصل تقريباً إلى وجهتي، لكـن قدمـيَّ نظيفتان تمامـاً و أظافري مطليّة بطـلاء أحمر داكن ظريف.

متنوِّرة

لا أعلم إذا ما كان بإمكاني أن أبقى على صداقة معها. لقد فكّرت وفكّـرت بذلـك. هــي لن تعرف أبـداً كم مـرّة فعلت. لقـد منحتها فرصــة أخيرة. اتصلت بها بعد عام، لكني لم أحبّ الطريقة التي جرت بها المحادثة. المشـكلة هي أنها ليسـت متنـوّرة كثيراً. أو عليَّ القول، إنها ليست متنوّرة بالقدر الكافي بالنسبة لي. يناهز عمرهـا الأربعيـن عاماً، وليسـت متنوّرة أكثر، كمـا بإمكاني أن أرى، مـا كانـت عليـه عندما عرفتها أول مرة منذ عشـرين عاماً مضت، عندما تحدَّثْنا، بشـكل أساسـي، عن الرجال. لم ألقِ بالاً على درجة قلّة تنوُّرها في حينه، ربما بسبب أني لم أكن متنَوِّرة أنا نفسي. أؤمن أني أكثر تنوُّراً الآن، وبالتأكيد أكثر تنوُّراً منها. مـع أني أعلم أنـه ليس من التنوُّر كثيراً قول ذلك. لكني أريد أن أقولـه، لذا أنـا أرغب في تأجيل كوني أكثر تنـوُّراً حتى يمكنني قول شيء مثل ذلك عن صديق.

مسابقة الذوق الجيِّد

كان زوج وزوجة يتنافسان في مسابقة الذوق الجيّد التي تتولّى التحكيـم فيها لجنـة مكوَّنة من أقرانهما: رجال ونسـاء من ذوي الذوق الجيد، بمن فيهم مصمِّم أقمشـة، بائع كتب نادرة، طاهي معجّنـات، وأميـن مكتبـة. كان قد حُكِـم للزوجـة أن لديها ذوقاً أفضـل في الأثاث، وبخاصة الأثاث العتيق. كان قد حُكِم للزوج أن لديه ذوقاً تعسـاً إجمالاً في تركيب الإضاءة، أدوات المائدة، والأواني الزجاجية. كان قد حُكِم للزوجة أن لديها ذوقاً لا مبالياً فـي التعامل مع النوافذ، لكن حُكِم لـكل من الزوج والزوجة بأن لديهما ذوقاً جيداً في أغطية الأرض، بياضات السرير، بياضات الحمّـام، الأجهـزة الكبيرة، والأجهزة الصغيـرة. كان بادياً على الـزوج أن لديـه ذوقـاً جيـداً فـي السـجاجيد، لكن، فقـط، ذوقاً متوسـطاً في أقمشـة التنجيد. كان يبدو أن للزوج ذوقاً جيداً في كل من الطعام والمشروبات الروحية، في حين أن للزوجة ذوقاً يتـراوح بين الجيّد والتعس فـي الطعام. لدى الزوج ذوق أفضل من ذوق الزوجة في الألبسة، ولو أن لها ذوقاً متقلباً في العطور والكولونيا. في حين حُكِم أنه ليس لدى كل من الزوج والزوجة سـوى ذوق متوسّـط في تصميم الحدائق، كان قد حُكِم لهما أن لديهمـا ذوقـاً جيـداً في عدد من أنـواع النباتات دائمـة الخضرة. وكان بادياً أن للزوج ذوقاً رائعاً في الأزهار، لكنَّ له ذوقاً تعساً فـي الأبصال. بـدا أن للزوجة ذوقاً أفضل في الأبصال، وبشـكل عـام، ذوقـاً جيّـداً فـي نباتات الظـل باسـتثناء الزنبـق. بدا أن ذوق الرجـل جيِّـد في فرش الحديقة، لكنه متوسّـط في الغراس التزيينية. حُكِم على ذوق الزوجة بأنه تعس على النهج نفسـه بالنسـبة لتماثيل الحديقة. بعد مناقشـة قصيـرة، أعطى الحكّام القرار للزوج بسبب مجمل المجموع العالي لنقاطه.

البساط

كان كلاهمـا يحملان اسـم ديفيس، لكنهما لـم يكونا متزوجين، ولم تجمعهما رابطة الدم. كانا جيراناً، بأية حال. كان كلّ منهما مـن المتردّدين، أو بالأحرى، يمكن أن يكونا متردّدين جداً حول بعـض الأمور، أمور هامة، أو أمور تتعلّق بعملهما، لكن، يمكن أن يكونا متردّدين جداً بشـأن أمور صغيرة، ويغيّرا رأييهما من يوم إلى آخر. مراراً وتكراراً، يتَّخذان قراراً حازماً بشـأن شـيء مـا في أحد الأيام، ثم يتَّخذان القـرار الحازم المعاكس في اليوم التالي.

لـم يعـرف أحدهما هنا عن الآخـر إلى أن قرَّرت هـي أن تعرض بساطها للبيع.

كان بسـاطاً من الصوف مزخرفاً زاهياً، أحمر، أبيض، وأسود، بتصميم جريء من الماس وبعض الأشـرطة السـوداء. اشترته مـن متجر صغير للأميركيين الأصليين حيث كانت تقطن، لكنها اكتشفت الآن أنه لم يكن أميركي أصلي. لقد أصبحت ضَجِرة منه قليـلاً حيث يفتـرش أرض غرفة ابنها الغائب، لأنه كان متَّسـخاً قليـلاً ومجعَّـداً قليلاً عنـد الزوايا، وقـرَّرت أن تبيعـه في حلقة البيع التي كانت تُعقَد لجمع المال من أجل قضية إنسانية. لكن، عندمـا لاقى إعجاباً في المزاد أكثر ممـا توقَّعت، وعندما تَمَّ رفع العشر دولارات، السـعر الذي وضعته له من قبل منظِّم المزاد، إلى خمسـين دولاراً، غيَّرت رأيها، وأملت ألا يشتريه أحد. ومع انتهاء النهار، لم تخفض سـعر البسـاط، في حين كان الآخرون يخفضـون أسـعارهم من حولها، ومع ذلك واصـل الناس إبداء إعجابهم به، وما اشتراه أحد.

جان فرانسوا دورتيي
ترجمة: محمد مروان

«هل اللغة قابلة للتحليل بواسطة الآلة؟ هل أوفت الترجمة الآلية بوعودها بعد خمسين عاماً من انطلاقها؟ في الواقع، الحصيلة متواضعة، فالمعالجة النحوية شكَّلت موضوعاً لمنجات عديدة، كل واحدة منها لم تعمل على حلّ سوى جزء يسير من مشكلات النظام التركيبي»

حدود الترجمة الآليّة *

يصطدم الباحثون في المعالجة الآلية (الأوتوماتيكية) للغة بنوعين من العوائق: الأول يتمثَّل في إنشاء نحو كونيّ قادر على إعادة بناء نظام الجملة. والثاني يتعلَّق ببلوغ معنى الكلمات. هذه الصعوبات تسمح لنا- بشكل لا يخلو من مفارقة- بإدراك أبعاد التركيب الغريب للغة، وكذلك ارتباطها بالفكر.

إن الترجمة الآلية، والمعالجة الآلية للغة الطبيعية، بشكل أعمّ، هي برنامج ضخم للبحث، عَبَّأ- منذ خمسة عقود من الآن- المتخصّصين في العلوم المعرفية: اللسانيين، علماء المعلوميات، علماء النفس، في العالم بأسره.

لقد احتدّت الرهانات الاقتصادية، الاستراتيجية، والعلمية مع تضاعف التبادلات الثقافية، الاقتصادية، والتكنولوجية بين الدول. والترجمة الآلية هي إمكانية خفض التكاليف المرتبطة بالمبادلات التجارية، ومضاعفة بثّ بعض المعلومات (برقيات الوكالات، نصوص علمية، مجلّات، وجرائد)، وإدماج قوالب للترجمة في معالجات النص. هذا الرهان أصبح مركزياً مع الإنترنت، حيث أصبحت المعلومات في المتناول، من أي نقطة في المعمورة، وبجميع اللغات تقريباً.

إننا نتوافر- منذ الآن- على أنظمة معلوماتية للترجمة معروضة في السوق. هذه الأنظمة يستخدمها أصحاب الوكالات والمؤسَّسات التجارية لترجمة توثيقهم التقني، أو بيانات الأرصاد الجوية، وبرقيات الوكالة، أو لأهداف العناية والمراقبة التقنية أيضاً. هل يعني هذا أنه، بعد فترة قصيرة، سيتمّ حلّ المشكل بشكل تامّ؟ يجيب المتخصّصون بالنفي. فبعد خمسين سنة من بداية الأبحاث في الترجمة الآلية، مازلنا بعيدين عن الهدف. ولعل تجربة بسيطة، يمكن أن نقوم بها نحن أنفسنا على الإنترنت، تكشف عن ذلك بوضوح. لقد أدّت المعالجة الآلية للغة إلى مآزق غير متوقَّعة. وخلف الصعوبة التقنية ظاهرياً لمكننة أو (تآلية) اللغة طرحت مجموعة من القضايا والمشاكل النظرية التي تمسّ طبيعة اللغة الإنسانية ذاتها وعلاقاتها بالفكر.

المحاولات الأولى للترجمة الآلية:

ترجع المحاولات الأولى للترجمة الآلية إلى أكثر من نصف قرن. فبعد الدراسات الرائدة التي قام بها الروسي سمير نوف تروجانسكي منذ الثلاثينيات (من القرن العشرين)، كان لابد من انتظار ما بعد الحرب العالمية في الولايات المتحدة حتى نرى استخدام المعلوميات الناشئة في أهداف الترجمة.

كان الهدف عاديّاً، فالأجهزة السرّيّة الأميركية كانت تحلم، آنذاك، بنظام قادر على الترجمة السريعة، وبأقلّ تكلفة للاتّصالات المرصودة لدى السوفيات. وفقاً لهذا المنظور في التجسُّس، ساد الاعتقاد بأن الترجمة تصدر عن المنطق المتعلق بفكّ الشيفرات السرّية نفسه. وكانت فكرة المهندسين المفتقرين لأي تكوين في اللسانيات تستند إلى مبدأ بسيط: يكفي تزويد الحاسوب بقاموس مزدوج جيِّد وبنحوَيْن: نحو اللغة المصدر (اللغة موضوع الترجمة)، ونحو اللغة الهدف (اللغة المتلقِّية)، حتى نصل بسهولة إلى إنجاز ترجمة جيدة. إن ترجمة جملة من قبيل «الرئيس منشغل الآن، إنه يستقبل متدربة» لا تطرح حالياً صعوبة


الأعمال الفنية : علي حسن - قطر

كبيرة بالنسبة لآلة ما. يكفي استبدال كلمة بأخرى، ثم، عند اقتضاء الحاجة، إعادة ترتيب الكلمات داخل الجملة. هذه هي الطريقة المُطَبَّقة، طبعاً، على بنيات جمل بسيطة جداً. كشفت- مع ذلك، وبسرعة- عن نواقص بما نسبته 98٪ من الجمل المتداولة: تلك التي نقرؤها في الجرائد أو المقالات الصحافية، أو التي نسمعها في المذياع أو الهاتف، وبالفعل، ستظهر، سريعاً، مشكلتان خطيرتان حقيقيتان: الأولى ذات طابع نحوي، والأخرى تتعلّق بالدلالة.
إن المثال التالي يكفي لتوضيح طبيعة الصعوبات التي تعترضنا في أثناء ترجمة جملة بسيطة من الفرنسية إلى الإنجليزية:
هذه قصة حب = C'est une histoire d'amour=That' s a love story
سيصطدم مترجم آلي بكلمة «histoire» التي لها مرادفان في الإنجليزية: «story» (قصة) أو «history» (تاريخ). هنا، فإن كلمة Story (قصة) هي المناسبة. إلا أن الاختيار السليم والأنسب يفرض بلوغ معنى الجملة. وهنا هو التحدّي الأول المطروح على المتخصّصين في اللغة: كيف نُعَلّم الآلة أن تتعرَّف معنى الكلمات، وأن تختار الكلمة المناسبة في الحالات التي فيها خلاف أو التباس؟ مشكلة كبيرة أخرى تنضاف إلى ذلك، وتتعلّق بالترتيب النحوي السليم لجملة من قبيل: «Pour qui tu voteras?» أي «لصالح من ستصوّت؟». بالإنجليزية: «who will you vote for?» فهي تفرض قلباً شاملاً لترتيب الكلمات، ومعلوم أن عملية كهذه لا تكون ممكنة إلا بعد تحليل مختلف مكوّنات الجملة ووظائفها. هذا العائق الثاني يرتبط بالتركيب (la syntax). سيتمّ التوجُّه- إذاً- نحو اللسانيين، اعتقاداً بأنهم سيتجاوزون بسهولة، صعوبات من هذا النوع. ألن يكفي أن نكشف عن المبادئ التي تحكم تركيب دلالة الجملة حتى نحلّ هذه المشكلة؟ كانت اللسانيات آنذاك قد دخلت مرحلة جديدة: إنها مرحلة النحويات الصورية التي ستحدث ثورة في المجال.
في منتصف الخمسينيات (من القرن العشرين) انكبَّ عدد من اللسانيين مثل ييهوشوا بار-هيلل، وزيليغ هاريس، وأحد ألمع تلامذته نعوم تشومسكي الشاب، على إنشاء نحويات بهدف اقتراح تحليل منطقي مطابق وصحيح للجملة.
هذه اللسانيات الجديدة تقوم على فكرة وجود بنية عميقة تحكم إنشاء الجمل، وتسمح بفهم نظامها. وهذه البنية العميقة لا تتناسب مع تلك التي تصفها النحويات المتداولة والمسمّاة «نحويات السطح». إن الجمل- تبعاً لهذه النحويات التحويلية- تُبنى على بضعة مكوّنات أساسية (مركَّب فعلي، مركَّب اسمي...) تتسلسل، تنتظم وتتغيَّر بحسب نظام تراتبي من أجل تركيب جميع الجمل الممكنة. هدف النحويات الجديدة- إذاً- يمكن أن يقارن بالتحليل الكيميائي: نحلّل الجملة تماماً كما نحلّل جسماً كيميائياً إلى جزئيات وذرّات مترابطة ببضعة قوانين فيزيائية.
هذه الفرضية تقوم على مجموعة من المُسَلَّمات: الأولى،

إن العديد من الجمل مبنيّة على أساليب مشتركة في البناء. وهكذا فجمل مثل «يقرأ بيير كتاباً في التاريخ» و«يقرأ أخ بيير بعناية كتاباً في التاريخ أعاره إياه صديقه جان» تنتظمان وفق البناء المنطقي نفسه. المُسَلَّمة الثانية تتمثّل في أنه يمكن، عن طريق القلب والاستبدال أو التحويل لمكونات جملة معينة، الحصول على قضية أو عبارة أخرى، مثال ذلك الجملة «يغني بول أغنية» نحصل من خلالها على الجملة «غُنّيت الجملة من طرف بول» والتي ليست إلا بديلاً عن الأولى.

لقد أضاف نعوم تشومسكي إلى هذه النظرية النحوية فرضيات أخرى. ففي كتابه الأول «البنى التركيبية» (1957) أكّد- مبدئياً- استقلال النحو إزاء علم الدلالة، أو، بعبارة أخرى، أكّد أن إنشاء أو تركيب الجمل لا يرتبط بمضمون الكلمات، دليل ذلك أن جملة مثل «ينضج الطين جيداً على حقيبتك» هي جملة صحيحة نحوياً رغم أنها خِلوٌ من المعنى. وعكس ذلك صحيح أيضاً، حيث هناك جمل خاطئة نحوياً، لكننا مع ذلك نفهم معناها. مثال ذلك الجملة «الشرس الكلب نبح».

كان تشومسكي يفترض- أيضاً- ضرورة وجود نحو كوني في الأصل يقوم على عدد مُحَدَّد من القواعد الأساسية، ويقدر على توليد جميع المنطوقات في جميع لغات العالم. هذا النحو الكوني سيكون نتيجة قدرة فطرية خاصّة بالدماغ البشري.

إننا نقدر أهمّيّة هذه النظرية من حيث ما يمكن أن تقدّمه للترجمة الآلية. ذلك أنه، إذا تَمَّ الكشف عن هذه «البنية العميقة» سيكون من اليسير جداً صياغة برامج معلوماتية قادرة على فكّ ونسخ وترجمة جميع عبارات اللغة «الطبيعية».

ومنذ الستينات(من القرن العشرين) انخرط عدد كبير من الباحثين في هذا المسار، حيث سنشهد ازدهار عدد كبير من النحويات الجديدة.

مقاومات غير مُتَوَقّعة:

سيظهر المشكل- بالفعل- أعقد مما تَمَّ توقُّعه. كانت النماذج المستوحاة من النحويات التوليدية والتحويلية قادرة،طبعاً، على الأخذ بعين الاعتبار بعض مظاهر «البنية العميقة» لكن، كانت هناك دوماً جمل متمرّدة وأمثلة مضادّة لا تندرج ضمن إطار الأنموذج المقترح (1). ولعل هذا ما أدى بنعوم تشومسكي إلى تعديل نظريته مرات عديدة: فبعد أن صاغ نظريته المعيار خلال الستينيات (من القرن العشرين)، اقترح نظرية معيار موسَّعة بعد عقود من ذلك، ثم نظرية المبادئ والمعلمات، وحديثاً، حَدَّد برنامجاً جديداً يسمح- في حدوده الدنيا- بتقليص الطموحات وتبسيط أنموذجه الأصلي.

بالتوازي مع برنامج تشومسكي، انخرط باحثون آخرون في نماذج بديلة مثل النحويات التوحيدية. إلا أن هذه الأخيرة، اصطدمت هي الأخرى بمشاكل مماثلة: صعوبة إيجاد نحوٍ موحَّد بالنسبة إلى مختلف اللغات.

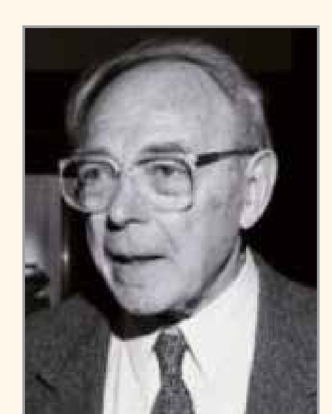
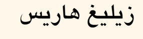
واليوم، وبعد أربعين سنة من الأبحاث الحثيثة والعنيدة، لا زال المشكل قائماً. لا يوجد نحوٌ كونيّ (صالح لجميع أنواع اللغة والمنطوقات). هل يعني ذلك، أن برنامج البحث هنا هو مأزق لا مخرج له ؟ ليس تماماً. كل ما هنالك أن جميع النماذج المتوافرة تبقى جزئية: إنها لا تحلّ إلا جزءاً محدوداً من المشاكل المطروحة. «رغم التطوُّرات التي حصلت خلال السنوات الأخيرة، فإنه لا وجود، بعد، لآلة مُحَلّلة للغة عامة، أي آلة تكون تغطيتها واسعة بما يكفي. بحيث نكون متأكّدين من أن جميع الأساليب والصيغ اللغوية تكون قابلة للمعالجة بواسطة الوسائل المتوافرة» تقول كاثرين فوش المتخصّصة في المجال: النتيجة: إننا نتوافر على ترسانة من النماذج والقواعد ذات قيمة غير كونية.

في البحث عن معنى

من بين الفرضيّات المربكة التي صاغها تشومسكي، والتي شكَّلت عائقاً في وجه النحويات الصورية، أن هذه الأخيرة كان يجب أن تكون مستقلّة عن علم الدلالة. ومعلوم أنه، منذ الستينيات(من القرن العشرين) ظهرت اعتراضات قوية لدى تلامذة تشومسكي على هذه الفرضية.

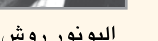
إن البحث الدلالي، بالنسبة للمتخصّصين في الترجمة الآلية، مَثَّلَ مشكلة نوعية يجب حلّها في سائر الأحوال. فسواءاً تمكَّنّا من التعرُّف إلى قوانين التركيب النحوي للجملة والمستقل عن المعنى أم لم نتمكَّن، فإنه من الواجب- أيضاً- ترجمة الكلمات بشكل سليم. وهذا يفترض إدراك معانيها. كيف يمكن- مثلاً- ترجمة الكلمة الإنجليزية «language» واللغة الفرنسية تتوافر على مرادفين: langue (لسان) و langage (لغة)، دون معرفة المعنى الحقيقي؟ الجواب هو أنه كان يجب تزويد الآلة بمحلّل للمعاني، قادر على إفهام الآلة دلالة الكلمات.

هكذا ستتَّجه الأبحاث في هذا المسار ابتداء من السبعينيات (من القرن العشرين)، فكان أوّل من اقترح حلاًّ أمام

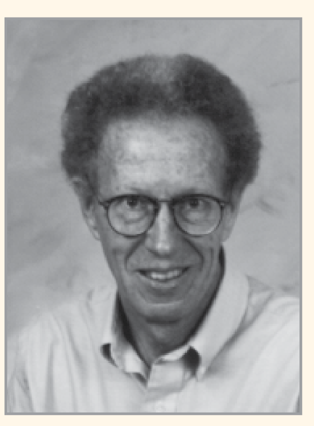
زيليغ هاريس



إليونور روش

روجي شانك



روس كييان

هـذا التحـدّي هـو روس كيليان، باحث شـاب فـي جامعة كارنجـي- ميلون. هذا الطالب من شـعبة السوسـيولوجيا كان- بالفعل- شـغوفاً في اهتمامه بالحواسـيب. ما حلمه؟ اسـتخدام الآلة على شـكل شـبكة شاسـعة جـداً، من أجل برمجـة ملايين التداعيات التي تربط المفاهيم في ذاكرتنا. وفـي أطروحتـه المنجزة تحت إشـراف هربرت سـيمون، والمخصَّصـة للترجمة الآلية، سـيظهر الحل للمرة الأولى: يتعلّق الأمر بالشبكة الدلالية. إن الهدف من شبكة دلالية ما هو أن نزوّد الحاسـوب بمعـارف مرتبطة بالنصوص التي عليه أن يعالجها. تكمن هذه التقنية في أن نقرن مفهوماً ما (إنسان، شجرة، مفتاح...) بعدد من الخصائص المرتبطة به (مفتاح، قطعة معدنية، ترتبط بالباب...) والتي تمنحه معنـى محدَّداً. هكذا نتمكَّن من أن ننسـج حول كل مفهوم_ مفتاح مجموعة من السمات التي تمثّل إحدى خصائصه. هـذه السمات(مثلاً: عصفور هي سـمة مقترنـة بالببغاء) ترتبـط بدورهـا بمجموعة مـن المعلومـات. ومجموع هذه الشـبكة مـن المعلومـات- كما تَمَّ إنشاؤها- يعكس تمثُّلاً معيَّناً للعالم: نتحدَّث في اللغة التقنية عن تمثُّل المعارف. تسـمح هذه الطـرق برفع بعـض الالتباسـات وازدواجية المعنـى بالنسـبة للترجمـة، وببلـوغ المعنـى بالنسـبة للحاسـوب. هكذا، فإن تقنية الشبكة الدلالية تمكّن من حلّ مشـكل الازدواجية أمام جملة من قبيـل: je mange une salade d'avocats» (أتنـاول سَـلَطة ثمـرة المحامـي)، حيـث كلمـة avocat تُتَرْجَـم هنـا فـي الإنجليزيـة إلـى avocado (الثمـرة) ولا lawyer (المحامـي). يكفـي أن نـزوِّد الحاسـوب بمعلومـة أن avocado فاكهـة تـؤكل، وليست المحامي (رجل القانون).

لقد نظر إلى الشـبكات الدلالية، منذ أواسـط السبعينيات، علـى أنها حـلّ ممكن لمعالجة مسـائل الدلالـة أو المعنى، لكن هنا- أيضاً- سـتظهر سريعاً مجموعة من الصعوبات.



موريس غروس

نعوم تشومسكي

وبالفعل، تبيّن توّاً أن الشـبكات لا تسـتطيع صياغة جميع الترجمات الممكنة لأنه كان لا بدّ من خلق عدد من العلاقات اللانهائية بين كلمات اللسان.(2)

ما العصفور؟

إن الفرضية الضمنية التي تقوم عليها الشبكات الدلالية في الواقع، هي أنه يمكننا تجزيء العالم إلى مقولات محكمة، حيـث يمتلـك كل مفهـوم شـيء مجموعة مـن الخصائص المحـدَّدة التـي يمكن تمييزها ببعض السمات. إلا أن الأمر لم يكن دائماً كذلك.

من السـهل أن نعلّمَ آلةً أن «العصفور» حيوان، له أجنحة، يطيـر، لـه منقـار، يبيض...إلخ. لكن هـذا لا ينطبق على تعريف الكتكوت الذي ليسـت له أجنحة بعد ولا يطير. كما أن الكيوي لا أجنحة له، والنعامة لا تطير.

مـن أجل ترجمة عبـارة بسـيطة ظاهرياً مثـل «il prend la balle et la Lance» (يأخـذ الكـرة ويرميهـا)، نواجه مشـاكل صعبة على مسـتوى الازدواجيـة الدلالية، والتي

لا تستطيع منهجية الشبكات الدلالية حلّها. والواقع أن الترجمة الإنجليزية البديهية «he takes the ball and throws it» تفترض ترجمة «la lance» بـ «throws it» وليس بـ «the spear» (رمح المحارب)، وهي ترجمة أخرى ممكنة، والحال أن الفهم الجيد لهذه الجملة يفترض إحالة إلى سياق معطى أو محدَّد: فنحن نوجد في مجتمع غربي، حيث الرماح (javelots- الرماية) ليست أشياء مألوفة ومتداوَلة. في سياق آخر (رواية مغامرة مثلاً)، يمكن أن تأخذ الكلمة معنى آخر. إن هذا السياق الاجتماعي والثقافي هو- بالضبط- ما يمنح معنى معيَّناً لبعض الكلمات، والذي يصعب استنباطه عن طريق الشبكة الدلالية.

من أجل مواجهة هذا النوع من الحالات المرتبطة بالحياة العادية، تَمَّ الاهتداء إلى تقنيات أخرى: تقنية الأطر (المرجعية)، الخطاطات النمونجية الأصلية، البيانات، المخطوطات المفاهيمية. إن النماذج الأصلية التي ابتكرها إليونور روش- أواسط السبعينيات- هي أنماط لتمثّل المعارف من خلال ربط كلمة (عصفور، مثلاً) بأنموذج نوعي(الطير الجاثم أو الصقر) له خصائص معروفة. أما البيانات التي أنشأها، في المرحلة نفسها، اللساني روجي شانك فهي مجموعة من المعلومات التي تختزل الخصائص المرتبطة بوضعية جارية معروفة: هكذا، فـ les garÇons الذين نجدهم في المقاهي هم نوادل (serveurs) =(waitres)، وليسوا les Boys (الأطفال) الذين نجدهم في الحضانة. والأُطُر، في المؤسّسات أو المقاولات، هم مسؤولون عن مصلحة وليسوا أُطُر لوحات...إلخ. نظرية البيانات هذه، تفترض- إذاً- تبعية مفاهيمية لمعنى كلمة ما بالنسبة للسياق، والنحو بالنسبة للدلالة. كما ظهرت حديثاً نماذج أخرى، مثل المخطوطات المفاهيمية مع ج. صوا j.sowa، وكذلك عدد كبير من التغييرات في أنساق تمثُّل المعارف.

رغم هذه النماذج الجديدة، ظل المشكل قائماً، فتعلُّم معاني الكلمات لم يكن ليتمّ إلا في إطار محدود لعالم مصغَّر، أي مجال خاص. أصبح من الممكن أن نترجم نصاً بشكل سليم، لكن شرط التقيُّد بالعالم الدلالي الشحيح لمجال خاص، مثل بيان الأرصاد الجوية، توثيق تقني، أو أيضاً عقد قانوني مكتوب بلغة إدارية.

يمكن القول أخيراً، إن البحث الدلالي قد عرف- إذاً- تطوُّراً موازياً لتطوُّر النحو: هناك تناسل للنماذج، حيث كان كل واحد منها ينتج عن مشاكل جديدة، لكنها كانت جميعها محدودة.

لقد أصبح المتخصّصون، شيئاً فشيئاً، مرتابين إزاء القدرة على إيجاد محلِّل عام للمعنى. خاصة وأن اللغة ملفوفة بالتعبيرات المجازية، والكلمات المحرَّفة عن معناها أو التي يتطوَّر معناها، ويتغيَّر تبعاً للسياق.

هل اللغة قابلة للتحليل بواسطة الآلة؟ هل أوفت الترجمة الآلية بوعودها بعد خمسين عاماً من انطلاقها؟ في الواقع، الحصيلة متواضعة. فالمعالجة النحوية شكّلت موضوعاً لمنتجات عديدة، كل واحدة منها لم تعمل على حَلّ سوى جزء يسير من مشكلات النظام التركيبي.

أما في مجال علم الدلالة، وبفضل أنساق تمثّل المعارف



(الشبكات الدلالية، البيانات، النماذج الأصلية...الخ)، فقد تَمَّ اكتشاف طريقة لبلوغ نوع من العمق الدلالي. لكن، مع ذلك، لا تكون الترجمة سليمة إلا في مجالات خاصة للتطبيق (نصوص تجارية، قانونية، تقنية)، وانطلاقاً من صيغ نحوية ابتدائية وبسيطة. إن اختلاف المعنى ومرونته في اللغة العادية، وبالأحرى في النصوص الأدبية، سرعان ما يكشفان عن نقص الآلات.

يمكن أن نتساءل حول ما إذا كان الجمع بين مختلف النماذج النحوية والدلالية محدودة التطبيق، هو الطريق الذي يجب اتِّباعه للدفع قُدُماً بالترجمة. بعبارة أخرى، ألا يجب البحث عن تمفصل لمختلف المناهج (تقنيات تمثُّلات المعارف والقواعد النحوية)، بدل السعي وراء خلق محلّل شرطي عام للدلالة أو النحو الكوني؟ إنها فرضية مقبولة ظاهرياً، إلا أنها تفترض أن نكون على علم بالقاعدة التي سنستدعيها بكل دراية وتبصُّر، وهذا ما نعجز عن القيام به. إن صعوبات الترجمة الآلية تطرح قضايا أساسية حول طبيعة اللغة ذاتها. هل مَكْننة أو (تألية) الخطاب مُمْكنة؟ الجواب ليس حاسماً. فقد كتب موريس غروس، أحد المتخصِّصين الفرنسيين المتميّزين في الترجمة الآلية، يقول «بعض الأنشطة العقلية العليا تحتوي على مظاهر آلية» وهي التي نستطيع- فعلاً، وبسهولة- إنجازها بواسطة آلة ما. لكن، هل سنتمكّن من مَكننة أو (تألية) جميع الأنشطة اللغوية؟ بعد نصف قرن من الأبحاث «لا يوجد أي دليل نظري يسمح بالتفكير في ذلك، اليوم» ،يستنتج الكاتب نفسه. إذا كانت الترجمة الآلية قد عجزت عن بلوغ أهدافها، فإن أول مكسب حقّقته، مع ذلك، هو أنها أخضعت النظريات اللسانية لاختبارات تجريبية محرجة. لقد مكّنتنا خمسون سنة من الأبحاث والتجارب من أن نعرف الكثير عن الطابع المعقَّد لنظام اللغة، وارتباطاتها التي لا تقبل الفصل مع الفكر، وسياقات استعمالها، وعلى الخصوص، مناطق الظل الكثيرة التي يجب الكشف عنها وتوضيحها.

الثورة اللسانية مستمرّة:

سنة 1957، عمل تشومسكي، على تثوير اللسانيات ببرنامجه في النحو التوليدي، وهو نوع من (علم) جبر كوني للغة الإنسانية. إلى أين وصلنا بعد ذلك؟ لقد شاءت الأقدار أن يكون نعوم تشومسكي، وهو في سنّ الخامسة والعشرين، على متن باخرة حين خطر له الحدس الأساسي الذي سيقوده إلى صياغة نظريته في النحو التوليدي.

تصرّح نظرية تشومسكي، التي صاغها أول مرّة في «البنى التركيبية» (1957)، بأن هناك نحواً عميقاً للغة، صالحاً لجميع اللغات، وقابلاً للاختزال في عدد صغير من قواعد الإنتاج. إن الطفل لا يتعلم قواعد النحو. فهو ، بفعل تشكُّله بواسطة الثقافة، لا يعمل إلا على تجسيد قدرة خاصة بالنوع البشري في إطار لغة معينة: تتمثَّل هذه القدرة في إنتاج منطوقات صحيحة نحوياً.

وأخذاً بعين الاعتبار لبعض الانتقادات ومآزق هذا الأنموذج، وأيضاً ما استفاده من خلال تطبيقه على عدد من اللغات، اقترح تشومسكي، خلال الثمانينات، نظرية جديدة هي «نظرية المبادئ والمعلمات» المتمركزة حول «النحو الكوني».

في مطلع التسعينيات سيطرأ تحوُّل جديد في فكر تشومسكي، وذلك مع «البرنامج الاختزالي» الذي يهدف إلى تبسيط أنموذج أصبح معقَّداً نوعاً ما، لأنه يفرض عدداً من الفرضيات التكميلية وقوالب خاصّة على درجة كبرى من الأهمّيّة. إن الطابع التقني المفرط للتطوُّرات، وصعوبة إنشاء نماذج صالحة للعديد من اللغات، وتوالي التعديلات في الصيغ، كل هذا أدّى بعدد من الباحثين المتخصِّصين في الترجمة الآلية إلى التخلّي عن النحو التوليدي لصالح النماذج المعلوماتية أو قواعد النحو المُسَمّاة (توحيدية). هكذا، أصبحت اليوم الأعمال التي دشَّنها تشومسكي حبيسة مجال البحث النظري. لكن تشومسكي، من حيث هو كاتب غزير الإنتاج ومثقَّف ملتزم، وفي الوقت نفسه الذي كان فيه ينقِّح ويطوِّر أنموذجه اللساني، لم يكفّ عن مناظرة وسائط الاتّصال، والإمبريالية الأميركية، وأضرار الاقتصاد الليبرالي. ومؤلّفاته، تجاوزت اليوم خمسين كتاباً.

هوامش:

*العنوان الأصلي للمقال والمصدر:

Les limites de la traduction automatique. JEAN-FRANÇOIS DORTIER. Article de la rubrique «Enjeux Pensée et langage». L'imaginaire contemporain. Mensuel N° 90 - Janvier 1999
scienceshumaines.com

1- هكذا توجد جمل عنيدة ومستعصية مثل الجمل التي لافعل لها «Attention Petit» (حذار أيّها الفتى)، أو الجمل ذات الفعلين «المعلومياتي يأكل ويذهب إلى بيته» = «linformaticien mange et Part chez lui». حيث إن تنضيد الفعلين لا يسمح بإعادة بناء نظام تراتبي على أساس قواعد النحو التحويلي.

2- لا يزال هذا المشكل قائماً رغم النتائج المتقدِّمة التي تقترحها برامج الترجمة الآلية المتوافرة حالياً، سواء البرمجيات المستقلّة أو خدمات الترجمة المدمجة في قوائم محرِّكات البحث الشهيرة. (المترجم).

خبْطُ الأجنحة المائية

نمر سعدي

بعيداً عن الشعر.. بعيداً عن قلق الشعر- تحديداً- أهمسُ لنفسي: جمالكِ الكاريبيُّ لم يكُ عبئاً عليَّ. الآنَ ماذا جنيتُ منكِ سوى الحرائقِ المطيرة؟ بعدما أحرقتِ دمي انسللتِ بخفة النورس الأزرق، وتركتِ فيَّ شتاءاتٍ يتيمةً تبحثُ عن مخرجٍ من جسدي.. بينما دموعُ الطبيعةِ تتكوَّر في قلبي الصغير.

****

إلغاءُ غربتك عني عبادة.

التسكُّع بالقرب منكِ عبادة.

الحبُّ الذي تسميِّنه تافهاً عبادة.

كل عمل صغير جداً عبادة.

حتى التفكير السريع العشوائي بكِ عبادة.

واستحالةُ لَمْسِك عبادةٌ أيضاً.

****

كارولين طالبة أدب مقارن ، أميركية بيضاء ، جميلة ذات شعر ذهبي ، لا تفارق البسمة وجهها الناصع.. كانت تدرس الأدب الإنجليزي في جامعة كولومبيا في مدينة نيويورك. جاءت عام 2007 في بعثة دراسية صيفية إلى جامعة حيفا، كانت تعطي دروساً خصوصية في اللغة الإنجليزية، وقد درَّستني عدة دروس، فبدأت معي بسونيتات شكسبير قراءة وتفكيكاً وشرحاً.. كنت أودُّ لو بدأت من الشعر الأميركي المعاصر.. تشارلز بوفوسكي مثلاً، أو آن سكستون.. ولكنها أصرَّت على شكسبير ولغتهِ العالية.. كارولين- وأظنها كانت من أصول يهودية- فتاة جداً لطيفة، ومُحِبّة للشعوب الأخرى، وإنسانية إلى حدٍّ مرهَف.. كانت تحبّ حيفا، وتتنزَّه بشكل يومي في حي وادي النسناس الشهير، وتتناول الفلافل.. قالت لي مرَّة في أثناء تدرسيها لي إنها تحب الشعب الفلسطيني ومعلِّمها الحيفاوي الأصل المدرِّس في جامعتها النيويوركية العريقة البروفيسور بشير أبو منَّة، وتعدّه أحد عباقرة هذا العالم، وإنه يملك عقلاً من أصفى العقول على مستوى العلوم الإنسانية في العصر الحاضر.

المهم في الأمر أنني بعثت ،في الماضي إلى مكتبة جامعة كولومبيا كتباً شعرية لي ظلت لسنوات لا تظهر في كتالوج المكتبة الإلكتروني، حتى يئست من البحث عنها.. إلى أن جاءتني رسالة من مدرِّستي، عاشقة الشعر، تخبرني فيها عن وجود الكتب ورابط البحث .

شكراً لكِ عاشقة الشعرِ، والحياة، والفراشات الصفراء، والخضرة.

أي إنسان يمكنه أن ينسى سونيتات شكسبير بعد سنوات طويلة، ولكنه لن ينسى فتاة مثل كارولين.

****

لم تلتصق به صفةٌ طوال حياتهِ كما التصقت بهِ صفة حالِم، لا عاشق للسراب، لا شاعر.. لا أي لعنة أخرى.. كان الجميع يقولونها له وكأنهم يقيِّمون شخصيَّته، بعد خبرة، بفرح من اكتشفَ كنزاً.. مئات البشر قالوها له، حتى آنيتا عاملة المطعم نادته مرَّة بها مطلقةً ضحكةً مجلجلة كأنما أصيبتْ بمَسّ.. لا أدري كيفَ اصطلحوا عليها، ولم يصطلحوا على أي كلمة أخرى؟ حالم؟!

****

في الزمن الإلكتروني لا أحد يهتمّ، ولا أحد يتكلَّم مع أحد.. حتى قهوة الصباح لا تُشرب بمعزل عن نقر الهاتف أو اللابتوب... الزوج والزوجة والأولاد والبنات، على مدار الساعة، مشدودون بجاذبية غريبة عجيبة إلى الفيسبوك، أو تويتر، أو الواتس أب، أو الفايبر. أصبحت عواطف الناس كالزهور الاصطناعية وكالزجاج.

****

سحر البيان الذي في سورَتَي «الرحمن» و«الملك» لا حدود له... ما عليك إلا الانصات بهدوء.الطاقة الجمالية في القرآن



لا يقوى كلُّ قلبٍ على استيعابها.

انسيابية هذا النثر المركَّب تذهلك. موسيقى الألفاظ تحاول تسكين الموج المتلاطم في مكان ما من روحك.. كل شِعر عظيم متأثِّر -بشكل أو بآخر- بلغة القرآن الكريم.

****

هناكَ أزمة قراءة. الآن، ما فائدة أن يطبع الشاعر أو الروائي مثلاً ألف نسخة من كتابه؟ أظن أنه يكفيه ربع هذا العدد إن كان هو الوحيد من سيقوم بتوزيع كتابه على الأصدقاء أو على المكتبات العامة أو الجامعية؟

باعتقادي ألف نسخة كثير وفائض عن الحاجة، في وقت لا أحد فيه يقرأ، وليس مستعداً أن يقرأ أي شيء.. العالم الافتراضي يشدُّ الناس بحبال سحرية حتى أن عدد الذين لا يزالون يتمتعون بنعمة القدرة على القراءة الورقية قد أخذ بالتقلُّص، حتى لم يعد مجدياً أن يقاس بعدد الجمهور الافتراضي. لا أظن أنه سيقوم بتوزيع أكثر من مئة نسخة على أصدقائه، ومثلها على المكتبات. وكل ذلك مجاناً لوجه الله تعالى.

مرةً لفت نظر صديق لي وجود كَمّ لا بأس به من كتبي عندي في البيت ، فقال مازحاً ماذا تفعل بها؟ قلت: له لا شيء. أي صاحب مكتبة محلّية إذا قلت له إنك تريد أن تهدي مكتبته عدة نسخ فإنه يشط، ويولول كمن أصابه مَسّ من الجنون، أو عبرت أمامه أفعى.!.

لا أحد يقرأ الشعر. الناس يعدّونه هذياناً وكلاماً فارغاً لا أكثر.

قالَ لي: أفضل شيء تفعله أن تعطيها لمن يشحذ عليها، وقهقه بسخرية مستغرباً أني لم أجْنِ من الكتابة، طول عمري، قرشاً واحداً، ويعاتبني بشدة على أنني وزّعت قسماً منها على الأصدقاء والمكتبات العامة على نفقتي. قلت له: هذه طريق شاقة. لا تقاس بالمال بل بالمتعة. عندما كنت صغيراً كنت أحلم دائماً في النوم وفي اليقظة أن أطبع كتاباً. والآن تجيء أنت وتقول لي :(وبعدين مع هاي الكتب شاغلة مساحة من البيت..؟ ارميها أو اعطيها لمن يشحد عليها).

****

أنكيدو لم يكن من أصدقائها، ولم يكن يعرفها، أو لمحها يوماً تملأ الجرارَ من منابع البلّور الحديثة، لكنه عندما تفتَّحت الزهرةُ البريَّةُ المتوحِّشةُ الزرقاءُ عن وجهها القمريِّ الناصع تجرّأ وقالَ لها، كمن يحدِّثُ نفسَهُ، أو يهمسُ للهواءِ المراوغ: أنتِ أشبهُ النساءِ بأفروديتَ الجديدةِ، يا من قددتِ قميصي بقبلة.

أنكيدو لم يكن أنكيدو.

****

تتسع اللغة أحياناً، تتسعُ كثيراً، حتى أننا إذا نقلنا كتاباً عن لغة أخرى فغالباً ما تلتبس علينا ألفاظ كثيرة نظراً لتأدية

الكلمة عدة معانٍ، حتى أنه لفت نظري، قبل عدة أيام، أن عنوان رواية الكولومبي جبرييل غارسيا ماركيز الخالدة «مئة عام من العزلة» هو في اللغة الأصل وفي اللغة الإنجليزية (مئة عام من الوحدة)، وأظن أن للعزلة معنى آخر.. العزلة في نظري لا تعني الوحدة. ممكن أن تكون معزولاً أو معتزلاً مع من تريد ،ولكن للوحدة معنى مختلفاً ليس المعنى نفسه الذي تؤدّيه العزلة. أيضاً ترجمة صالح علماني لرواية أخرى لماركيز حملت عنوان «ذاكرة غانياتي الحزينات» بينما ترجمة المترجم الأستاذ رأفت عطفة الرائعة حملت عنوان «ذكرى عاهراتي الجميلات».. هنا التبس الأمر عليَّ، ولم أعد أعرف من أصابَ ومن أخطأ! ولا أظن أن الغانية هي بالضرورة عاهرة أو العكس. وهل الذكرى هي الذاكرة؟ لا، الذاكرة شيء والذكرى شيء آخر. هكذا أعرف. وهذا الشيء لا يمسّ هذين المترجمين الفذّين، أو يقلل من أهمّيتهما. أيضاً هناك عنوان آخر لمجموعة قصصية هو «ايريندرا البريئة»، فكيف تتحوَّل هذه الايريندرا في ترجمة أخرى أو مقال لأحد الروائيين المهمّين إلى «ايريندرا الغانية»؟ كما أن هناك ترجمة لرواية مهمّة للكاتب نفسه ينشرها أحدهم بعنوان «خريف البطريق» بينما هي في ترجمة المترجم التونسي البارع محمد علي اليوسفي «خريف البطريرك».. فأين البطريق- وهو اسم لطائر بحري- من البطريرك؟

اليوم اطّلعت على كتاب «مئة عام من العزلة» مترجَماً إلى اللغة العبرية، وقد وجدت كلمة الوحدة بدل العزلة. هذه اللغة العبرية التي انطمست، وذابت أكثر من ألفي سنة. العبرية لغة بسيطة ومختصرة ومحدودة إذا قيست بلغة جبارة كاللغة العربية، ولكن هناك من بعثها من غياهبها، ومن اشتغل على إحياء ألفاظها بعد أن كانت لغة عنقائية (من عنقاء) ولغة توراة منقرضة وبائدة، أما نحن فنعمل على طمس وتغييب ومحو لغة هي من أروع اللغات الحية في الوجود.

****

بالنسبة له لم يفعل أيَّ شيء منذ عشرين عاماً سوى تربية هشاشته كما تُربَّى الورود في القوارير.. أو الطيور في القفص الذهبي. حتى وهو يحلمُ بالفراشاتِ أو يدخِّنُ سيجارة الصباح كانَ يربِّي الهشاشة في الغابة البشريَّة. كانت ذاكرته مقبرة للروايات. هكذا قالَ لي شقيقهُ قبل شهر، ومنذ ذلك الحين وأنا أفكّر بكلامهِ الهلامي.

هل تربيةُ الهشاشة وظيفةُ الإنسان الحديث؟

****

حياة جابرييل غارسيا ماركيز الشخصية والأدبية لم تكن بمعزلٍ عن الفانتازيا السحرية أو العجائبية، وإلا فكيف نفسِّر نجاحَ كاتب مغمور حتى مطالع السبعينات، كانَ يبيع علب الكولا بيبسي، وباعَ سيارته لينفق على نفسهِ وأسرتهِ في وقت كتابتهِ لرائعته «مئة عام من العزلة»، بينما كانت زوجته تشتري الحليب والخبز بالدَّيْن..؟ النجاح بعد ذلك كانَ منقطع النظير: بَيْعُ 30 مليون نسخة من الرواية، وتتويجٌ عالميٌّ بنوبل! الشيء الأغرب واللافت في حياتهِ هو ثقته العمياء بعملهِ. كانَ يعرف أنَّ مشروعه الأدبي سينجح ؛ آمن بهذا منذ البداية.

نجاح كنجاح ماركيز يسمَّى في أدبنا العربي «فانتازيا».

****

أسعى دائماً إلى توريةِ شمسٍ صغيرةٍ عاشقةٍ في ثيابِ امرأة.

شمسٍ صغيرةٍ لا تُرى، ولكنني أسعى إليها على عينيَّ.

****

ما قبل عصر الفيسبوك غفوت قليلاً في قطار صباحي ينهبُ مسافةً زرقاء ما بين مدينتين ساحليتين في فلسطين: حيفا، وعكا. حلمتُ بأنني أكتب كتاباً ينتمي إلى تيار الكتابة عبر النوعية كله، مكوَّنٌ من فقرات نثرية مرقَّمة لا تزيد الواحدة عن خمسةِ أسطر، ولا تخضعُ إلى وزنٍ أو قافية، ولا هي قصة أو قصيدة أو مقالة أو خاطرة بالمعنى الحرفي، بل هي مزيج مبتكر وكوكتيل من أجناس أدبية كثيرة. فقرات مثل نقاط الماء، صغيرة ومدوَّنة على حائط الحياةِ الرمادي، تحملُ حديث الروح لا أكثر، وتعجُّ بصخب القلب البريء. الفيسبوك- الآنَ- يؤَسِّسُ لمثل هذا النوع من الكتابة.

****

خمسة أيام أو أكثر وأنا أكتب- ذهنياً، لنفسي- أفكاراً متحرِّرةً لقصائدَ قادمة، حارَّة وحادَّة وثائرة ومنفعلة تارةً، وفَرِحة ورومانسية وشفَّافة وبسيطة تارةً أخرى. في النهاية محوتها كلها من ذهني. لا أعرف لماذا! ولم أندم عليها.. هل لأنني أعيش التحرر فقط في ذهني؟ ربما لأسباب كثيرة أخرى. مرَّة قلت في قصيدة: كل الذي أعنيه لا أرويه. وكل الذي أرويهِ لا أعنيه. هذا تدريب أوَّلي على تماهي الوجه مع القناع. يقولُ لي صديقي: جرِّب أن تقول ما تريد، وسترى كم مقصلةً ستُنصبُ من أجلك، أو كم صليباً سيُرفعُ لك. الأفضل أن تحلم بالحداثةِ نائماً في خيمةِ أبي سفيان.

****

دائماً أتفاجأ بلفظة (محبرة) عندَ قراءتي لديوان جديد. كنت أعتقد أنها سقطت من قاموس القصيدة الحديثة هيَ لفظةٌ رومانتيكية تعني دَوَاة، قِنّينَة صَغِيرَة فيهَا حِبْرٌ. لا أظنها تحمِّل القصيدة الواقعية دلالةً مهمَّة في نظري. لا أعرف ما الذي تفعلهُ، بعدُ، في قواميس شعراء حداثيين؟

وجه واحد يكفي للبكاء

فاروق الحبالي

« كيف تتحمّل كل هذه القسوة؟ من حقّك أن تُدين هذا العالم، يكفي أن تكون إنساناً فقط».

كتب هذه الكلمات وهو يحتضر، رأسه أصبحت كقنبلة موقوتة، سوف تنفجر حتماً في وقت قريب جدّاً حين لم يحصل من صديقه على ثمن سيجارة، أو وجبة طعام تطفئ الجوع الذي يؤلمه. خجله يحيط به من كل اتجاه، صاحب المحلّ الذي يصوّب عينيه على شباك مسكنه، وأيضاً جاره الذي لا يطيق أن يرى وجهه. يبحث عن وسيلة تبعده قليلاً عن هذا الجو المعبّأ برائحة الموت، ارتدى ملابسه ورحل إلى منزل أخيه، يلمح سيارته من بعيد فيطمئنّ لوجوده، يصعد ويضغط جرس الباب، فينفتح ليكشف عن شقة فسيحة وأجهزة كهربائية متعدّدة، في كل مكان تقع عليه عيناه، لكن وجهه الغاضب حين رآه يقف أمامه، لم يجعله يرحّب به رغم وحدته الشديدة، إذ إنه لم يرزق بمولود طوال عشرين عاماً مضت.

- توقّف، لا تُرِني ابتسامتك أيها الشيطان.

لم يبق له سوى غرفته التي تحميه من العراء، الرطوبة التي أسقطت البياض ترسم أشياء مخيفة، وأيضاً لونها الذي اكتسى بالتراب.. كل هذا لا يعنيه، ما يعنيه فقط هي الجدران التي تكتسي بخجله الشديد.

- لِمَ كل هذا الصمت أيها الملعون؟ أتسمعني؟

السماء، الليلة، صفاؤها غريب لم يُرَ مثيله من قبل، ولكن، أين ذهبت السحب المتقطّعة التي تحتجز ضوء القمر؟ أين أدخنة المصانع التي تغطّي سماء القاهرة؟ نفير القطارات- فقط- هو الذي ازداد هنا. الناس في الشوارع يحملون حقائبهم ويرحلون، المقاهي وسط المدينة أغلقت أبوابها، السيارات الحمراء أصبحت بلا ناس، فارغة.

تأمّل كل الأشياء من حوله هادئة ومريحة، لم يصدق ما يجري فوق أرصفة القاهرة، لكنه سمع صوت السائق يهنّئ صديقه الكمساري، بحلول عيد الأضحى. قرابة صلاة العصر، مكبّرات الصوت تبعث التكبيرات إلى الآذان.

صرخ:

- لماذا دفعني أخي بقوة حين طلبت منه خمسة جنيهات؟

عاد إلى غرفته، تأمّل الأقفال بالغرف الأخرى التي تشاركه الشقة، الصمت يرسم فوق الحوائط حزناً قديماً. وضع مفتاحه في القفل وأزاح الباب، تأمَّلَ مكتبته وهجم عليها غاضباً، حمل بعض الكتب لتشيكوف، ونجيب محفوظ، والبعض من موسوعة مصر القديمة، حملها جميعاً ورحل بها إلى سور الأزبكية... لكنه فوجئ بأن السور كله مُغلق، وليس هناك غير لافتة ورقية فوق كل باب:

- كل عام وأنتم بخير.

عاد إلى الغرفة ليعيد ترتيب الكتب مرة أخرى. وأحسّ بالتعب... فنام.



طَرْفة عين

بوشعيب عطران

تنرع مكتبك طولاً وعرضاً، سيجارة تلو الأخرى، أفكار مشوّشة تعبث بدواخلك.. برقية عاجلة تسلّمتها هذا الصباح تربك اتّزانك، ولا تشفي غليلك:

«إلى السيد (س)، استغنينا عن خدماتك.. قريباً تصلك مستحقاتك.»

هاتفت الجهات المعنيّة دون جدوى.. في طرفة عين استغنوا عن خدماتك دون مبرّر ينكر، في أرذل العمر يتهاوى مجدك، تغادر مكتبك الفسيح مرغماً تحت نظرات موظّفيك الشامتة الممزوجة بالفرح، هؤلاء من كنت تحتقرهم، تستخف بأفكارهم، لا تأبه لشكواهم، تتجنّب الاختلاط بهم، تتعالى عنهم بسلطتك الزائفة. ورثت النعمة والنفوذ عن أبيك، تسلّطت على رقابهم بقبضة من حديد. كل شيء يأتيك طوعاً فتنتشي غروراً عندما تراهم بين يديك خانعين، وعلامات الإذلال ترتسم على محياهم، لا شيء يرضيك سوى أن





يتملَّقك الجميع، حتى الأسرة تنكَّرت لها، وفضَّلت أن تعيش وحيداً تظلِّلك السلطة والجاه، لتستهتر في مجونك دون حسيب أو رقيب..زمنك يجري كما تشتهي دون فزع أو خوف، منحتك الحياة كل شيء: الحظ، السلطة، المال والجاه، لكنها تفوح برائحة العفن والقسوة.. ترى مَنْ دَبَّرَ مكيدة إزاحتك، وأنت الذي كنت بارعاً في حياكة الدسائس؟

تصل إلى إقامتك الفاخرة فارغاً من جاهك ضامّاً فشلك، تأبى أن تصدق ما يجري، لأول مرة تشعر بالوحدة تخنقك، ومشاعر الغضب تسيطر عليك، يفيض صدرك بالكآبة، تصفق الباب وراءك وتسير على غير هدى.. تجد نفسك في الشارع الصغير الذي طالما احتقرته وأصحابه، لقذارته وازدحامه، ها أنت تختلط بهم، تخترق الجموع لا أحد يأبه بك، تنظر إليهم ببلاهة، لا تصدق أن هناك حياة أخرى تجري خارج مدارك، أهلها راضون بها رغم ضنكهم، سعداء رغم فقرهم، لأول مرة تحسّ بالذنب تجاههم.. تواصل سيرك. شيئاً ما يجذبك، صور الماضي والحاضر تشوّش ذهنك..ها أنت أصبحت خارج المدينة، تبدو أمامك آفاق واسعة يسبح فيها نظرك لعلَّك تنسى ما حاق بك، تجلس القرفصاء على أديم الأرض، تتطلَّع بشغف إلى الفضاء حيث الشمس الغاربة تودّع الكون، تراقب بتأنٍّ سدول الظلام، سكون رهيب يثير نبضات قلبك، تلتهب أنفاسك، تنتابك المخاوف، تحسّ بظمأ شديد، تلتفت هنا وهناك تنشد جرعة ماء، تصيح بأعلى صوتك فيرتدّ خائباً، تسير دون هوادة، الإعياء والعطش ينالان منك، تريد أن تعود أدراجك، تضيع منك الطريق في الظلام.. تعاود الجلوس. الندم والأسى يعتريانك.. فجأة، تبدو لك الأيام التي قضيتها وراء مكتبك مملّة وبليدة، وحياتك مَرَّت كلها بائسة، لم تحقق فيها سوى سخط الآخرين..جرى زمنك بسرعة، في طرفة عين، هويت من أعلى مرتبة إلى الـ حضيض.

بزغ القمر في كامل استدارته كأنه أتى لنجدتك، سطع نوره على طريقك، واصلتها والفرحة تغمرك، لكن العطش اشتدّ بك، شيء ما يتلألأ تحت نورالقمر أمامك، تسارع الخطو.. إنه جدول ماء انعكست عليه صورتك، تفرَّست طويلاً في ملامحك، لا شيء يشبهك! حتى ملابسك أضحت غريبة عنك، يبدو أنها تنصهر مع هيئتك الجديدة في بوتقة واحدة، لكنها لاتشبه دواخل من يحملها.. في طرفة عين، أحسست بأنك انفصلت عن كل الموجودات، تنأى بنفسك بعيداً عن جبروتك وقسوتك، مشاعر غريبة متدفِّقة تزلزل كيانك، لأوَّل مرة تدمع عيناك رأفة بروحك الهائمة.. يعاودك العطش، تجثو على يديك وركبتيك قرب الجدول تعبّ ما تشاء من ماء. عندما ارتويت أحسست بارتخاء مفاجئ، وخواء يحتويك، حاسَّتا السمع والبصر شبه مخدَّرتين، لا تستطيع الكلام حتى مع نفسك، تمدَّدت في مكانك على بطنك، ومغص حادّ يشقّ أسفلك.

نهاية الأسبوع تناقل الناس- باستغراب- خبر وجود جثة السيد (س) ملقاة في بركة ماء على مقربة من مزرعته.

مُتَّفَق عليه

وائل السمري

كل شيء في سماء الحرف
«مُتَّفَق عليه»
لا اختيار
بين صنوين
ولا أمل
سيتبعه الشراع

والنقاط على الحروف
نجومها
تهدي..
تُضِلّ..
تراوغ المعنى
وتمنحه القناع.

والوضوح
هو الغموض بعينه



لكنه سئم التخفي
واستراح من الهروب
وقال للرؤيا:
وداعْ.

والدليل
هو المتاهة
غير أن التابعين
استأنسوا
ببريقه
فتزاحموا حول
الضياعْ

واللغات هي المليكة
تحكم الدنيا
بلا قلق
ولا خوف

متى نصبوا العروش
تجئ ملء عيونها
زهواً
وتيهاً
والتياعْ

ومعي دواة الحبر ..
أنثرها
على الفوضى
فتغدو ..
ملحمة
ومعي جناح السرّ
أطلقه
فتُنصَب
محكمة
والحضور
هم الشهود
والحقيقة
في القيود
وأنا أدوِّن
كل ما قالوه
أو سمعوه
أو عرفوه من دمع
ودم
وأنا
الحكم
والمتَّهم
وأنا رسول الحرف
أرسلني
لأحرس نجمه
وأزفّ أوراقي إليه
فـ«كل شيء»
في
سماء
الحرف
«مُتَّفَق عليه»

ليس أفضل من نفسك لنصحك

نويمي فيرو
أستاذة الأدب الإسباني في طرابلس

أعتقد أنّ المشوار في شوارع مدينة جديدة -خاصة عندما تكون وحيداً- هو الطريقة الأعمق لاكتشاف كيف يتنفس المكان.
وصلت الى مطار طرابلس بحقيبة ممتلئة بالأمل وبوزن زائد. صراحة في ذلك الحين(نهاية سبتمبر 2013) لم أكن مهتمّة بسياسة البلد ومجلس النواب والمليشيات وتشكيل نظام جديد بعد اكثر من أربعين سنة من نظام قديم؛ لأن كلنا نعرف أن بلداً جديداً لا يظهر كنبات فضائي في ثانية ولو بمساعدة جين مميّز، وأنا -أيضاً- كنت أعرف أنني لن أصبح مشاهدة لكل هذه التغيرات المرجوّة خلال فترة قصيرة ،هي سنة وقتي المسطّر لتدريس اللغة الإسبانية في الجامعة. إن طموحاتي كانت بسيطة للغاية، أهمّها أن أترك نفسي هبة لمدينة تحكي معي بدون مترجم يروي إحساسها.
نزعت شوارعها دون هدف، مشيت ومشيت كثيراً، وقالوا لي لا تمشي وحيدة بالشوارع، فهذا خطير ،وقالوا لي لا تدخّني، ودخّنت كثيراً في المقاهي. أحياناً لا يوجد أفضل من نفسك لنصحك. بفضل المشوار وجدت مسجداً عظيماً في ميدان الجزائر، كان في الماضي كنيسة. ومقابل بابه الرئيسي بقيت ساعات طويلة، فقط لأستمتع بالمنظر العجيب، بالمعمار المنهل. وواصلت المشي لأجدني أمام مكتبة الفرجاني، قضيت وقتاً أطول أمام الكتب والروايات، فقط لأستمتع بالمنظر وبحوار صاحب المكتبة الذي عرّفني أكثر بثقافة ليبيا وتاريخها.
كان الأدب الليبي بالنسبة لي شيئاً يشبه البلد، أي أمراً شبه مجهول. كانت معلوماتي عن الكُتّاب الليبيين تنحصر في أسماء قليلة سمعت عنهم، وأنا جالسة على كرسي داخل قاعة جامعة إسبانية أيام دراستي للغة العربية آنذاك، ولكن -الآن- قد ظهرت الفرصة كنبات فضائي لأدخل بعيني إلى كل هذا العالم الجديد والقديم. صدفة توقفت نظرتي عند عنوان رأيته على رفّ المكتبة: ملح.. من هنا بدأت القصة. ذكرياتي الأسعد، منذ طفولتي وحتى الآن، مرتبطة بشاطئ البحر والملح؛ ولذلك فكرت: هل هناك احترام أستطيع أن أقدّمه لشعب مجهول، أكبر من قراءة شعور وأفكار أدبائه؟
تساءلت، فأجبت بالنفي. هل هناك احترام أكبر قد أقدمه لشعب مجهول من استماع طموحات جيل الشباب وهم يدرسون لغتي بالجامعة؟ تساءلت، فأجبت بالنفي. وبهذه الطريقة، مأخوذة من مشوار طويل، قررت، من غير حاجة إلى تحليل عميق مع نفسي ومن غير بذل جهود ،أن أترك صوتهم عند صخبهم يرتقي وينخفض إلى حَدّ الهمس، وأنا لا أفعل شيئاً سوى أن أسمع، عربيتهم المخلوطة بالدارجة الليبية، والتي يمكن فهمها بقليل من التركيز، كما يحدث لنا مع جيراننا في المغرب... من خلال ترك سمعي لصخبهم وهمسهم، عرفت أن الشعب الليبي حكّاء بامتياز، وأن لديه حكايات عديدة، شائقة معبّرة عن معاناة الحياة، فرحها حزنها، ضحكها، دموعها التي بطعم الملح.
حقاً سمعت الكثير عن الأدب الليبي، سمعت الكثير من مختلف الأطراف. سمعت كلاماً عن محمد العريشية كاتب ونائب في المؤتمر الوطني آنذاك، سمعت عن معنى روايته «الأيام الاخيرة في علاج»، قابلته، وشرح لي وجود العنف في روايته


العمل الفني : عمر جهان-ليبيا

المنكورة. سمعت كلام البائع التونسي الذي كان يحكي معي عندما كنت أزور دكانه (القرطاسية) لشراء الأقلام للسبورة. وأتنكّر -بشكل واضح، حتى الآن- ضحكه الذي كان يجعلك تطمئنّ وتثق بأن كل الأمور على ما يرام، والبلد -إن شاء الله- يمشي حاله على الرغم من أخبار التلفاز المخضّبة بالدماء.

سمعت الكثير ولم أشبع. سمعت كلام محمد الأصفر حين تعرفت عليه أخيراً في طرابلس، كان ذلك منذ ستة أشهر، وقد جاء من بنغازي عبر رحلة بريّة منهكة. سمعت اقتراحاته، حماسته، تأمّلت عرقه الذي لا توقفه أي مناديل، اتفقنا على التعاون، وسمحت إمكانياتي باختيار رواية من بين روايتين له لكي أترجمها. اتفقنا بين فنجاني قهوة في ساحة ميدان الساعة، كان بصحبته صديقه الفنان التشكيلي رضوان بوشويشة الذي كان يحكي معي باللغة الإسبانية بطلاقة!! رغم أنه يعاني مشاكل في الصوت بسبب مرض في حنجرته، لكن روحه تجعل كل ما ينطق به يصل إلى مواضع الإدراك، استغربت كيف يتفاهم الأصفر الذي يعاني من ضعف السمع مع صديقه بوشويشة الذي يعاني من ضعف النطق، لكن ،بمراقبتهما- قليلاً- عرفت أنهما أحياناً يستعينان بورقة وقلم أو بشاشة الموبايل، وأنّ بعض اللحظات التي لا تعوَّض، مثل هذه، سمحت لي أن أدرك أني لن أعرف إن كان البلد سينهض من كبوته أم لا.. المشاهد التي أراها في الشارع تجيبني.. الشعب الليبي لم يتوقّف عن الحياة.. أحسست بلطف الرجل المسنّ ،يصرف اليورو إلى الدينار الليبي ويتشمّس عند باب محلّه الخاص ببيع اللؤلؤ والفضّيات. كلّمته باللغة الإيطالية، فانتبه من أول نظرة: أهلاً بجارتنا في الخريطة.. أهلاً وسهلاً، وقَدَّم لي الماء البارد المنعش، فاستأذنته كي أشعل سيجارة فسمح لي بلطف، وقدم لي منفضة السجائر الزجاجية النظيفة جداً.

سمعت نبذة دسمة عن تاريخ ليبيا المعاصر من خلال محمد الخروبي، فنّان الخطّ العربي، وهو يسوق سيارته الصغيرة باحثاً معي عن شقة للإيجار. من حسن الحظ نجحنا في الحصول عليها بعد عدة مشاوير متعبة، البحث عن مأوى في العاصمة طرابلس لم يكن سهلاً، بل شبه مستحيل، لتوافد أعداد كبيرة من النازحين إليها، وهنا أعطاني الفرصة لتدوير الكلام والسيارة معاً. تعرَّفت إلى زميله محمد بركة في الورشة حيث كانا يعملان في المدينة القديمة، حارة اليهود، في مكان كانت تشغله القنصلية البريطانية سابقاً.

التسكُّع دون وجهة في شوارع مدينة هو أفضل طريقة لاكتشاف كيف يتنفَّس المكان. والمعاملة مع الناس مباشرة تمنحك الحميمية التي تشعرك أن وطناً جديداً بدأ يشيِّد نفسه داخل وجدانك.

وعندما تمنع الظروف الأمنية الخارجية عنا المشي بزنق المدينة وميادينها وشوارعها، لا شيء أفعله سوى أن أفتح الشرفة، وأجلس على كرسي بلاستيك أبيض، أستمتع بالقراءة، وأكتشف ليبيا أكثر من خلال ما يكتبه كُتّابها وكاتباتها، وأنا أقرأ في متعة، لا أكترث لأصوات القصف والمفرقعات ورائحة البارود التي تغزو المكان، في حضرة الأدب أنسى الدمار، فأنا -ذاك الوقت، في أثناء فعل القراءة- أشيّد ما تهدَّم داخلي.. جميلة هي ليبيا.. خاصة إذا ابتسمت.

سيرة التعايش والحرب

عامر أبو حامد

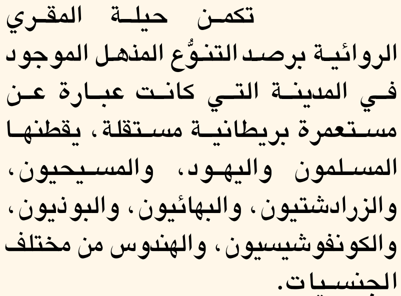
«أيّ شيء» هكذا يعرّف بنفسه الشاب الفرنسي القادم حديثاً إلى عدن في رواية «بخور عدني» للروائي والشاعر اليمني علي المقري. الرواية الصادرة حديثاً عن (دار الساقي، بيروت) تمتد على ما يقارب الثلاثمئة صفحة حاملةً للقارئ روائح الأبخرة والعطور العَدَنية، وصاخبةً بضجيج الحيوات الكثيرة التي تتفاعل فيما بينها في المدينة الساحلية شديدة التنوُّع والتمايز المذهبي والإثني، في أواسط أربعينيات القرن الماضي.

ليست رواية «بخور عدني» غريبةً عن أعمال المقري الروائية، إذ يمكننا عَدّها امتداداً لثلاث روايات سابقة تُعنى بتقصّي المهمّشين والمنبوذين على أساس الهوية في المجتمع اليمني، بل أيضاً استعارة منظورهم للمحيط، وإحالتهم من الهامش إلى المتن، وتطبيق رؤاهم وأهوائهم ومشاكلهم روائياً بألسنٍ متعدّدة تنتصر لهم، هم الذين ابتلعهم بحرُ الأكثرية العددية والفكرية والثقافية عبر التاريخ. لكن «رواية بخور عدني» تختلف عن سابقتيها «اليهودي الحالي» و«طعم أسود... رائحة سوداء» بأن الذي يبصر ويقول ويختبر الاجتماع العدني هو أجنبي هاربٌ من الخدمة العسكرية في بلده إبان الحرب العالمية الثانية. بشكلٍ أو بآخر فإن هذه الرواية هي معكوس أحد المواضيع السائدة في الرواية العربية، أي الشاب العربي الهارب من ظروف العالم الثالث إلى الغرب.

فرانسوا أو ميشيل الذي وصل إلى عدن عبر البحر، ودخل مجتمعها من غير أوراق ثبوتية، يبقى إلى آخر الرواية غير محسوم الهوية. قد يكون فرانسوا الذي تسلَّل ليلاً إلى غرفة صديقه ميشيل الأعرج ليبادل أوراقه بأوراق الإعفاء من الخدمة العسكرية هو من وصل إلى عدن، وقد يكون ميشيل ذاته استغنى عن أفكاره الوطنية، واستسلم لعرجه وإصرار أهله على السفر إلى عدن حيث يدير قريبٌ له شركة كبيرة. ما يتبين لاحقاً أن موضوع الهوية بقدر ما يحمل من جوهرية في حمل أحداث الرواية والدفع بها قُدماً، هو يمكننا أن نعدّه تفصيلاً أمام فعل الهرب. فسواء أكان ميشيل أم فرنسوا فإنه هو الشاب الذي سيصبح جزءاً من ذكريات المدينة وأهلها، وسواء أكان العرج الذي رافقه حقيقياً أم عادةً مكتسبة، فإن الهرب هو الفعل المحرّك.

هنا ما نلاحظه من خلال اشتغال الروائي المقري في الثلث الأول من «بخور عدني» على بناء الشخصية بجعلها تسأل عن الهوية، وتحاول أن تبحث في الذاكرة، ليظن القارئ أنه أمام بناء تصاعدي يكتشف في آخره حقيقة هوية الفرنسي-العدني. إلا أن البطل يستغني، مع تصاعد الحدث وتفاعل الشخوص المحيطة به، عن الذاكرة وعن هويته السابقة كُلّيّاً. هنا لأن الهرب- كفعل محرّك في مضمونه- استند في الأصل إلى سؤال الوطن في ظل الحرب. الوطن الفرنسي بعد أصبح حملاً ثقيلاً على ميشيل أو فرنسوا، قرر أن يدمره كفكرة، وأن يستغني عن المفهوم بحد ذاته بأن يتَّجه إلى عدن، حيث «لا وطن» أو بديل للأوطان.

على أربعة فصول «نفحات» يقسّم المقري السرد مزاوجاً بين الـ (أنا) الداخلية على لسان البطل الذي يدوّن الحدث بقلمه، والـ (هو) الخارجية التي تراقبه وتواكبه بأسلوب القص. وإذ نلاحظ الإفاضة السردية المطولّة لحياة الشخوص في عدن بين الحرب العالمية الثانية وبدايات السبعينات، فإن تبريرها روائياً يكون بأن الكاتب لا يسعى للتأريخ بقدر ما يسعى لتوثيق حيوات العدنيين في فترة محددة بالتفاصيل واليومي، مركِّزاً- بكثافة- على إشكاليات التعايش الطائفي والإثني، الوطنية، السياسة، الاستبداد العقائدي، التميز، والحب.



تكمن حيلة المقري الروائية برصد التنوُّع المنهل الموجود في المدينة التي كانت عبارة عن مستعمرة بريطانية مستقلة، يقطنها المسلمون واليهود، والمسيحيون، والزرادشتيون، والبهائيون، والبوذيون، والكونفوشيسيون، والهندوس من مختلف الجنسيات.

لا يشتغل المقري على إنضاج الشخصيات في النص، فلا نمرّ ببناء كلاسيكي للشخوص. يتمّ الاكتفاء بالتدليل الوصفي البسيط على عدد كبير نسبياً من المحرّكين لمجرى السرد، ويُترك لهذه الشخصيات مجال واسع للتفاعل فيما بينها لإنتاج سير متنوّعة يضبطها ميشيل بمنظوره ومسيرته في عدن. بهذا الشكل تبدو الشخصيات وظيفية في تظهير مزاج المدينة وتحوّلاتها، ويخدم بروز بعضها واختفاء بعضها الآخر عبر عقدين ونصف من الزمن في رسم الخط البياني للمجتمع العدني. ويبدو أن نهاية الاستعمار هي بداية الانحطاط من الذروة، وليس تحطيم

الشخصيات وإنهاؤها درامياً إلّا انعكاساً لهبوط الاجتماع العدني وتقهقره.

ما إن تقوم ماما، رمز التعايش في المدينة ودليل قادميها الجدد، بإمساك ميشيل من يده في الفندق لحظة وصوله، حتى تأخذه في رحلة مليئة بالحب والفن والموسيقى والأدب والبخور العدني. البطل الذي اعتمد- أخيراً- اسم ميشيل، يدخل مجتمع الطبقة الوسطى حاملة الفن والثقافة في عدن. يبدأ بتعلُّم اللغة العربية على يد العارف، وفي الكازينو يجتمع مساءً بفرانسيسكو، وسعيد، وميجي، والقالي، وفيلسوف عدن، وأبرز الشخصيات العَدَنية، على أنغام الموسيقى وصوت المغنية شمعة التي تأسره بموسيقاها التي هي مزيج من الهندية والعربية، وتقع بين الصوفية واليهودية. هكذا يعايش ميشيل يوميات العدنيين وقصصهم. يصبح كاتب الرسائل للذين لا يجيدون القراءة والكتابة، ويصبح جزءاً من قصص الحب الممنوع بين الأديان والإثنيات. يحفظ أسرار المدينة وخباياها ومحلّاتها، ويتأقلم مع مزاجها العام، ناسياً- بشكل تدريجي- ماضيه الفرنسي وحبيبته شانتال.

عدن الكوزموبوليتية تصبح «لا وطن» ميشيل وانتمائه وهويّته ومجتمعه. مع ابتدائه بالعمل مع شمعة وشركات الموسيقى واستقراره في غرفته فوق دكان اليهودي، يُقبل ميشيل على معايشة التغيُّرات السياسية والاجتماعية التي تطرأ على المدينة بعد نهاية الحرب العالمية، فبعد إعلان تقسيم فلسطين تبدأ الحملات العنفية ضد اليهود العدنيين. الست ماري والعم شمعون صاحب دكان اليهودي الشهير في عدن، أصدقاء ميشيل، كلهم يصبحون ضحايا العنف والتهجير. «شمعة» اليهودية، فاتنةُ عدن ورمزها الموسيقي، تغادر مع يهود المخيمات إلى «إسرائيل» بلا رجعة.

على الرغم من انتهاء الحرب فإن ميشيل كان يشعر أنها- للتوّ- بدأت في عدن. تهجير اليهود العدنيين كان بداية لسلسلة من التغيرات السياسية والاجتماعية التي تقلب وجه المدينة راديكالياً. هكذا بدأت تزداد موجات العنف في المدينة على شكل اشتباكات بين الإثنيات والأديان المختلفة مع ازدياد التطرف الديني. فبعد أن كان المثقَّفون والفنانون العدنيون يناقشون الهوية العدنية بوصفها مستقلةً بذاتها محاولين تعريف «العدني»، بدأت تظهر نزعات مقاومة الاستعمار ونداءات القومية العربية، في مجتمع يكاد أبعد ما يكون عن الأفكار الجاهزة والجامعة.

لا يخفي المقري ميله إلى عدن في ظل الاستعمار، فيبدو جليّاً، في الرواية، أن الإنكليز هم من حفظوا للمدينة تنوّعها وبريقها. كان مجرّد خروج الاستعمار من عدن بداية لفصل جديد من التعصُّب ورفض الآخر. عدن ستصبح خاليةً من الغريب، يُحاكَم فيها البشر بناء على مفهوم جاهز للثورة. حتى ميشيل الذي ألفه العدنيون وأحبّوه، والذي حرص تماماً منذ دخوله المدينة على أن لا يجرح حياءها، سيأتي إليه من يسائله عن وجوده بعد أن رحل الجميع، انفجر الكازينو، وماتت ماما.

على العكس من اشتغاله على الشخوص، يعطي المقري أولوية لسبر المكان بالأسماء والتفاصيل. بلغة سلسلة ومرنة محمّلة بالأدب والشعر والأغاني، نشعر أنه يخبرنا، بدقة، عن مكان دكان اليهودي وشكله ومحتوياته، كما بالنسبة لبقية معالم المدينة. الدكان مثلاً هو الإنابة عن وجود اليهودي، وهو الذكرى التي تدلّل على محو الوجود التاريخي لشريحة واسعة من المجتمع العدني. كذلك أسماء الساحات والمقاهي والكازينوهات التي تعرَّضت للتخريب والتدمير لاحقاً باسم الثورة، يوثِّقها المقري، ويستخدمها كدليل تاريخي على وجود التنوُّع والتعايش سابقاً في عدن. يحاول المقري أن يصنع سيرة واحدة للشخصيات من خلال سيرة المدينة، ذلك يتمّ بربط الشخصيات بشكل وثيق بالمكان (الكازينو، الدكان، ساحة كريتر...)، بحيث تبدو كل السير الصغيرة هي مرويّة واحدة متكاملة عن المدينة. سيطرة المليشيات المتقاتلة على المدينة كانت مقتلة تلك السير الصغيرة، ومن ثَمَّ كانت نهاية المكان أيضاً، الذي تتغيَّر ملامحه وشوارعه تحت حكم الثوريين.

عدن، المدينة اليمنية الجنوبية كانت في يوم من الأيام وطن الذين لا وطن لهم، أو بديلَ الوطن لكارهي الأوطان مسبّبة الحروب والقتال والنزاعات والخسارات. هكذا كان هروب ميشيل والعديد من شخصيات «بخور عدني» إلى عدن، حيث المجتمع الذي لا تحكمه الهوية ولا يجتمع قاطنوه على صفة واحدة. التطرُّف الديني والأيديولوجية العروبية حوّلا المدينة إلى مرتع للفوضى والخراب. على العكس من الرواية المُكرّسة في الأدبيات العربية عن الاستعمار الذي يُجزّئ الكُل، ويكرّس الجماعات الصغيرة، فإن الإنكليز في رواية «بخور عدني» كانوا صمّام الأمان للتنوُّع والتعايش الديني والإثني. وعلى العكس أيضاً، خطابات عبد الناصر عن العروبة والوحدة، القادمة من مصر، هي من فتَّتت الاجتماع العدني وقسَّمته.

هايدغر والنازيّة

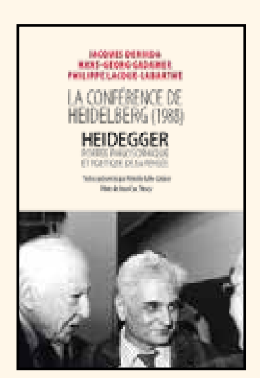
بدرالدين عرودكي

يستعيد كتاب: «محاضرة هيدلبرغ (1988)»، لهايدغر، دلالات فكره الفلسفية والسياسية (منشورات لينيو/إيميك باريس) بعد نيف وربع قرن (1988). محاضرة بثلاثة أصوات (هانز غيورغ، غادامير جاك دريدا، فيليب لاكو لابارت) أُلقيت في القاعة نفسها التي كان هايدغر (وكان عميد جامعة فريبورغ آنئذ) قد ألقى فيها، قبل أكثر من ثمانين عاماً (30 حزيران/يونيو 1933) - أي في بداية العهد النازي - خطابه الشهير «الجامعة في الرايخ الجديد»، الذي استدعى وحمل ثلاثة من كبار فلاسفة القرن العشرين على العودة ثانية وثالثة إلى فكر الفيلسوف الكبير، من خلال دلالاته الفلسفية والسياسية، ولاسيما بعد أن صدر في فرنسا كتاب فيكتور فارياس تحت عنوان مثير «هايدغر والنازية» عام 1987.

على أنه بمعزل عن الصدى الإعلامي الواسع الذي حظي به في فرنسا، لن يكون لهذا الكتاب من أهمّية تُذكَر في نظر المحاضرين الثلاثة، ولن يتعرضوا له بالنقاش، لاسيما وأن أولهم، هانز غيورغ غادامير، لم يكن يرى فيه إلا كتاباً إعلامياً كل ما فيه معروف من قِبَل الجمهور الألماني على صعيد الوقائع، فضلاً عن فجاجته على الصعيد الفلسفي المحض. طرح المشكلة ،موضوع هذه المحاضرة ،كان بالتأكيد سابقاً زمنياً على صدوره كما أنه لم يكن في الحقيقة يمتّ إليه بصلة.

يوثِّق الكِتاب- إذاً، حدثاً يبقى شديد الأهمّية على الصعيد الفلسفي. هو ذا فيلسوف كبير يُعَيَّن عميداً لجامعة عريقة، ويلقي خطاباً بات، منذئذ، شهيراً يشي بالتزامه الفكري والسياسي بنظام الوطنية الاشتراكية النازي الذي قدّم له دعماً مفاجئاً وغير مفهوم.

حضر تلك المحاضرة عدد كبير من الأساتذة والطلبة. وكان من بينهم فيلسوف ألماني كبير آخر، كارل ياسبرز، الذي سَجَّل انطباعه عما سمعه، ونشره- من بعد- في كتابه «السيرة الفلسفية»: «كان خطاباً أستاذياً في الشكل، وبرنامج تجديد وطني اشتراكي للجامعة في المحتوى. كان يطلب تغييراً كلّيّاً في جوهر العقل. وكان الأساتذة الحاضرون آنئذ على رأس عملهم، عاجزين في غالبيتهم عن إنجاز المهمّة الجديدة. سيتكون، خلال عشر سنوات، جيل جديد من الجامعيين المختصّين. وبانتظار ذلك، ستكون تلك مرحلة انتقالية. استنكر عدداً من مظاهر الحياة الجامعية بما فيها الرواتب المرتفعة. وتلقّى- شكراً على ذلك- تصفيقاً رائعاً من قبل الطلبة ومن بعض الأساتذة النادرين. كنتُ جالساً في الأمام، على الحافة، وساقاي ممتدتان، ويداي في جيبيَّ لا أتحرَّك.».



يسجِّل هذا الوصف- بوضوح- تورُّط هايدغر إزاء ديكتاتورية الرايخ الثالث الذي صمت عنه طوال حياته، وفي الوقت نفسه الجوّ السائد آنذاك. هكذا، سيكون هذا اللقاء بين ثلاثة فلاسفة معنيين مباشرة بهذا الموضوع لا لأنهم يدينون لمبدَع هايدغر فحسب بل لأنهم قرؤوه وفسّروه كما لم يقرأه ويفسِّره سواهم من معاصريه أو من التالين له. غير أن القراءة التي قاموا بها في هذين اليومين من عام 1988 لم تكن صدىً لمحاضرة 1933 فحسب، بل تستجيب لمطلبها المُلِحّ و«الباهظ»، كما تقول ميري كول غروبر في مقدّمتها للكتاب.

يمكن أن نقسم السؤال الذي شغل الجميع إلى أسئلة ثلاثة: الأول، كيف استطاع أكبر فيلسوف في عصرنا أن ينخرط فكرياً وسياسياً في الحزب الوطني الاشتراكي (النازي)؟ والثاني، ألم يشعر بنفسه مسؤولاً عن النتائج الرهيبة لاستلام هتلر للسلطة، وعن البربرية الجديدة، وعن قوانين نورمبرغ (حماية الدم والشرف الألمانيين)، وعن الإرهاب، وعن الدم المُراق، ولكي نتهي، عن العار الذي لا يمّحي لمعسكرات الإبادة؟ والثالث، هل يعني أن علينا إزاء صمته المطلق عن كل ما سبق أن نكفّ عن الحوار معه؟

كان أول المتحدِّثين الثلاثة (بالفرنسية وأمام جمهور ألماني!) هانز غيورغ غادامير (1900 - 2002)، أكبر الثلاثة سناً، وتلميذ هايدغر (1889 - 1976)، ثم زميله خلال عشرينيات القرن الماضي. كان هناك نقاش بين غادامير ودريدا جرى في باريس عام 1981 حول «النصّ والتأويل» لم يؤدِّ إلى اتّفاق بينهما، وكان البعض يتساءل عما سيكون عليه النقاش بعد سبع سنوات حول موضوع آخر، لكنه ليس بعيداً عن ذلك الذي ناقشاه آنذاك. تحدَّث غادامير عن المفاجأة التي شكّلها انضمام هايدغر إلى الحركة الوطنية الاشتراكية ،ورأى أن على هذا الالتزام أن يسمح بطرح المشكلة الجوهرية التي هي مشكلة النازية الألمانية من خلال هايدغر على وجه الدقّة. ذلك يعني ضرورة محاولة فهم موقفه الحقيقي، لاسيما أن الجميع في ألمانيا، بخلاف فرنسا، لا يمكنهم الزعم أنهم اكتشفوا بقاء هايدغر في الحزب النازي بعد تركه منصب العمادة عام 1934 في جامعة فريبورغ. إذ لم يكن الأمر بهذه البساطة، لاسيما أن الناس

ظنوا أن معاداة السامية لم تكن إلا حجة انتخابية استخدمها «الطبل» وهو لقب هتلر آنئذ، وأنها سرعان ما ستتلاشى. على ذلك أن يحملنا- إذاً- على ألا نرتكب خطأ الفصل أو التمييز بين ما عُدَّ ضلال هايدغر السياسي وبين فلسفته، كي لا نرتكب- أيضاً- خطأ «إهانة مفكّر من مستواه»، لاسيما أن مثل هذا الفصل لا يمكن أن يستقيم مع التنبؤات التي قدمها هايدغر منذ 1950 حول الثورة الصناعية والتكنولوجية التي تبدو، ونحن نشهد آثارها، اليوم، منهلة بكل المعايير.

لم يكن التزام هايدغر السياسي- رغم أنه كان يؤمن بهتلر- ذا علاقة بالواقع السياسي. ذلك أنه كان يحلم بدين شعبي، وظنَّ أنه سيسهم في تحقيق هذا الحلم خلال عامي 1933 و 1934، من خلال تثويرالجامعة تنفيذاً لعقده الفلسفي. ومن ثم فإن فعله، مما أثار ولا يزال يثير السخط اليوم كان يهدف في نظر غادامير إلى تحطيم تأثير الكنيسة السياسي وجمود المثقّفين الأكاديميين. ولذلك فإن جوابه حول مسؤولية هايدغر عن نتائج وصول هتلر إلى السلطة كان واضحاً: لم يكن كل ما حدث إلا تعبيراً عن الثورة المشوّهة، وليس عن التجديد المنبثق من القوة الروحية والأخلاقية للشعب الذي حلم به، والذي كان يتطلّع إليه من أجل دين جديد للإنسانية. ومن هنا فإن السؤال عن التوقُّف عن الحوار مع فلسفة هايدغر يستدعي للإجابة عنه سؤالاً آخر: «هل كل ما اعتبره العالم تقدُّماً جذرياً في الفكر حقّقه هايدغر في مجالات تأمُّله في اليونان، وكذلك هيغل، وأخيراً نيتشه ،صار فجأة مزيفاً؟ أم أننا انتهينا من ذلك منذ زمن بعيد؟» يحمل ذلك على التدبُّر قليلاً؛ إذ ليس من السهل الالتفاف على الفكر كما يقول غادامير، «فحتى الذين أربكتهم مغامرة هايدغر السياسية، ووقفوا طوال سنوات على مسافات منه لم يجرؤوا على إنكار الحافز الفلسفي الذي نفثه هايدغر فيهم منذ البداية». ومن ثم، سبق أن كتب غادامير في ختام مقالة نشرتها مجلة «النوفيل أوبزرفاتور» الفرنسية، جملة لم تشأ المجلة نشرها: «من يظن أنه ليس من الضروري اليوم الاهتمام بمارتن هايدغر لا يقدّر إلى أي حدٍّ سيكون من الصعب علينا النقاش معه وألا نسقط في سخف اتخاذنا إزاءه مظاهر الاستعلاء».

كان سلوك هايدغر- إذاً- نتيجة إخلاصه لأفراد ومقاصد. فقد كان متضامناً مع من شاركوه خطأه وانسحابه، ولم يعد للتجديد الذي حلم بانبثاقه بعد عام 1934 أيّ واقع، كما أنه لم يجد بعد أوشفيتز جواباً ذا معنى، لكنه برهن، دون أن يصوغ عدم موافقته بسهولة، على اتّجاهات التقنية على درب التوسُّع العالمي، توسُّع كان موضع نقده، وهو ما جعله سابقاً لعصره.

أبقى غادامير في ما قاله، كما نرى، نواة المشكلة خلافية ودون منظور اتِّفاق ما. ولن يتقدَّم الأمر كثيراً خلال هذه الأمسية مع جاك دريدا الذي تلا غادامير. فقد رأى بادئ ذي بدء أن من الواجب، عند البحث عن التجريم، الأخذ بعين الاعتبار الهيئة التي تحكم. وعلى هذا النحو فَضَّل في الردّ على التساؤل حول صمت هايدغر أن يمضي بافتراض عكسي في صيغة سؤال أيضاً: «ماذا كان سيحدث لو أن هايدغر كان قد قال شيئاً ما؟ افترضوا أنه قال: أوشفيتز هي الرعب المطلق (...) الشيء الذي أدينه جذرياً. (...)، كان سيُغفر له بسهولة أكبر (...)، وكان سينهي الأمور بجملة في اتجاه إجماع سهل، وما كنا في طريقنا للتساؤل عما يمكن أن يجمعه بالنازية (...). أعتبر أن الصمت الرهيب الذي لا يمكن غفرانه لهايدغر يترك لنا ميراثاً: الإيعاز بتفكير ما لم يفكربه».

هكذا يذهب دريدا بعيداً في مجال البحث عن التجريم: فلأن هايدغر صمت ولم يشأ الحصول على غفران سريع ،لقاء بعض الاستنكار الروتيني وتسمية المجرم إنما كانت« أوشفيتز»، ولا تزال- على الدوام- موضع نقاش.. صمت هايدغر- إذاً- على رهبته واستحالة غفرانه، ميراث يسمح بالتفكير..

تلك قناعة ستزداد حدّة بما سيقوله الصوت الثالث، فيليب لاكو لابارت. ذلك أن ما كان من صمت هايدغر أو في كلامه الإشكالي، وبقي غير مفكّر به من قبله، إنما يتوارى في تاريخ الغرب العام الذي تجلّى اتجاهه في استبعاد ما كان يُعَدّ يهودياً في أوشفيتز بوصفه جوهره. يستنكر النقد الهايدغري للتقنية كيف أن «الإنسان صار بالنسبة إلى الإنسان- بطريقة مرعبة- المادة الخام لإنتاج صناعي للجثث. لكن ما بقي غير مفكَر فيه هو خصوصية الضحايا». لم تكن أوشفيتز استجابة لضرورة سياسية أو اقتصادية أو حتى عسكرية، وإنما كانت «منطقاً عقلياً» يحقّق- بصورة جذرية- الفصل بين الغرب واليهودية بوسائل تقنية وبلا أي أساس ديني أو مقدس، سوى هدف إثبات تفوّقه. والمفارقة تتجلى بالفعل في أن «النازية نزعة إنسانية، بوصفها تقوم على حتمية الإنسانية الأقوى في نظرها»كما يقول لاكولابارت.

صحيح أن النقاش قد أفصح عن اتجاهات متقاربة رغم ما يمكن أن يبدو من اختلافها في تناول موضوع التزام هايدغر النازي، والأهم: صمته إزاء الجرائم التي ارتكبها هذا النظام، إلا إنه لم يؤدّ- على كل حال- إلى ضرب من رقابة جديدة على فكر هايدغر أو إلى تحريم الاستمرار في الحوار مع فكره، كما حاولت بعض الصحف والمجلات الترويج له إثر نشر كتاب فارياس المشار إليه.

«جيد» و«جون بيرس» .. صداقة في فَلَك الأدب

أوراس زيباوي

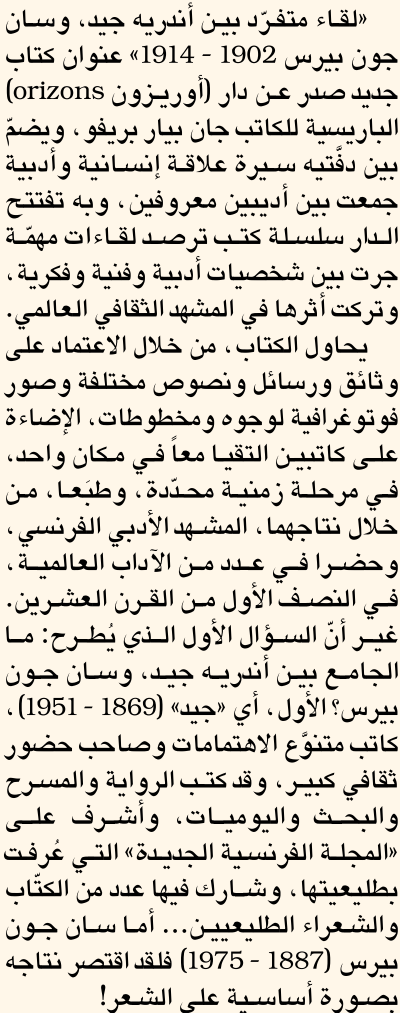
«لقاء متفرّد بين أندريه جيد، وسان جون بيرس 1902 - 1914» عنوان كتاب جديد صدر عن دار (أوريزون orizons) الباريسية للكاتب جان بيار بريفو، ويضمّ بين دفّتيه سيرة علاقة إنسانية وأدبية جمعت بين أديبين معروفين، وبه تفتتح الدار سلسلة كتب ترصد لقاءات مهمّة جرت بين شخصيات أدبية وفنية وفكرية، وتركت أثرها في المشهد الثقافي العالمي.

يحاول الكتاب، من خلال الاعتماد على وثائق ورسائل ونصوص مختلفة وصور فوتوغرافية لوجوه ومخطوطات، الإضاءة على كاتبين التقيا معاً في مكان واحد، في مرحلة زمنية محدّدة، وطبَعا، من خلال نتاجهما، المشهد الأدبي الفرنسي، وحضرا في عدد من الآداب العالمية، في النصف الأول من القرن العشرين.

غير أنّ السؤال الأول الذي يُطرح: ما الجامع بين أندريه جيد، وسان جون بيرس؟ الأول، أي «جيد» (1869 - 1951)، كاتب متنوّع الاهتمامات وصاحب حضور ثقافي كبير، وقد كتب الرواية والمسرح والبحث واليوميات، وأشرف على «المجلة الفرنسية الجديدة» التي عُرفت بطليعيتها، وشارك فيها عدد من الكتّاب والشعراء الطليعيين... أما سان جون بيرس (1887 - 1975) فلقد اقتصر نتاجه بصورة أساسية على الشعر!

وبينما يتحدَّر جيد من عائلة بورجوازية، ينتمي الثاني إلى عائلة متواضعة، فضلاً عن أن الاثنين ليسا من جيل واحد، وهناك نحو عشرين سنة تفصل بينهما، كما يفصل بينهما المزاج والسلوك والتطلُّعات المختلفة.

ومع ذلك فلقد التقى الاثنان حول أمور ومسائل عدة، لا سيما الموضوع الأدبي، وأبدى واحدهما إعجابه بالآخر، ونسجا معاً علاقة صداقة قائمة على الاحترام المتبادل.



بدأت هذه العلاقة فعلياً عام 1912، وكان ألكسي ليجيه الذي سيتحوّل اسمه، لاحقاً، إلى سان جون بيرس قد قرأ كتاب «قوت الأرض» لأندريه جيد والذي صدر عام 1897، وكتاب «اللاأخلاقي» الذي صدر عام 1902، وعبّر عن إعجابه بهما، بل إن أحد البحاثة المتخصّصين في نتاج بيرس وجد أنّ هناك تماثلاً بين كتاب «مدائح» الذي نشره بيرس في تلك الحقبة وكتاب جيد «قوت الأرض».

من جهته، عَبَّرَ جيد، أيضاً، في رسالة بعث بها إلى صديقه الكاتب الفرنسي جاك ريفيير عام 1911، عن إعجابه بديوان بيرس. وجاء في الرسالة «إنّ كتاب «مدائح» تقطر منه، بالنسبة إليّ، عصارة تصعد نحو رأسي وقلبي. إني أقرئه بلا ملل وبسعادة كبيرة». وكان جيد، وحتى قبل أن يتعرَّف إلى سان جون بيرس، منجذباً نحو تلك الشخصية الغريبة التي كان يصفها له أصدقاؤه، ذلك الشاعر الغامض والفاتن في الوقت نفسه. بالإضافة إلى ذلك كان جيد يسعى آنذاك إلى أن يستقطب بعض المواهب الصاعدة والبارزة للمساهمة في مجلته الأدبية «المجلة الفرنسية الجديدة»، وكان بيرس، بالنسبة إليه، في عداد تلك المواهب.

ما يجمع بين جيد وبيرس، في حياتهما كما في نتاجهما الأدبي، هو هنا التوق نحو استقلالية الفكر والنزعة إلى الحرّية، غير أن هذه القيم تَمَّ التعبير عنها من قِبَل الاثنين بأساليب مختلفة: فأندريه جيد كان قريباً من قارئه، وكان يعنيه أن يكون مكشوفاً أمامه، أما سان جون بيرس فكان منكمشاً على نفسه، غامضاً وضبابياً. أندريه جيد كان مسكوناً بهاجس الانتصار للحقيقة ولم يكن يركن إلى الأفكار الثابتة التي لا تتزحزح، وهذا ما يشير إلى حسّه النقدي وإلى طواعية تفكيره ومواقفه حتى لو ظهر أحياناً في موقف المتناقض مع نفسه. أما سان جون بيرس فكان يخفي خجله وراء شيء من الادّعاء والاعتداد بالنفس، بل إنه كان يلجأ، أحياناً، إلى الخدعة يحتمي بها من العالم الخارجي، وكان يغوص في بناء نتاج مستقلّ، له صوته الخاص المتميّز، وله موقعه في النتاج الأدبي الحديث في القرن العشرين. هذا بالإضافة إلى أن بيرس، على غرار عدد من مجايليه، عمد إلى بناء أسطورته الشعرية بنفسه حتى أنه لجأ أحياناً إلى تزوير بعض الحقائق والتواريخ والأحداث، كأن يقدّم، مثلاً، تاريخ ميلاد مغاير لتاريخ ميلاده الحقيقي، أو يروي مثلاً أنه أتلف جزءاً من كتاباته الشعرية خوفاً من أن يتحوّل النتاج إلى صنم لا يمكن تجاوزه، أو حتى في تعامله مع النساء وما يحيط بعلاقاته العاطفية الملتبسة، وهذا ما كشف عنه كتاب جديد صدر في باريس عن دار «فايار» تحت عنوان «سان جون بيرس» للباحثة الفرنسية هنرييت لوفيلين.

من نقاط الالتقاء الأساسية بين جيد وبيرس أيضاً هو ارتباطهما باللغة وجمالياتها وطريقة التعاطي معها، كلّ بأسلوبه الخاص. إلى ذلك، يجمع بينهما حبّ السفر والبحث عن آفاق جديدة

وتـنـوّق الموسـيـقى وقـراءة النـصـوص المهمـة والمؤسّسة للحضـارات، شـرقية كانـت أم غربيـة. هنـاك أيضـاً تعلّقهمـا بالفيلسوف نيتشـه وعدم الانغلاق داخل نظرية جمالية أو أخلاقية أو دينية واحدة. وهما إذ وضعا مسافة بينهما وبين الشاعر الفرنسـي بـول كلوديـل، الـذي يـأتـي مـن جهـة ثقافيـة وشـعرية مغايـرة، فهذا لـم يؤثّـر أبـداً علـى إعجابهمـا بنتاجـه.

لا بـدّ مـن الإشـارة إلـى أنّ اللقـاء بيـن الاثنيـن جـاء امتـداداً لـحـوارات ومبـادلات طويلـة، ولقـد نشـر بيـرس عـام 1909 نصوصـاً في «المجلة الفرنسـية الجديدة» التي تولّى جيد الإشراف عليها كما أشرنا. هكذا- إذاً -جاء اللقـاء بينهما بمثابة تأكيد علـى هـذه العلاقـة وليـس بدايـة لهـا.

لا يركّز الكتاب فقط على نقاط الالتقاء بيـن الكاتبيـن، بـل يسـعى إلـى إعطـاء صـورة عـن كل منهمـا علـى حـدة، وهـذا ما يجعل القارئ يستكمل صـورة الاثنين معـاً في مـا يجمع، ويفـرّق بينهمـا فـي آن واحـد. وقـد سـاعد علـى ذلـك أنّ مؤلّـف هـذا الكتـاب هـو سـينمائي، بالإضافـة إلـى كونـه كاتبـاً، وقـد أنجـز أفلامـاً عـدة للسـينما والتليفزيـون كانـت، بمجملهـا، مكرّسة للحديث عن أندريه جيد في حياته ونتاجـه. فـي هـذا السـياق، جمـع الكتاب مجموعة كبيرة من الصـور الفوتوغرافية وكذلك من الرسوم التي تمثّل كلاً من جيد وبيـرس، وبعضهـا يحمـل توقيـع بيرس الذي رسـمَ أيضـاً صورة لإدغـار آلان بو. وهنـا، لا بـدّ مـن الإشـارة إلـى أنّ بيـرس كان مأخـوذاً بـآلان بـو، ويكنّ لـه إعجابـاً كبيراً، لدرجـة أنه حـاول أن يتماهى معه فـي بعـض المسـائل، ومنهـا طريقتـه في اللباس. إلى جانب هذه الصور والرسوم، هنـاك صـور ورسـوم أخـرى تمثل كتّابـاً كانـوا مـن الأصدقـاء والمقرّبيـن للكاتبين الفرنسيين، ومنهم جاك ريفيير، فاليري لاربو، وفرنسـيس جيمس. هنـاك أيضـاً صـور لرسـائل بيـن بيـرس وجيـد، كمـا تطالعنا صورة لغلاف أحد أعداد «المجلة الفرنسية الجديدة» الصادر مطلع حزيران/ يونيـو 1911 متضمّنـاً قصيـدة «مدائـح» لسـان جون بيرس والتي كانت قد نُشِرت للمـرة الأولـى.

هكـذا- إذاً- يغطّـي الكتـاب، انطلاقـاً من هاتين الشخصيتيـن الأدبيتيـن اللتين طبعتا المشهد الثقافي الفرنسـي في القرن العشـرين، مرحلـة بأكملهـا، ويكشـف عن لقاءات تركت أثرها فـي ذلك الزمـن. أحد تلـك اللقـاءات ذاك الـذي جمـع بين سـان جـون بيـرس وشـاعر الهنـد طاغـور فـي لنـدن عـام 1912. وكان طاغور الـذي نال جائزة نوبل للآداب بعد عام من لقائهما، مـن السـاعين إلـى التوافـق بيـن الشـرق والغـرب. مـن جانـب آخـر، كان بيـرس مـن المولعين بنتـاج طاغـور، وهـو الذي اقترح على طاغور اسم أندريه جيد ليكون مترجمـاً لبعض كتبـه. ولقد كان نقل جيد لطاغـور إلـى اللغـة الفرنسـية وتعريفـه للقارئ الفرنسـي أشـبه بما فعله الشـاعر شارل بودلير عندما ترجم إدغار آلان بو.

يركّـز الكتـاب أيضـاً علـى الرسـائل المتبادلـة بيـن بيـرس وجيـد، أو بينهمـا مـن جهـة، وبيـن أصدقائهمـا مـن جهـة أخـرى، وهـذا مـا يضفـي قيمـة توثيقيـة على العمل. في إحدى تلك الرسـائل التي كتبت عام 1912 يعبّر بيرس، مرة أخرى، عن إعجابه بأدب جيد. ولا يقتصر الحديث هنـا عـن جيد، بـل يذهـب أبعد مـن ذلك، كأن نقرأ فـي رسـالة ثانيـة أرسـلها إلـى جاك ريفيير موقفاً من قصيدة «إشراقات» لرامبو: «في لغة رامبو المقتضبة العالية يتجلّـى المجـرّدُ بصمتـه وجبروتـه». تطالعنـا هـذه الكلمـات، بالإضافـة إلـى رسـائل أخـرى، ضمـن الأعمـال الكاملـة لسـان جـون بيـرس والتـي صـدرت عـن دار (غاليمـار) ضمـن سلسـلة «لابليـاد»، وهـي رسـائل تـؤرّخ أيضـاً، فـي جانـب منهـا، للعلاقـة بيـن الكاتبيـن وللحظـات مـن الحيـاة الأدبيـة الفنيـة فـي النصـف الأول مـن القـرن التاسـع عشـر.

هنـاك رسـائل أخـرى تـمّ تبادلها بين كتّـاب وفنانين وأصحاب صـالات عرض فنية، وهي تأتي علـى ذكر بيرس وجيد.

فـي رسـالة موجّهـة للفنـان أوديلـون رودون، يتحـدث غبرييـل فريـزو، أحـد مقتنـي الأعمـال الفنيـة، عـن أندريـه جيـد ويصفه بأنه: «شخصية لافتة. فمن خلال حركاتـه وتعابيره تخيّلتُ الحيـاة الأدبية الباريسـية كلّها منذ مالارميه. فهو يتميّز بأناقة روحـه، وكلّ مـا فيـه يرتفـع نحـو الجمال عبر الفنّ»...

لقـد كان آخـر مـا نشـره بيـرس فـي «المجلة الفرنسية الجديدة»، عام 1924، قصيدتـه الشـهيرة «آنابـاز» في صيغتهـا الكاملـة، كمـا عـاد وشـارك فـي التكريـم الذي خصّصته المجلة للكاتب جاك ريفيير الذي توفّي عام 1925. ومنذ ذلك الحين، أصبحـت العلاقة بيـن الرجليـن متقطّعـة، ولم تعد تتحلّى بالزخم نفسه الذي بدأت بـه، دون أن يدخل الكتاب الذي بين أيدينا في تفاصيل تعثّر هـذه العلاقـة، غير أنه يشير إلـى أن الكاتبيـن عـادا إلـى تبـادل الرسائل واللقاءات منذ نهاية الأربعينيات مـن القـرن العشـرين وحتـى وفـاة جيـد عام 1951.

تجـدر الإشـارة، أخيـراً، إلـى أنّ هـذا الكتاب هـو الجـزء الأول من سلسـلة كتب تصدرها دار «أوريزون» في باريس بعنوان «لقاءات»، وسـيتبعها كتب أخرى تتنـاول عـدداً مـن الشـخصيات التـي تنتمـي إلـى مجـالات وميادين مختلفـة، مـن القرنيـن التاسـع عشـر والعشـرين. أمـا عنـوان السلسـلة فمأخوذ من عبـارة لأندريه جيد يقـول فيهـا «لا أحـبّ إلاّ أفراح اللقـاءات».

استعادة المازني

آمال عبد الحليم

في مبادرة من المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، للاحتفاء بكبار أعلام كُتّاب القرن العشرين، تُطبع الأعمال الكاملة المنشورة وغير المنشورة للكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازني. وتحتوي الأعمال المنشورة على خمسة أقسام، قسّم فيها المحقق د. عبد السلام حيدر أعمال المازني على أساس موضوعي لا على أساس تاريخي، القسم الأول يشمل «الرحلة والسيرة»، والقسم الثاني للأعمال النقدية، والثالث للأعمال القصصية، والرابع للأعمال الروائية، والأخير يشمل الأعمال الشعرية. ويقوم المجلس بطبع هذا الأقسام تباعاً في عدد من المجلدات (صدر منها حتى الآن ثلاثة مجلدات). والسمة المميزة لهذه الطبعة أنها اعتمدت الطبعات التي نشرها المازني في حياته، دون تلك الطبعات التي تعرَّضت لبعض التشوُّهات بعد وفاته.

ويضمّ المجلد الأوّل من الأعمال المنشورة ثلاثة كتب للمازني هي: «رحلة الحجاز»، و«قصة حياة»، و«سبيل الحياة». والعامل المشترك بين الكتب الثلاثة أنها مجموعة مقالات نشرها المازني في حياته متفرّقة أولاً، ثم جمعها في كتب طُبعت في حياته.



الكتاب الأول: رحلة الحجاز

نشر المازني نص هذا الكتاب في جريدة «السياسة الأسبوعية» في الفترة من يناير/كانون الثاني إلى مارس/آذار 1930، ثم أصدره كتاباً في شهر أكتوبر/تشرين الأول من العام نفسه. عن مطبعة فؤاد الأول بالقاهرة تحت عنوان «رحلة الحجاز»، وأهداه إلى أمه.

وتنتمي رحلة الحجاز إلى ما يسمّى (الرحلات الحجازية) التي يكون هدفها الزيارة وتأدية مناسك الحج. وإن كانت هذه الرحلة تمَّتْ بدعوة من أصحاب الشأن لرؤية المملكة الجديدة، بما يحتمل أن يجعلها رحلة دعائية، إلا أن المازني أضفى عليها، ككل كتاباته، حسّه الساخر ونظرته الخاصة جداً في رؤية الأماكن والأحداث. فهو يمزج ما يراه بتأمُّلاته وخواطره عن ذاته وعوالمه، في لغة تهكُّمية بسيطة وتلقائية، حيث يصف حاله وحال أصحابه في الرحلة، وما يحلُّ بهم من المكاره أو المهالك أو المواقف الساخرة.

ومن عادة المازني، حين كان يقوم برحلة، أن ينكر في مفتتح نصوصها نوعية الدعوة التي تلقّاها بالرحلة وطريقة استجابته لها، ويشير إلى بعض أهدافه من القيام بها. ويسرد- في أريحية- أخطاءه وهفواته في الرحلة، وما يكابده من الجغرافيا، ويقدّم اللمحات التاريخية للأماكن التي يمرّ بها. وهنا يتبدَّى دور ثقافته وفكره الخاص وموهبته وحسّه الداخلي، في تعميق وتكثيف ما يرى مما يلفت انتباهه.

وما تتميَّز به رحلات المازني أيضاً أنها تُعَدّ نوعاً من التأريخ الاجتماعي للمناطق التي يزورها، ويلقي الضوء على بعض عادات وطبائع أهلها، في جَوّ لا يخلو من السخرية والتهكُّم والحكاية، بأسلوب رائق ولغة سهلة في غير ابتذال.

ولا يخلو الأمر من بعض الإشارات إلى مظاهر الفقر وإلى وهّابية السعوديين وبعض مظاهرها، مثل هدم المزارات كهدم قبر حواء، وقد هدمه السعوديون، ولم يبقوا من قبابه شيئاً، ومنعوا الناس من أن يزوروه. وكذلك تطبيقهم القاسي للشريعة، وهي- كما يقول المازني- غير القانون المدني، ولكنه يشير- بشكل أكبر- إلى ما لاحظه من تقدُّم في العمارة والتخطيط.

يقول المازني بلغته الساخرة البسيطة في وصف حاله بمكة: «لا أدري ماذا أصابني في مكة، فقد كنت أحسّ أن عفريتاً من الجنّ ركبني، وبلغ من شدة إلحاح هذا الشعور أني كنت أقف في الطريق، وأثبّت قدميّ في الأرض مباعداً بينهما، وأرفع ذراعي إلى ما

وراء كتفي كمن يريد أن يسند شيئاً، ثم أرفع كتفيَّ وأحطمهما كأني أريد أن أردّ ما فوقهما إلى الاتّزان والاعتدال كما يفعل من يحمل طفلاً أو غير ذلك؛ فذكرت قصة السندباد البحري الذي ركبه ما ركبني، فلم يزل مستقراً على كتفيه حتى سقاه السندباد البحري خمراً أدارت رأسه وأرخت أعصابه وفكّكت أوصاله، فطرحه عنه. ولقد تمنيت لو أتيح لي أن أسقي عفريتي كأساً من الوسكي أو حتى من الزيت لأتخلّص من ثقل هذا الكابوس، ولكنا كنا في مكة، ولا سبيل فيها إلى شراب غير ماء زمزم، وهو ماء قد يغشى النفس، ولكنه لا يُسكِر.».

الكتاب الثاني: قصة حياة

هذا الكتاب أعدّه المازني في حياته، ولكنه لم يُنشَر إلا بعد وفاته. وهو يحتوي على فصول نشرها في سلسلتين في نهاية الثلاثينيات في «البلاغ»، و«الرسالة» والراديو المصري. وقد نشر المجموعة الأولى منها (الفصول العشرة الأولى) تحت عنوان «حياة الخوف من الخوف» في الفترة من نوفمبر/تشرين الثاني 1973 وحتى فبراير/شباط 1938، وهي توجد في الكتاب بترتيب نشرها نفسه. وبعد هذه السلسلة مباشرة نجد المقال الحادي عشر بعنوان «ذكريات مدرسية» كان قد نشره مرة في «الراديو المصري» في يوليو/تموز 1938، ثم أعاد نشره بـ «الرسالة» في أغسطس/آب من العام نفسه. أما السلسلة الأخرى فنشرها بعنوان «كيف، ولماذا أعتزل الناس؟» في الفترة ما بين ديسمبر/كانون الأول 1938، ومارس/آذار 1939، وقد غيَّر في ترتيبها حين جمع الكتاب، ولم يلتزم بالتسلسل الذي نَشَرَ به المقالات متفرّقة.

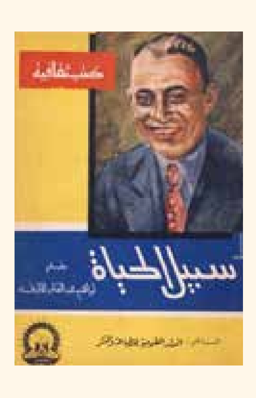
وأكثر ما يلفت النظر في هذا الكتاب أنه يحوي الخط الرئيسي في ترجمته الذاتية. وسيرة المازني تنتمي إلى تصوُّر تقليدي للسيرة الذاتية، فهو يستخدم ضمير المتكلم، ويدفع السرد بشكل طولي في الكتاب، ويدور حول ذاته المفردة في طور اكتمالها، ويبدأ من لحظة الميلاد، وينتهي بلحظة الكتابة، وهو في الغالب يقدِّم خبرة حياتية يغلب عليه فيها الاجترار والانتقاء وربما التوهُّم، وكأنه يستكشف تاريخه ويفلسفه على الورق بهدف البحث عن المعنى وتقديم العبرة للأحياء، وربما بهدف تسلية القارئ. وهناك ملاحظة مهمة عند المازني نفسه غلبت كثيراً على ما يكتب، وتركت أثراً لا يُغفَل، وهو أنه كان شخصاً ضعيف الذاكرة، مما جعله يكتب في بعض الأحيان أفكاراً تشبه آخرين، يكون قرأها، واختزنتها ذاكرته، ثم يخرجها على أنها أفكاره الخاصة دون أن يتنكَّر عند من قرأها، وهو ذلك القارئ النهم الذي لا يترك شيئاً يقع تحت يده دون قراءة، وهذا أيضاً جعله يكرِّر بعض المعلومات في عدد من الكتب التي نشرها.

وفي هذا الكتاب معلومات عن حياته الشخصية كتخرُّجه في مدرسة المعلّمين العليا سنة 1909، وطموحه للعمل بالصحافة واضطراره إلى التدريس بسبب الظروف الضاغطة التي كان يمرّ بها. كما حكى، في هذا الكتاب، قصة مرضه وإصابته بالعرج وتلَف الأعصاب، كما حكى تجربة اضطراره إلى بيع مكتبته ليستطيع أن يواصل العيش، ورغم هذا الأثر النفسي الذي تركه عليه بيع المكتبة فقد تحرَّر - أخيراً - من محاصرة الكتب له، وبدأ في مرحلة جديدة من التأمُّل والملاحظة صقلت شخصيته.

وتُعَدّ ثورة 1919 من أكبر الحوادث السياسية في حياة المازني، ولذا حازت قدراً كبيراً من كتاباته، لا سيما أنها كانت السبب وراء إدراكه لحلمه العزيز بالتحوُّل إلى الصحافة، مودِّعاً التعليم إلى غير رجعة. عمل مع عبد القادر حمزة في جريدة «الأهالي»، ثم مع أمين الرافعي في جريدة «الأخبار» التي بدأت فيها شهرته العريضة في دنيا الأدب والسياسة.

يقول المازني في تقديمه للكتاب بدلاً عن الإهداء: «ليست هذه قصة حياتي، وإن كان فيها كثير من حوادثها. والأَوْلى أن تُعَدّ قصة حياة.».

وكأنه يحترز من إحالة ما ورد فيها إلى حياته وعلاقاته مع المحيطين به.



الكتاب الثالث: سبيل الحياة

ألّفه ونشره سنة 1962، وهو يحتوي على مجموعة من المقالات والصور نشرت في الفترة بين 1928، و1947، وهو من قبيل الرتوش التي لا تضيف شيئاً جديداً، ولكنها تؤصِّل لحالة موجودة مسبقاً، ففيه يشير المازني إلى تواريخ ومعلومات أخرى تؤكد ما قاله من قبل في «قصة حياة» وتتضافر معه دون إضافات جديدة، حيث تحدَّث عن أصوله وعن أبيه وأمه ببعض التكرار مما ورد في الكتاب السابق.

ومن أجمل ما وصف به المازني التواصل بين الناس ما قاله في مقال بعنوان «اللغة والقوالب الموروثة»: «وغير منكور أننا لا نستطيع أن نفكِّر إلا بالألفاظ. وقد يجيء زمان يستغني فيه المرء عن الاستعانة بالألفاظ على التفكير، بل أومن بأن هذا الزمان لا محالة آتٍ، وأن الإنسان سيستغني عن الكتابة والكلام في نقل ما يدور في نفسه من المعاني والخواطر والآراء والإحساسات... إلى آخر ذلك، إلى نفس أخرى، ويكتفي بإرسال موجات يتلقّفها غيره، ويترجمها كما ترسل محطات الإذاعة موجاتها فتتلقفها آلات الراديو. ولكن إلى أن يجيء ذلك الزمان الذي يتيسَّر فيه الاتّصال اللاسلكي بين نفوس الأفراد لا يسعنا إلا أن نفكِّر بواسطة اللفظ.».

ألوان كثيرة في لون واحد

علي جازو

«رينوار... أبي»، (ت: عباس المفرجي، دار المدى، بغداد)، عنوان الكتاب الذي يقدّم فيه المخرج السينمائيّ جان رينوار خلاصة مكثّفة عن ذكرياته مع والده الرسام الفرنسي الشهير، ورائد المدرسة الانطباعية، أوغست رينوار (1841 - 1919).

اشتهر رينوار الأبُ برسم زوجته وأولاده في لوحات كثيرة، ناهيك عن رسمه لمشاهد طبيعية وساحات شهدت احتفالات عامة أو حفلات رقص، بالإضافة إلى كثير من البورتريهات النسائية، كلوحته عن عازفة البيانو، أو راقصات الباليه، أو المستحمّات.

تزوّج رينوار من ألين فيكتورين عام 1890، وكانت تعمل (موديل) رَسْم لديه، وبعد الزواج بدأ برسم زوجته في أكثر من لوحة، وظهر أولاده في أكثر من لوحة أيضاً إضافة إلى ممرضته، وابن عم زوجته.

وربما هذا هو السبب الذي دفع الابن إلى استعادة الكثير من تعليقات والده وأفكاره حول الألوان، والطبيعة، والشخصيات التي رسمها، لا سيما النساء اللاتي يقول عنهن رينوار: «لا أطيق أن يكون حولي سوى النساء، لقد أحببتهنّ حتى قبل أن أتعلّم المشي».

ولعله من المفاجئ، لدى قراءة كتاب المنكّرات هنا، أن نسمع من رينوار أوصافاً غريبة كقوله عن اللون الأسود إنه «ملك الألوان» رغم شهرة رينوار بألوانه المشرقة التي توحي بأجواء من البهجة والفرح، أو حينما نصادف تقييمات أشبه بالحكم الباتّ على طبائع الأشخاص من خلال حركات بسيطة، أو بسبب طريقة أحدهم في تناول الطعام مثلاً، كأن يقول: «هل رأيت هذا الرجل كيف يفتح علبة سجائره» أو «هل لاحظت تلك المرأة كيف تصفّف شعرها؟ يدان حمقاوان.. يدان مبتذلتان..».

أَحَبَّ رينوار الترحال إلى المدن والبلدان، فزار الجزائر عام 1881، ثم إسبانيا كي يتعرّف، في مدريد، إلى أعمال دييغو فلاسكيز صاحب اللوحة المشهورة «الوصيفات» التي كتب عنها الفيلسوف ميشيل فوكو أحد أجمل مقالاته الفنية. ومن إسبانيا ينتقل رينوار إلى إيطاليا كي يتعرَّف إلى نحّاتيها ورسّاميها الكبار.

يشتمل الكتاب على وصف متعدد لمختلف جوانب حياة رينوار، وعن علاقاته مع كبار الكُتّاب والرسّامين الذين أحَبَّهم وتأثّر بهم، أمثال سيزان، وديغا، وغوغان، وأوسكار وايلد، وموباسان، وللأخير تعليق يتناول شخصية رينوار بأنها ظلت «تتناول الجانب المشرق من الأمور».

وقد عُرف عن رينوار كذلك رفضه وكرهه للتغيُّرات السريعة من حوله، فقد كان يرى أن الميل المبالغ فيه إلى تفضيل قيم الحياة المادية، وطغيان نمط الآلات الحديثة ذات الإنتاجية الضخمةهما من الأمور التي تؤذي الميول الفردية، وتطفئ من شعلة الإبداع الشخصية، كما أنها سببٌ يفسد الطبيعة وعلاقة الفن بها تالياً، مما يترك أثراً سيئاً على العلاقة العضوية واليومية بين الفنان من جهة ومحيطه الاجتماعي والطبيعي من جهة مقابلة، ويحوّل عمله إلى محض تقنية عزلاء عن عناصرها الأولى والأساسية.

تحمل ألوان رينوار تعابير قوية عن الفرح والمتعة، ذلك أنها مضاءة بضوء عذب وتموُّجات مرهفة، لا أثر للتعب فيها، ولا هي ملطّخة بالثقل أو القتامة.

والحقيقة أن رينوار قد قرن القول بالفعل، فلم يركض وراء مجد الثروة الزائف قدر ما سعى إلى التشبُّع بالقيم الجمالية، فقد عاش حياة حُرّة وبسيطة، فيها الكثير من المعاناة والصبر والانتظار، إلى أن حَظِيَ - أخيراً - بفرصة أن يرى لوحاته معلّقة في متحف اللوفر، إلى جانب لوحات كبار الفنانين الذين طالما درس لوحاتهم، ونظر إليهم بكل احترام وإجلال.

عندما كان كاتب المنكّرات جان رينوار طفلاً صغيراً، كان والده الشاب أوغست رينوار يبادر إلى رسمه في أكثر من وضع وحالة، ومن لوحاته حول ابنه «جان مع صف من الأبنية» و«جان يتناول الحساء»، و«جان ينظر إلى كتاب مصوَّر». وها نحن الآن، كما لو أن الابن يردّ الجميل إلى والده، مع كتاب منكّرات مليء بالتفاصيل الشائقة عن رحلة واحد من أهمّ رسّامي أوروبا والعالم.

وللقارئ والمتابع أن يعدّ هذا الكتاب نوعاً من التنافس الجمالي بين أب كان يحبّ رسم كل شيء يصادفه، وابن يريد أن يعكس انطباعه عن مجمل أعمال والده ومحطّات حياته؛ فهذه المنكرات ليست فصلاً من تاريخ شخصي أو عائلي وحسب، بل إنها عمل فني مرهف عن فنان ظلَّ يؤمن أنه «ما من إنسان، أو منظر طبيعي، أو أي موضع لا يمتلك شيئاً من التشويق، رغم أنه قد يكون مطموراً أحياناً، وحين يكتشف الفنان هذا الكنز، فإن الآخرين سيهتفون بجماله.».

سندباد القصّة المغربية

عماد إستيتو

شائق وممتع، هو ذلك الحوار الذي جمع بين مبدعَيْن مغربيَّيْن، ثم خرج للقارئ في صورة كتاب حافل بالأسرار والبوح. إذ التقى الشاعر المغربي الموسوعي عبد القادر وساط (أبو سلمى) بعميد القصة القصيرة في المغرب أحمد بوزفور، فكان لنا أن نسبح في عوالم «الخيول لا تموت تحت السقف»، وهو حوار أدبي مثير جمع بين الرجلين، (منشورات عكاظ).

يضمّ الكتاب سبعة محاور، ويطرح أسئلة ذكية تمتح من نصوص عالمية استطاعت أن تستدرج بوزفور إلى نوع من التلقائية غير المسبوقة في سرد مساره، لم نعهدها في حواراته ولقاءاته السابقة. فهي المرة الأولى التي يتحدّث فيها بوزفور عن تجربة اعتقاله حينما كان طالباً جامعياً في سنوات الستينيات في المغرب في مدينة فاس، يصف بوزفور هاته التجربة التي أخفاها بعناية حتى الآن، بالتدقيق وبلغة ساحرة: «لا أحب الحديث عادة عن هذه التجربة. لماذا؟ الآن وقد حشرتني في الزاوية.. يبدو لي أنني كنت أهرب من شبهة استغلال اعتقال قصير وقديم، لكي أنخرط في سلك المعتقلين السياسيين وضحايا سنوات الرصاص، هؤلاء الذين أحبهم وأحترمهم وأعدّهم (الشهداء منهم خاصة) نجوماً أهتدي بها في قناعاتي ومواقفي. ومع ذلك، وبغضّ النظر عن الجانب السياسي للتجربة، يمكنني أن أستكشف الجانب النفسي منها.»، ويتابع بوزفور جوابه على السؤال الذي حاصره به وساط برواية تجربة السجن في طانطان تحت إمرة العسكر: «أصبحنا ضيوفاً معتقلين، عاملنا الجيش باحترام، حتى لقد فكّرنا أنه من الممكن استقطاب بعض الضباط والجنود منهم، ولكنه فرض علينا حياة عسكرية. كنا نفيق في الفجر نمارس الرياضة.. نعمل مع العسكر في بناء الثكنة بالطريقة الصحراوية.. قضينا في ضيافة الجيش شهرين أو ثلاثة، ثم أطلقوا سراحنا».

كذلك، يحملنا الكتاب إلى تلك البدايات الأولى لأحمد بوزفور في عالم القصة القصيرة، والمجهود الكبير الذي بذله لإثراء هذا الجنس الأدبي، فتبدأ الأسئلة من ينبوع البداية في سنوات الطفولة المشاغبة في مدينة تازة، طفولة خصبة بالصور وملهمة لخيالات الطفل الذي سيغدو قاصّاً كبيراً. من بين هاته الصور، يتذكّر بوزفور شخوصاً ومشاهد كثيرة مثل: العم «ملك الحكايات»، الجارات العجائز، الخال عبد العزيز وهابي، خزانة القرويين، الأستاذ تأبّط شراً، وحصان والده: «أتذكّر حصان أبي الأدهم وهو يموت، ونحن جميعاً نتحلّق حوله، ونسهر معه إلى الفجر. وأنا أنظر إليه بحبّ واحترام.. ومات، عجباً، حتى الخيول تموت! نعم حتى الخيول تموت».

يخصّص الكتاب فصلاً للعلاقة بين أحمد بوزفور ومدينة الدار البيضاء. فحياته في المدينة العملاقة «كازابلانكا» أشبه بحياة سمكة كما يشبّهها بنفسه، فهو لا يكاد يغادرها حتى يعود مسرعاً إليها من جديد رغم اعترافه بأنها مدينة صعبة جداً، ويعترف بأنه يحتفظ بعلاقة ملتبسة معها: «لا أستطيع السهر في حاناتها ليلاً، لكنني أسير في شوارعها نهاراً، وأسير أحياناً بصعوبة: الأرصفة امتلأت بالسلع وبالعربات والدراجات وعمال المتاجر.. فأضطرّ إلى السير على الإسفلت بين السيارات متعرّضاً للحوادث في أي لحظة... أصبحت كرة حمراء في دمي، لا فائدة من الهرب، عمري كله مرسوم على حجارتها».

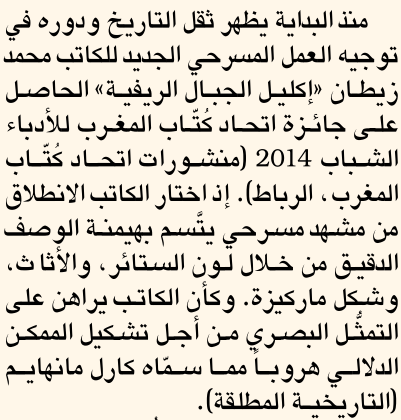
لكن طقوس القصة تسيطر على الحوار، فإذا كانت أسئلة عبد القادر وساط غنية بالتشبيهات التي تجد امتداداً لها داخل نصوص أدبية عالمية، فإن أجوبة أحمد بوزفور كانت بالقدر ذاته من التميُّز والتفرُّد من حيث إحالاتها المتعدّدة، سواء على الثقافة الشعبية المغربية أو على الثقافة الأدبية في كونيتها.

فنقرأ مثلاً جوابه على سؤال طريقة الكتابة: «ليس لدي طريقة معينة للكتابة، أكتب بكل الطرق الممكنة، وترجح الظروف والمزاج والمرحلة والسّن والصحة هاته الطريقة أو تلك. ذات مرة كتبت في جلسة واحدة، ودون مخطّط، قصة كاملة. كنا في بداية السبعينيات، في سهرة خاصة في بيت صديق. تركت الدراري (الأصدقاء)، واعتكفت في غرفة أغلقتها عليّ بالمفتاح.. وحين خرجت بعد حوالي ساعتين، كانت قصة «الغراب» قد اكتملت. قصة «الكأس المكعبة» استغرقت كتابتها أكثر من عامين، لكن في المرحلة الأخيرة أصبحت أكتب بـ «القطاعي»، أكتب مقاطع أو مشاهد أو حالات أو وقائع، أو ملامح صغيرة، معزولة منفردة.. وأنساها، ثم أكتب أخرى وأخرى، وفي مرحلة القراءة الواعية، أركّب من هذه المقاطع أو من بعضها قصة، كأنما أخلق واقعاً آخر فنياً منثوراً، ثم أخلق منه، بعد ذلك، فناً آخر شعرياً خالصاً. لماذا؟ لماذا ماذا؟ لماذا هكذا؟ أعتقد، ربّما لأحكام السن. نَفَسي أصبح قصيراً».



ترميم الذاكرة والتوهُّج ببريقها

عبد السلام دخان



منذ البداية يظهر ثقل التاريخ ودوره في توجيه العمل المسرحي الجديد للكاتب محمد زيطان «إكليل الجبال الريفية» الحاصل على جائزة اتحاد كُتّاب المغرب للأدباء الشباب 2014 (منشورات اتحاد كُتّاب المغرب، الرباط). إذ اختار الكاتب الانطلاق من مشهد مسرحي يتّسم بهيمنة الوصف الدقيق من خلال لون الستائر، والأثاث، وشكل ماركيزة. وكأن الكاتب يراهن على التمثّل البصري من أجل تشكيل الممكن الدلالي هروباً مما سمّاه كارل مانهايم (التاريخية المطلقة).

وتخلق الشخصيّات توتُّرات ميلودرامية داخل حياة النص انطلاقاً من تراجيدية الصراع من أجل الحرية؛ أي النضال والمقاومة مقابل الغطرسة الكولونالية للقوى الاستعمارية؛ مما ساهم، عبر لحظات التوتُّر والانفراج، في تعالق التاريخ والتخييل، الحب والكراهية، الحلم والسراب، الحقيقة والوهم، آجال ومآل الوعود التي أطلقها المقيم العام بمعية الجنرال سلفستري.

وارتباطاً بالخطة السردية يتجاوز النص الفضاء الجغرافي والزمن الجامد وفق أنساق جديدة تكشف أغوار الذات وقوة العلاقات الإنسانية المتَّسمة بالانسجام والوفاء على نحو ما نجد لدى الخادمة والشاب الريفي، وعلاقات أخرى يطبعها انعدام الانتظام والتبعثر والهوس والرغبة في تحقيق نصر ميداني على القائد الريفي محمد بن عبد الكريم الخطابي. ولعل الحوار الذي تضمَّنه المشهد الأول بين الخادمة مسعودة المدافعة عن القائد محمد بن عبد الكريم الخطابي وبين الجنرال سلفستري يكشف انعكاساً مقلوباً لثنائية القوة والضعف؛ حيث الخادمة هي المالكة لسلطة الخطاب، لذا يلجأ الجنرال المستبدّ إلى تعويض الفشل عبر مكر التحرُّش بها. وفي السياق نفسه يكشف المشهد الأول من النص المسرحي طبيعة التأويل الكَنَسي في المرحلة الكولونيالية للغواية



والمتعة، بوصف الأخيرة شرعية دينياً، فضلاً عن الحيثيات التاريخية والثقافية والمجتمعية التي شكّلت هوية النص المسرحي بمكوّنات الوحدة والانسجام، إذ إن هذا النص مرتبط- بشكل أساس- بسيرة محمد بن عبد الكريم الخطابي قائد ثورة الريف ضدّ الاستعمار الإسباني في شمال المغرب، وبطل معركة أنوال في 21 يوليو/تموز 1921م، حيث كان عدد رجاله لا يزيد على ثلاثة آلاف مقاتل، في حين كان عدد جيش الاحتلال ستين ألف جندي مُدجَّجين بأحدث الأسلحة الفتَّاكة.

لا يتوانى الكاتب في تكسير خطّيّة الحكي والسرد وتفعيل الدينامية المسرحية عبر الحركة، وعبر توظيف الموسيقى واستحضار حركية الحياة، وهو ما يفسر تعدُّد الأصوات في مسرحية تراهن على الأبعاد البصرية، كما هو الحال في المشهد الرابع حيث محمد بن عبد الكريم الخطابي في بيته يستحضر السيرة المنسيّة لأبيه القاضي النزيه.

وقد ساهمت الإشارات المسرحية في تشكيل الدلالة فضلاً عن المشاهد الدائرية التي تكشف طبيعة البناء النصي للمسرحية. ونقصد بذلك المشهد السابع الذي يعود إلى زمن المشهد الأول، ومزاوجة الكاتب بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، الأمر الذي ساهم في تحرير هذه السيرة من سطوة المكان، والربط بين أماكن متباعدة جغرافيا، ومتقاربة دلالياً.

ولا يرتبط الغنى الدلالي لهذا العمل بثقل التاريخ فقط، بل بالأسلوب السردي المكثّف، وبالذكاء في خلق صور مسرحية تتّسم بالجدّة، مادام الأمر يرتبط بكتابة مسرحية صبورة تخرج عن التجانس المألوف في المسرح التاريخي لصالح جمالية الاختلاف. يقول الخطابي مخاطباً سلفستري «أغلب جنودك لا يزالون يافعين، حتى أنهم يضعون في جيوبهم صور أمهاتهم عوض صور حبيباتهم، المساكين لم يعلموا بأنهم يشاركون في مهزلة.».

ويتّخذ الوصف صيغة التحديد الطوبوغرافي لكثير من الأماكن، مثل بيت الجنرال وبيت الخطابي، مما يبرر غياب الديكور في المشاهد العشرة لهذا العمل المسرحي الذي يفضي إلى صورة مشرقة عن الخطابي في دقّتها وصرامتها واختلافها. ألم يعدّ بورخيس سيرة الدون كيشوت تخييلية في وقت عَدّها بيار منيار واقعية صرفة؟ لذلك فقد كان محمد زيطان معنيّاً بالإيجاز، بعيداً عن الشمولية، لتقديم رسم دقيق لملحمة الريف، ولشخصية الخطابي في أبعادها النفسية والاجتماعية والمعرفية والأخلاقية.

مسرحية «إكليل الجبال الريفية» تكسير لأحادية الرؤية الممجّدة لسيرة محمد بن عبد الكريم الخطابي، وتوسيع للزمن عبر الانمجاج والتكثيف وخلق فاعلية مسرحية تستدعي الماضي للمثول في الحاضر في فضاء مفتوح، وفي مراوحة ذكية بين المطابقة والاختلاف من أجل ترميم الذاكرة والتوهُّج ببريقها؛ بريق ملحمة أنوال. ومن ثمة فهذا العمل المسرحي لا يكف عن كشف هذه الفاعلية اقتراباً مما يسمّيه هيجل (روح الأمة) والإعلاء إبداعياً من النزعة الإنسانية لشخصية الأميرعبدالكريم الخطابي، واقتراباً مما يسميه بول ريكور (الدوام في الزمان).

ذاكرة العبودية

سعيد بوكرامي

أصبحت الكاميرونية ليونورا ميانو (ولدت في دوالا عام 1973) أول كاتبة إفريقية تفوز بجائزة «فيمينا» عن روايتها «موسم الظل»، الصادرة عن (دار غراسيه). وهي الرواية السابعة في مشوارها الأدبي.

تسرد الرواية حكاية عن منطقة إفريقية تدعى: المولانغو، حيث النهار يوشك على طرد الليل، والنسوة يقضّ مضاجعهن الخوف والحذر، لأنهن يعلمن أن تهديداً حقيقياً من مجهولي الهوية يوجد في الأنحاء المجاورة. لسنَ متأكّدات تماماً، لكن المصيبة الكبيرة ستهبّ على القرية مقتلعة طمأنينتهن إلى الأبد... ستندلع النار بفعل فاعل، فيضطررن إلى الهرب خارج القرية، لكن الصباح التالي لن يكون أبداً مثل الصباحات السابقة. ومن هنا ستبدأ الحبكة النفسية بعد عودة النساء إلى قريتهن بعد مغادرتها بسبب اندلاع الحريق، إذ سيكتشفن اختفاء (عشر شبّان، وحكيمين عجوزين).

لا تحدّد الرواية زماناً ومكاناً معيّنَيْن. نحن في إفريقيا جنوب الصحراء، في مكان ما، اختفى الأبناء الاثنا عشر فجأة، والأمهات مفجوعات ينتحبن بعيداً عن القبيلة.

ما هذه الكارثة بالتحديد؟ أين هم المختطفون؟ ما نوع المسؤولية التي تتحملها الأمهات؟ هل يجب البدء بالبحث عن المفقودين؟ وكيف؟ هل ينبغي القبول بفقدان نهائي من غير جنازات؟ لا يريد رجال قبائل المولونغو القتال، إذ هم مسالمون بطبعهم، لأن ثقافتهم تحترم الحياة. ومع ذلك فإن الشرّ موجود، ويجب مجابهته. وشيئاً فشيئاً، ومن خلال المبعوثين لاستكشاف وتفسير لغز اختفاء الأبناء، سيعلم قائد القبيلة والنسوة :إيابي، إبيس، وإبيسي، أن جيرانهم البويلي المسلحين والحاقدين هم المسؤولون عن اختفاء أبنائهم الذين قُيّدوا بالسلاسل، واقتيدوا إلى الساحل لبيعهم لرجال يُلَقّبون بـ «أقدام الدجاج»، هؤلاء الأجانب قدموا من الشمال ليتاجروا بالسود.

رواية ليونورا ميانو ملحمية وحزينة تستعرض تاريخاً مؤلماً من العبودية، ولأول مرة تكشف الروائية تواطؤ بعض القبائل الإفريقية في تجارة الرقيق بدافع الجشع.

هل كتبت ليونورا رواية تاريخية حول تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي؟ ليست المعالم واضحة، فالحكاية تروي التاريخي والإنساني، جنباً إلى جنب، في إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى. تكتبها بنثر جميل وغامض يجمع ما بين التاريخي والمُتخيَّل، الحسّي والروحي. ترواده فكرة أساسية تبثّها في طيّات الرواية، وهي ضرورة الالتزام والإيمان للبقاء على قيد الحياة.



هذه الرواية المهداة «إلى المقيمين في الظل الذي يغطّي الكفن الأطلسي» تخطف اللب، لأنها تستدعي المجتمع الإفريقي جنوب الصحراء.

المنظور السردي الذي اختارته ليونورا ميانو أصيل وفريد، فهو يتحدَّث عن العبودية التي تمثِّل ذاكرة جريحة للأفارقة المغلوب على أمرهم، وذاكرة عار للمجتمعات الأوروبية التي فرضت قروناً من الاستعمار والاستغلال، موظّفة قبائل إفريقية محاربة ومتسلِّطة ومتآمرة. يتجسَّد هذا التاريخ المؤلم في حدث اختطاف الأبناء وبيعهم عبيداً ومكوث الأمهات سجينات وجع الفراق. ستحاول الكاتبة أن تستردّ أصوات أمّهات صرخن، وآلام الفقدان، ومن ثم صوت إفريقيا المفجوعة بالغزو الداهم. ومن خلال الأحداث المتسارعة تسلّط الكاتبة الضوء على مجموعة من القبائل عامة، وعلى قبيلة المولونغو خاصة، وهي مجموعة من الناس صغيرة مسالمة منطوية على نفسها. أُجبِر أجدادهم على الفرار من وطنهم هرباً من موت محقَّق، ثم هناك قبيلة بويلي الشرسة، التي أصبحت تحترف صيد البشر لبيعهم للأجانب الرابضين على السواحل.

شخصيات الرواية ما هي إلا رموز عن تاريخ إفريقي مُعَقَّد. ولكن لا ضرورة للاعتقاد أن الرواية حكاية تاريخية، لأن «موسم الظل» لا تقدِّم لنا تأريخاً لتجارة العبيد؛ فهذا الجانب يكاد يتمّ استدعاؤه لأن الكاتبة تعطي الأولوية للصراع بين الأفارقة أنفسهم، بل أكثر من ذلك، فهي تكشف همجية ووحشية قبائل إفريقية لديها رغبة متغطرسة لاستغلال أفارقة آخرين.

تسعى «موسم الظل» لالتقاط لحظة تحوُّل تراجيدية ما بين اختفاء العالم المعروف وظهور عالم جديد، ما بين عالم مسالم وعالم عدواني، وما بين عالم مستقلّ وحُرّ إلى عالم مستسلم ومقيَّد ومدجَّن على الكراهية والمؤامرة.

تقدِّم الرواية وجهة نظر عن جنوب الصحراء الكبرى، وعن هزائم الإنسانية، وأيضاً عن انتصاراتها الهشّة. هي رواية عن الموت والحياة بعد الموت، بطريقة مجازية. حكاية يحكيها الأفارقة المستعبدون وأحفادهم المنتشرون في أنحاء العالم، منذ خمسمئة سنة تقريباً. حكاية الذين عاشوا في الظل وفي الاستعباد.

شِعريّة الغواية والإدهاش

عماد الدين موسى

منذُ غَضاضة قصائده، أزاحَ الشاعر السوري منذر مصري هالةَ القداسةِ المرسومةِ حول «فنّ الشِعر» كسورٍ عالٍ ومُحكم الإغلاق، بينما عمل - مقابل ذلك، وبالتزامن - على جعل الشِعر ضرورةً لا بدّ منها، وفي مُتناول الجميع، تماماً كالماء والهواء أو أيّ شيء وجوديّ آخر. متتبّعاً بذلك الطريق التي رسمتها تجربةٌ سوريّة أخرى، هي تجربة الراحل محمد الماغوط الثريّة والإشكاليّة في آنٍ واحد. مع الاعتناء بخصوصيّة لغته الشّفافة، والبعيدة عن الصراخ والعويل الجارح لدى الأخير. ليتجلّى بوضوح التفاوت في الأسلوب وطريقة تناول المفردات، وكذلك زاوية التقاط الفكرةِ أو الحدث من شاعرٍ لآخر، نظراً للجهة التي قَدِمَ منها كلٌّ من الشاعرين، حيثُ الماغوط ابن قرية «السلميّة» فيما المصري ابنُ مدينة «اللاذقيّة». وإذا كانت حياةُ القريةِ أشبه بالحلم، فإنّ المدن بدائل ناقصةٌ عن الأحلام، وما القصائد سوى «توثيقٌ دقيقٌ للأكاذيب»، كما يقول المصري نفسه.

في مجموعتهِ الشِعريّة «داكن»، (دار أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرطوس)، يتابعُ الشاعر منذر المصري ميلهُ الشديد إلى التلقائيّةِ في الكتابةِ، بقولِ كل ما هو عفوي وبديهي، وبشكلٍ آلي، فتأتي قصيدته أشبه برَمْيَةِ نَرْدٍ، تجعل قارئها أمام احتمالات عدّة لتفسير ماهيّة العمليّة الإبداعيّة وجدوى التلقّي.

قصيدةٌ تحتفي بالحياة الصرفة، دون رتوش، نشتمّ منها رائحة الخيبة أو الخسارة في بعض الأحيان. «يسرُّني أنّكَ قد أتحتَ لي الفُرصةَ / لأخبرَكَ لماذا أكابدُ كُلَّ هذا العناء / كي أكونَ شاعراً / أو فقط لأكتُبَ / هذهِ القصيدةَ / واسمح لي أن لا أُبيِّنَ لكَ / الفَرق. / وسوف - بالمُقابل - أجيبُكَ / بِما أظُنُّهُ سيُرضيكَ / وما كانَ باستطاعتي / أن أُبرِّرَ بهِ كُلَّ جرائمي: (إنّي أفعلُ ذلكَ بدافعِ / الشَفقة / فلقد خُلِقَ الغِناءُ / لمساعَدةِ البشر). / لكنّ هنا لا يزيدُ عن / نِصفِ الحقيقةِ العاري / وهي تمضي بقدَمَيها / الداميتَين / على الطريقِ التي / يراها بها الجميع / ويسمعُها بها الجميع / ولا يُصدِّقُها / أحد..».

في قصائد هذه المجموعة، كما في مجموعاته السابقة، يتبع مصري «طريقته التقليدية في الكتابة، الطريقة التي أستطاع بها - بسهولة - الكتابة عن أي شيء». في قصيدة (يقعُ صوتٌ وينكسِر) ثمّة تحوير حقيقي للصوت بجعله من الأشياء القابلة للتلف والانكسار، أو النوبان، دونَ أنْ يدعه وشأنه، بل يلتقطه حتى لو تشظّى رماداً، فيتجدّد كطائر الفينيق، وينهضُ من رماده بعد كلّ حريق، حيثُ يقول: «يقعُ صوتٌ وينكسِر / فألتقطُ بإبهامي وينطفئ / فألمُّهُ كرمادٍ / بإصبعٍ / مُبلّل».

وفي قصيدةٍ أخرى نجد سرداً لعمليّة الكتابة من وجهة نظره، غايةً في الوضوح. كاشفاً أسرار «المهنة»، خاصّة فيما يتعلّق بشِعريّة التفاصيل اليوميّة المعيشة ولملمة المهمل منها وشعرنتها، كدبّورٍ يجني رحيق الأزهار ليصنع عسلاً، وكَوْنَهُ أحد روّادها السوريّين منذ ثلاثة عقودٍ ونيّف، «تستطيع أن تبدأ القصيدةَ / بأيّةِ كلمةٍ / بأيِّ إيحاء / بأيّةِ إشارة / ثُم اكتُب في الوسَطِ عن أيِّ شيءٍ / عمّا حصلَ معكَ البارحة / عمّا تقرأُ في الجريدة / عن ثلاثِ مُثلثاتٍ من الجُبنِ الأصفر / أكلتَها لتوِّكَ / عمّا تراهُ وأنتَ تحلُمُ هذهِ اللحظة»، لينتهي إلى القول: «قُل ما تريدُ - حقيقةً - أن تقولَه / لا بل قُل ما تريدُ حقيقةً / أن تفعلَه».

مصري أرسى قواعد اللعبة الإبداعيّة، منذ أولى خطواته في أرضِ الكتابة، جاعلاً من البساطة في التعبير والعفويّة جناحينِ للتحليقِ في فضاءات الجديد والمُبتكر والمُغاير من الانزياحات والصور الشِعريّتين، دون التواطؤ كنفرٍ غير قليل من الشعراء ممّن تشبّهوا بالبهلوان في التأرجح المُملّ على حبلَي البلاغة اللغويّة، والإيقاع الموسيقيّ، ما أفقد كتابتهم شرط عبورها إلى المُتلقّي؛ من حيثُ الإدهاش وما لها من غوايةٍ آسرةٍ. يقول: «ها أنتَ تبذُرُ الوقت / ها أنتَ تحرُثُ الطاولة / ها أنتَ تُراقِصُ الخِزانة / ها أنتَ تمتطي صهوةَ حائط / ها أنتَ تقعُ في هاويةِ السرير / ها أنتَ ترتمي في أحضان النافذة».

يُذكر أنّ الشاعر مصري قد فاز مؤخّراً بجائزة حامد بدرخان الشِعريّة في دورتها الثانية، أصدر - عدا «داكن» - تسع مجموعات شِعريّة ما بين عامي (1978 - 2011)، إضافةً إلى مجموعة مشتركة مع الشاعرين محمد سيدة ومرام المصري، وأربع كتب مختارات من شِعره صدرت في كلٍّ من فرنسا، وألمانيا، ومصر، واليمن.

أسئلة العرب الجوهرية

عبد الكريم قادري

صدر - مؤخَّراً - كتاب جديد للباحث الجزائري إسماعيل مهنانة بعنوان «العرب ومسألة الاختلاف... مأزق الهوية، والأصل، والنسيان»، (منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، بيروت). وهو كتاب مهمّ يلج، من خلاله، إسماعيل مهنانة أستاذ الفلسفة في جامعة قسنطينة إلى عوالم ضبابية، في محاولة منه للوصول إلى كنه الأشياء التي شغلت العرب على مدى أكثر من 14 قرناً من الزمان، يرشده في هذه الرحلة تكوينه الفلسفي وحفرياته المعرفية، وإذ ذاك يستعين، كل مرة، ببوصلة الذين سبقوه من الذين يوصفون بـ «العقلانيين العرب» الذين وضعوا اللبنة الأولى لأسئلة جوهرية حول مسألة فهم التاريخ والمنطق وقراءة النصوص واستنطاقها معرفياً، من خلال تثبيتها تحت «تلسكوب» الأبحاث المعرفية والمدارس المعرفية التي تستند إلى السبل العلمية.

ويرى الباحث أن من أهمّ الأسباب التي جعلت العرب أمّة متخلِّفة معرفياً، هو رضاها المطلق بالموروث وعدم تجرُّئها على طرح الأسئلة المعرفية، التي من شأنها أن ترسم خارطة طريق توصل إلى الجوهر المعرفي، بدل البقاء تحت رحمة الموروث التاريخي، وما تحويه هذه الكلمة من تشعُّبات توصل إلى قناعات يصعب الخوض فيها، كونها تُعَدّ من «المحظورات» التي لا ينبغي الاقتراب منها، أو الحديث فيها. يحاول مهنانة التحريض على السؤال للوصول إلى ما يسمّيه «الفكر السؤول»، وفي هذا المنحى يقول «إننا نعتقد هنا أنه آن الأوان لفتح نقاشات فلسفية عالمية وجدّيّة حول النص / والأصل / الهوية، بدل التخندق والنزاعات السياسية حول الحقيقة، وبدل تلك الشعارات السمجة والمنافقة حول «حوار الحضارات» أو «حوار الأديان»، التي يراها الباحث مجرَّد فقاعات وشعارات موجَّهة للاستهلاك، من أجل الابتعاد عن الجوهر واستقراء التاريخ لمعرفة الهوية الحقيقية والسياقات والظروف التي مَرّت عليها لتكوين نظرة شاملة وحقيقية. ويرى أن الشعارات مجرَّد وهم يتمّ من خلاله تغليف الحقيقة والتي يأبى المثقَّف والسياسي والمتديِّن فهمها، إنها العودة إلى القراءة المتأنّية للنص التراثي لفهم مكمن وجوهر المعنى في سياقه التاريخي، كما يحاول بسط مفهوم حول الثقافة وماهيتها ليراها من منظوره الخاص، فيقول «لكن الثقافة هي أيضاً ما يسبح فيه الجميع من قناعات واعتقادات وعادات وأفكار، والسياسية هي أيضاً تضارب للمصالح والرؤى والانتماءات الطبقية، والهوية، والدينية، ولهذا كان على الفلاسفة والمثقَّفين، أن يصيخوا السمع، بكل اهتمام، إلى صوت المجتمع، وتطلعات الجماهير، وبؤس الطبقات. كان على المنطق أن يصبح جدلاً».

قسم الباحث كتابه إلى ثلاثة فصول والعديد من المباحث، فتناول في الفصل الأول أسئلة الفكر والكينونة، الأصل، النص، والتاريخ، أما الفصل الثاني فيناقش فيه قلق الحداثة والهوية والتأويل، وفي الفصل الأخير يتناول إسماعيل فضائل الاختلاف ومقاومة الشمولية، ناقش من خلالها وقارع العديد من المفاهيم والمسائل الجوهرية التي كابد أصحابها هَمّ السؤال، من بينهم الفيلسوف الجزائري محمد أركون، والألماني مارتن هايدغر، وعبد الله العروي، وفتحي بن سلامة، وإدوارد سعيد.

ومن أجل تجنُّب المساجلات التي لا تسمن البحث المعرفي ولا تغنيه، كان الباحث يدافع عن رؤاه المعرفية، وعن المواضيع التي تناولها هنا بقوله «يجب التنبيه إلى أن طرح مثل هذه الأسئلة طرحاً علمياً لا يمسّ بجوهر الإيمان الديني الذي يجب أن يبقى بعيداً عن المساجلات الفيلولوجية، كقناعات شخصية لا ترتهن لأية ثورات معرفية» ويضيف معلِّقاً حول المسألة الدينية «لم تعد معزولة عن بقية الشظايا التي أسفر عنها انفجار السرديات الكبرى للثقافة الإنسانية، انفجار ما بعد الحداثة، لم يعد بالإمكان فصل الإسلام المعاصر عن مأزق الهويات ما بعد الكولونيالية، ولا فصل الديني عن السياسي في الإسلام السياسي، لم يعد ممكناً أيضاً الفصل بين العنف أو الإرهاب».

كتاب «العرب ومسألة الاختلاف... مأزق الهوية، والأصل، والنسيان.» نص فكري وفلسفي يناقش من خلاله صاحبه العديد من الزوايا المعرفية التي كان من الصعب التطرُّق إليها، للعديد من الأسباب، أهمّها التطرُّف المعرفي، ومصادرة كل رواية تعاكس المتداول والمتعارف عليه، وقد جاء هذا الكتاب ليكسر هذا الجدار، ويفتح الأبواب أمام «العقلانيين العرب»، للبحث في قضايا الحداثة وما بعدها، والعديد من المسائل الجوهرية الأخرى، ومساءلة أي نص بالمنظور المعرفي المناسب، من أجل كسر المفاهيم الجاهزة والفكر المتكلّس مسبقاً، طبقاً لأسس علمية حديثة، يُسابق من خلاله الزمن لبسط نفوذ المعرفة ومحاربة كل أشكال مصادرة حق الآخر في الاختلاف بالاعتماد على الاتهامات الجاهزة التي قضت على العقل العربي، وكانت هي السائدة خلال عقود من الزمن.

وقائع بوليسية في السينما



طرح كتاب «وقائع بوليسية في السينما.. فك الاشتباك بين الأمن والإبداع»، للباحث ناجي فوزي، قضايا شائكة تتعلق بنظرة المجتمع إلى الأمن وسلوكيات أفراده وممارساته المختلفة الإيجابية، والسلبية، من خلال منظور الإبداع السينمائي.

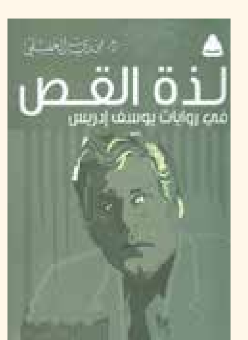
ويبحث الكتاب الصادر عن «الهيئة المصرية العامة للكتاب»، في مدى استخدام السينما المصرية للمعالجات الفنية الخاصة بالأعمال الأمنية والأجهزة القائمة بها في نقد السلطات العامة من خلال فصلين: الأول «مدى اقتراب السينما المصرية من الموضوعات ذات الصبغة السياسية»، ويبحث في السينما منذ تاريخ نشأتها حتى قيام ثورة يوليو/تموز 1952 ،ثم من قيام الثورة حتى1970، والثاني بعنوان «من القيود الرقابية عن هيبة الدولة إلى الانفراجات ذات الطابع النقدي» ويبحث في السينما المصرية، وهيبة الدولة وأجهزتها الحكومية، ورجال الشرطة على الشاشة، من الأنماط المثالية إلى النماذج الواقعية، وأخيراً الإرهاصات الأولى للانفراجات القدرية المباشرة.

الاجتهاد البحثي في هذا المجال من شأنه أن يمهّد الطريق حول فك الاشتباك التقليدي بين الأمن والإبداع الذي يمكن ملاحظته في أغلب بلاد العالم، وخصوصاً بلاد العالم الثالث، وشرح رؤية كلا الطرفين للآخر في ظل الإبداع السينمائي، مثل فيلم «زوجة رجل مهمّ» للمخرج محمد خان، من بطولة أحمد زكي وميرفت أمين.

القاص الأمهر

تحت عنوان «لذّة القصّ في روايات يوسف إدريس» يقدم د. مجدي العفيفي دراسة نقدية وتحليلية لأعمال روائي بارع في قامة يوسف إدريس، صاحب روايات «العيب» و«الحرام» و«البيضاء»، وقصص «أرخص ليالي» و«العسكري الأسود» و«بيت من لحم».

تطمح هذه الدراسة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب إلى تقديم طرح نقدي لمعرفة مدى تحقّق الأبنية الفنية، وشواهد المعمار الأدبي في عالم الروائي يوسف إدريس عبر القراءة الكاشفة لرواياته التسع، والتي تشكّل أحد أضلاع المثلث الإبداعي ليوسف إدريس: (فن القصة القصيرة، وفن الرواية،



وفن المسرح) الذي يرتكز على منظومة تتجلّى في وحدة إبداعية متجانسة، وحدة وجود، ووحدة فن، ووحدة فكر، تحكمها رؤية شاملة تنتظم أعماله الإبداعية بما تطرحه من رؤى عميقة ومتطوّرة للإنسان والعالم والكون، وبما تحمله من معطيات فكرية ذات مرجعيات معرفية وجمالية، وبما تصوّره من أنساق فنية يفضي بعضها إلى بعض عبر استراتيجية متناسجة في تجلّياتها السردية، على تباين أشكالها وتعدُّد مستوياتها.

وينقسم الكتاب إلى أربعة أبواب يتناول الباب الأول «استراتيجية العتبات: البنية والدلالة»، والباب الثاني يتحدث عن «بنية الشخصية: الأزمة والتصوير الفني»، والباب الثالث «الراوي والمروي له وتشكيل الخطاب»، وأخيراً الباب الرابع «تضافر الأبنية السردية: الحدث، والزمان، والمكان».

صراع الهوية في «سانت تريزا»

أصدرت دار «اكتب» للنشر في القاهرة، طبعة جديدة من رواية «سانت تريزا»، للكاتب بهاء عبدالمجيد.

تدور أحداث الرواية، حول عالم الأقباط واليهود والمسلمين في حي شبرا من خمسينيات القرن العشرين وحتى عقد الثمانينيات، وعنوان الرواية مُستمَدّ من اسم



كنيسة شهيرة في حي شبرا القاهري العريق. والعمود الفقري الذي يقوم عليه السرد الروائي في هذا العمل، هو امتداد التيار الإسلامي والفتنة الطائفية.

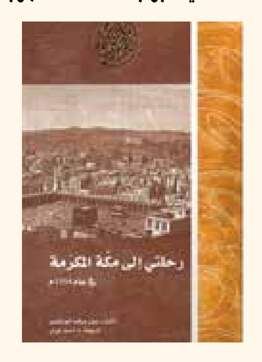
ترجمت الرواية إلى اللغة الإنجليزية بدار الجامعة الأميركية في القاهرة. ومن أجواء الرواية: «أذاعوا في القرية أن هذه العائلة ملعونة، وأنه يجب على الجدة أن تدخل القصر وتستسمح الجن والشياطين، سكانه؛ أن يرفعوا عنها وعن عائلتها هذا البلاء، ولكن الجدة لم تعد كما دخلت، فأخذت تصعد إلى سطح المنزل، وتتحدث إلى القمر ليلاً وإلى الشمس ظهراً، وأحياناً تجري نحو انعكاس ضوء القمر على مياه البحيرة وتقول إنها تسمع أصوات أجدادها، وإنهم- الآن- يصعدون إلى الشاطئ بعد أنا نالوا حظهم من العقاب، وعندما تُسأل: أين هم؟ تقول: إنهم لن يظهروا لكم قبل أن يخلعوا دين اليهود ويتنصّروا، وأخذت تجلب لهم الطعام من بيض وخس وأسماك مملحة، وتفرشها على الشاطئ، وتفرد شعرها وتقول لهم: «هيا إلى مائدة السماء».

وثيقة وجدانية شفّافة

عن دار الكتب الوطنية في «هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة»، صدرت الترجمة العربية لكتاب «رحلتي إلى مكة المكرمة في عام 1894»، للرحّالة الفرنسي جول جرفيه كورتيلمون.

الكتاب صادر ضمن سلسلة «روّاد المشرق العربي»، وقد قام بترجمته والتعليق عليه الدكتور أحمد إيبش، المتخصِّص في التاريخ الإسلامي والتاريخ الحديث لجزيرة العرب.

يسرد المترجم في المقدمة سيرة حياة المؤلف، مشيراً إلى أنه مصور فوتوغرافي فرنسي، كان مقيماً في الجزائر في أواخر القرن التاسع عشر، وكان واحداً من الفرنسيين الذين هاموا بالمشرق، وأحبوا حياته الرومانسية العابقة بصدق المشاعر وأصالة الأخلاق والقيم الإنسانية، أثاره قيام القنصل الفرنسي ليون روش في عام 1891، برحلة حج من الجزائر إلى مكة المكرمة، فقرّر في عام 1894 القيام برحلة مماثلة على خطاه، ليختبر بنفسه هذه التجربة



الروحية الفريدة، وسافر بجواز سفر يحمل اسم عبدالله بن البشير.

يروي كورتيلمون وقائع رحلته إلى مكة لأداء الحج، وكذلك إلى المدينة المنورة للصلاة في المسجد النبوي. ويصف إعجابه بالإسلام وفضائله، فأشهر إسلامه، ومارس شعائر الصلاة والصيام والحج، وتفاعل مع أصدقائه من الجزائريين ومن أهل الحجاز بكمل مودّة، وإن كان خشي من الاعتراف بإسلامه في كتابه هذا الذي نُشر بفرنسا عام 1896، فادّعى أنه «يحبّ الشرق، ويحبّ الإسلام ببساطته ومعتقداته الراسخة دون أن يكون له الجرأة على اعتناقها».



عبد السلام بنعبد العالي

الفلسفة البُوبْ

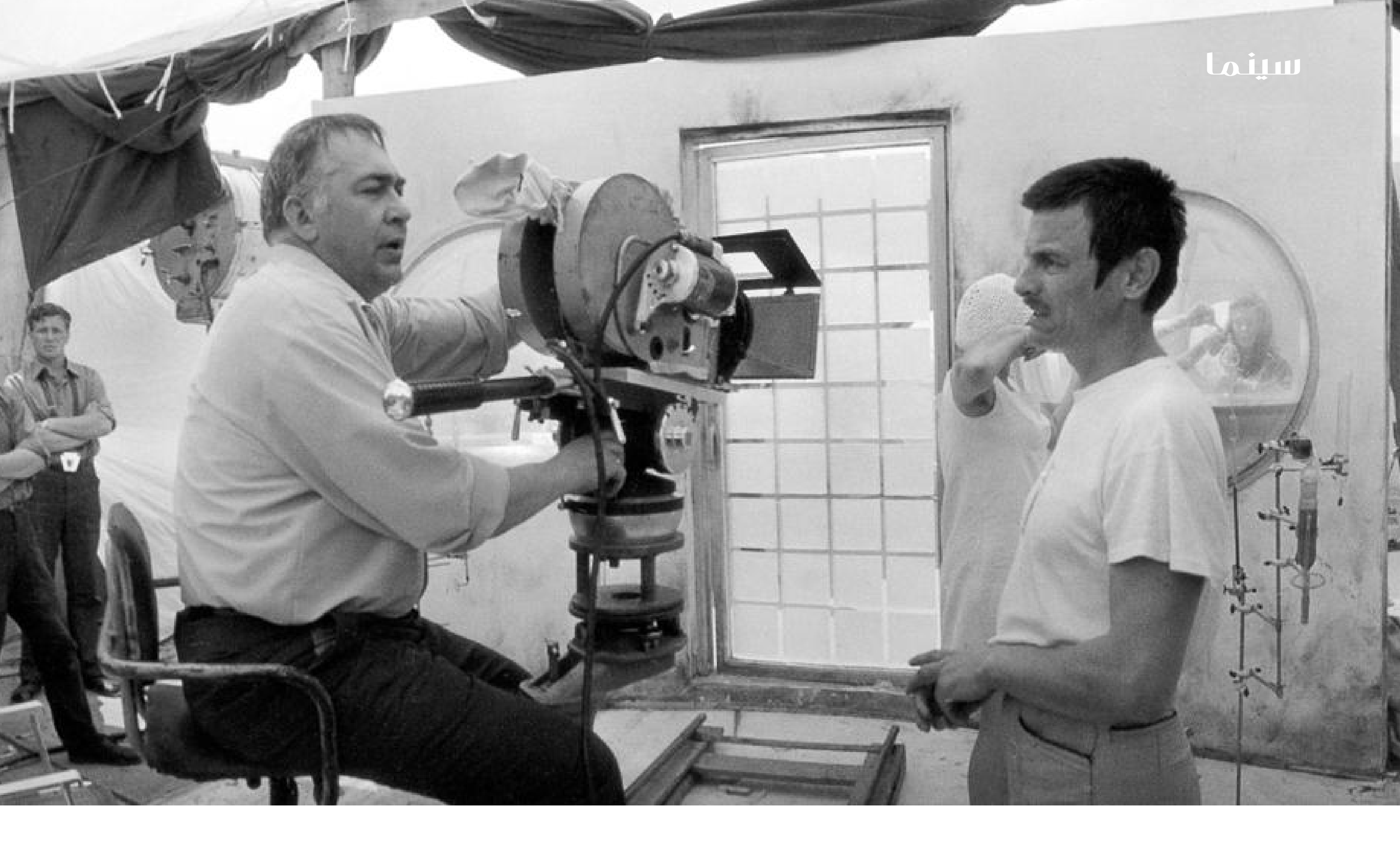
رغم أن العبارة قد أُستعمِلت في البداية قياساً على العبارتين: الفنّ البُوبْ، والموسيقى البُوبْ، إلا أننا لن نتمكن من تحديد دلالتها بالوقوف عند معناهما، ذلك المعنى الذي يتعذر ضبطه هو كذلك. والظاهر أن تحديد تلك الدلالة لن يكون بالأمر الهيّن، فنحن لا ندري ما إذا كان المقصود بالبُوبْ pop إيجازاً للنعت populaire، فتكون الفلسفة البُوبْ هي الفلسفة الشعبية الوضيعة في مقابل الفلسفة «الرفيعة» «الراقية»، أو ما إذا كان المقصود فلسفة تتميز بغزارة موضوعاتها المطروقة، أو كثرة المتلقين لها. وقد يذهب البعض إلى الزّعم بأن المسألة لا تتعلق إلا بتغيير الموضوعات، وأن المقصود هنا فلسفة تهتمّ بموضوعات لم تكن الفلسفة التقليدية لتأخذها بعين الاعتبار.

ظهرت عبارة pop'philosophie أوّل مرّة ضمن رسالة ردّ فيها جيل دولوز سنة 1973 على «نقد لاذع» وُجِّه إلى كتابه «ضد- أوديب»، مُحاولاً الذهاب بهذا النقد إلى مدى أبعد فَكَتَبَ: «ما من شك في أننا لا نستطيع أن نزعم أن كتاب «ضد-أوديب» قد تحرّر من الجهاز المعرفي، فهو قد حافظ على الطّابع الجامعي، وعلى حدّ معيّن من التعقّل، فلم يعمل على تحقيق الحلم بالفلسفة البُوبْ، أو التحليل البُوبْ المنشودين. إلا أنّ أمراً أثار انتباهي، فأولئك الذين لاقوا صعوبة في هذا الكتاب هم الذين يحظون بقدر كبير من المعرفة، والمعرفة التحليلية على الخصوص. فقد تساءلوا: ما المقصود بـ «الجسم من غير أعضاء»؟ وماذا تعني «الآلات الراغبة»؟ وعلى عكس هؤلاء، فإن من لا يتوفرون إلا على نزر يسير من المعرفة، أي أولئك الذين لم يُتخموا بمعارف التحليل النفسي، لا يواجهون صعوبات، ولا يتعذر عليهم فهم الكتاب. هذه القراءة المغايرة هي قراءة تركز على الشدّة، فإمّا أن يمرّ التيّار أو لا يمرّ، وليس هناك ما ينبغي تفسيره أو فهمه أو تأويله. فالأمر مثل الوصل الكهربائي.. المشكلة الوحيدة هي: هل يعمل وكيف يعمل؟... هذه الطريقة المغايرة في القراءة تنقل الكتاب خارجاً. كل كتاب عبارة عن دولاب داخل آلة ضخمة. الكتاب دفق بين تدفقات أخرى. وهو لايفضلها في شيء. إنه يتشابك في علائق، تيارات سارية وتيارات معاكسة.. تركز هذه الطريقة في القراءة على الشدّة، وتدخل في علاقة مع الخارج مقيمة تياراً ضدّ تيّار، وآلة ضدّ أخرى، وتجريباً ضدّ آخر».

أوّل ما يثير انتباهنا في هذا النقد الذّاتي هو مصطلحاته الفزيائية المتعلّقة بالكهرباء كالتيّار والشدّة والوصل branchement. تنكرنا هذه المصطلحات بمثيلاتها المنكورة في «الأبجدية»، حيث يتحدث دولوز عن «فرق الجهد» différence de potentiel، مشيراً إلى ضرورته لكي يمرّ التيار ويكون هناك فكر.

إلى جانب هذه «الكهْربة» يتضمن هذا النقد مفهوماً أساسياً هو مفهوم «الخارج». الفلسفة البُوبْ هي الفكر خارجاً la pensée du dehors، الذي تحدّث عنه بلانشو. نعلم أن دولوز يتحاشى الحديث، على غرار الهايدغريين، عن «تجاوز الفلسفة»، إلا أنه يشدّد على كلمة الخروج، الخروج من تاريخها.

الفلسفة البُوبْ إذاً سعي للخروج بالفلسفة من أسوار الجامعة وإنقاذها من مرض التأويلات والشروح والتعليقات، وجرّها بعيداً عن التقاليد الفلسفية التي رسّخها تاريخ الفلسفة بما يعطيه من قدسية للنصوص، مع ما تستدعيه من مرور عبر «الدواخل»: دواخل الوعي و«دواخل» المفهوم. فلا يتعلّق الأمر باستبدال موضوعات بأخرى، وإقامة «فلسفة شعبية» مقابل الثقافة «الرّاقية»، وإنما بنهج أسلوب تفكير يخترق جميع الأشكال «الوضيعة» منها و«الرّاقية». فما يهمّ ليس الموضوع الذي ينصبّ عليه التفكير، وإنما شدّة الفكر، تلك الشدّة التي لا تتحدّد بما يخزّنه من معارف، وإنما بالخارج الذي «يُوصل به»، وبقوة التيّار الذي يمرّ، وبما يتولّد عنه من مفعولات مغناطيسية وحرارية قد تحوّل الفكر عندما يعمل، فتقيم «تياراً ضد تيار، وآلة ضدّ أخرى، وتجريباً ضد آخر».



السيناريو*

أندريه تاركوفسكي

من الشائع اعتبار السيناريو نوعاً أدبياً، وهذا خطأ شائع، السيناريو لا يمت للأدب بصلة، ولا يمكن أبداً أن يكون نوعاً من الأنواع الأدبية. إذا كنا نريد للسيناريو أن يكون قريباً من الفيلم، فإننا نكتبه كما سنصوره، أي أننا نكتب بالكلمات ما نريد أن نراه على الشاشة، ذلك هو السيناريو العادي بمفهومه الصحيح، وهذه الطريقة في الكتابة ليست أدباً على الإطلاق، إلا أن ضرورة تقديمه إلى الجهات المختصة، تفرض كتابته بشكل مقبول ومفهوم للجميع، مما يعني أننا نكتب شيئاً بعيداً عن الرؤية السينمائية، إذ إن الكتابة السينمائية لا تلائم الطريقة الأدبية، وذلك ما ينطبق عليه المثل المعروف وإن بصيغة أخرى: تكفي مشاهدة واحدة لفهم الفيلم بينما يحتاج السيناريو لعشرات القراءات.

يستحيل تحويل الرؤية السينمائية إلى كلمات، فكأننا نقوم بوصف الموسيقى عن طريق النحت، أو نقوم بإنجاز منحوتة لوصف مقطوعة موسيقية، تبدو العملية مستحيلة، السيناريو الحقيقي لا يهدف إلى أخذ مكانة عمل أدبي جاهز، يجب أن يكتب منذ اللحظة الأولى كخريطة لإنجاز الفيلم في المستقبل، في رأيي كلما كان السيناريو دقيقاً كان الفيلم سيئاً، عادة ما نسمي تلك السيناريوهات الدقيقة «قوية»، الأبطال في هذه الأعمال دائماً ما «يتحولون»، كل شيء فيها «يتحرك».. إلخ، هذا مبدأ العمل على سيناريوهات تجارية، الأمر يختلف في سينما المؤلف، إذ لا يمكن تحويل الرؤية السينمائية إلى لغة أدبية، فمهما بذلنا من جهد فإن الفيلم سيكون

مختلفاً، من الأفضل أن يقوم المخرج شخصياً بكتابة السيناريو، السينما الحقيقية تتخيل من البداية إلى النهاية، صفحة واحدة كانت كافية لتحرير كل سيناريو فيلم «vivre sa vie» لغودار، وكانت الصفحة عبارة فقط عن ترتيب تتابعي للأحداث كما ستبدو الشاشة، إذ لم يكن هناك حوار، فكان الممثلون يعمدون أثناء التصوير على ارتجال ما يقال عادة في تلك الحالات. هناك فيلم آخر «الظلال» «shadows 1959» لجون كاسافيتس، وهو عمل فريد من نوعه، فهو ارتجال بكل ما تحمل الكلمة من معنى، دراما الفيلم جاءت كنتاج لما صور من لقطات، وليس العكس، هنا كل لبنة بني عليها الفيلم لتطوير الحكي الدرامي كانت عفوية ولم تكن مُقرَّرة مُسبقاً، قامت اللقطات المُصوَّرة بكسر قاعدة البناء الكلاسيكي للسيناريو، كل شيء يبدو متيناً، وقابلاً للتوضيب مادامت كل اللقطات من طبيعة واحدة.

وهذا لا يعني أنه بالإمكان حمل كاميرا والخروج إلى الشارع وتصوير فيلم، سيحتاج الأمر إلى سنوات من العمل والتجريب، السيناريو شيء مهم، يجعلنا نتذكر الفكرة الأساسية ونقط الارتكاز لأي عمل، السيناريو شيء عظيم، ولكنه لا يعدو كونه فكرة على الورق.

لا أفهم كيف يمكن أن نصنع فيلماً عن سيناريو كتبه شخص آخر، إذا قام المخرج بتصوير فيلم معتمداً اعتماداً كلياً على ما كتبه إنسان آخر ليصبح كمجرد مزين للكتب. إذا كان السيناريست يقترح شيئاً جيداً، فإنه هنا يتقمص دور المخرج، عادة ما يعمل السيناريست كوسيط، ويبقى أفضل اختيار هو أن يعمل السيناريست والمخرج يداً في يد.

سأحاول بتفصيل طرح أفكاري حول السيناريو ومفهوم «السيناريست» وليسامحني كتّاب السيناريو المحترفون، في رأيي لا يوجد هناك كتاب سيناريو، فالذين يقومون بهذا العمل إما كتّاب يفهمون في السينما أو مخرجون يعدّون بنفسهم المادة الأدبية، وكما سبق وقلت فليس هناك نوع أدبي اسمه السيناريو.

عموماً دائماً ما نقع في ورطة، المخرج حينما يقوم بكتابة السيناريو فهو يكتب فقط تلك الوقائع أو الأحداث التي يتصورها كجزء من الزمن الفيلمي الذي سيثبته على الفيلم الخام، من الناحية الأدبية ستبدو هذه الكتابة غامضة، ركيكة وغير مفهومة للعامة، لا أتحدث عن القراءة فحسب، فهي أيضاً لا تصلح حتى للنشر.

من جهة أخرى فإن السيناريست إذا حاول أن يطرح أفكاره الأصلية بطريقة أدبية أو ككاتب، فإنه هنا لا يقوم بكتابة سيناريو؛ بل يقوم بإبداع عمل أدبي، كأن يكتب مثلاً حكاية في 70 صفحة، وإذا قام بوضع ملاحظات حول الانتقالات التوضيبية للفيلم، فما عليه إلا أن يقف وراء الكاميرا وأن ينجز الفيلم بنفسه، لأنه لا أحد سيستطيع أن يتصور الفيلم أحسن مما سيفعله هو نفسه، سيكون السيناريو هنا كفكرة تم العمل عليها بشكل كامل ونهائي، تبقى فقط عملية التصوير أي إنجاز الفيلم.

إذا كان السيناريو في هذه الحالة جيداً وسينماتوغرافيا فلن يبقى للمخرج شيء يضيفه، أما في حالة إذا كان السيناريو عبارة عن عمل أدبي محض فإن عمل المخرج هنا هو إعادة صياغته من جديد سينمائياً.

وهكذا، حينما يحصل المخرج على سيناريو بين يديه ويبدأ في العمل عليه، مهما كان السيناريو جيداً وعميقاً في فكرته فإنه يبدأ بإخضاعه إلى تغييرات، ولن نرى أبداً ذلك السيناريو بشكله الأصلي يتجسّد حرفياً على الشاشة، دائماً تحدث تغييرات، لذلك فإن عمل المخرج والسيناريست معاً دائماً ما يتسم بالصراع والبحث عن تسويات للخروج منها، من الممكن أن تكون النتيجة فيلماً متكاملاً، رغم أن ذلك الصراع الثنائي بينهما قد يخلق لنا أفكاراً ورؤى سينمائية جديدة تُبنى على أطلال السيناريو الأصلي.

نرى أن أحسن طريقة للعمل في سينما المؤلف، هي حين لا تتكسر الفكرة الأساسية للعمل وإنما تتطور، ويحدث ذلك عادة حينما يقوم المخرج نفسه بكتابة السيناريو أو يقوم السيناريست نفسه بإخراج الفيلم.

في آخر المطاف لا أرى فائدة في عزل مهنتي المخرج والسيناريست عن بعضهما، السيناريو الحقيقي لا يمكن إلا



الأخوان ستروغاتسكي

أن يكـون عملاً للمخـرج أو حين يكون التعاون مثالياً بيـن المخرج والكاتب.

إلا أن الكاتـب لا يمكن أن يتحوّل إلى سيناريسـت، يمكنـه فقط أن يوسـع حدود اشـتغاله، وتقمص الكاتب لهذا الدور ليـس مثمراً.

باختصـار، أعتقـد، أن المخرج في تعاونـه مـع السيناريسـت لا يمكن أن ينجح إلا مـع كاتب جيـد، لأن العملية تتطلّـب موهبـة كبيـرة فـي الكتابة، حينمـا تتعلّـق المسـألة بالمتطلبـات السـيكولوجية، هنا تسـتفيد السـينما حينمـا تتأثـر بالأدب، مـا دام الأدب لا يؤثـر ولا يحور خصوصياتهـا، أتكلم عن فهم وسـبر أغوار الحالة النفسـية للشـخصية وعمقها، تتطلّب السينما من المخرج والسيناريسـت معرفـة كبيرة بالإنسـان، ودقة في هـذه المعرفة في كل حـدث على حدة، مؤلف الفيلم يجب أن يكـون كاختصاصـي أو طبيـب في علم النفس، لأن التشـكيل السـينمائي يعتمد وبشكل كبير على الحالة النفسية للشـخصية فـي إطـار كل حـدث على حـدة، إن معرفة السيناريسـت بالعالم الداخلـي للشـخصيات تفيـد المخرج، لأجـل هذا يجـب على السيناريسـت أن يكون كاتبـاً حقيقياً.

إن تحـوُّل كـم هائـل مـن كتّـاب السـيناريو إلى الإخراج يجـب ألا يثير الاسـتغراب، والأمثلة على ذلك كثيرة في سـينما «الموجة الجديدة» أو بشكل أكبر في «الواقعيـة الجديدة» الإيطالية التي تكوّنت من نقاد وكتاب سـيناريو سابقين، فمعظم مخرجيها المعروفين، وكقاعـدة، إمـا يكتبـون لأنفسـهم أو بشـراكة مع كاتب.

فـي حقيقـة الأمـر، كتابـة السـيناريوهات ومناقشتها في مجالس التحرير شـيء رجعي ومـن الماضي، سـيأتي الوقت الذي نتخلّـى فيه عنه، لأنه من العبث الحكم على مشـروع فيلم ما انطلاقـاً من السـيناريو، كثيرة هي الأفـلام التـي كانـت تعقد عليهـا آمال كبيـرة فـي أن تكون جيـدة لاعتمادها على سـيناريو جيـد، ولكنها فشـلت، بينمـا أفـلام أخـرى أصبحـت روائع عالميـة رغـم أن أحـداً لـم يثـق فـي السـيناريوهات التـي صـورت عنها، ليـس هنـاك أي منطق فـي العملية.

إذا كان هناك مـن يعتقد أن بإمكانه الحكم على فيلم ما انطلاقاً من سيناريو مكتـوب على الورق، فصدقوني إذا قلت لكم إنه يرتكب خطأً جسـيماً.

للأسـف، في الغرب، هناك المنتج الـذي يريـد أن يعـرف أين سيسـتثمر أموالـه، وعندنـا مؤسسـة السـينما التـي هـي الأخرى تريـد أن تعرف أين سـتصرف أموال الدولة، إلا أن ذلك ما هو إلا كـذب على الذات، كـذب متبادل بين الطرفين، نحن نكذب على أنفسنا، والذيـن يعملـون فـي لجـان اختيـار السـيناريو يكذبون على أنفسـهم.

ويبدو أنه مـا دمنا نحتاج إلى منتج في صـورة ذلك الرجل الغني، أو في صورة مؤسسة السينما، سنكون دائماً في حاجة إلى مهنة «السيناريسـت».

تبقى علاقة الشـراكة بيـن المخرج والكاتـب، كأعقد معضلة فـي العملية، ولكي يكـون عملهمـا مثمراً مـن المهم أن يفهـم الكاتـب أن الفيلـم لا يمكن أن يكون كرسـومات لتزيين الكتب، الفيلم بمثابة عملية قـراءة فنية جديدة للعمل الأدبـي، والعمـل الأدبي بحـد ذاته لن يكـون سـوى أداة بيـن يـدي المخرج تدفعـه وتلهمـه لإبداع أشـياء جديدة، لقد اصطدمـت أثناء عملي كمخرج بعدم فهم كتاب كبار أمثال ستانيسـلاف ليم أو فلاديمير بوغامولوف لهذه المسـألة البديهيـة فـي التعامـل مـع النص، إذ كانـوا لا يسـمحون بتغيير ولـو كلمة في أعمالهم.

ويبقى عدم فهم خصوصيات السينما بالنسبة لعدد من الكتاب شيئاً مُنتشراً، مـن جهـة أخـرى فـإن تعاونـي مع الكاتبيـن الأخوين ستروغاتسـكي كان عمليـة مثمرة، باختصـار ليس بإمكان كل كاتب جيد أن يصبح كاتب سـيناريو بسـبب بعـض الأشـياء التـي ذكرتها سـابقاً، وهذا لا يعتبر بخسـاً لقيمتهم كمبدعيـن، ولكن بسـبب الاختلاف بين الأدب والسينما.

ما هو «موضوع» السـيناريو؟ ليس هناك جواب مطلق، لتتذكر ما سـردته سـابقاً عن أفلام غودار وكاسـافيتس، لذلـك سـأقف عنـد وجهة النظـر التي أراها أقرب إلـى الواقع، أي ماذا يعني بالنسـبة لي «السيناريو».

تصوري لما يجب أن تكونه السينما، إمكانياتها وقدراتها كفن، فإن أهم شيء بالنسـبة لـي هـو أن يكـون موضوع السـيناريو ذا وحدة في الزمن، المكان والحدث كما في السـينما الكلاسيكية، في الماضي، كان أمراً مهماً بالنسبة لي اسـتعمال الإمكانيات الشاملة لتوضيب كل شيء بشـكل كرونولوجي، الأزمنة المختلفـة، الأحلام، ارتبـاك الأحداث التي تقف فجأة في طريق الشـخصيات الأساسـية ومعاناتها وتساؤلاتها. الآن أريـد أن يتدفـق الزمـن بسلاسـة في اللقطة دون اللجوء إلى عمليتي اللصق والقـصّ، أريد لعميلة لصق اللقطات أن تكـون فقط اسـتمرارية لعـرض حدث ما ولا شـيء أكثـر، أن لا تكون عملية لكسـر التدفق الزمني، أو إعادة ترتيبه ورصّه درامياً.



سولاريس (1972) اندريه تاركوفسكي



فرسان النار- سيرجي بارادجانوف

أعتقد أن هذا الحل العادي والبسيط يعطينا إمكانيات أكثر.

مسألة الحوارات

لا يمكن أن نختزل فكرة لقطة ما في الحوارات «كلمة، كلمة، كلمة»، في الحياة العادية نادراً ما نشاهد تطابق الكلمات مع الحركات، الكلمات والأفعال، الكلمات والأفكار، عادة الكلمات والحالة النفسية والتصرفات الجسدية تتطوّر على مستويات مختلفة، إنها تتفاعل فيما بينها، أحياناً تكرّر الواحدة معنى الأخرى، أحياناً تتعارض، وقد يحصل بينهما صراع، وقد تفضح إحداهما الأخرى، وفقط حينما ندرك المعنى الحقيقي لما يحدث على هذه المستويات يمكننا الوصول إلى مسألة عدم التكرار، فقط عند مواجهة الحدث للكلمة المنطوقة، وسيرهما في اتجاهين مختلفين يولد ذلك النموذج الفريد الذي أسميه نموذج الملاحظة.

في الأدب أو المسرح نعبر بواسطة الحوار عن الرؤية الفنية (عادة وليس دائماً)، في السينما يمكننا أيضاً أن نعبر عن الأفكار بالحوار، كما يحصل في الحياة اليومية، ولكن السينما تعتمد على مبدأ آخر في استعمال الحوار، على المخرج أن يكون دائماً كشاهد لما يقع أمام الكاميرا، الكلام في السينما يمكن أن يستعمل كمؤثر صوتي (ضجيج) أو كخلفية صوتية.. إلخ، فعلى سبيل الذكر هناك أفلام رائعة ليس فيها حوار إطلاقاً.

حوارات الشخصيات في السينما لا تعبر عما تقوم به، وهنا شيء جيد، لذلك فإن طريقة كتابة حوار لسيناريو تختلف عن نظيرتها في المسرح أو الرواية أو القصّة، فحتى حوارات هذه الأنواع الأدبية تختلف فيما بينها.. خلاصة القول، طبيعة الشخصية، دورها وحوارها في السينما تختلف عن باقي الفنون الأخرى.

ما هي طبيعة الشخصية في السينما؟ عادة هي شيء تقريبي، جد مجازي، لا يشبه كثيراً ما يقع في الحياة، وقد عُولِجَ هذا المشكل بنجاح مرات عديدة في السينما.

لنأخذ مثلاً فيلم «تشابابيف»، إنه فيلم غريب، فلقطاته تبدو رائعة، ولكن توضيبه كان مُقرفاً، تحسّ وكأن اللقطات صورت لتوَضب بطريقة أخرى غير هذه، إذ يبدو الفيلم كخط مستقيم به فراغات.

بابوتشكين (إحدى شخصيات الفيلم) يبدو مقنعاً وشاعرياً، ولكنك تحسّ وكأن اللقطات المصوَّرة لا تكفي لبناء الشخصية، النتيجة شخصية ضعيفة ومباشرة، معالجة بدائية، بما في ذلك الفيلم ككل، اللقطات تبدو مقطعة ولا علاقة لبعضها ببعضها الآخر، أعتقد أن النتيجة جاءت عكس ما خَطّطَ له مؤلفو الفيلم.

في فيلم «المدير العام» (فيلم روسي من إخراج ألكسي سالتيكوف سنة 1964- المترجم) نجد هذه الطريقة في بناء الشخصية، طريقة تعتمد على مبدأ «البطل، إنسان يشبهنا»، غير أن هناك طرقاً أخرى، نتذكر على سبيل المثل فيلم «Umberto D» (من إخراج فتوريو دي سيكا سنة 1952- المترجم).

عادة ونحن نشاهد بعض الأفلام نصطدم بذلك التخطيط في بناء الشخصية، ونجد أنفسنا وبشكل عفوي نتخيل ذلك المؤلف جالساً إلى مكتبه يفكر في طريقة مثلى لحكاية قصته بطريقة جذابة وممتعة، نحس بذلك الجهد الخارق الذي يبذله مهما كلفه الأمر لكسب المتفرّج، وهذا مبدأ من مبادئ السينما التجارية، حيث تعتبر الفرجة هي أساس العمل السينمائي، وليس حقيقة وواقعية الشخصية، يتم التخطيط لتلك الشخصيات في تلك النوعية من الأفلام بطرق معروفة، فمثلاً لكي نجعل من البطل الإيجابي شخصية «حيّة»، من الضروري أولاً أن نصوره في وضع مُقرف وغير جميل.

وحينما يتعلّق الأمر بعمل سينمائي حقيقي، بعمل رائع، فإننا نعمل بمبدأ «الشيء في ذاته»، فالشخصيات عادة غير مفهومة كما في الحياة، إذ إننا كلما تحدثنا عن الأساليب والطرق التي قد تساعدنا على جعل العمل «ممتعاً» لامسنا واقتربنا من حدود السينما التجارية، العمل الفني الحقيقي لا يهتم بردة فعل المتفرج.

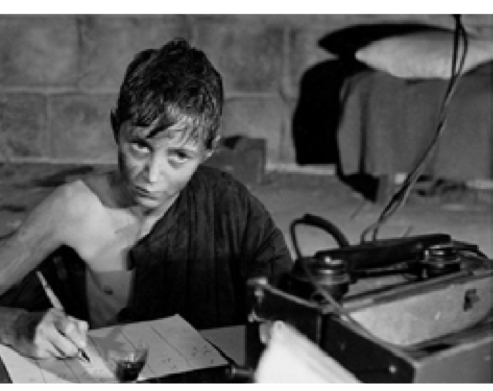
أحياناً نستمع إلى عتاب من هذا النوع: الفيلم الفلاني لا يمت للواقع بصلة، هذا شيء لا أفهمه، نوع من العبث، لأن كل إنسان يعيش هو وأفكاره وسط أحداث تقع في زمنه وحاضره المعاش، فكرة «لا يمت للواقع بصلة» يمكن أن يقولها فقط



فتوريو دي سيكا_Umberto D. (1952)



John Cassavetes shadown



Ivan's Childhood_Decade- 1960
سيناريو فلاديمير بوغامولوف

مخلوق قــادم مــن المريخ.

كل الفنــون تهتــم بالإنســان، حتى في اللوحــات التي تصــوّر فقط مناظر طبيعيــة، أحياناً نســتمع إلى أن هناك نقصاً في تناول الإنسـان في السـينما، أو عدم اهتمــام هذا الفن بمواضع تعود علــى المجتمع بالفائــدة، أرى أن ربط السـينما بموضوع ما وبشـكل مباشـر بغيــة التأثير في ميــدان ما أو الحصول علــى نتيجة مــا لا يجدي نفعــاً. أعتقد أن الفــن الحقيقي يضع دائماً الإنســان نصب عينه، الإنســان أهم موضوع في السينما.

أريــد أن أذكركــم بمقولــة رائعــة، شــهيرة ومنتشــرة ولكننــا دائمــاً مــا نتناســاها، قال إنجلز مرة «كلما أخفى المؤلــف وجهة نظــره، كان ذلك أفضل للعمــل الفني».

مــاذا يعنــي هــذا؟ حســب فهمــي، فــإن الحديــث هنــا لا يتعلّــق بانعدام النزعــات فــي المعالجــة كل عمل فني يحمــل بين طياتــه نزعة مــا- بقدر ما يتعلق بضرورة إخفــاء المؤلف للفكرة وتبطينهــا، لكــي يحصل العمــل الفني علــى بعــد حي وإنســاني وذي شــكل إبداعــي يُخفــي بيــن طيّاتــه الفكــرة المباشــرة، وجهــة نظــر الكاتــب يتم توظيفهــا مــع مكونات أخــرى، وهــي تعتبــر نتاجــاً لعمليــة تفكيــر طويــل ومعاينــة للواقــع، يجــب التذكير بأن الفنــان يفكر عادة عبر صــور بلاغية، وفقط بهذه الطريقــة يمكنه أن يوضح علاقتــه بالحياة.

الســينما تهتم بالإنســان، ولا يمكن لها أن تهتم بشــيء آخر غير الإنســان، وهــذا يعنــي أنه لا يمكن لهــا أن تخرج عن النظــرة الإنســانية، بمعنى النظر إلى الإنسان مــن خارج الإنســان، أو مــن وجهــة نظــر غيــر إنســانية، لقد واجهت ذلك مرتين في حياتي العملية، فــي فيلــم «Solaris» (فيلــم أخرجــه تاركوفســكي ســنة- 1972 - المترجِم) رأيــت أنــه يجب عليّ أن أصــوّر إحدى اللقطات بنظرة غير إنســانية، مُتخلياً عن الحسّ الإدراكي البشــري التقليدي، أقصــد لقطة محاولــة انتحار «Khari» وعودتهــا التدريجيــة، إلا أن ذلــك لم ينجــح، وبدا لي أنــه لا يمكن فعل ذلك إطلاقاً.


Aleksei German (1938 – 2013)

هنــاك قوانيــن تتحكــم فــي البناء الدرامي للشــخصية في الأدب، الشــعر وحتى الرســم، ما قام به شكسبير في مســرحياته كان من المســتحيل القيام به في الأدب، ففي المســرح الكلاسيكي تتحكــم المفاهيم والرؤى الفلســفية في الشخصيات، فشخصيتا هاملت وماكبث مثلاً لا يمكن اعتبارهما شــخصيات بقدر ما يمكن اعتبارهما نسقاً ورؤية فلسفية ووجهــة نظر، وهنا لا يمكــن القيام به فــي الأدب أو الشــعر لأن ذلك ســيبدو تخطيطــاً نمطيــاً للشــخصية، وهــذا لا يخــصّ فقــط شكســبير، بــل يخصّ أيضــاً بــن دجونســون، بيرانديللــو، أستروفســكي، ذلــك أن هــذه الطريقة تبقى هي الطبيعية في بناء الشخصيات في المسرح. حاولوا أن تجربوا انطلاقاً مــن هــذا المبــدأ، أي أن تكتبــوا عملاً أدبياً دون أن تكون عندكم شــخصيات، وســتفهموا أن ذلك مستحيل، شخصياً لم أصادف قصة ولا رواية سواء أكانت مــن العصــور الوســطى أم الحديثة لم تعتمد فــي بنائها على البعد الإنســاني (شــخصية مــا)، إذا بدأنا في الســينما بالاشــتغال على الشخصيات بالطريقة المســتعملة فــي الأدب، فلــن يحالفنــا النجاح، أقصــد هنا طريقة أولئك الذين يتعاملــون مــع الفيلم كمجــرد رواية. وأعتقــد أن هذا خطأ كبير والمســألة لا تعــدو كونهــا محاولة لاســتلهام طرق بناء الشــخصيات في الأدب ونقلها إلى السينما.

هنا ســيكون أدباً مثبتــاً على الفيلم الخــام، وإذا حاولنا كذلك نقل الطبيعة المسرحية للشخصيات إلى السينما فلن ننجــح أيضاً لأن الشــخصيات ســتبدو مصطنعــة ونمطيــة. من هنــا يجب أن تكــون للســينما طريقتهــا الخاصة في طــرح المواضيــع، وهــذا لا يعني أنه يجــب علــى المخرجين العمــل بطريقة واحــدة، هــذا فقــط يعني أن للســينما موادهــا الخاصــة، وعلــى كل مخــرج أن يتعامــل مــع تلك المادة بأســلوبه الخاص، وتلــك المادة هــي الزمن.

لاحظــوا أنــه كلمــا لامــس المخرج أنواعــاً أخرى مــن الفنون واســتغلها فــي عملــه، نصل إلــى نقطــة جمود، أو منطقــة ميتــة، ويتوقــف الفيلم عن الحيــاة، إن اســتخدام كل ما هو غريب عــن الســينما يخل بتماســك العمل، لا تصمد تلــك المقاطــع من الفيلــم التي تســتعمل كل مــا لا يدخل في الســينما كفن قائــم بذاته.

غالباً، وأثناء المناقشات التي تُعنَى بالسينما، ما نسمع بـ «الحدث» كأساس من أســس العمل الدرامــي، ماذا يقصد بـ«الحــدث»؟ الحدث شــكل من أشــكال وجــود الأشــياء والوقائع فــي الزمن، ويجــب ألا يلعــب دوراً أكبــر من ذلك، الحدث ليس سيخاً ندخل فيه كل وقائع الفيلم لإنجــاح الفرجة، ســيكون الأمر أقرب إلى المســرح.

نحــن نــادراً مــا نتأمل الحيــاة، لا نعيرهــا الانتبــاه الواجــب، رغــم أن الحياة أســاس ونبع الفنــون، نمارس الفــن فــي المكاتــب علــى طريقة جول فيــرن، مما تتولّد معــه مجموعة كبيرة من الكليشــيهات واللغــات المصطنعة،



فتوريو دي سيكا_(1952) .Umberto D

أصبحنا نحكي قصصاً وأقاصيص بلغة غير لغتنا، لغة لا تناسبنا، نكرّر لبعضنا البعض حكايات لا تفيدنا ولا تفيد الآخرين.

يمكننا بهذه الطريقة أن نجذب فئة من المتفرجين، وأن نُحصّل أرباحاً من العروض، حُكي لي مرة عن قصة وقعت لرجل محكوم بالإعدام زمن الحرب، بتهمة الهرب من الخدمة العسكرية أو الخيانة، لا أذكر التفاصيل، حُكِمَ على الرجل ومجموعة أخرى بالإعدام رمياً بالرصاص، أوقفوهم إلى سور مدرسة ابتدائية، وكان الجو ربيعاً ولم يذب كل الثلج الذي كان يغطي الأرض، فانتشرت برك من الماء هنا وهناك، وقبل أن يتم إطلاق الرصاص، طلب منهم أن يخلعوا معاطفهم وأحذيتهم، قام كل الرجال بنزع ملابسهم وأحذيتهم وألقوها على الأرض، أما رجلنا فقد نزع المعطف، طواه بشكل جميل، بدا وكأنه يفكر في شيء ما، ثم بدأ يمشي هنا وهناك إلى أن وجد مكاناً جافاً فوضع فوقه المعطف وانصرف إلى الصف ينتظر تنفيذ الحكم،، بعد لحظات بدا ملقى على الأرض وقد فارق الحياة، وبدا أنه لن يحتاج إلى معطفه مرة أخرى، لم يكن الرجل لحظات قبل ذلك يفكر في شيء آخر غير الموت، ولكنها العادة الأوتوماتيكية التي تدفع بعض الناس إلى القيام بمهامهم مهما كانت الظروف.

في آخر المطاف، فمن أهم مميزات السينما الدقة، في الأيام القليلة الماضية، ظهر مخرج موهوب من مدينة لينينغراد، اسمه ألكسي جيرمان، أخرج فيلماً رائعاً «عشرون يوماً بلا حرب»، في هذا الفيلم، ورغم غياب الكمال، هناك مقاطع تنبؤنا بميلاد سينمائي كبير، ورغم أنه يحتاج إلى مزيد من الوقت ليتعلم، يمكنني أن أعدِّد أسماء معلمين كبار في السينما لا يضاهون موهبته، يجب أيضاً ألا نبخس مؤلف الفيلم حقه، هناك مقاطع جد رائعة في الفيلم، مشهد المظاهرة في مصنع مدينة طشقند، مشهد جد رائع، صُوِّرَ بحرفية كبيرة، تصيبك الدهشة وتتساءل كيف أمكن لإنسان أن تخطر بباله تلك الفكرة وهو لم يعش الحرب، المسألة ليست مسألة معايشة حرب من عدمها بقدر ما هي عملية إحساس وكيف سننجزه على أرض الواقع.

من المفيد أن تشاهدوا فيلمي المخرج سيرجي بارادجانوف، فيلمه الثاني على الخصوص، أفلام المخرج أوتار يوسيلياني الثلاثة، هؤلاء كلهم مخرجون يتميزون بـ«الحفر»، لأنهم يفهمون مدى أهمية عمق الأفكار في السينما، وستفهمون أنهم لا يتشابهون فيما بينهم، وأن أساليبهم تختلف، ومواضيعهم كذلك.

لكي تقتربوا من الكمال في أفلامكم، عليكم أن تفهموا الأشكال الموسيقية: الفوغا (صنف من التأليف الموسيقي يعطي الانطباع للمستمع بمشهد هروب أو مطاردة - المترجم)، السوناتا، السيمفونية... إلخ، فالفيلم أقرب إلى البناء الموسيقي، ليس مهماً منطق تسلسل الأحداث بقدر ما هو مهم شكل تسلسل تلك الأحداث على الشاشة، الزمن شكل من الأشكال.

النهاية مهمة في العمل السينمائي، كالمقطع الختامي في القطعة الموسيقية، تتابع الأحداث والشخصيات بشكل كرونولوجي ليس مهماً، الأهم هو منطق القوانين في تتابع الجمل الموسيقية وتصادمها.. إلخ، في فيلم «المرآة» استخدمت هذه القواعد.

الدراما السينمائية تشبه الشكل الموسيقي، لا تعتمد الموسيقى على المنطق، بل تلعب على التأثير في المشاعر والعواطف، والتأثير فيهما لا يتم إلا بكسر التسلسل في الحكي، وهذا ما تمثله الدراما السينمائية. لعبة التتابع وليس التتابع بحد ذاته.

ليست مهمة المخرج البحث عن المنطق أو الحكاية، وإنما تطوير الأحاسيس، ليس من قبيل الصدفة أن تشيخوف حينما كان ينتهي من كتابة قصة كان يلقي بالصفحة الأولى في صندوق المهملات، كان بذلك يحرِّر الموضوع من «الدافع» ويتحرَّر من «المنطق العقلاني»، فتمضي الأشياء في إطارها وتحولاتها الطبيعية، كلما كانت المادة الفيلمية المصورة جيدة تكسرت الدراما وابتعدت عما خُطِطَ له.

الصورة الفنية الحقيقية لا تخضع لتفسير عقلاني، ولكنها تمتلك خصائص حسية لا تقبل التفسير الواحد، لذلك فإن لا منطقية البناء الموسيقي أكثر دقة وفنية من المنطق العقلاني.. خلاصة القول، الفن هو خلق معادلة بين اللانهاية والصورة.

على العمل الإبداعي أن يكون قادراً على خلق الصدمة، على تطهير الروح وتنقية نفس المُشاهِد، أن يكون قادراً على لمس المعاناة الإنسانية، ليس من أهداف الفن تعليم الناس كيف يعيشون، الفن لا يجيب عن الأسئلة، بل يطرحها، الفن يحوّل الإنسان، يجعله قادراً على تقبل الخير، يحرِّر طاقته الروحية، تلك هي رسالة الفن.

---

*نص محاضرة مُرتجلة ألقاها أندريه تاركوفسكي سنة 1982، أمام طلبة قسمي الإخراج والسيناريو بمؤسسة السينما في الاتحاد السوفياتي، ولم يتم طبعها آنذاك. ترجمة محمد الميسي، عن مجلة «فن السينما»، العدد السابع.

استطاعت رواية «الفيل الأزرق» التماس مع متطلبات كثير من شباب الطبقة الوسطى في مصر. حيث اتسمت لغة كاتبها بالمزج بين العامية والفصحى، فضلاً عن بساطة السرد والبناء التشويقي. لكنها لم تحرك الكثير من نقاد الأدب للاشتباك معها. مثلما لم تحركهم باقي أعمال كاتبها أحمد مراد السابقة عليها، أو التي تبعتها. ربما يرجع ذلك لانغلاق الحركة النقدية على نماذج بعينها في القصة والرواية، وربما أيضاً لعدم اهتمام كاتبها – وأغلب كتّاب هذه النوعية من الأدب الجديد- بآراء النقاد، على اعتبار أن اهتمام هؤلاء الكتّاب ينصب بشكل أساسي على القارئ، بالإضافة إلى إحساسهم بأن أغلب الانتقادات الموجهة إليهم لا يدفعها سوى الغيرة من حجم مبيعات كتبهم، وقد يكونون محقين بقدر ما.

البوكر تغزو السينما المصرية

محمد عاطف

وتشكّل ثقافة «البيست سيلر» عقلية الكثير من الذين يكتبون الرواية إلى شباب الطبقة الوسطى في مصر. فمع تقلّص الاهتمام بجوائز الدولة، نظراً لتقلّص اهتمام الدولة ذاتها بالجوائز، أو بزيادة قيمتها الهزيلة، سعت مجموعة من المؤسسات الخاصة في مصر والمنطقة العربية إلى تقدير أعمال هؤلاء الكتّاب، ومنح الجوائز لها بشكل يقوم على معيار «الأكثر مبيعاً» كمعيار أساسي، وهنا أمر بديهي إذا ما علمنا أن كبار ملاك دور النشر في المنطقة العربية يتحكمون بدرجة ليست بقليلة في اتجاهات الجوائز. ويطغى ذلك بالطبع على المعيار النقدي والقيمة الفنية في حد ذاتها لتلك الأعمال. وتعد جائزة «البوكر العربية» وما يحيط بها من انتقادات مثالاً حياً لتلك الظاهرة، بل ولمزيد من تفاقمها بسبب وجود معايير سياسية أيضاً، إضافة إلى المعايير التجارية.

وسرعان ما انتقلت ثقافة «الأكثر مبيعاً» بكامل ثوبها ذاك إلى السينما المصرية، حيث قدّمت هي الأخرى المعايير التجارية المعتمدة على شباك



التذاكر أولاً، لكن – وللحق- أقلّ ابتذالاً من السينما التجارية السائدة، وتتماشى أيضاً مع ذائقة مشاهد السينما الشاب ابن الطبقة الوسطى الذي لا يطرب لصوت أمينة، ولا يمثل لديه اهتزاز سعد الصغير أي متعة بصرية. ويعتبر فيلم «عمارة يعقوبيان» إنتاج 2006 باكورة تلك الظاهرة، وتتجلى اليوم بشكل أكثر

وضوحاً مع فيلم «الفيل الأزرق» لنفس المخرج مروان حامد. وسواء أكان ذلك للصدفة، أم لتأكيد أسبقية الحجز واحتكار تلك النوعية من أفلام «البيست سيلر»، فإن نمط التسويق الحالي الذي اعتمدت عليه هذه الأفلام سيظل محل انتقاد مبدئي، وقد يُنظَر إليه بعد فترة من الزمن كجريمة – حتى وإن كانت بحسن نية- ليست أقل من السينما التجارية بوجهها «السبكي».

موهبة المخرج الشاب مروان حامد، وتميز أعماله، واهتمامه بإدخال آخر التقنيات الحديثة إلى صناعة الفيلم المصري ليست بمحل جدال. كما لا يمكن إغفال دوره في تحويل مسيرة سينما الأكشن في مصر بفيلمه «إبراهيم الأبيض» إنتاج 2009، كما يضع مروان اليوم - بعد ما قدّم من تجربة بصرية مبهرة في فيلم «الفيل الأزرق»- أي مخرج على المحك إذا ما أراد صنع فيلم رعب أو بوليسي، لكن هل تغني حرفية مروان حامد كمخرج عن مناقشة جنون التسويق الحالي الذي تعيشه السينما المصرية؟ وهل أسلوب التسويق الجديد ذلك من


مشهد من الفيلم

الممكن أن يؤدي إلى انتعاش الصناعة مثلاً؟ ألا يتحكم أسلوب الدعاية والذوق العام للجمهور اليوم في نجاح تلك الأعمال؟

يتبنى كثير من المتحمسين لفيلم «الفيل الأزرق» ذهنية عدم الوقوف على ضعف النص المأخوذ عنه الفيلم، ومن ثَمّ السيناريو باعتبار أن النجاح الجماهيري الذي حققه الفيلم في أسبوع العيد الأول من شأنه أن يحرك المياه الراكدة ويساهم في خلق حالة تضخ المزيد من الأفلام، ومن ثَمّ تنعش الصناعة. لكنني لا أستطيع شراء تلك التنظيرة المحبوكة شكلاً، البعيدة تماماً عن أرض الواقع. حيث إنها تشبه نظرية تاجر شارع عبد العزيز – أشهر شوارع الأدوات الكهربائية في القاهرة- الذي يهتم ببيع جميع الكمية الموجودة لديه من الأجهزة كي ينال رضا المنتِج، ويتمتع بتسهيلات أفضل مع الصفقة القادمة. ولا أدل على غرائبية ذلك الادعاء أنه بالرغم من النجاح الجماهيري المدوي الذي حققه فيلم «عمارة يعقوبيان»، لم نشاهد فيلم «إبراهيم الأبيض» إلا بعده بثلاث سنوات. ولن أخوض بالطبع في أن «الفيل الأزرق» يفصله خمس سنوات عن «إبراهيم الأبيض»، نظراً للكارثة التي حلت بصناعة السينما في مصر.

إن التسويق الحالي للأفلام المصرية يعد كارثة إذا استمر على هذا المنوال، ويضع هدف المال من أجل المال نصب عينيه. فقد أصبح الآن الاعتماد على أسلوب تسويق الفيلم عبر الفضاء الإلكتروني غاية في الفجاجة، حيث لم تعد المرجعية هي عمق ما يطرحه العمل، بل مدى التهليل الذي يحركه صناع الرأي العام على شبكات التواصل الاجتماعي.

إن خطورة هذه الظاهرة تكمن في أنها تروج لوهم مفاده أن السينما المصرية تخترق العالمية من خلال فيلم مصنوع بطريقة جيدة، لكن دون النظر لمدى التماسك الدرامي، وعمق فكرة العمل. وليس هناك مثال أكثر فجاجة من تفوُّق تقييم فيلم «الفيل الأزرق» على أيقونات السينما العالمية في أشهر قاعدة بيانات سينمائية إلكترونية في العالم imdb.com، بفضل التسويق المحموم الذي قامت به كتائب السوشيال ميديا التي ترعى «الفيل الأزرق».

إن الكيانات الإنتاجية الجديدة تدرك جيداً دور الإعلام الاجتماعي في تسويق أعمالها، وتتعامل مع كبرى شركات العلاقات العامة الخبيرة في ذلك. لكنها تتناسى أن الفيلم المباع استناداً إلى قوة الإعلام الاجتماعي بالطبع زائل، ولن يبقى سوى الفيلم ذاته. ويثبت تاريخ الأدب والسينما أن مدى مقروئية عمل أدبي ما، أو نسبة مشاهدة عمل سينمائي في دار العرض السينمائي في موسم العيد ليس معياراً للقيمة الجمالية التي يحملها. ولا يمكن بسهولة لصانع أفلام - مع معطيات الذائقة العامة الحالية- مهما بلغت إبداعيته تقليص الفجوة بين ما هو جمالي، وبين ذلك الذي يجذب الجماهير ويحقّق أرباحاً تجارية.

بين الواقع والهلوسة

عصام زكريا

حقّقت رواية «الفيل الأزرق» أرقام مبيعات قياسية ووصلت إلى القائمة القصيرة لجوائز البوكر العربية، كما اقتبست في مسرحية ناجحة عُرِضَتْ قبل أسابيع، وحقّق الفيلم المأخوذ عنها نجاحاً كبيراً في موسم عيد الفطر الماضي، الذي لا ينجح فيه عادة سوى الأفلام الكوميدية الشعبية.

الفيلم أخرجه مروان حامد صاحب فيلمي «عمارة يعقوبيان» و«إبراهيم الأبيض»، وهو إنتاج ضخم شاركت فيه ثلاث شركات وتكلّف- حسب صناع الفيلم- 25 مليون جنيه، ويقال في الأوساط الفنية إن هذا أجر بطل الفيلم كريم عبد العزيز فقط، وأن ميزانية الفيلم تجاوزت 35 مليوناً!

الفيلم يشارك في بطولته، بجانب كريم عبد العزيز، خالد الصاوي ونيللي كريم ولبلبة وشيرين رضا واللبنانية دارين حداد، ويحتوي على ديكورات متنوّعة ومؤثرات خاصة مكلفة تم تنفيذها في أوروبا، كما يصل زمن عرضه إلى ما يزيد على الساعتين ونصف الساعة.

يدور الفيلم، مثل الرواية، حول طبيب نفسي اسمه يحيى يعود إلى العمل بعد خمس سنوات من العزلة عقب وفاة زوجته وابنته في حادث سيارة يحمل مسؤوليته، وتكون أول حالة يقوم بتشخيصها لرجل يدعى شريف قام بقتل زوجته في نوبة جنون، وهو أيضاً طبيب نفسي سابق، وبالصدفة أيضاً هو صديق قديم للبطل. شريف كان قد رفض تزويج أخته ليحيى، بالرغم من قصة الحب الكبيرة بينهما، وتظهر الأخت مرة أخرى لتطلب من يحيى أن يساعد أخاها المهدّد بالإعدام.

تُروَى القصة على لسان يحيى، ولأنه مدمن خمر ومخدرات ويعاني من أزمة نفسية شديدة تدخل الرواية منذ الصفحة الأولى منطقة يتلاشى فيها الواقع وتسيطر عليها الهلاوس وفي لحظة متأخرة من الرواية يصبح

جنون يحيى، وليس شريف، هو التفسير الوحيد للأحداث، ولكن الأمور تزداد تعقيداً عندما تنتقل الدراما إلى التفسير السحري للأحداث من خلال قصة جن «نكاح» يتبين أنه ركب زوجة شريف، ثم شريف، وربما يحيى، والمؤلف، أيضاً!

تضيع في الرواية المسافة بين الواقع والهلوسة وبين المنطق والخرافة، وبما أن كل شيء يُروَى على لسان يحيى السكير المُخدَّر المهووس طوال الوقت، فإننا لا نستطيع أن نغادر رأسه أو أن نتخذ نظرة موضوعية إلى الأحداث والشخصيات، وعندما يتعاطى مُخدراً جيداً للهلوسة اسمه «الفيل الأزرق» يصبح النص بالكامل تحت تأثير هذه الهلوسات الجنونية التي تنتهي الرواية دون أن تحسم أيها الحقيقي وأيها الخيالي.

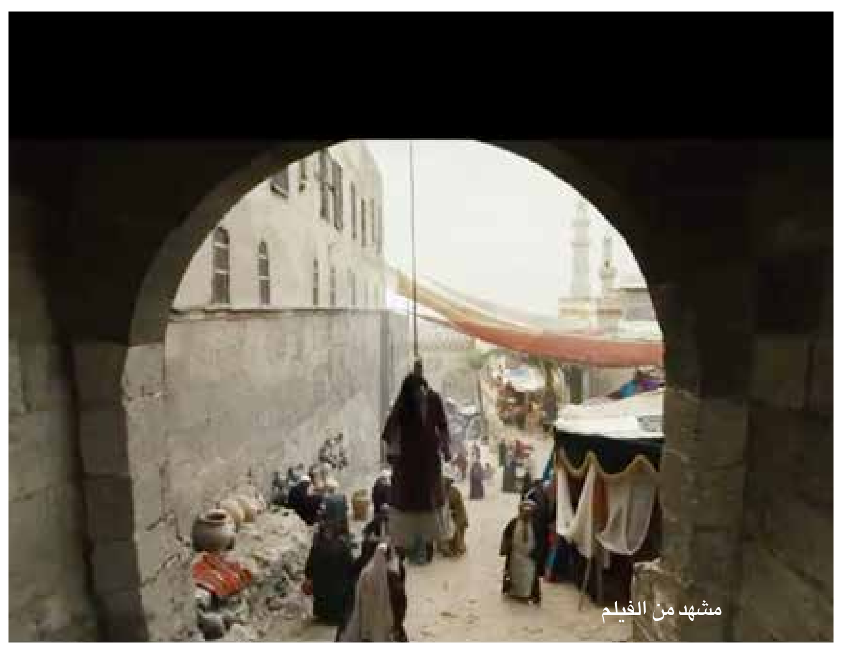
هنا تظهر العقبة الأساسية التي تواجه الفيلم، فالسينما حتى الآن لم تستطع أن تجد مُعادلاً بصرياً لأسلوب «تيار الوعي» الذي اخترعه عدد من الأدباء مثل فرجينيا وولف ومارسيل بروست وجيمس جويس منذ حوالي قرن. في السينما، خاصة الروائية المصنوعة للاستهلاك الجماهيري العريض، ووفقاً لتقاليد الحكي السائدة، هناك عشرات الطرق والأساليب التي اخترعها السينمائيون لإيجاد معادل لفكرة «تيار الوعي»، الذي تُروَى فيه الأحداث من وجهة نظر شخص مشكوك في صحته العقلية، وكل هذه الطرق تعتمد على خلق مناخ غير واقعي يعلق فيه المنطق الذي نعرفه ليسود منطق آخر خاص بالفيلم.

العقل الحديث مُتعدِّد الطبقات، مُتدرِّب جيداً على التفكير بطرق متوازية، وعلى فكرة الأنواع الفنية Film Genres التي تحتم على القارئ أو المشاهد أن يضبط موجة استقبال عقله على النوع الفني المعروض عليه.

ولكن ماذا يحدث إذا لم يحترم صناع العمل هذا الاتفاق، وفرضوا على المشاهد فرضاً أن يتوقف عن التصديق ويتساءل هل أنا بصدد عمل «فانتازي» عن الجن الذي يركب النساء، أم بصدد «سايكودراما» تفسر الجنون بأسباب نفسية وعقلية؟



مشهد من الفيلم



مشهد من الفيلم

مروان حامد يُبدع في تجسيد الهلاوس بصرياً. والمشهد الذي يعقب ابتلاع يحيى لقرص «الفيل الأزرق» لأول مرة رائع، وكذلك تنفيذ مشاهد الرعب بشكل عام. ينبغي الإشارة أيضاً إلى قدرة مروان حامد على إدارة الممثلين. الممثلون هنا يفهمون طبيعة الفيلم ويؤدون من منطقة واحدة باردة تليق بموضوعه والتأثير الكلي المُراد.

الشخصيات كلها تبدو على حافة المرض النفسي، أو أنها عبرته بالفعل، ولكن فجأة يتغير مسار الدراما ليصبح الجميع ضحايا جن شرير.

لو افترضنا أن الجن فعلاً هو المسؤول عن جرائمهم، فلماذا الإفراط في المشاهد الحوارية الطويلة التي تحكي فيها الشخصيات عن مشاكلها النفسية وعلاقاتها الأسرية والجنسية وقصص حبها الفاشلة؟ ولماذا الإفراط في التركيز على تأثير المخدرات على عقل البطل؟ ولماذا هذا التصور العجيب أن حقائق الغيب تتكشف للمرء تحت تأثير المخدرات؟

ولو افترضنا أن الفيلم يعرض لنا تصوُّر الشخصيات عن مشاكلها، وليس حقيقة هذه المشاكل، وأنه لا ينفي وجود الأمراض النفسية والعقلية، فلماذا يغلق الفيلم على التأويل الوحيد الممكن للقصة، وهو وجود جن مسؤول عن كل ما حدث؟

روبن ويليامز

ضَحِك لمهادنة الموت!

خاص بالدوحة

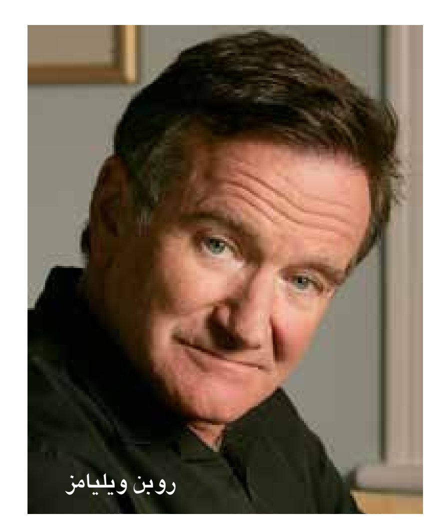
مؤخراً ودّعنا سعيد صالح الذي أضحك العرب دون أن تُضحكه الحياة، وبعده مباشرة نودّع كوميدياً آخر في مأتم ينبئ بموت الملهاة!. روبن ويليامز (1951 - 11 أغسطس/آب 2014) قلب الأب، أضحك القلوب قبل الأفواه، وما كان لوجهه قناع، ولم يحجب ملامح الهدوء والرضى، لكن ابتسامة المُطمئن كانت مضللة.

برحيله هكذا؛ ترك حُزناً كان مختبئاً في أفلامه. قال كلمة في وجوده الشخصي بعد كلام كثير تركه في وجودنا.. وبرحيله هكذا؛ جعلنا نضع سطوراً يلهمنا إياها الموت نفسه: ففي قلب كل بهلوان حقيقي ثمة حزن خامد.

كان اسمه السيد ساي باريش في فيلم «One Hour Photo» عام 2002، حيث يضيع ساي بين نيغاتيف صور أدمن انتحاله من ذاكرة الآخرين، كانت هذه جريمته السريّة في الحفاظ على ابتسامات لم تعد موجودة بالنسبة له، فتحوّل إلى سارق صور عائلة من زبائن مختبره الفوتوغرافي، كان يفعل ذلك ليبتسم لصور العائلة السعيدة في خلوته كأنه الأب، إلى أن آلت الأمور إلى انكشافه الفُصامي في خضم وحدته. لكن الفيلم ينتهي بابتسامة ساي باريش، بل بابتسامة غير مُلتبسة للصورة نفسها، وهي نهاية تأويلية استمرّت فيها حياة البطل على كل حال.

وحياة حقيقية انتهت برمي ويليامز كل شيء خلفه، كل النهايات الممكنة لبطولاته تعطّلت عن التأويل. توقف ارتجاله ولم يكن أحد بالجوار ينكره بجملة مفصلية واستراتاكية من السيناريو، مشهد واحد لم يكن بالوسع إضافته. انتهى نص ويليامز هنا دون أن تتوافر كلمة!.

كان أيضاً المُعلّم المُلهم، أستاذاً للغة الإنجليزية اسمه جون كيتينغ في «Dead Poets Society» عام (1989)، يسافر بطلابه وسط الكلمات والأشعار ويعلمهم حياة طليعية تغتنم من طاقة الحياة نفسها، ويوصيهم بالتنقيب عنها في تجارب الأيام وفي أعماق الأدب.. كان درس جون كيتينغ؛ امتلاك الإرادة في القول وتغيير ما يُقال.

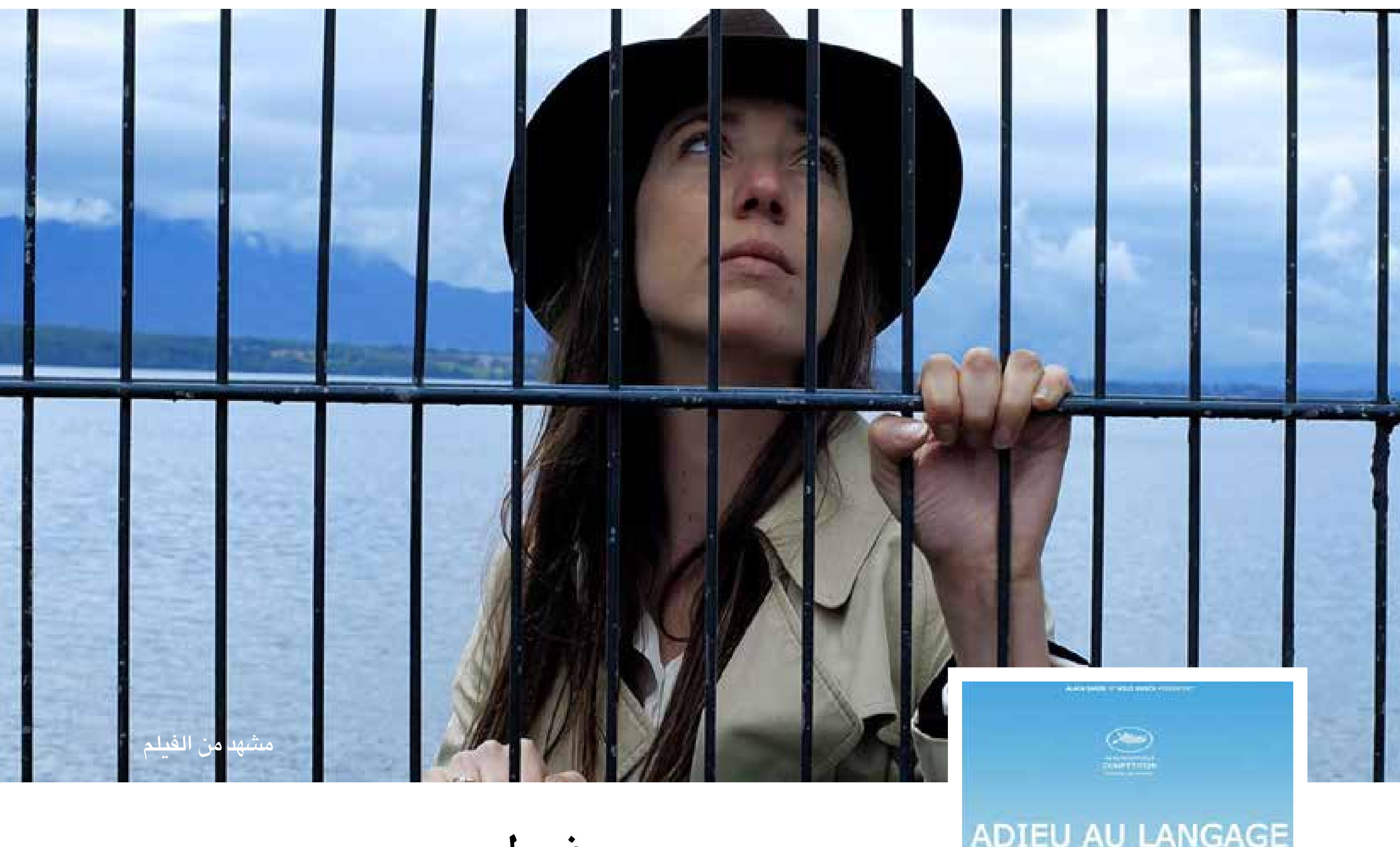

روبن ويليامز

أفلام ويليامز العديدة التي توجته كوميدياً بارعاً في دغدغة الأفكار والإضحاك الثقافي وسط غابة هوليوود الكثيفة، وكذلك برع في تمثيل هواجس الحياة، يبدو أنها أفلام، وعلى عكس ما نعتقد في الغالب، لم تكن السؤال المهم في فلسفة السينما وهموم الحياة، ولعلها طريقة هادن بها أسئلة أقسى من الحياة نفسها، كان في طريقه، ومن فيلم إلى آخر، حتى تعب من ذلك، يفكر في جملة لم يرددها من قبل علانية، كان يكتمها ويظهر في العلن نقيضها، النقيض الذي تركه له ألبير كامو في هذه الحالة، فوضعنا الاثنان في مشكلة لم يجد لها العقل حلاً بعد، وآخرون كثر هكذا ينهبون، فيكون حزن الناس على الميت حزناً على أنفسهم، لأنهم يشعرون بخذلان الهارب منهم ومن الحياة. هكذا طبّق ويليامز مقولة ألبير كامو: «الانتحار هو المشكلة الفلسفية الوحيدة»، بعدما لم تلح له في الأفق منارة تضيء مساحات من اليابسة يكمل مهادنة مشاكلها بحسه الكوميدي المعتاد. في السينما وجد ويليامز حلولاً كثيرة لقضايا الحياة، أو تركها مشرعة على الفهم النسبي والحلم المستمر، في حياته لم يتقمص شخصياته المتباينة، ولم يكن متاحاً انتقاء خليط منها في قناع حربائي يجعل الحياة تستمر أو تنتهي من تلقاء نفسها.

هكذا رحل صاحب حنجرة «Popeye» عام (1980) وبطل «Good Morning Vietman» (غولدن غلوب - 1988) و«Good Will Hunting» (أوسكار - 1998) و«Mrs. Doubtfire» (غولدن غلوب - 1993)... وصاحب أصوات العديد من أفلام الإنمي الشهيرة منها: «Aladdin and the King of Thieves» عام (1996) الذي أخرجه ستيفن سبيلبرج.

سبيلبرج كان قد أخرج فيلمه «Hook» عام (1991)، وأسند فيه دور بطله «بيتر بان» إلى ويليامز، وأخيراً صرح سبيلبرج بعد سماعه نبأ رحيل صديقه: «عبقرية روبن الكوميدية كانت بمثابة عاصفة صاعقة، وكان ضحكنا هو الرعد الذي كان يبقيه مستمراً.. لا استطيع تخيل أنه رحل». وفي تغريدة كتب الساخر جيمي كيمل: «روبن كان إنساناً لطيفاً بقدر ما كان كوميدياً. إذا كنت تشعر بالحزن من فضلك أبلغ شخصاً ما بذلك».

اختلط كل شيء وتوقف حس الفكاهة. كان ميكانيكي السيارات تشاك بولانيك (1962) محقاً في كلامه بعدما لاعبَ الحياة ثلاث مرات بتبديل مهنته إلى صحافي، ثم إلى متطوع في دار عجزة، وبعد موت أحد المرضى أصبح روائياً، فكتب «من ينوي الانتحار لن يبقى له حس فكاهي». هل كان على ويليامز في فترة ما، تغيير مهنته ومن ثَمّ تفادي الحافة؟ لم يحصل ذلك، وسنبقى نرى مهنه العديدة في حياته السينمائية الباقية.



مشهد من الفيلم

غودار..

في وداع اللغة

عزالدين الوافي

عندما يعلن المخرج الفرنسي جان - لوك غودار أنه يودِّع اللغة، ترى لغة من يقصد؟ هل لغته هو كمواطن فرنسي سويسري أم لغته الفرنسية؟ أم اللغة كمفهوم يختزل كينونة الكائن من خلال الإشارات المعتادة للكشف عن مفاهيم مجردة؟ أم لغته كسينمائي مُتفرِّد في كيفية صياغته لأدواته التعبيرية عبر السينما كلغة عالمية؟

يقول بول ريكور: «إنّ فهمَ الإنسانِ لنفسه وللعالم من حوله يرتكزُ أساساً على اللغة التي تعبرُ عن هذا الفهم». يحسّ المشاهد بمرجعية هيدغر في ثنايا الفيلم من خلال البحث عن المعنى المستتر للوجود، والذي بات لغزاً تتقاذفه رحلة الإنسان التائه والباحث عن كينونة أصيلة كما نلمس من بعض القضايا التي يطرحها الفيلم.

لكن ما علاقة مقولات هيدغر الفلسفية حول اللغة بالفيلم وباللغة الفيلمية التي اختار لها غودار كعنوان وداعاً للغة أو نهاية اللغة؟ لا يمكن فهم قصد غودار دون المراهنة على أن اللغة هي مسكننا الذي قصده هيدغر. بقوله في «الطريق إلى اللغة» إنّ اللغة هي إحدى وسائل التعبير الأكثر تعقيداً؛ فالكلام يعتمد على الأصوات التي تقوم ببيان الحالات المُختلجة في النفس وتكشف الحالات بدورها عن الأشياء التي تثيرها. هنا يكمنُ فعلُ اللغة؛ في القدرة على الإبانة والكشف والحجب، إضافة إلى قدرتها على ابتكار الرموز وتحويلها؛ فهي تحوّلُ المحسوسات إلى مدركاتٍ، وتحوِّلُ المُدرَكات إلى محسوسات.

لذا يضع غودار اللغة كأرقى وأخطر وسيلة للتواصل الإنساني، والتي تبقى حسبه مجرد وهم، وذلك من خلال قضم وظيفتها. وهذا نوع من الإعلان الاستباقي عن موت في الأفق طالما رأى فيه المخرج

المشاكس مكوناً ملازماً للحياة والحب. هو طلاق نهائي أو شبه نهائي للسينما التي كانت دوماً لغة غودار بامتياز وطريقته المثلى في التفكير.

سيحتفل غودار في شهر ديسمبر المقبل بعيد ميلاده الثالث والثمانين، وبالرغم من ذلك لا زال الرجل يحتفظ بطبيعته الطفولية في التعبير عن الدهشة والرغبة في الابتكار والمغامرة، حيث استمرت معه طوال حياته لتجعل من السينما معنى لحياته لكونه عاش من أجلها وتنفسها حتى أعمق نقطة فيه.

ليس من السهل أن يتخلّص غودار الإنسان والمفكر السينمائي من إرثه الثقافي وصورته التي ترقى لمستوى الأسطورة، وكرائد من رواد السينما الحديثة التي بصمت تاريخها المعاصر وشكلّت مرجعاً بالنسبة للكثير من التيارات الفنية في عالم الفن السابع، والتي لا نجد حرجاً في نعتها بسينما المؤلف أو السينما الفكرية. وإذا ما كان هناك من تقاطع بين الفلسفة والسينما فسيكون على مستوى بسط العالم وقضايا الإنسان كمحطات للتأمل بواسطة قرائن استدلالية تشير بالصور للمفاهيم.

السينما والفلسفة تلتقيان أيضاً في كونهما ممارسة، ولو من طبيعة مختلفة في عرض واقع افتراضي لا يرقى إلى نسخته الأصلية. الفلسفة تفكر في العالم من خلال مداخل الفرضيات ومحاولة طرح أفكار قابلة للتحقق، فيما تحاول السينما تجزيء العالم إلى لحظات سردية تحيل على قطع نموذجية داعية المشاهد لإعادة بنائها وفق أدوات الحس والمؤانسة.

في سن غودار، حيث النضج الفني المرتبط بالتجربة في الحياة، تتداخل مواقف الرجل السياسية والفلسفية والفنية بشكل يصعب التفريق بينها حيث شَكّلَ بمعية كتاب وفلاسفة آخرين ما سُمي بجبهة المقاومة الثقافية ضد أشكال مُتعدّدة من المسخ السياسي وتحول المجتمع نحو نوع من الهمجية التي انخرط في إدانتها على سبيل الحصر كل من فوكو وسارتر وأدورنو وغيرهم كثر.

غودار كرائد للموجة الجديدة في السينما العالمية لا يمكنه الرهان على فبركة الطرح الفني من خلال تشابك الحكاية أو الرهان على التعقيد، فالرجل يبسط الحياة والعالم بأسلوب يعكس اهتماماته الأدبية والجمالية وبالفوتوغرافي وعالم الفنون التشكيلية، والأفلام والكتب والشعر، حيث بروز المكان الذي «يشكل الطوبوغرافية المجالية التي تمثل العمق الفكري للإنسان ثم الزمان في بعدهما المجازي وخصوصاً حضور العلاقة الطبيعية بين الأنثى والذكر والتي تلتقط بعيون ثلاث: عينا الكاميرا الثلاثية الأبعاد والعين الباطنة للمخرج وهي تقوم بالتوليف انطلاقا من تجربته الشخصية في الحياة والفن».

لم يهتم غودار بالسرد الخطي للفيلم، بل جعل منه مرآة للتشويش الذهني الذي يعيشه السينمائي وهو يحاول القبض على تجليات النفس من خلال المزج بين الروبرتاج، والشذرات الأدبية، والكتابة المرافقة للصورة وللكلمات المصورة كسند يفجر المعنى ليرمي به في تخوم الترادف والازدواجية، بل المتاهة التفسيرية ذات المعنى المعتاد أو الواحد:

جوزيت وجديون البطلان الرئيسيان في فيلم «في وداع اللغة»، وهما قطبان رمزيان للجنذر منذ آدم وحواء، بل هما إحالتان عليهما، لكن في سياق حداثي يطرح جملة من القضايا المعاصرة التي امتدت من السينما إلى الأدب الغربيين بدءاً من المسرح الإغريقي حيث الصراع بين الكائن الهش وعالم الآلهة.

نلمس تنمر الشخصيتين من خلال حياة تُركا فيها ليواجها مصيرهما والمتجلية من خلال أدبيات المسرح الغربي الواردة في أعمال يونيسكو وبيكيت وجُلّ أفلام تاركوفسكي وبرغمان وبروسون، حيث بات العالم خالياً من كل تواصل إنساني، بل صار مشوهاً بالمعنى الكافكاوي.

يرمي غودار بالعلاقة الآدمية في ظلمات التيه والخيانة حيث، الكلاب وحدها هي الجديرة بالحب وهي تبادلنا الوفاء. النباح يؤثث الأمكنة في دلالة على تراجع الكلام وحلول صنف جديد من اللغة. الكلب بالنسبة لغودار أساسي، لأنه الأقرب للكائن من كل الأخلاق الزائفة.

هو هنا لا يفوته أن يحتفي في نوع من التأبين الختامي بالجسد كمنتج للمعنى وللحياة في معناه الديونيسي وبالحيوان وهو درجة خلقية بين الملاك في تصرفه البريء والإنسان في انحطاطه القيمي.

يُقدّم الفيلم الجسد الأنثوي في أدق تفاصيله الحميمية بين المطبخ والمرحاض وممارسة الطقوس اليومية الاعتيادية التي تشكل مقبرة الإنسان المعاصر والموزّعة بين الخارج الهارب، والحب والأكل، ومشاهدة التلفاز التي طالما أدانها غودار واعتبرها آلة جهنمية أفرغت الإنسان من قيمته التواصلية ومن ذاكرته الآدمية.

في هذا الفيلم تحاور سينما غودار اللغة البشرية في تحدٍ سافر للقبض على معاني الثقافة والموت والحب، والوجود لكنهما سرعان ما يتناثران دون أن يتحولا أصلاً إلى خطاب متجانس، ذلك أن الأصل في الفيلم هو التشظي والقول دون الإفصاح عن شيء محدد، ومن ثَمَّ كل محاولة الفهم السريع تذهب سدى إذا لم ندرك سياق تجربة الرجل.

المعروف أيضاً أن غودار لم يرتح أبداً للتفسيرات الأحادية، لذلك ظلّ يراوغ الجمهور كما في وداع اللغة، تارة باللعب على الكلمات، وتارة أخرى بالمزج بين أصوات وصور غير متطابقة، بل فتح المعنى على مصراعيه من خلال ما يوجد خارج حقل الإطار المصور.

يخرج غودار عن التوظيف المنفعي والمنساق مع الموضة السينمائية لتقاليد هوليوود كي يسمح لنفسه بقلب المعادلة من أجل تسخير التكنولوجيا الرقمية لأغراض تجريبية شعرية، لأننا بنهاية المطاف أمام شعيرة جنائزية نودع فيها شيئاً ما على إيقاع تشاؤمي مَيّزَ مسيرة المخرج بين الثقافة والطبيعة. ومن ثَمَّ طقوس الموت حاضرة ليست كمظهر، ولكن كإقرار ضمني بنهاية المؤلف، نهاية الإنسان، ولكن نهاية السينما والحياة ذاتها.إنها إعلان الموت الفاجع لسينما ماتت أصلاً ولم تعد ممكنة، كما كنا نحلم بها، غير أن غودار لا يقول فقط وداعاً، ولكنه يقول أيضاً مرحباً بكم في عالم الاستفزاز والإثارة، حيث الأشياء تظهر لتبقى على حفنة من الأسئلة العالقة والمُنثرة بفوضى في الأفق البشري.

من الحرب إلى الفن

بروباجاندا الإنقاذ

سليمان الحقيوي

تنطوي أغلب أفلام الحرب على الدعاية لبلد ما، لكن فيلم (رجال الآثار Mounuments Men)، الذي هو بصورة ما يمكن تصنيفه في هذا المضمار، يقدم هذه الدعاية في قالب جديد، لا يمجد الانتصارات والحماية العسكرية لشعب مقهور أو ما شابه ذلك، وإنما أقحم الفيلم، شعار الفن كسلاح يحافظ على حضارة الشعوب، ضمن قائمة الانتصارات التي يمكن أن تسعد بها أميركا بقية العالم.

الفيلم اعتبره جمهور الصناعة السينمائية في هوليوود اختياراً غير موفق من طرف الممثل والمخرج الأميركي جورج كلوني، بدعوى أنه خرج عن خطه السينمائي؛ فبعد تقديمه مجموعة من الأعمال السينمائية كمخرج وكممثل، وبعد اعتياد جمهوره على اعتداله في اختيار النصوص، سواء أكان أمام الكاميرا أم خلفها، راح جورج كلوني يتبع خط الدعاية وتسويق صورة أميركا التي طالما سارعت إلى إرسال جنودها تحت شعار الدفاع عن حرية البلدان وحفظ أمنها.

في هذا الفيلم الفكرة نفسها أكثر مكراً، وتبرز أميركا في دور الخائف على تراث البشرية. تبدأ القصة عندما يلفت الخبير الفني (فرانك ستوكس/ جورج كلوني) الإدارة الأميركية إلى أن القوات النازية تعمد إلى سرقة الآثار



الأوروبية وحرقها، من أجل محو أثر وحضارة هذه البلدان، وسيبدو هتلر -من خلال الفيلم- عازماً على تحقيق هذه الغاية، إلى حين وصول الفرقة التي شكلها ستوكس والمتألفة من (جيمس غرانجر/ مات ديمون، وريشارد كامبيل/ جيل موراي، ووالتر غرانفيلد/ جون غودمان، وجون كلود كليرمونت/ جون ديجادان)، هذه الفرقة ستعمل بتفانٍ على البحث عن الآثار الأوروبية المسروقة من تماثيل ولوحات، وإرجاعها إلى البلدان التي سرقت منها.

استند جورج كلوني في «رجال الآثار» إلى كتاب رجل الأعمال الأميركي روبرت رادسل، الذي عُرفَ إبان الحرب العالمية الثانية بحيازة وتجارة التحف الفنية المختفية، وضمّن ذلك مجموعة من الكتب يعد (رجال الآثار) أهمها، والكتاب يحكي عن إرسال الرئيس الأميركي روزفلت لسبعة من مديري أهم المتاحف الأميركية، لإنقاذ التراث الأوروبي من يد هتلر.

بحسب رؤيته كمخرج فقد تصرف جورج كلوني في النص الأصلي، لكنه حافظ على التصوُّر الذي يطرحه الكتاب؛ أميركا تنقذ التراث الفني من الاندثار، وخلف هذا الادعاء حقيقة رجال المتاحف الذين أُرسِلوا إلى أوروبا بغاية أخذ نصيب من الكعكة الفنية التي كانت روسيا تهدف إلى الاستحواذ عليها بعد تراجع القوات الألمانية واستسلامها. إجمالاً؛ إن فكرة البطل الأميركي المُنقِذ بادية وواضحة في الفيلم، بل أخذت بعداً آخر ومستحدثاً.

من ناحية أخرى، لا بد من الاعتراف بما تضمنه العمل من جهد فني كبير وعناصر جمالية قوية، وفي هذا السياق أظهر المخرج براعة كبيرة في التحكم في أطوار الفيلم واختزال مدة طويلة من الزمن في أقل من ساعتين، وظهر ذلك بشكل كبير في عدم وقوفه عند الأحداث واستنطاقها، بل كان يمر عليها دون الالتفات إلى تداخل الأحداث وتشابكها، وهذا نتيجة تحكم كبير في النص الذي



مشهد من الفيلم

أعاد كتابته جورج كلوني بنفسه.

نكاء المخرج في اختيار طاقمه اعتمد على الجمع بين الجاذبية والشهرة والأداء المتقن، وقد استدعى في البداية صديقه (مات ديمون)، الذي كان دوره في القصة محورياً في إقناع مديرة متحف بمساعدتهم في العثور على التحف المُهرّبة، هذه المديرة هي العملاقة (كيت بلونشيت)، التي زاد حضورها من وهج الفيلم. ولا ننسى قيمة بيل موراي كذلك، وهي أسماء كفيلة برفع قيمة أي عمل تشارك فيه. وهذا ما تحقق في هذا الفيلم بحرفية عالية تفوق ما ألفناه في العديد من أفلام الحرب والدعاية السياسية، خصوصاً دقة التعبير عن الفترة التي تناولها. ثم إن فرقة رجال المتاحف كانت دائمة الحركة من أجل البحث عن مخابئ التحف، وهذه الحركة في التنقل جعلت الأمكنة تسرع زمن الانتقال من حدث تلو آخر في سياق زمن عام ورئيسي الذي هو زمن الحرب العالمية الثانية.

وعلى الرغم من هذه الدقة، فالفيلم له زلاته، فعطفاً على ما تقدم، بدا واضحاً أن مشاهد الفيلم تفتح عنوة منافذ للعاطفة الزائدة؛ بدءاً من تضحية أفراد فرقة البحث من أجل إنجاح المهمة، بل وتضحيتهم بأرواحهم في سبيل ذلك، كما جاء في حديث فوكس لزملائه: «إن هذه التحف تستحق الموت من أجلها، لأن هتلر يريد أن يمحوها ونحن لا نريد».

من المصادفات العجيبة، أنه في نفس الفترة التي شهدت العرض الأول للفيلم في مهرجان برلين، ثم العثور على أكثر من 1400 تحفة في شقة شخص في برلين، وربما من هذه الزاوية يكتسب الفيلم وجهه الإيجابي، في لفت الانتباه إلى ظاهرة سرقة الآثار، وهي ظاهرة قديمة على أساسها كانت حضارة تمحو سابقتها، وتحنفها من سجلات التاريخ.

وإذا كان جانب من الجمهور قد أدار ظهره لهذا العمل، وامتعض من موضوعه، فإنه على الصعيد الرسمي لاقى إشادات سياسية تمثلت في دعوة الرئيس الأميركي باراك أوباما للمخرج جورج كلوني من أجل مشاهدة «رجال الآثار» في البيت الأبيض، إضافة إلى إشادة منظمة اليونيسكو الكبيرة به، باعتبارها أعلى هيئة دولية تهتم بصون التراث العالمي.


مشهد من المسلسل

«سجن النسا»

لنا عبد الرحمن

ليس بعيداً عن فكرة السجن بمدلولاتها المختلفة، فإن مقولة «الضحية هي الجلاد القادم»، صحيحة في كثير من الحالات، لكن في أحيان أخرى يتحوّل الجلاد إلى ضحية؛ وفق لعبة تبادل الأدوار التي تحرك المصائر من أعلى إلى أسفل، والعكس.

هذه الحركة التبادلية في المصائر هي المحور الأساسي لمسلسل «سجن النسا»، الذي عُرِضَ مؤخراً على شاشات التليفزيون، وهو من إخراج كاملة أبو ذكري وبطولة كل من: الفنانة نيللي كريم ومجموعة من الفنانات مثل: درة، روبي، سلوى خطاب، ريهام حجاج، وغيرهن.. والنص الدرامي مأخوذ عن مسرحية للكاتبة فتحية العسال -التي غيبها الموت مؤخراً عن عالمنا- مع معالجة درامية اختلفت عن النص الأصلي للمسرحية، حيث اعتمدت كاتبة السيناريو مريم نعوم بمشاركة هالة الزغندي على نفس الفكرة المحورية للمسرحية، لكن مع كثير من الإضافات.

الخط الأساسي في مسلسل «سجن النسا» هو حكاية غالية (نيللي كريم)، التي تأتي للعمل في السجن بعد وفاة والدتها التي عملت سجَّانة أيضاً في نفس المكان (سجن القناطر)، وفي يومها الأول تكون غالية رافضة تماماً لمهنتها الجديدة، لكنها سرعان ما تعتادها مع مرور الوقت. راهنت المخرجة أيضاً على شخصية والدة غالية السجَّانة الميتة، التي لا تحضر جسدياً، بل تدور الحوارات عن طبيعة علاقتها بالسجينات، وتبدو النقطة المثيرة إبداعياً في تقديم شخصية غائبة - حاضرة في آنٍ واحد-، فالأم- دون أن تدري- أورثتْ الابنة مهنتها، والوسط الاجتماعي في السجن يُطالب غالية بأن تكون مثل أمها التي يُقال إنها كانت حنونة وعطوفة على السجينات،

في مقابل هنا تبدو غالية وكأنها تجهل كل شيء عن أمها وحياتها المهنية، حتى أنها في الحلقة الأولى تسأل سجَّانة أخرى: «أمي كانت بتشرب سجاير؟».

إلى جانب حكاية غالية هناك عدة خيوط وحكايات تتقاطع في فضاء جغرافي واحد هو السجن بمعناه المادي؛ نساء من مختلف الطبقات الاجتماعية يلتقين في عنبر السجن، بعضهن ارتكبن جرائم يُعاقبن عليها، وأخريات يكشفن عن معاناتهن في ظِلّ نظام اجتماعي مُتسلِّط يهيمن على النساء من جانب حقوقهن، وفي الوقت عينه يجبرهن على تحمل أعباء تفوق قدراتهن المادية والجسدية والنفسية؛ ولكل حالة نموذج يجسد حكاية خطيئة أو ظلم أو ضغينة أو انتقام أودى بالمرأة إلى السجن؛ أي أن المسلسل لا يكتفي بتقديم حياة النساء داخل السجن الواقعي، بل داخل سجن المجتمع والأفكار والرغبات، حيث تنتهي كل الخيوط مع فعل عنف أو موت فعلي أو معنوي.

اختارت المخرجة الشكل الهرمي في تدرج ظهور أبطالها، وإذا كانت القاعدة العريضة للعمل هي حكاية غالية، التي ترفض لقبها كسجَّانة وتطلق على نفسها لقب «الحارسة»، فإنها منذ الحلقة الثانية وعبر تحوّلات واضحة وسريعة تتكشف التحوّلات النفسية التي تطرأ على البطلة، فالسجَّانة التي وصلت مُتعثِّرة ومُرتبكة في يومها الأول واستمعت إلى حكايات السجينات وبكت معهن، لن تلبث أن تتحوّل إلى نموذج آخر للسلطة والفساد، رغم أن فساد غالية لا يبدو أصيلاً فيها، بل دخيلاً وإلزامياً، كجزء من مهنتها، فهي مضطرة لاجتناب إحدى السجينات لتنقل لها ما تفعله المسجونات في غيابها، كما أنها تأخذ رشوة من السجينات مقابل بعض التسهيلات، ونراها تقوم بأخذ ما يحلو لها من حاجياتهن من ثياب وماكياج، بل إنها في الحلقة الرابعة تقوم بسرقة قميص نوم أعجبها بأن تدسه بين طيات ثيابها الرسمية، ولا تبدو شخصية «غالية» فقط هي الشخصية الإشكالية والمركبة نفسياً فقط، بل إن معظم البطلات يقدمن ما يُمكن من إدانتهن والتعاطف معهن في آنٍ واحد، تؤدي درة دور بائعة في محل تقع تحت ضغط الفقر والإغراء المادي، حتى يتم القبض عليها من طرف مباحث الآداب. أما جمالات (نسرين أمين) فحياتها داخل السجن أفضل من داخله، وتبدو شخصية رضا التي تؤديها الفنانة روبي من أكثر الشخصيات الدرامية تعقيداً في اختيارها الانتقام من مخدومتها عبر قتلها حرقاً من دون تقديم أسباب درامية كافية للفعل.

وإذا كان لا يوجد ما يمنع النساء من الأحلام، فإنه لا يوجد ما يمنعهن من الانتقام أيضاً حتى السجن بتنوعات وجوده المختلفة، كواقع صلب محدد بجدران تسيطر على حركة الجسد، أو السجن الاجتماعي الكبير، بكل قيوده وأفكاره والأدوار التي تجد المرأة نفسها فيها رغماً عنها، فتكون مسجونة رغم أنها حرة، تنطبق هذه الفكرة على شخصية غالية التي تدور عليها الدوائر فتتحوّل من سجَّانة إلى سجينة بعد أن تُتهم بارتكاب جريمة قتل، تتعرض غالية أول مرة لخديعة من خطيبها الذي يستولي على أموالها ويتزوج من فتاة أخرى بسبب طمعه بأموال والدها، وفي المرة الثانية يقوم نفس الشخص بارتكاب جريمة قتل (لوالد زوجته) تتورط هي فيها وتدخل السجن، بعد أن تشهد صديقتها ضدها.


مشهد من المسلسل

ثمة عالمان يتجاوران في «سجن النسا»: خارجي وداخلي؛ حيث يجسد الأول عالم الأبطال وتحركاتهم خارج السجن، فيما يتوغل العالم الداخلي في التفاصيل اليومية للسجينات ليقدم إجابات عن حيواتهن السابقة والحالية، لماذا دخلن السجن؟ ما هي خلفيتهن الاجتماعية؟ والأهم ما هي الوسائل التي يمتلكنها للحفاظ على توازنهن داخل السجن؟ وإذ يكشف المسلسل عن كل هذا فإن الأهم هو التأكيد على وجود نسخة أخرى من العالم الخارجي داخل عالم السجن المُصغَّر، في مختلف الأوجه، هناك القسوة والسلطة والمحسوبية، والفساد، والرشوة، وهناك المتع والرفاهية، والطبقية والتفاوت الفكري والنفسي والأخلاقي.


مشهد من المسرحية

«العساس»

حراسة خارج الخدمة

د.أنس العاقل*

قدمت فرقة «إيسيل» مؤخراً بسينما «ريالطو» بمدينة الدار البيضاء مسرحيتها «العساس»، وذلك في إطار جولتها المسرحية التي شملت كلاً من مدن مراكش، فاس، طنجة، أكادير والدار البيضاء.

المسرحية سبق لها أن حازت جائزة الإخراج وجائزة أحسن ممثل برسم الدورة الخامسة عشرة للمهرجان الوطني للمسرح الاحترافي بمكناس، كما حازت الجائزة الأولى أثناء فعاليات الدورة الأولى لمهرجان «عروض الكوميديا» الذي نظمته مؤسسة المسرح الوطني محمد الخامس بالرباط.

ويرتكز النص المسرحي «العساس» الذي كتبه د. عصام اليوسفي، وأخرجه عبدالعاطي لمباركي في تركيبته الدرامية على أسلوب «فرجة الممثل الواحد»، والتي تمزج بين الحكي والتشخيص، لتقدم نصاً مُركباً من ثلاث حكايات على لسان ثلاثة حراس (حارس المدرسة، حارسة العمارة وحارس السيارات).

فحارس المدرسة قد حان وقت تقاعده، لكنه يرفض مغادرة السكن الوظيفي الخاص بالمدرسة، بعدما قضى فيها أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، وهو يود أن تحلّ زوجته الصغيرة في السن محله كحارسة للمدرسة لكي يستطيعا أن يستمرا معاً في الاستفادة من السكن الوظيفي. إنه يحكي لنا عن تاريخه مع المكان وعلاقته به، ومختلف المديرين الذين عاصرهم. فلقد أقام حفل زفاف ابنته من (حارس عام) المدرسة في الهواء الطلق بملعب كرة السلة بالمدرسة، وَقَسّمَ المدعوين إلى فريقين حضروا الحفل باللباس الرياضي للاعبي كرة السلة، فانقسموا إلى فريق أقارب العروس وأقارب العريس. كما استطاع الترامي على قطعة أرضية مجاورة لسكنه الوظيفي جعل فيها مزرعة صغيرة، وخم دجاج وحظيرة أرانب إلى أن وقعت حادثة هروب دجاجة من الخم، وهرولتها في ساحة المدرسة خائفة أثناء حصة الاستراحة، ثم فرارها إلى قسم اللغة الفرنسية، حيث أشاعت جواً من الفوضى ليتم حرمانه من ذلك الامتياز.

أما حارسة العمارة فهي مكلفة بالسهر في نفس الوقت بمهام التنظيف، وهي تقطن في شقة صغيرة مكنها منها صاحب العمارة «الحاج» الذي يكتريها لمجموعة من المكترين. وتقطن داخل العمارة بائعة هوى سقط الحاج في شرك غوايتها، لذلك يأتي في بعض الأحيان بذريعة الاطلاع على أحوال العمارة وساكنتها، أو قبض ثمن الكراء..

وتتمثل مشكلة حارس السيارات في حلول شركة نصبت شبابيك آلية من أجل قبض ثمن استعمال موقف السيارات، مما غَيّر حال العساس وقلل من فرص اشتغاله، كما غَيّر من نظام حياته وجعله يضطر إلى انتظار حلول الليل من أجل مباشرة عمله، فاصبح كائناً ليلياً يعيش استيهامات وهلوسات في أحلام غفوته.

يقوم العرض أساساً على تقنية

اللعب المسرحي، فيتم تقديم الشخصيات بطريقة ممسرحة، ثم تنمج في إطار لعبة مسرحية الغرض منها تحديد مَنْ سيبدأ بتقديم فرجته ومن سيتلوه بعد ذلك، ويتم الأمر وفق قالب موسيقي وأداء مؤسلب يجمع بين اللعب الطفولي وقواعد الدراما. كما يوظف العرض تقنية خيال الظل، لكي يشخص بعض خصوصيات المدينة موضوع العرض المسرحي، ويستعمل أيضاً تقنية مسرح العرائس من أجل استحضار بعض الشخصيات موضوع الحكي وتقديم أفعالها الدرامية على الخشبة.

يقوم العرض أيضاً على أساس مشاركة المتفرج، حيث يستدرجه من أجل الصعود إلى الخشبة وتشخيص بعض الشخصيات الواردة في سياق الحكي المسرحي، مما يجعل العرض ينتقل من شكل الـ «وان مان شاو» إلى الشكل الدرامي، ويخلق فرجة مسرحية شاملة تستغل مختلف الأنواع التعبيرية التي يتيحها فن العرض المسرحي.

أما السينوغرافيا التي أنجزها «رشيد الخطابي» فتركز على المساحة الفارغة التي لا تشكل فيها قطع الديكور إلا تحديدات سردية توحي لنا بطبيعة المكان دون أن تصفه، فتترك للمتفرج مساحته التخييلية من أجل تأثيث الفضاء المسرحي بطريقته الخاصة. أما الموسيقى المصاحبة للعرض، وهي من إعداد علي كينغ، فتم توظيفها بشكل حي يتفاعل مع أداء الممثل، فتؤدي تارة وظيفة تغريبية، وتارة تلعب دور المؤثرات الصوتية، وتارة أخرى تصاحب الغناء الجماعي للممثلين، خصوصاً في أغنية البرولوغ والختام، مما يجعلها مفردة من مفردات العرض المسرحي تقوم مقام الجوقة في المسرح البريشتي.

أما على مستوى الأداء المسرحي فقد أبان الممثلون عن علو كعبهم وقدرتهم على المزج بين التقمص الدرامي واللعب المسرحي، والانتقال بشكل سلس بين الأساليب المسرحية، رغم أن هذا الأمر برز بشكل متفاوت بينهم، ففيما تألق الممثل «سعيد آيت باجا» واستطاع التناغم مع إيقاع المتفرجين في الحكاية الأولى من المسرحية، فإن الممثلة



مشهد من مسرحية «العساس»



«جميلة الهوني» كان لديها إيقاعها الخاص، حيث انغمست في التقمص على طريقة «المونودراما» وخرجت عن إطار فرجة الـ «وان مان شاو» التي قام على أساسها التعاقد الدرامي منذ بداية العرض المسرحي، ويبدو أن حبكة الحكاية الثانية لم تساعدها على إبراز قدراتها التشخيصية بشكل جيد؛ فلقد افتقدت لعنصر التشويق والمفاجأة، مما جعل العرض المسرحي يسقط في بعض الرتابة لم تنقذنا منه إلا حنكة الممثل «عبد النبي البنيوي» الذي أبدع في تقديم الحكاية الثالثة عبر شخصية حارس موقف السيارات، إذ مزج في نفس الآن بين تكنيك الـ «وان مان شاو» والتقمص الدرامي، كما استطاع أن يعيد تناغم الإيقاع بين الممثلين والمتفرجين.

يبرز من تصور العمل شكل هندسي جديد على مستوى الفرجة المسرحية المغربية، فهذا التقاطع بين القصص الثلاث وتقديم كل منها في إطار فرجة الـ «وان مان شاو» يفتح العرض على جمهور جديد يتكون أغلبه من الشباب المتمرسين جمالياً بفرجة مغايرة أساسها عروض الـ «وان مان شاو» الأميركية، والفرنسية، والمغربية. أما التركيز على شخصية «العساس» فقد أعطى للعرض بعداً إنسانياً جعلنا نلمس الطابع الكوني للمأساة الإنسانية المغرقة في محليتها.

إن فرجة «العساس» تطمح أن تتجاوز منطق «السكيتش» بمفهومه القدحي المرتبط بمفعول النكتة المفتعلة، فهي تقدم مجموعة من الحكايات المركبة التي ترصد بعض السلوكيات الاجتماعية المتناقضة التي نعيشها في حياتنا اليومية دون أن تقوم بالحكم عليها، كما تقدم لنا وجهة نظر مختلفة عن شخصية «العساس» الذي يتم تجريده من بعده الإنساني كحارس أمين على ممتلكات الناس والدولة، لجعلنا ننظر إليه كمجرد كلب حراسة دون أدنى وازع إنساني تجاهه، مما يخلق لدى المتلقي صراعاً معرفياً يجعله ينتج دلالته المسرحية الخاصة، ويتم هذا الأمر وفق رؤية ساخرة يتواطأ معها الجمهور من أجل تحصيل لذته الجمالية والمعرفية.

*ممثل وأستاذ باحث متخصص في الفنون البصرية

عندما نقف أمام مسيرة الفنان خالد زكي فنحن أمام مُنجَزات نحتية تتجاوز الحجر والرخام لتصل بنا إلى جوهر الأشياء. تنطوي تجربته على حَسٍّ عاطفي يَهدِم حدود الحواس والأشياء مُختزِلاً الشكل في صورة شعرية تتسم بوحدة داخلية وروحية مُتفردّة تعبر عن ذات تنتصر للجذور الأولى وسط مقترحات الحداثة وعسر التغيير الديموقراطي.
عنصر التجريد والمقاربة التاريخية، والأبعاد الصوفية محاور يمكن الولوج عبرها إلى المعادلة النحتية التي يقدمها خالد زكي في مشواره الفني.. في هذا الحوار لـ«الدوحة» يحكي عن سيرته وتجربته ومواقفه.

حوار: د. أحلام فكري

خالد زكي:

من السواد إلى الضبابية

لنطرح في بداية هذا الحوار ذلك السؤال البديهي عن اكتشاف الموهبة ومراحل الدراسة، والأشخاص الذين ساعدوك في انطلاقتك؟

بدأت الرسم قبل أن أدخل المدرسة الابتدائية، وظَلّ الرسم ينمو داخلي في جميع المراحل العمرية والدراسية، خاصة بعد أن تَردّدت على قصر ثقافة السويس ومارست فن التصوير هناك، وحصلت على العديد من الجوائز من وزارة التربية والتعليم والشباب والرياضة منها السفر إلى ألمانيا الغربية، وكنت حينها في الثانوية العامة وبعدها بدأت ممارسة النحت ولكن بشكل مبسط. كان الفن دائماً عزائي وملاذي، وفيه كنت أجد تميزاً وخصوصية عن باقي أصدقائي، وأعتقد أن الفن مازال ينمو داخلي حتى الآن، خاصة بعد أن احترفته وتفرّغت له تماماً.

كنت أود أن أدخل كلية الفنون الجميلة قسم العمارة، ولكنني سافرت إلى ألمانيا الغربية وأنا في الثانوية العامة، وبقيت لفترة كبيرة مهموماً بالفارق الحضاري الكبير الذي لامسته في ألمانيا الغربية. حين عودتي، وبعد الامتحان كانت درجاتي أقل بنصف في المئة برغم اجتيازي اختبار القدرات لم أستطع دخول قسم العمارة وبعدها رفض والدي تماماً دخولي كلية الفنون، حيث إنه قال حينها (أنا مش قلقان عليك كفنان ولكن عاوزك يبقى معاك شهادة تانية تساعدك في الحياة الصعبة): ولكن مع مرور السنين عرفت أن والدي كان له وجهة نظر غاية في الأهمية، فالفنان التشكيلي الذي لا يجيد التخطيط والتنظيم والتدريب سوف يفقد كماً هائلاً من طاقته دون تحقيق نتائج إيجابية.

دخلت كلية التجارة جامعة القاهرة. ويشاء القدر أن أقابل الدكتورة عايدة عبد الكريم والفنان زكريا الخناني وأنا أنحت على شاطئ العجمي بالإسكندرية، وقد رحبوا بي في متحفهم بالحرانية، حيث كنت أذهب إليهم نهاية كل أسبوع. وهناك صنعت أول عمل من الفخار وكان عبارة عن (سمكة) مازالت تحتفظ بها الدكتورة عايدة حتى الآن وقد كنت محظوظاً لمقابلتي بهم وتبنيهم لي فقد تعلمت منهم الكثير وأنا مدين لهم بجزء كبير مما وصلت إليه اليوم.

بالنسبة للهجرة إلى الخارج، ماذا أضافت لك، وكيف وفقت بين العمل المهني والعمل الفني؟

عام 1988 انتهى بي المطاف إلى إيطاليا وبالضبط إلى مدينة بيترا سانتا، حيث اشتغلت كمساعد فني نحت. كانت تجربة شاقة ورائعة ومفيدة عملياً وتقنياً، بحيث كانت معظم المنحوتات عبارة عن مستنسخات لأعلام فناني عصر النهضة (مايكل أنجلو وبرنيني، بالإضافة إلى أعمال الفنان أنطونيو كانوفا ومستنسخات الفن الإغريقي والروماني)، وكان لابد من الوصول إلى مستوى أداء يسمح لي بأن أستنسخ عملاً مثل تمثال داود (لمايكل انجلو) أو العذراوات الثلاث (لانطونيو كانوفا)، كنت أعمل في الصباح حتى الخامسة مساء في الاستنساخ وبعدها


الفنان/ خالد زكي

أعمل ساعتين كل يوم لأعمالي الخاصة، حيث صنعت أول عمل لي على الرخام باسم (ماريا روزا) بيع في بلجيكا بعد أسبوع من عرضه.

في أثناء عملي في صناعة الرخام حققت نجاحات لها أهمية خاصة عندي: مثل حفر عينات واجهة مكتبة الإسكندرية. وبعد دراستي الترميم في كلية الآثار جامعة القاهرة استطعت أن أقوم باستكمال (مقبرة برنب - سقارة) الموجودة في متحف متروبوليتان نيويورك وتصنيع العمل من أحجار جديدة وبنفس التقنيات القديمة في البناء وتم شحنها وتركيبها في الموقع بالمتحف عام 2003 بنيويورك). ولكن انشغالي بالصناعة أثر على تواجدي الفني كنحات لفترة ليست قصيرة وبرغم ذلك كنت على يقين من أنه سوف يأتي اليوم الذي أتفرّغ فيه تماماً لفني.

يطور الفنان تجربته من خلال التأثر بعدما يكون قد مَرّ -وهنا أمر طبيعي- بمرحلة التقليد، لكن الرهان الأخير هو تكوين أسلوب خاص. كيف تنظر إلى هذه الانتقالات؟

- اسمحي لي في سياق سؤالك أن أشير إلى إشكالية في غاية الخطورة وتتلخص في تقديس نظريات الغرب في الفن الحديث وتنسيب أي تجربة مصرية إليها، وهنا في حقيقته داء أصابنا، وفي المقابل إذا قَلّدَ فنان غربي - بشكل شبه مباشر- الفن المصري القديم، أو الفارسي، أو البابلي أو الإفريقي أو المكسيكي فإنه طبقاً لمعايير (مركزية الثقافة الأوروبية)، والتي ورثها فنانونا ونقادنا يعتبر هذا الفنان الغربي مبدعاً في زمنه ومتمرداً وثائراً على التقليدي، بل وعميق الرؤية ومتحركاً في مناطق بعيده غير معهودة من قبل. أما إذا قام نحات مصري باستلهام فنون الحضارة المصرية العتيقة والتي غالباً ما تكون أول ما ينفعل به في مساره الفني فإنه طبقاً لمعايير (مركزية الثقافة الأوروبية) سوف يعتبر هذا المصري إما تقليدياً متغيباً عن الحداثة أو مقلداً للفنان الأوروبي الذي كان قد استلهم الفن المصري القديم في إحدى مغامراته الفنية.

بدون شك، لقد تأثرت في بداياتي بمنحوتات الفنان الكبير محمود مختار، وأعمال الأستاذ زكريا الخناني الذي كنت أساعده في نحت بعض قطعه الموجودة في متحفه الآن، وفي إيطاليا تأثرت بالفنان جياكومو مانزو، وعملت بجوار جيوليانو فانجي، خاصة في أعماله التي تأثر فيها بالفن المصري القديم. كذلك الفنان فرانشيسكو ميسينا الذي عملت مساعداً له في (استوديو جاليوتي)، وعموماً كل مَنْ تأثرت بهم كانوا شديدي التأثر بالفن المصري القديم وأخرجوا أجمل ما عندهم سيراً على قواعده. وقد قال لي فرانشيسكو ميسينا إنه لم يشعر بضآلة حجمه كفنان إلا عندما سار بين الآثار المصرية في الأقصر وأسوان.

في الأخير، كيف ترى الحركة التشكيلية في مصر؟

- لم تكن هناك فلسفة واضحة على أساسها قامت الثورة المصرية. كانت مجموعة من المطالب المشروعة التي طالب بها الشعب لإحساسه بعدم وجود أي رؤية لحاضره ومستقبله ومستقبل أبنائه، وبشكل مفاجئ رفع شعاراً يلخص هذه المطالب وهو شعار (عيش، حرية، عدالة اجتماعية)، ومعظمنا عرف الشعار بعد أن كان قد انضم بالفعل للزخم الجماهيري وليس بناء على فلسفة آمن بها قبل انفجار الموقف. ومن ثَمَّ فإن تحقق الثورة المصرية من خلال مفهوم ثوري واضح الملامح لم يحدث. وفي مقابل أن تستند الثورة بشكل واسع إلى فيلسوف أو شاعر أو مجموعة من المثقفين ينورون الشعب.. استباح الثورة والتحدث بها كل من هَبّ وَدَبّ.

وعليه فإن عدم وضوح فلسفة جديدة يتبناها المثقفون المصريون أدى إلى عدم وضوح الرؤية الفلسفية ومن ثَمَّ الفنية بشكل عام والتشكيلية بشكل خاص سواء أكانت لدى الفنان أم الناقد. ولذلك قد لا نشعر بنوع مما يمكن أن نطلق عليه (صحوة) حتى وإن حاول الكل أن يعيش المناخ الثوري في رموزه وإسقاطاته الفنية. نحن نعيش في مرحلة انتقلت من السواد إلى الضبابية ونأمل في كل يوم أن يأتي مزيد من الضوء.



تجارب ورؤى

في ضيافة المتحف الأردني

خاص بالدوحة

في إطار برنامجه «فنانو الشهر»، احتضن مؤخراً فضاء المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة إبداعات من الفن التشكيلي المغربي المعاصر، ويتعلّق الأمر بأعمال كل من عزيز أبو علي، فريد بلكاهية، المهدي قطبي، نجية مهادجي، محمد مرابطي، عبد الله صدوق، الهاشمي عزة، سعاد العشيري، وعمر يوسفي. جاذبية هذه التجارب المتنوّعة الرُّؤى، والتي تعتبر من بين المجموعة الفنية الدائمة بالمتحف، جعلت إدارة المتحف تقرّر تمديد تاريخ المعرض إلى غاية مَتَمّ شهر أغسطس/آب، اعتباراً للإقبال الملحوظ الذي عرفه منذ يوم الافتتاح الذي كان خلال شهر يوليو/تموز المنصرم.

يظلّ الفنان عزيز أبو علي (1935 - 1994) من أبرز المتخصصين في الطباعة الحفرية التي خَبِرَ تقنياتها وإمكاناتها التعبيرية في مدرسة «سان فرنانو» بمدريد، بعد أن تخرّج في المدرسة العليا للفنون الجميلة «سانتا إيزابيلا» بإشبيلية، والذي قَدِم إليها من مدرسة تطوان للفنون الجميلة في 1968. لعلّ ذلك ما جعله مشدوداً إلى الورق كأسناد، بما فيها أعماله التي تدخل في صنف التصوير la pei-nture. فيما دفعته مهاراته في الحفر إلى تبني أسلوب مُختزَل على مستوى اللون الذي ينحصر بين الأزرق والأحمر، اللَّذَيْن يعمل على تنويع تكامُلهما من خلال التَّدَرُّجات الموصولة بالتفاعلات الضوئية التي تمسي أكثر جاذبية في الأعمال المُفرَغة من اللون تماماً، حيث ترتَسِم شخوصه ذات الأعضاء المبتورة، والمنزوعة من تقاسيمها، برؤوس مُطأطئة، داخل جَوّ يبعث على الأسى والكآبة والوحدة التي عاشها بإسبانيا. هي الشخوص المرمرية الثابتة كالتماثيل، والمحكومة بالتصلّب واليأس. هكذا يكشف عزيز أبو علي دواخله المشحونة بحساسية وجودية نابعة من هشاشة الحياة في عالم يفتقر للأمل الذي ظَلّ يلاحقه إلى أن اسْتَحال جثة هامدة في حجرته بالعاصمة الإسبانية.

بعد رحلته إلى باريس لمتابعة تكوينه بمدرسة الفنون الجميلة بين 1954 و 1959، اكتشف الفنان فريد بلكاهية انشداده لأجواء روال Roual المُعْتَمَة، وبعده لأشكال بول كلي البسيطة والعميقة. بعد هذا الاستكشاف سيسافر إلى شيكوسلوفاكيا ليدرس الديكور المسرحي. بعد عودته إلى المغرب سنة 1962، شغَل منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، حيث عمل مع رفاقه على إعادة هيكلة البرامج البيداغوجية، ضمن العودة إلى التراث، في اتجاه تفعيل فن تَقَدُّمي، دفعه إلى تنفيذ أولى تجاربه المُتعلّقة بالنحاس في أواخر الستينيات، من خلال التوليفات التجريدية الموسومة بحركية مُتجدّدة، كأن بلكاهية ينتقل إلى التعبير الحَجْمي ليقوم بنحت الأشكال الناتئة ويعمل على تحويل معدن النحاس: النحاس المطروق، النحاس

المدعوك froissé، النحاس المُلوَّن بمختلف المحلولات الحمضية.. بذلك يستعير مهارة الصانع التقليدي، وينقلها من صبغتها التقليدية إلى أفق فني، تتسامى فيه الأشكال المُتَموِّجة واللَّوْلَبية التي تخضع باستمرار للاستدارات والانحناءات ذات الفصيلة العُضوية الخاضعة للتكوينات الثنائية التي تُؤَلِّف الزواج، بإيقاع يثير نوعاً من الاتحاد المُتنامي عبر ديمومة العِناق والتداخل الشَّكْلي. في السبعينيات، سيتناول بلكاهية مباحث أخرى ذات أهمية بالغة، مُستعملاً مادة الجلد، الذي يباشره في طبيعته الرخوية، ويعمل على تجفيفه وحَكِّه لجعله على درجة من الشفافية، وتمديده على صفائح الخشب المُشَكَّلة، ليتدخل بنقشه مُستعملاً الحناء التي تتفاعل مع الجلد وتُخَلِّف الوشم الأسمر والمتدرج بعناية فائقة، حيث تتراقص الخطوط بتموجات أنثوية، ليتم تقديم اللوحات بدون إطار، فيُمْسي الخارج مُكَوِّناً من مُكَوِّنات الداخل وامتداداً له. في هذه الجدلية البصرية يعمل الخارج على تخصيب الداخل الذي لا يكف عن توليد الاستدارات لتلطيف الأشكال الذكورية. فعبر توليفاته القائمة على شكلانية عضوية بالأساس، ظَلّ جسد المرأة عند بلكاهية الذي يُعَدُّ من أهم الوجوه التشكيلية المعاصرة في العالم العربي وإفريقيا، يتشظّر ويتمدّد في آن، ينتزع خصوصته من داخله، ويتوالد عبر الأشكال الفَجْوِيَّة التي تعيد بناء الخطوط باستمرار. فيما اعتماد الورق والجلد، يبقى اشتغالاً على مواد مفعمة بالحياة، وموشومة بأبعاد قدسية. ومن خلالها ينطبع الكل بمواد وسَوائل نابعة من صُلب الطبيعة والتقاليد: الحناء، الصمغ، الأحماض، الكوبلت، الزعفران، الحبريات، مختلف الأصباغ الطبيعية.

التحق الفنان المهدي قطبي بمدرسة الفنون الجميلة بتولوز في 1968، واستكمل تكوينه بمدرسة باريس العليا للفنون الجميلة إلى غاية 1972. وبعد أن مارس مهنة التدريس، تفرَّغ لإبداعاته التي عُرفت باستثمار الخط العربي كرمز تعبيري وحضاري عريق. وضمن اهتمامه بالموروث الثقافي وملاحقة الحداثة، عمل على توليف الخط والعلامة والأشكال التقليدية في مقاربة تشكيلية حول السجاد المغربي، وذلك ضمن معرض عنونه بـ«نَسْج الكتابة» (سو آرت غاليري، الدار البيضاء، 2013). في جل تجاربه، تندلع الحروف والكلمات في متوالية تشي بكتابية أوتوماتيكية كاسحة، تغطي مساحة السند بكامله، استناداً إلى إيقاع داخلي مُتَوْزَن. لذلك توحي حركية الحروف المتناسلة عبر سطور أفقية بسُرود مدفوعة من الباطن، إلى أن تتشابك وتتداخل في مقامات أخرى. من ثمة، تتخذ مُدَوَّنات قطبي صِبْغَة نَغَمِيَّة مقروءة في كُلِّيَتها التَّكوينية، وغير قابلة للتجزيء، من حيث لسنا بإزاء التنميق الكاليغرافي. وذلك ما يبرّر انعدام الفراغات والحروف والكلمات المستقلة والمعزولة. بينما يتوزع اللون المُسَيْطر بين المملوء والفارغ بإيوالية مزدوجة محسوبة بمعيار الإشراق والتضادات اللطيفة. وهذا الشغف الدائم بالكتابة، قاد المهدي قطبي رئيس المؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب ومؤسس دائرة الصداقة الأوروبية المغربية، إلى إنجاز «لقاءات مكتوبة» عبر لوحات مزج فيها بين الرسم ومقاطع من نصوص مشاهير الأدب المعاصر من أمثال أدونيس ومحمد بنيس ومحمد خير الدين ومحمد شكري والطاهر بنجلون وميشيل بيتور وليوبولد سيدار سانغور.

الفنانة نجية مهادجي التي تعيش وتشتغل بين باريس والصويرة، الحاصلة في أواسط سبعينيات القرن الماضي على دبلوم الفنون التشكيلية وتاريخ الفن (maitrise)، والإجازة في المسرح بباريس، حيث اشتغلت إلى جانب بيتير بروك Peter Brook ومجموعة مسرح «ليفينغ» الطلائعية (Living Theatre)، تهتم خاصة بحركية «النو» اليابانية والطقوس الصوفية المرتبطة بالدراويش ودورانهم الذي تنقله إلى لوحاتها باستعمال الفحم والحبر. بل ذلك ما يُبرِّر طبيعة أشكالها الحركية (gestuel)، والدائرية في لوحاتها الزيتية التي تقتصر على أحادية اللون (القاتم)، أو اللون الثنائي باحتساب الخلفية le fond، ضمن تكامل يخدم التضادات القوية. حركة واحدة لولبية ومستَرسَلة كافية للسماح لها بالتوقيع. في مقابل هذه النزعة الإقلالية minimaliste، وابتداءً من 1996، ستتخذ توجهاً تخطيطياً أكثر نحو اختزالية انتقائية للطبيعة، من خلال توليف أشكال نباتية وزهرية باعتماد قماشات عذراء ذات المقاسات الكبيرة. ومنذ 2005، ستتخذ موقفاً ضد عنف الحروب المعاصرة، عبر إبداعات رقمية، بإدماج تفاصيل مكبرة من الرسوم الحفرية المتمحورة حول موضوع الحرب للفنان غويا Goya في أشكالها الزَّهْرية.

استطاع الفنان العصامي محمد مرابطي أن يسطر لنفسه مساراً غنياً ينهل من مقومات الفن الحديث، عبر سلسلة من التجارب التي تتقدم وتتحول على صعيدَيْ الشكل والتركيب composition، دون المَساس بجوهر الأسلوب. وإذا كانت النفحة الصوفية تَسِم أجواء أعماله كما تناول ذلك العديد من القراءات النقدية، فإن أعماله – تبعاً لذلك - تبقى مرتبطة بسحر مراكش (المولود بها في 1968)، المدينة الحمراء التي طبعت أعمال عدد من الفنانين برؤى متباينة، مثل عباس صلادي صاحب المشاهد الفانطاستيكية، ومجايله صلاح الدين بنجكان المعروف بأسلوبه اللعبي ludique. من ثمة، نتلمس في ألوانه المتقشفة مَصْدَر الحَرارة الكامنة في الأحمر الأجُري والبني والأوكر، في رباط رمزي بالمكان وبالأرض المحدودة بزرقة السماء. بينما فساحة الأبيض الجيري الذي يَفْتَحُ على الفراغ والصفاء، يحيل على الأولياء والمزارات (مدينة السبعة رجال)، فمنها يشتق مرابطي أشكاله البسيطة وموتيفاته، وعلى رأسها القِباب.

بعد تخرجه في مدرسة تطوان للفنون الجميلة، سيستأنف الفنان عبد الله صدوق دراسته بالمدرسة الوطنية للفنون الزخرفية والمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، إلى أن حصل على الإجازة في الفنون التشكيلية في 1980 (السربون) بباريس، حيث يقيم. هناك دائماً لون طاغ في لوحاته التي باتت وفية لموضوعة المدينة عامة، كفضاء زاخر بالخطوط والأشكال المعمارية. في متوالية مدن صدوق المفرغة من الشخوص، ومنها الزرقاء والحمراء والخضراء والرمادية والمظلمة أيضاً، يمنحنا فضاءات وكُتَلاً مُغايرة، بإعادة البناء، استناداً إلى تَراكُب وتداخُل الخطوط، بالشَّاكِلَة التي يزرع بها اهتزازت وارتجاجات بصرية في منطق التشييد، ويُربِك بها نظام المستويات les plans، مما يَحيلنا على حركية الأوبتك آرت (أو الفن البصري) بقدر معين. هكذا تظلّ مدائنه الخَلَوية مبعثاً لتفعيل المتخيل والمتأمل على حد سواء.

الإسكندرية

تاريخ يقلقه ضعف الذاكرة !

د. محمد عادل دسوقي*

تحتفي النصب التنكارية بحدث تاريخي بعينه أو بشخصية تاريخية أو بمزيج من الاثنين. في كل الأحوال، يكون للنصب التنكاري دَوْران متلازمان، فهو من ناحية عمل فني جمالي يخضع لمعايير الفنون البصرية التشكيلية وتطورها، ومن ناحية أخرى هو أيضاً رمز أو مرجع اجتماعي وسياسي مُحمّل بالمعاني والقيم. وبينما تجسّد بعض النصب أفكاراً وأحداثاً مُتعلّقة بالانتصارات والإنجازات، تعنى نصب أخرى بمعاني الفقد أو الحداد. في كلتا الحالتين تعتبر النصب التنكارية رسائل موجهة للمجتمع تحتوي ما ينبغي أن يظل قائماً في ذاكرته، ولذلك فإن النصب التنكارية كانت ولا تزال وثيقة الصلة بتكوين الهوية القومية للشعوب، ولذلك أيضاً طالما كانت هذه النصب وسيلة في يد الحكام، أو النخب ذات النفوذ، لإظهار الماضي بالشكل الذي يتوافق مع مصالحها وأهدافها الآنية والمستقبلية.



تحمل مدينة الإسكندرية المصرية علامات وطبقات من عصور عدة تعاقبت عليها منذ تأسيسها عام 331 ق. م على يد الإسكندر الأكبر وحتى اليوم. الإسكندرية أصبحت اليوم مدينتين إحداهما حقيقية والأخرى متخَيَّلة، الأولى مدينة الواقع بوجوهها المتعدِّدة ونجاحاتها وإخفاقاتها، والثانية هي صورة أو صور ذهنية مثالية لعصور ذهبية تأتي من ماضٍ يفتقده المغرمون بها ويرتبطون به. ويوماً بعد يوم، تزداد الفجوة بين المدينتين. يصف «لورانس داريل» صاحب «رباعية الإسكندرية» المدينة التي حاول جاهداً أن يفهمها ويكشف بعض أسرارها بقلمه بأنها «عاصمة الذاكرة».

في تاريخها القديم عرفت مدينة الإسكندرية أمثلة عدة لأعمال ميدانية عظيمة كان الهدف وراء إقامتها هو تحدي الزمن والنسيان، لعلّ أهمها هو «عمود السواري» العمود الروماني الشاهق الذي صُنِعَ جِزءه من قطعة واحدة من الجرانيت الوردي بارتفاع يزيد على 28 متراً، والذي أقيم تخليداً لذكرى الإمبراطور «دقلديانوس» Diocletian في القرن الثالث الميلادي.

أما الإسكندرية الحديثة، فقد عرفت النصب التنكارية الميدانية بشكلها المعاصر، كأعمال فنية

ورموز اجتماعية، في أَوْج فترة ازدهارها في النصف الثاني من القَرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، تلك الفترة التي كانت فيها الإسكندرية مدينة كوزموبوليتانية (أو كونية) يسكنها العديد من الأعراق والجنسيات. كانت النصب التنكارية عنصراً مهماً من عناصر تكوّن وتطور هذا المجتمع المُركّب. وكانت إقامة هذه النصب، (وإزالتها أيضاً) انعكاسات مباشرة لطبيعة الروابط والصراعات الاجتماعية بالمدينة، وكانت أيضاً انعكاساً لمدارس فنون النحت والعمارة السائدة في العالم في ذلك الوقت. لقد تغير عمران الإسكندرية كثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين (وبالأخص في العقد الأخير) مع الهدم المستمر للمباني المميزة التي أقيمت في عصر الكوزموبوليتانية، واستبداله بعمران آخر بالغ الرداءة. ووسط غابات الخرسانة المتنامية في الإسكندرية اليوم، لا تزال بعض الأمكنة ثابتة (حتى الآن)، حافظة لذاكرة المدينة. ولا شك أن نُصب الإسكندرية التنكارية هي أهم هذه الأمكنة.

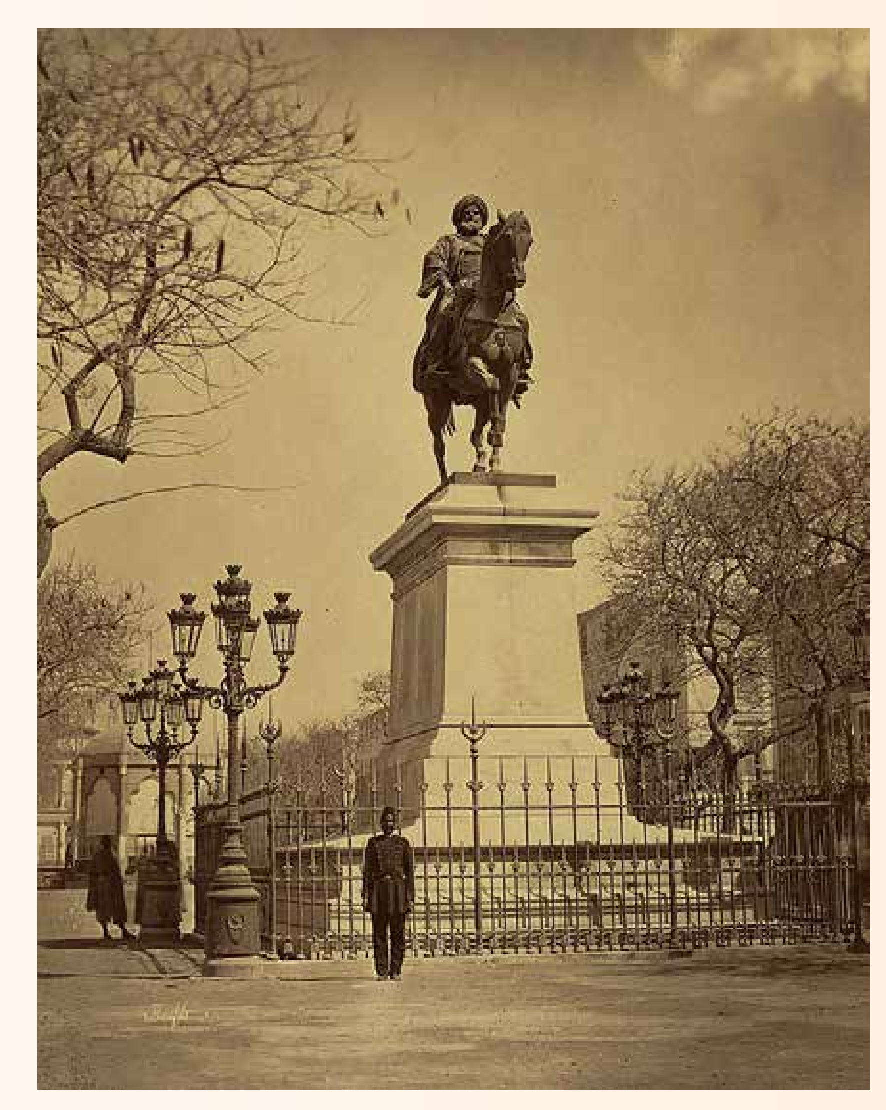
كانت البداية على يد «إسماعيل باشا»، الخديوي أو الوالي الذي تولى حكم مصر بين 1863 و 1879، فترك في مدنها بصمات لا تزال واضحة إلى اليوم. تعلَّم إسماعيل في فرنسا، وسعى سعياً دؤوباً كي تصبح مصر «قطعة من أوروبا»، التي رأى إسماعيل فيها تماثيل الملوك والحكام تزين ميادين المدن العظيمة التي تنقَّل بينها. كان اهتمام إسماعيل بالبناء والعمارة كبيراً، واستعان في مشروعاته بعدد كبير من المعماريين الأوروبيين، وأنفق الكثير على التوسعات وشقّ الطرق الجديدة وإقامة القصور وتجديدها في القاهرة والإسكندرية. وفي إطار خططه المحمومة نحو «تغريب» أو «أوْرَبة» المدن المصرية، برزت فكرة إقامة نصب تنكارية مماثلة لما رآه لأهم حكام مصر من أسرته، تحديداً جده الكبير «محمد علي باشا» ووالده «إبراهيم باشا» بالشكل الذي يعزز من سلطته، كونه سليل هذه الأسرة العريقة الحاكمة للبلاد. النصب التنكارية كانت هنا لإسماعيل وسيلة أكثر منها غاية، وسيلة لترسيخ السلطة بتأكيد جذورها في ذاكرة المجتمع.

في عام 1873، أزيح الستار عن تمثال محمد علي باشا في «ميدان القناصل»، أهم وأكبر ميادين الإسكندرية، التي كانت بلا شك مدينة محمد علي المفضلة وميناء دولته الكبيرة ومكان إقامته في آخر أيامه ووفاته، وتأكيداً أيضاً لدوره في نهضتها الحديثة. فمحمد علي يُعَدّ مؤسس مدينة الإسكندرية الحديثة، أولاها اهتماماً كبيراً وأقام بها الميناء والقصر وجلب لها ماء النيل العذب عبر قناة «المحمودية». فقفزت المدينة في وقت قياسي من بلدة صغيرة يسكنها بعض الصيادين والتجار في بدايات حكمه، إلى مدينة مزدهرة يسكنها الآلاف من مصر وكل أركان البحر المتوسط. أسس الباشا سلالة حاكمة شبه مستقلة تحت مظلة السلطان العثماني لمصر، وكان حفيده «إسماعيل» خامس حكام مصر من هذه الأسرة.

لفترة ظلت فكرة النُّصب التنكاري قائمة، وتبناها نوبار باشا، رئيس وزراء إسماعيل، أول من شغل هذا المنصب في مصر، واقتُرح له أماكن في الإسماعيلية أو القاهرة أو الإسكندرية. وعُرضت على إسماعيل بعض الأفكار للنّصب من بينها اقتراح تَقدَّم به النحات الفرنسي الكبير «فريديريك بارتولدي Frédéric Bartholdi» (الذي قام فيما بعد بنحت «تمثال الحرية» الشهير بمدينة نيويورك)، والذي تصوَّر النصب في شكل بناء كبير، وليس نصباً تنكارياً فقط، هو ضريح يعلوه تمثال شديد الضخامة لمحمد علي مُتكِئاً على قبة الضريح، وهو اقتراح رفضه إسماعيل؛ ربما لتكلفته الباهظة، أو لغرابته، أو ربما لأنه فضل أن يكون النُصب تمثالاً يجسد محمد علي في أَوْج انتصاراته مثل تماثيل المحاربين العظماء، يوضع في ميدان عام، وليس ضريحاً يقام في مقابر الأسرة الحاكمة بعيداً عن أعين الناس في الميادين العامة.

ثم حسم إسماعيل الأمر وقرّر أن يقيمه بميدان القناصل (المعروف أيضاً باسم المنشية) بالإسكندرية. الميدان المُتسِع بفراغه المستطيل وأبنيته المبهرة كان قلب المدينة الحديثة التي يغلب فيها





الطابع الأوروبي على الطابع الشرقي، وكان أيضاً بقعة لتجمع الأثرياء وقناصل الدول الأوروبية الكبرى. تقدمت مصر بطلب رسمي لفرنسا لصنع تمثال محمد علي في إبريل/نيسان من سنة 1869، نفس العام الذي شهد الحفل الأسطوري الذي أقامه إسماعيل بمناسبة افتتاح قناة السويس. وتم تكليف النحات الفرنسي «أنري ألفريد جاكومار» Henri Alfred Jacquemart بصنعه عن طريق مدرسة الفنون والصنائع بباريس. كان «جاكومار» من أبرز نحاتي القرن التاسع عشر في فرنسا، تخرّج في مدرسة «البوزار» (الفنون الجميلة)، ونال عدة جوائز عن أعماله النحتية، وكان بالفعل قد صنع تماثيل مهمة لشخصيات فرنسية بارزة لعلّ أهمها تمثال لنابوليون الثالث وآخر للويس الثاني عشر.

استغرق تصميم التمثال وصنعه عدة أشهر. صوّر جاكومار محمد علي، كما أراد إسماعيل تماماً، فارساً ممشوقاً على صهوة جواده في كامل أبهته وعنفوانه. اعتنى النحات الفرنسي بإبراز أدق ملامح وجهه الصارم ونظرته الحادة الثاقبة، وأدق تفاصيل عمامته وزيه الشرقي الموشّى بثنياته وأزراره وزينته. لم يصور النحات الفارس مُشهِراً سيفه، كما جرت العادة في الكثير من التماثيل التاريخية المماثلة، بل جعل سيفه مُعلّقاً جانبه، ولكنه في المقابل زوده بمسدسين مزخرفين وضع كل منهما في غمده الموشّى في متناول يد الفارس على جانبي الجواد.

كان «جاكومار» واحداً من أبرز «فناني تصوير الحيوانات» Animaliers، وهو تصنيف برز في القرن التاسع عشر لوصف قطاع من المصورين والنحاتين الذين اهتموا بشكل خاص بتصوير الحيوانات بتفاصيل أجسامها في أعمالهم الفنية. وقد تجلت هذه المهارة بكل وضوح في نحت جاكومار للفرس الذي يمتطيه محمد علي. جعل «جاكومار» الفرس في وضع حركة، فأصبح التمثال بأكمله مرتكزاً على نقطتين فقط هما واحدة من ساقي الفرس الأماميتين وواحدة من الخلفيتين، وهو تحدٍ كبير أن يظل التمثال الضخم مُحتفظاً باتزانه ورسوخه حتى يومنا هذا وهو يقف على نقطتين فقط.

ولم يقتصر الأمر على الجواد فقط، بل كانت فكرة «جاكومار» الأصلية تتضمن أن يقوم أيضاً بنحت أربعة أسود لتقف حارسة لتمثال محمد علي من جميع الاتجاهات. لكن الأسود الأربعة لم توضع في النهاية حول التمثال، بل قام النحات الفرنسي بتنفيذها من البرونز بحجم أكبر ونقلت إلى القاهرة لتوضع عند مدخلي «كوبري قصر النيل» الشهير الذي شيده إسماعيل لربط مركز المدينة الجديد بالجزيرة بقلب نهر النيل، والذي كان قيد التنفيذ آنذاك، كل زوج من ناحية. وبسبب أسود جاكومار الأربعة هذه يُكنى كل من يحمل اسم «إسماعيل» إلى اليوم في مصر بكنية «أبي السباع».

عند الانتهاء من تنفيذه، عُرض تمثال محمد علي في «الشانزليزيه» بباريس قبيل شحنه إلى مصر. وطبقاً لما ذكره «علي باشا مبارك» في موسوعته «الخطط التوفيقية»، فقد بلغت تكلفة التمثال البرونزي في ذلك الوقت نحو مليوني فرنك فرنسي، وهو رقم كبير للغاية. وصل التمثال إلى ميناء الإسكندرية في يوليو 1872، ووضع في مكانه في أغسطس من نفس العام على قاعدة من الرخام الإيطالي الأبيض صممها المعماري الفرنسي «لوي فيكتور لوفيه» Louis-Victor Louvet، وتم تنفيذها (وربما تعديلها) بواسطة المعماري الفرنسي المقيم بمصر «أمبروا بودري» Ambroise

Baudry. أقيم النصب التذكاري بدقة في مركز الميدان. اقترب ارتفاع التمثال البرونزي من خمسة أمتار، بينما بلغ ارتفاع القاعدة وحدها ستة أمتار.

لم تمر إقامة التمثال في هذا الموقع البارز مرور الكرام. فمن ناحية كان تمثال محمد علي هو الأول من نوعه، كونه تجسيداً لإنسان مقام في مدينة عربية مسلمة، وهو ما رفضه بعض المحافظين من علماء الأزهر، بل يعتقد أن الشيخ «عليش»، أحد مشايخ الأزهر آنذاك، قد أفتى بمروق الخديوي إسماعيل. ومن ناحية أخرى أثارت تكلفة إقامة التمثال الباهظة حفيظة الكثير من المصريين الذين لم يروه ضرورة تستحق هذه التكلفة. وفي النهاية لم يزح الستار عن التمثال إلا بعد نحو عام من الانتهاء من إقامته، تحديداً في 16 أغسطس/آب 1873، ولم يحضر احتفال الافتتاح سوى محافظ الإسكندرية وضابط بارز. ومع تدشين النصب التذكاري بميدان المنشية تم تغيير اسمه ليصبح «ميدان محمد علي».

بمجرد اكتماله، وتقبل المجتمع المحلي له، أصبح النصب التذكاري لمحمد علي معلماً وعلامة مُميزة لمدينة الإسكندرية، تشير إليه كل الكتيبات السياحية وتسرد قصته في أول صفحاتها، وتُطبع صوره على آلاف البطاقات البريدية من مختلف الزوايا من أرجاء الميدان المُتسِع. تغيرت ملامح الميدان أكثر من مرةٍ، لكنه ظل البؤرة البصرية للميدان. وشكّل مبنى البورصة الملكية خلفية بصرية فريدة للتمثال.

توالت على الميدان وتمثاله خطوبٌ عديدة. ربما كان أعنفها وقت أن قام الأسطول الإنجليزي بقصف الإسكندرية في 11 يوليو/تموز 1882. دكت قذائف بريطانيا مركز المدينة، ثم تلا القصف سلسلة من الاشتباكات العنيفة وأعمال النهب الواسعة، واحترق ميدان محمد علي بالكامل، انهارت كل المباني المحيطة به باستثناء مبنيين فقط، وباستثناء نصب محمد علي. لا شك أن التمثال قد تضرّر من القصف والحرائق، ولكنه لم ينهر وظل قائماً فوق قاعدته وسط مساحة شاسعة من الأطلال. وبعد احتلال بريطانيا لمصر، أعيد بناء الميدان بالكامل مرة أخرى في غضون سنوات قليلة بأموال تعويضات دفعتها الحكومة المصرية، ليعود التمثال مركزه الرئيسي في قلب الميدان.

كما أفلت التمثال مما جرى لنظرائه تمثال إبراهيم والأسُود الأربعة التي استهدفتها جموع حاشدة، بإيعاز من الشيخ عليش المعارض لفكرة التماثيل الميدانية، فأطاحوا بالتماثيل الخمسة من أماكنها وأنقذتها السلطات بصعوبة ووضعت لسنوات في مخازن متحف إمبابة. ربما لم تطل هذه الغضبة تمثال محمد علي لبعد الإسكندرية ذات الأعراق والمذاهب المختلفة عن هذه الأحداث.

بعد ثورة يوليو/تموز 1952، تم نفي «الملك فاروق» آخر حكام أسرة محمد علي خارج البلاد من ميناء الإسكندرية، ثم تصاعدت موجة الهجوم على محمد علي حتى أصبح يوصف في إعلام الثورة بـ «الجندي المرتزق». تم تغيير أسماء الميادين والشوارع بالإسكندرية وغيرها من المدن المصرية لتحقيق هدف واحد فقط: محو كل ما يمت بِصلة لعائلة محمد علي من ذاكرة المصريين. في الإسكندرية لم تتوقف جهود المحو عند الأسرة العلوية، بل امتدت لتطال أسماء رموز المجتمع الكوزموبوليتاني الذين كانوا شركاء أساسيين في نهضة المدينة. أزيلت أسماء الجميع بغض النظر عن جنسياتهم الأصلية أو مواقفهم السياسية. وسرعان ما اختفت ملامح هذا المجتمع المُتنوِّع من الإسكندرية، وبسرعة مدهشة، مع قرارات التأميم والترحيل القسري والتضييق على «الأجانب». ثم امتدت الممحاة إلى النُصب التذكارية التي أقيمت في هذا العصر، مثل تمثال نوبار باشا رئيس الوزراء الذي أشرنا إليه، وتمثال إسماعيل نفسه الذي أقيم في عهد الملك فاروق عام 1938. أطاح نظام يوليو بهذه التماثيل من فوق قواعدها وسط هتافات الجماهير المؤيدة، وألقى بها في المخازن المغلقة.

وحده تمثال محمد علي باشا الذي أفلت من الإطاحة! التاريخ الشفوي الذي يتناقله بعض السكندريين يشير إلى محاولة فاشلة لإزالته لا يوجد ما يؤكدها أو ينفيها من مصادر أخرى. ويتحدث آخرون عن



أنه قد تمت تغطيته لفترات طويلة، خاصة مع اتخاذ «جمال عبد الناصر» الميدان المتسع ساحة يلقي فيها خطاباته الجماهيرية من شرفة مبنى البورصة في أعياد الثورة. المؤكد أن نظام يوليو ترك التمثال في النهاية لسبب أو لآخر، لينجو من الإزالة. واكتفى النظام بتغيير اسم الميدان ليصبح اسمه الرسمي إلى اليوم «ميدان التحرير»، وبإزالة اسم محمد علي الذي كان مكتوباً بحروف نحاسية على جانبي القاعدة الرخامية. وتُرك التمثال بعدها وإلى اليوم بلا أي إشارة لهوية صاحبه.

* أستاذ مساعد للعمارة بجامعة الدمام

معركة الشعر الحديث

شعبان يوسف

في أواسط الأربعينيات من القرن الماضي، وبعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وراح الشرق العربي يجدّد روحه ودماءه، كان نصيب الأدب والثقافة والشعر كبيراً ولافتاً في ذلك الوقت، ففي القاهرة كان نجيب محفوظ يؤسِّس لفن الرواية، وقد أصدر بالفعل رواياته الاجتماعية (زقاق المدق والقاهرة الجديدة والسراب وخان الخليلي، وغيرها من روايات وقصص قصيرة)، بالإضافة إلى اشتعال الحركة الوطنية والنزوع القوي للسعي نحو مستقبل مشرق وجديد.

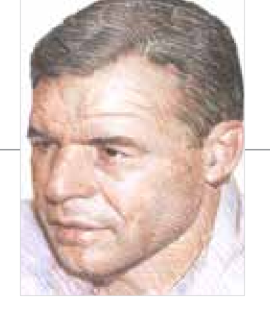
وفي العراق ولبنان وسورية كان الشعر ينفض عن كاهله رتابة القرون السابقة، فكتب بدر شاكر السياب قصيدته «هل كان حباً»، وكتبت نازك الملائكة قصيدتها «الكوليرا»، وبدأت تسري في الروح العربية أشكال ومعانٍ جديدة في الشعر، وكانت القاهرة، كذلك، تشاركُ في هذا التجديد الشعري، ففي الخمسينيات أصدر الشاعر المجدّد محمد صلاح الدين عبدالصبور ديوانه «الناس في بلادي»، مع مقدِّمة نقدية مستفيضة للناقد بدر الديب، وذلك عام 1957، وصدر الديوان في بيروت، كذلك صدر ديوان«مدينة بلا قلب»، وقدَّمه الناقد الشاب رجاء النقاش بدراسة طويلة، أوضح فيها الركائز التي تنبنى عليها حركة الشعر الحر، وذلك كان عام 1959. وفي بيروت صدرت مجلة «شعر»، وأشرف عليها الشعراء: يوسف الخال، وأنسي الحاج وأدونيس، وكانت مجلة شعر قفزة بعيدة المدى في مياه الثقافة العربية، ورغم أن القاهرة كانت تمور بحركة مؤثِّرة وفاعلة في مجال الشعر، إلا أن موجة العداء لهذه الحركة كانت قوية وشديدة الحضور على المستوى الرسمي، وكانت قامات ثقافية وفكرية تقف بالمرصاد للشعراء الجدد، وعلى رأس هؤلاء الكاتب الكبير عباس محمود العقاد، الذي بدأحياته متمرِّداً على أمير الشعراء أحمد شوقي، وكتب فيه مطوَّلات نقدية لتخرجه من بيت الشعر تماماً، والجدير بالذكر أن قوة العقاد في تلك الفترة التي كان يمارس فيها جبروته على الشعراء الجدد في أنه لم يكن مُجَرَّداً من السلطة، بل كان مقرِّراً للجنة الشعر التي دأبت على استبعاد الشعراء الجدد، وكذلك استبعاد ونفي أشعارهم إلى لجنة النثر، وكان في صحبة العقاد فريق كبير من حرّاس العمود الشعري وتقاليده، ومنهم عزيز أباظة وصالح جودت، والعوضي الوكيل، وعامر بحيري، وغيرهم من شعراء متوسِّطي القيمة والموهبة، وكان يناصر هؤلاء الشعراء نقّاد ومفكّرون كبار، وعلى رأسهم المفكِّر الدكتور زكي نجيب محمود الذي كتب- آنذاك- سلسلة دراسات ينتقد الحركة الشعرية الجديدة، ومنتصراً للشعراء التقليديين، وبعد أن خمدت نيران المعركة النقدية قليلاً، أرادت وزارة الثقافة المصرية أن تحدث قدراً من التوازن في الحياة الثقافية، فأصدرت، ضمن ما أصدرت، مجلة «الشعر»، وأوكلت رئاسة التحرير لناقد من أنصار الشعر الجديد وهو الدكتور عبدالقادر القط. وبالفعل صدر العدد الأول في يناير عام 1964، وكتب «القط» مقدمة طويلة جاء فيها: «إن صدور مجلة للشعر لا يُعَدّ ثمرة طيبة فحسب، من تلك الثمار الطيبة التي تقدِّمها وزارة الثقافة إلى حياتنا الأدبية والفنية، ولكنه إلى جانب ذلك بشير بنهضة كبيرة لهذا الفن الرفيع تردّ إليه بعض ماكان له من مكانة مرموقة في مجتمعنا العربي، وتتيح للشعراء أن تصل أصواتهم في يسر إلى دائرة أوسع من القرّاء، بعد أن ضاقت هذه الدائرة في السنوات الأخيرة حتى أحسَّ الناس أن الشعر يعاني لدينا من أزمة حقيقية لا بدّ لها من حَلّ... لقد تعرَّض الشعر في السنوات الأخيرة لكثير من الحملات الظالمة التي تصرف الناس عنه، وتثير الشك في قيمته وفي قدرته على مجاراة الحياة العصرية ومشاركته في نهضة مجتمعنا الجديد، وهي حملات تقوم على المفهوم السطحي الشائع عن الشعر

مـن أنـه ضـرب مـن الخيـال المهـوّم والصنعـة اللفظيـة والأحاسيس الجامحـة البعيـدة عـن واقـع الحيـاة».

وفـي هـذا العـدد نشـرت المجلـة للشـعراء: بـدر شـاكر السـياب مـن العـراق، وإبراهيـم الحضرانـي مـن اليمن، ومـن الشـعر العالمـي نشـرت لطاغـور الهنـدي، ولمحمـد إقبـال الباكسـتاني، وهكـذا أرادت المجلـة أن تكـون- إلـى حَـدّ كبيـر- قـادرة علـى نقـل التيـارات الفاعلـة فـي واقـع الشـعر المصـري، والشـعر العربـي والشـعر العالمـي، ولكـن كل هـذا لـن يخفـي النـزوع الطبيعـي والجامـح للانحيـاز للحركـة الشـعرية الجديـدة، وسـارت المجلـة علـى هـذا النحـو بضعـة أعـداد، وبـدأت تحقـق حضورهـا المنتظـر، وذلـك مـا أثـار حفيظـة لجنـة الشـعر التـي شـعرت بأنهـا «مجـرَّد كيـان رسـمي لا قيمـة لـه، فاجتمعـت بكامـل أعضائهـا، وأصـدرت بيانـاً شـديد اللهجـة. وكان ذلـك بعـد أن رحـل العقـاد عـن اللجنـة وعـن دنيانـا كلهـا». وتبنَّـت مجلـة الثقافـة التـي كانـت تصدرهـا وزارة الثقافـة هـذا البيـان ونشـرته فـي العـدد الصـادر بتاريـخ 17نوفمبر/تشـرين الثانـي 1964، وجـاءت لهجـة البيـان، محرِّضـة بطريقـة لافتـة للنظـر، إذ جـاء البيـان مسـتنداً إلـى مـواد لائحيـة وقانونيـة متعسِّـفة، وبـدأ ب: «تنـصّ المـادة الثانيـة مـن قانـون المجلـس الأعلـى لرعايـة الفنـون والآداب والعلـوم الاجتماعيـة علـى أن يكـون مـن مهـام المجلـس وواجباتـه أن يبحـث عـن الوسـائل التـي تـؤدّي إلـى تنشـئة أجيـال مـن أهـل الآداب والفنـون، يستشـعرون الحاجـة إلـى إبـراز الطابـع القومـي فـي الإنتـاج الفكـري المصـري بشـتى صنوفـه، ويعملـون علـى التقـارب فـي الثقافـة والـذوق الفنـي بيـن المواطنيـن، ممايتيـح للأمّـة أن تسـير موحَّـدة فـي طريـق التقـدُّم، محتفظـة بشـخصيتها وطابعهـا الحضـاري المميَّـز. ولقـد حرصـت لجنـة الشـعر -منـذ نشـأتها- علـى العمـل مهتديـة بهـذه المـادة مـن قانونـه»، وبعـد أن يسـتعرض بيـان اللجنـة كافـة إنجـازات هـذه اللجنـة، مسـتخدماً كل عبـارات التفخيـم والتكبيـر والتعظيـم، ومسـتخدماً كل عبـارات ومفـردات التقزيـم لمـا عداهـا، راح البيـان يحـرِّض- بشـكل واضـح وصريـح- علـى إنهـاء وإيقـاف صـدور مجلـة «شـعر» متذرّعـاً بـأن إصدارهـا يعمـل علـى هـدم مـا تكبَّدتـه مـن مشـاق الالتـزام بمـا سَـنَّته القوانيـن، لأن المجلـة لـم تلتـزم بإبـراز الطابـع القومـي، وانحرفـت عـن المسـار العـام، وذلـك ممايفسـد الـذوق العـام.

ولأن اللجنـة لا تـدرك أن التطـوُّر لا يلتـزم بقوانيـن ولوائـح، فقـد اشـتعلت المعركـة مـن جديـد، وكتـب كثيـرون مـن شـتى الأطـراف المعنيـة، وفـي العـدد الصـادر فـي 24 نوفمبـر مـن المجلـة ذاتهـا كتـب الدكتـور عبدالقـادر القـط ردّاً عنيفـاً، وبعـد أن اسـتعرض تحفظاتـه علـى صيغـة هـذا البيـان وتوجُّهـه وخلـوّه مـن أي نزاهـة قـال: «حيـن أقـرأ هـذا الـكلام تسـتبدّ بـي الدهشـة والعجـب أن يكـون مـن بيـن مـن يتصـدّون لمراكـز القيـادة الفكريـة لدينـا مـن يعـزل نفسـه هـذا العـزل الغريـب عـن حقائـق الحيـاة والحضـارة والفـن إلـى هـذا الحَـدّ، فيعتقـد أن هنـاك إطـاراً يمكـن أن يـدوم «علـى مَـرّ التاريـخ»، ويـرى فـي ذلـك بديهـة مـن البديهيـات، ولكنـي مـع ذلـك سـأحاول أن أفـكّ ألغـاز هـذه البديهيـة العجيبـة، فالإطـار فـي الشـعر، وفـي أي فـن آخـر، لا تفرضـه تقاليـد ثابتـة علـى مَـرّ العصـور، وإنمـا ينبـع مـن عـرف عصـر معيَّـن، وتفرضـه طبيعـة التجربـة الشـعرية وطريقـة إدراك الشـاعر لهـا وخضوعـه لسـائر مقومـات الحضـارة فـي عصـره، وكل تغيُّـر فـي هـذه الحقائـق لا بـد أن يفـرض بالضـرورة تغيُّـراً فـي الصـورة الفنيـة أو مـا تسـمّيه اللجنـة (الإطـار)، تلـك هـي البديهـة الثابتـة باسـتقراء تاريـخ الفنـون عنـد كل الأمـم المتطـورة الناهضـة، فقـد تعاقبـت علـى الآداب والفنـون الأوروبيـة فـي القـرون الأربعـة الماضيـة مـن المذاهـب المختلفـة: الكلاسـيكية، والرومانسـية، والرمزيـة، والواقعيـة، والطبيعيـة، والتجريديـة، والسـريالية، وغيرهـا؛ ممـا باعـد بينهـا وبيـن أصولهـا، وغيَّـرَ مـن أشـكالها تغييـراً جوهريـاً لا سـبيل إلـى إنـكاره»، ويسترسـل عبدالقـادر القـط فـي تفنيـد الحجـج الواهيـة والمغرضـة للجنـة، ثـم يقـدِّم مناظـرة دفاعيـة نقديـة عـن الشـعر الحـر الـذي أخـذ بالتطـوّر، أمـام كل جمـود وأمـام كل اللجـان التـي حاولـت إيقـاف عجلـة الزمـن.

أمير الشعراء أحمد شوقي



عبد الوهاب الملوح

غواية الكلمات

الكتابةُ فَنٌ. إنَّها فنُّ ترويض الكلمات بحثاً عن الحقيقة فيها. الكلمة مستودع للحقيقة وخزينتها؛ إنَّها سرُّها وبهاؤها؛ قدرتها على التجلّي والتخفي؛ الكلمة: استعارة الحقيقة؛ مجازها؛ وصورتها؛ كثافتها وبساطتها؛ بل إنّها عند بعضهم الحقيقة «في البدء كانت الكلمة» ولأنَّ الإنسان منذ قُذِفَ به إلى هذه الأرض يبحث عن الحقيقة، الكتابة محاولة فنية بالكلمة بحثاً عن الحقيقة، فالكتابة ضرورة.

إنها فن الضرورة؛ الضرورة للحقيقة وللوعي بالأشياء وفهم العالم.. الكتابة تجربة وعي؛ إنها لا تحتاج لأي مبرر طالما إنها حاجة حيوية؛ حاجة من حاجات الوجود الإنساني؛ إنَّها فعل جوَّاني يتكثف انفعالاً حاداً لا يهدأ كنار على تل ضارب في العلو، يزداد اتقاداً؛ يتغذى من جوع كافر يعتصر الأشياء يفتتها قطعاً من حجر باك يتوسل ظله من صدى «حشرجة» تشرح فتات معناه.

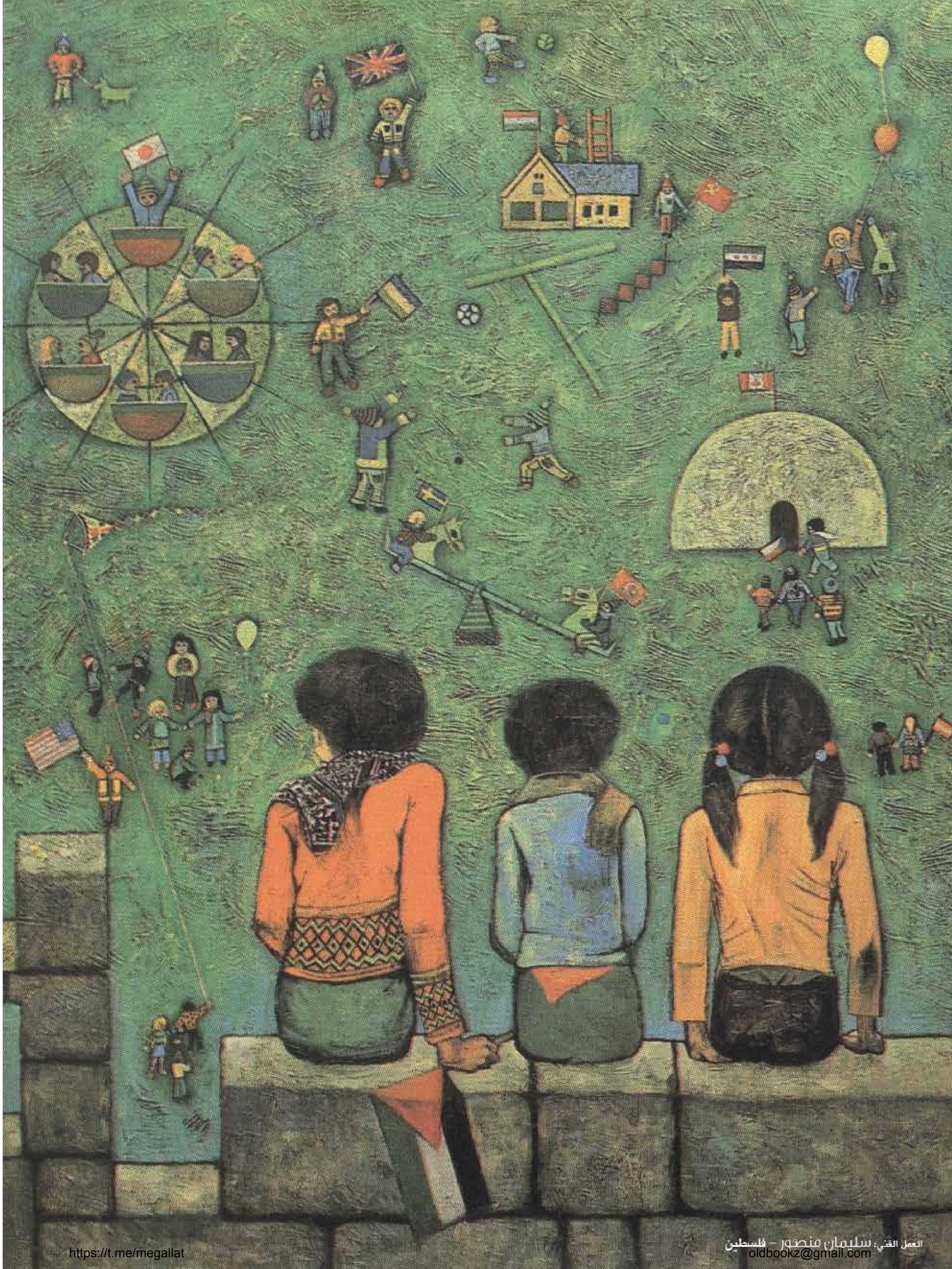
الكلمة حرف والحرف ظاهر يطعن بالشك؛ إنه موطن احتمال قاتل. موطئ شك أنه صورة تفتن فتعمى: مسافة خدعة تسلب الروح نضارتها وبعض يقينها بالامتلاء والاكتمال تغاويها وتطعنها بالذهول فتستنزف وعيها بالأشياء. الحرف بهو عامر بالارتجال. فسيح كصوت يتأرجح صداه في الخلاء يؤثث صداع الفراغ بالمهول والمرعب. إنه فسحة الملهوف يخدعه السراب يحسبه مقعد الارتياح وساعة ارتواء من صدى حاد؛ فيتضح مهوى للريح. الحرف جواد أرعن شرس الطبع لا ينقاد طوعاً إلا بالترويض. الكتابة ترويض للكلمات. فن امتطاء الحرف، من لا يعرف كيف يسوس الحرف تهلكه الكتابة. الحرف مرقى من مراقي التألق؛ موطئ قدم للوجود. لا معنى إطلاقاً للكتابة طالما إن «الحرف فج إبليس»، كما قال الشيخ عبد الجبار النفري. النفري رائد في التشوف للذات الكاملة؛ أشرقت فيه الذات الإلهية فارتوى من سكره بها؛ أدركه جرح الإيمان في صفائه المتألق فعرف حقيقة الحرف حين يؤخذ على ظاهره؛ فيُطلُّ على باطنه وأعماق أسراره. أسرار الحرف عديدة وجميلة؛ بهية وفاتنة؛ لكنَّها قاتلة. النفري تجلَّت له أسرار الحرف حتَّى جعل له من خلاله مواقف ومخاطبات لا يدركها غير من أدركته الذات الإلهية بسرّها. تجلت له المراتب فاختلى في ذاته. الجسم حرف ومن لا يدرك دواخل الحرف ضَلّ عن سواء السبيل وتاه في ممالك الغيّ. الكتابة سياسة للحرف والسياسة دهاء ومكر كما عاشها الأولون. الكتابة سهلة طالما إن الحرف ظاهر وصورة؛ شكل ورسم؛ وانسياق مطعون بالذهول خلف معنى شتته الغياب، تربكه غيبوبة الصوت في تهشم حلمه شظايا رغائب وأمنيات لم تكتمل؛ لن يكتمل الحرف بما أنه لا معنى للمعنى فكيف إذا أتم توينه جرحاً على بياض يفتق براءة وعفافاً؛ وليست كل كتابة تسلق للعفاف إن بعضها وهم ينجز الخراب ويؤذن للفناء بما إنها لا تتقشف وتقتصد في الحرف وتعرفه. إن الكلمات حمالة أوجه فيها من الرعب ما يقتل ويجرح ويؤبن كذلك.

كل كتابة جنون.

وفي الجنون حالة من حالات الوعي المصطفاة.

إنها غواية تبحث عن معنى تهشَّم غموضاً فتبدى غلالة أفكار، هي خواتم من رمل تعقد الريحُ سوالفها وتصهرها فصوصاً تومض فتغشى الأبصار فإذا الكل عمى.

قيل لبشار بن برد؛ ما مهنتك يا هذا؟ قال بعد أن تنحنح كعادته وضرب كفّاً بكفٍّ وقهقه بصوته الجهر: أعقد اللؤلؤ. كيف يعقد اللؤلؤ من كان أعمى. قال الشيخ عبد القاهر الجرجاني: إنه يقصد باللؤلؤ ؛ الحروف. غير أن عمى سائله كان أشد من عماء بشار. الحروف تفتح بصيرة الأعمى وتجعل غشاوة في عين من يرى. ليس مجنوناً ولكنه ليس عاقلاً من يمجد ما في الكتابة من عمى نافذ البصيرة مشرق المحيا.


العمل الفني: سليمان منصور – فلسطين

موسم دراسي آخر
جامعة خلف القضبان

حسرة الحكيم
أفيون المصريين الجدد

الأزمة تتفاقم
مكر إيبولا

تونس
الثورة تبلغ سنّ الرّشد

www.aldohamagazine.com

الدوحة

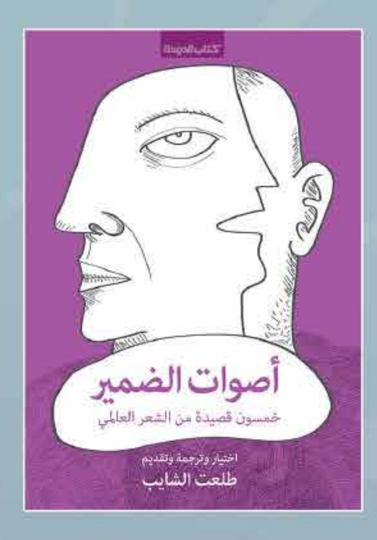
العدد 84 - أكتوبر 2014

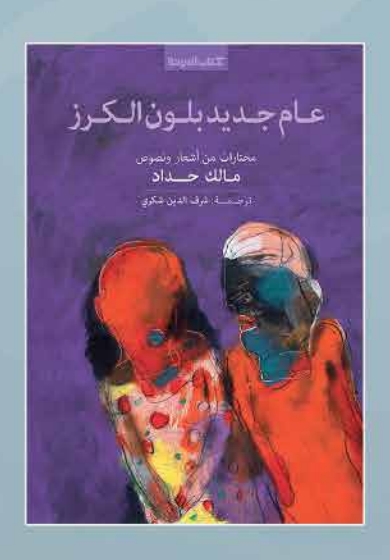
مجّاناً مع العدد كتاب:
الشرق الفنان
د.زكي نجيب محمود

أجراس الفيتوري

صدر في سلسلة كتاب الدوحة

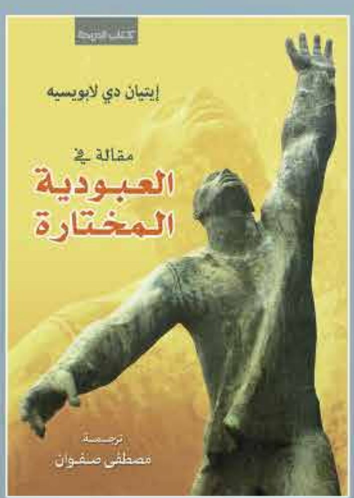












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

مشكلات التعليم العالي
في الوطن العربي

مـا زال التعليـم العالـي فـي الوطـن العربـي يواجـه تحدّيـات كبيـرة، علـى الرغـم ممـا حقّقتـه بعـض الجامعـات العربيـة مـن تطـوُّر وتقـدُّم نتيجـة الإصلاحـات والمراجعـات التـي قامـت بهـا مـن أجـل جـودة الأداء وتحسـين المخرجـات، ولكـن الواقـع يشـهد أن مـا حقَّقتـه الجامعـات العربيـة فـي مجـال التنميـة وحـلّ مشـكلات المجتمـع أقـلّ ممـا هـو متوقَّـع منهـا.

مـن المتعـارف عليـه أن للجامعـة ثـلاث وظائـف كبـرى هـي: التدريـس، والبحـث، وخدمـة المجتمـع، وقـد حصـرت أغلـب الجامعـات العربيـة نفسـها فـي ميـدان التدريـس، وصرفـت اهتمامهـا إليـه، ولـم تتوجَّـه إلـى البحـث وخدمـة المجتمـع إلا مؤخَّـراً بعـد عمليـات المراجعـة والإصـلاح، وإسـهاماتها فـي هذيـن المجاليـن محـدودة.

تواجـه أكثـر هـذه الجامعـات تحدّيـات عديـدة فـي مجـال التدريـس، فمـا زالـت برامجهـا ومناهجهـا غيـر ملائمـة لمسـتجدّات العصـر وحاجـات المجتمـع، وأغلـب أسـاتذتها بحاجـة إلـى تنميـة كفاياتهـم التدريسـية وتطويرهـا، وطرائـق التدريـس المُتَّبعـة فيهـا غيـر فعّالـة، ولا تشـجِّع الطالـب الجامعـي علـى الحـوار البنّـاء والتفكيـر الناقـد، ومخرجـات تعليمهـا ضعيفـة؛ حيـث يشـكو سـوق العمـل مـن تدنّـي مسـتوى الخرّيجيـن، وأن كثيـراً مـن تخصُّصاتهـم لا تناسـب متطلَّباتـه.

والبحـث العلمـي فـي هـذه الجامعـات- وخاصـة فـي مجـال العلـوم الإنسـانية والاجتماعيـة- يغلـب عليـه الطابـع النظـري والجهـد الفـردي بغيـة الترقيـة العلميـة فـي مجـال التخصُّـص، كمـا أن إنتاجيـة الباحـث السـنوية متدنِّيـة جـدّاً أو معدومـة، ويكشـف هـذا الواقـع عجـز الجامعـات العربيـة عـن توظيـف أبحاثهـا العلميـة لحـلّ مشـكلات المجتمـع أو الإسـهام النوعـي فـي تحقيـق أغـراض التنميـة، ومعنـى ذلـك أنـه ليـس لـدى أكثـر هـذه الجامعـات اسـتراتيجية بحثيـة مبنيّـة علـى دراسـة احتياجـات المجتمـع ولهـا مسـارات واضحـة يمكـن أن تسـهم فـي تطويـره وتنميتـه، ويرجـع ذلـك- فـي المقـام الأول- إلـى اهتمامهـا الأكبـر بالتدريـس علـى حسـاب البحـث العلمـي الأصيـل.

أمـا الوظيفـة الثالثـة (خدمـة المجتمـع) فمـا زالـت تسـميتها غامضـة، ومدلولهـا مقـصـور عـنـد أكـثـر الجـامـعـات علـى عقـد الـدورات وإلقـاء المحاضـرات، فـي حيـن أن مفهومهـا واسـع، وقـد يسـتوعب الوظيفتيـن الأُوليَيْـن أيضـاً. ومـن هنـا اهتـمّ خبـراء التعليـم العالـي بهـذه الوظيفـة، وسـعوا إلـى بَلْـوَرة المضمـون الحقيقـي لهـا، فقامـت الجامعـات الأوروبيـة بإجـراء بحـث علمـي فـي هـذا المجـال نتـج عنـه إقامـة مؤتمـر دبلـن (فبراير/شـباط 2012) الـذي ناقـش نتائـج المشـروع البحثـي، وانتهـى إلـى تحديـد ثلاثـة جوانـب لهـذه الوظيفـة، وهـي: التعليـم المسـتمر، ونقـل التقنيـة والابتـكار، والمشـاركة المجتمعيـة. وحَـدَّد مجموعـة مـن المؤشِّـرات لقيـاس كل جانـب.

ولـو تأمَّلنـا دور الجامعـات العربيـة فـي هـذه الجوانـب الثلاثـة لوجدنـاه محـدوداً فـي بعضهـا، ومعدومـاً فـي بعضهـا الآخـر.

وليـس مسـتغرَباً- بعـد هـذا كلّـه- ألّا تحـرز أيّ جامعـة عربيـة ترتيبـاً متقدّمـاً فـي تصنيـف الجامعـات علـى المسـتوى العالمـي.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر
البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 84

السنة السابعة - العدد الرابع والثمانون

ذو الحجة 1435 - إكتوبر 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـراليـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:

غرافيك:

علاء الألفي - مجلة الدوحة

مجاناً مع العدد:

الشرق الفنّان

زكي نجيب محمود

مهمّة سرّيّة في السودان!

84

متابعات 4

ميديا 16



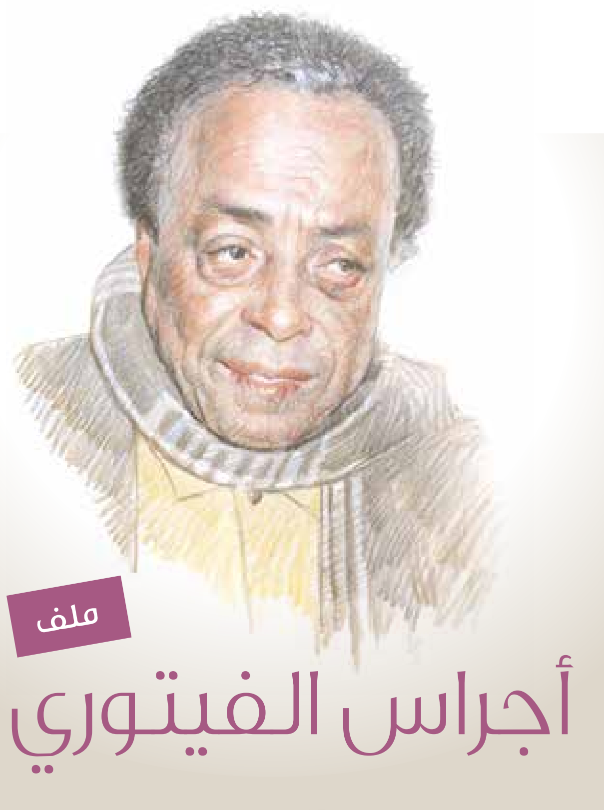
مقالات

أدب 80

ترجمات 88

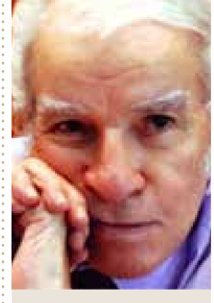
كتب 98

سينما 112



ملف

أجراس الفيتوري



مسرح 134

تشكيل 142

عمارة 142

علوم 158

صفحات مطوية 158

صباح غزة الجديد

غزة: عبدالله عمر

رغم هول الكارثة الناجمة عن العدوان الهمجي الإسرائيلي الأخير على غزة، فقد عادت الحياة بين أهالي القطاع، وبدأوا تدريجياً في استعادة يومياتهم العادية..

لا يخلو بيت في غزة إلا وتجرّع مرارة الحرب الأخيرة، بين من فَقَدَ بيته، ومن خسر تجارته، وآخرين فقدوا أحبة لهم، وعلى أحسن الأحوال هناك عزيز لهم لازال يرقد في المستشفى يعاني من إصابة ما لحقت به، غير أن كل هذا لم يمنعهم من طلب الحياة والاستمرار فيها، يبحثون عن حياتهم رغم الألم. وها هي الطالبة نرمين موسى تعود إلى بيتها المُدَمَّر لتحتفل مع عائلتها بنجاحها في الثانوية العامة، حيث لم يسعفها الوقت أن تقيم هذا الاحتفال وقت الحرب، بعدما اضطرتها الطائرات الإسرائيلية إلى مغادرة بيتها دون أن تتمكن من جلب حاجياتها الشخصية. اليوم تعود نرمين وكلها إصرار على مواصلة حياتها، ومن فوق أنقاض البيت توجه رسالة للعالم «إننا باقون هنا، والبيت الذي دُمِرَ سنعاود بناءه أفضل مما كان، ولن تلين عزيمتنا في وجه المحتل»، على حد تعبيرها.

وتشير إحصائيات أولية لوزارة الأشغال العامة والإسكان الفلسطينية إلى أن الجيش الإسرائيلي استهدف في غاراته المدفعية والجوية الأخيرة قرابة 15671 منزلاً، منها 2276 منزلاً دُمِرَ بشكل كلي، و13395 بشكل جزئي، إضافة إلى عشرات آلاف المنازل المُتضرّرة بشكل طفيف.

آلاف الغزاويين يتفقدون اليوم حياتهم بين ثنايا الموت والركام المُنتشِر في كل شارع وزقاق. الحاج أمين، واحد منهم، أمضى أيام الهدنة الأولى على أنقاض منزله، محاولاً الخروج بما يمكن من أثاث البيت المُدَمَّر، ولسانه لا يغادر كلمة «حسبنا الله وهو نعم الوكيل»، لكن الحاج أمين يؤكد على أمله في إعادة إعمار بيته بالقول: «اللي عمرها زمان بيعاود يعمرها كمان مرة».

هكذا إذا عادت الحياة بشكلها البسيط إلى قطاع غزة، وانتشر المواطنون في الشوارع، وعاد الأطفال يلهون في أزقة المخيمات والأحياء بحثاً عن طفولة حاولت الصواريخ والقنائف أن تقضي عليها، وقتلت مئات منهم.. بعض العائلات فضلت اصطحاب أطفالها إلى شاطئ البحر للاستجمام والترفيه بعد سبعة أسابيع من الخوف والرعب، هناك حيث يستطيع الأطفال تفريغ طاقتهم وخوفهم، وتناسي بعض فظاعة ما جرى. سعيد طفل في العاشرة، نجا من آلة الموت، وَعَبّرَ بتلقائية قائلاً: «كنا محرومين من البحر طول الحرب، واليوم بدأ الصيف تبعنا، ولازم نستمتع قبل ما نرجع للمدرسة».

سؤال كبير

الطالب الجامعي معين أبو سيدو يقول: «نحن فعلاً نحب الحياة، والموت مفروض علينا ولم نطلبه يوماً، ودليل ذلك أنه وبعد انتهاء الحرب بيوم واحد فقط تجد الناس قد عادت إلى أشغالها وكأنها تتحدى الحرب». ويضيف أبو سيدو: «قد يكون مفاجئاً أن غزة حتى لم تنتظر توقف الحرب، فقد سمعنا عن أفراح أقامها اللاجئون في مراكز الإيواء مستغلين فترة الهدنة وسط الحرب» ويتساءل: «هل هناك تحد أكبر من هنا؟».. سيرة الأفراح والاحتفال بالحياة جسدتها قصة العريس وائل أبو لولي (23 عاماً) وعروسه أماني عقل (20 عاماً)، هما من سكان بلدة الشوكة المدمرة شرق مدينة رفح، واللذان عقداً قرانهما قبل نحو أربعة شهور، وكان يفترض أن يكون حفل زفافهما في يوليو/تموز الماضي، غير أن اندلاع الحرب حال دون إتمامه، وتدمير بيت الزوجية لم يسمح لليأس أن يتسلل إلى نفس وائل وعروسه اللذين قررا إتمام الزفاف داخل مركز الإيواء الذي لجأ إليه خلال الحرب.

وحول هذا يقول وائل: «بعد تدمير المنزل وتشريد العائلة كنا نحتاج إلى الفرح الذي كدنا ننساه بفعل التشرُّد، والموت والبطش الإسرائيلي التي لاحقهم حتى داخل هذه المدرسة التي تعرضت للقصف فاتفقت مع عروسي على الزواج برغم كل الظروف، رغم أحلامي بإقامة فرح كبير يجمع الأهل والأحباب، لكن كل شيء يمكن تعويضه كلما بقينا بخير أنا وعائلتي».

كيف استطاعوا ؟!

قد يتساءل البعض كيف يمكن



لهم فـي غـزة تحمل كل هـذا الألـم؟، فيجيـب آخـر: الحيـاة فـي غـزة لا تتوقف مهما كانت الظروف، ويعلّـق علـى هـذا المواطـن الأربعينـي فايـز الغلايني بالقـول: «حاصـروا غـزة فحفرت الأنفاق، ضربوها بالطائرات فقامـت أقـوى كل مـرة، ادعـوا تدميـر المقاومـة فيهـا فخرجـت لهـم بخطـط وهجمـات أخطـر مـن ذي قبـل».

ويتابـع فايـز: «غـزة لا تتوقـف عـن ممارسـة الحيـاة، فأهلها يعلمـون أنهم يعيشـون ظروفـاً اسـتثنائية، وهـم فـي مقابـل ذلـك يقابلونهـا بعزيمـة اسـتثنائية لا تليـن تـكاد لا توصـف، فالـكل ينـوي أن يمضـي الحيـاة علـى خيـر مـا يكـون، وإن كتـب الله لنـا الشـهادة فأهـلاً بهـا لـم نعـد نخـاف منهـا»، ويختتـم حديثـه قائـلاً: «فعـلاً مـا فيـه شـيء كبيـر علـى أهـل غـزة».

معالم الشخصية

يقـول أخصائـي علـم الاجتمـاع الدكتـور درداح الشـاعر إن العـدوان علـى غـزة، والـذي خَلّـفَ 2142 شـهيداً، و11100 مصـاب، وتدميـر مـا يزيـد علـى 10700 منـزل ومسجد وكنيسـة، بالإضافـة إلـى الأضـرار التـي لحقـت بالمـدارس والجامعـات والمستشـفيات، كانـت آثارهـا لحظيـة انتهـت بانتهـاء العـدوان إلـى حـد مـا، حيـث يمتلـك الشـعب الفلسـطيني وأهـل غـزة بشـكل خـاص قـدرة علـى العـودة إلـى الحيـاة الطبيعيـة. ولهـذا عـدة عوامـل يمكـن اختصارهـا بقناعـة الشـعب أن التضحيـات والبطـولات باتـت جـزءاً مـن شـخصيته الجمعيـة، وهـذه الشـخصية تحتـم عليـه التكيـف مـع حياتـه الصعبـة وإن كانـت تحمـل مزيـداً مـن التدميـر والقتـل والخـوف، هـذا مـا يدفعهـم دومـا للبحـث عـن الحيـاة بيـن ثنايـا الألـم، فقـد أثبتـت الحـرب الأخيـرة علـى غـزة أن هـذا الشـعب قـادر علـى الصمـود والوقـوف فـي وجـه الاحتـلال الإسـرائيلي.

مفارقات الدخول الثقافي

الرباط: عبدالحق ميفراني

يتجدَّد الحديث كل خريف، عن الدخول الثقافي في المغرب، ومعه تكبر انتظارات المشهد الثقافي والذي تزداد مفارقاته، في ظِلّ غياب استراتيجية ثقافية وطنية توازي مستوى الحراك الذي يعرفه قطاع النشر والكتاب. وإلى اليوم لازال مطلب إنشاء «المجلس الأعلى للثقافة واللغات»، والذي أقره التعديل الدستوري الأخير، مطلباً مؤجلاً ينتظر قراراً سياسياً لتحيينه على أرض الواقع. كما ظَلّ الدخول الثقافي محكوماً بـ «الدخول المدرسي» وعبره تتفرغ دور النشر لطبع عناوينه، وهو ما يجعل من المشهد الثقافي وضعاً مركباً يحتاج للخروج من شرنقة الانتظارية. وإذا ما تأكد، الشهور القليلة القادمة، انعقاد المناظرة الوطنية حول الثقافة المغربية والتي ظلت أحد المشاريع الكبرى المؤجلة لاتحاد كتّاب المغرب، فإن الدخول الثقافي هذه السنة سيكون استثنائياً. إذ يؤكد منسق هذه التظاهرة الشاعر والناقد عبدالدين حمروش، أن المناظرة تشكل مُنطلقاً «للخروج بخارطة طريق جامعة تكون سبيلاً لتحديد تصوُّر عام يرسم ملامح سياسة ثقافية بالمغرب». المناظرة التي من المرتقب أن تحتضنها مدينة طنجة قبل نهاية السنة الحالية، ستمكّن من تجسيد استراتيجية عامة لتدبير الشأن الثقافي في البلد. ولعلّ طبيعة تعدُّد الممارسة الثقافية في المغرب وتنوعها (الأمازيغي، العربي، المتوسطي، الإفريقي..)، كفيلة بصياغة استراتيجية أكثر قرباً من طبيعة التحولات التي شهدها السنوات الأخيرة. وكما يؤشر عبدالدين حمروش، فالمناظرة ستؤسس لأفق تحول البعد الثقافي لأهم «الأبعاد المتحصنة للتنمية السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وفرصة لطرح الأسئلة حول السبل لتحقيق التنمية الثقافية».

لرسم خريطة طريق لملامح السياسة الثقافية بالمغرب، تحتاج المناظرة إلى انخراط جميع الفاعلين في المجال الثقافي. وهو المجال الذي لم يتخلص بعد من مفارقاته، والتي تعيد تأسيس نفس الأسئلة كلما تجدّد السؤال خريف كل سنة عن الدخول الثقافي «المؤجل» والكفيل بإعطاء مزيد من الدينامية وتقعيد لحراك ثقافي. كما يؤسس أفق الدخول الثقافي وانتظامه في المغرب، إلى تجاوز تلك النمطية التي ترغب الدولة، ومن خلال مهرجاناتها الصيفية، أن تحافظ عليه كصورة وحيدة للفعل الثقافي. وهو فعل «البهرجة» بأسلوبه «السياحي» بعيداً عن أنماط الفرجة الفعلية والتي تساهم في ترسيخ قيم الذوق الفني. لقد ظلّت إرادة الأفراد أحد أوجه الحراك الثقافي السنوات الأخيرة، هذا إذا ما أضفنا بعض الجمعيات الفاعلة من المجتمع المدني، والتي تناضل عبر وسائلها الخاصة في الحفاظ على تداول المعرفة والثقافة. وزاد الحراك الشبابي الأخير من إعادة تحيين السؤال حول «الربيع الثقافي» كأحد الأسئلة المغيّبة من الحراك العربي.

إن غياب لبنيات فعلية تؤسس للدخول الثقافي كل سنة، كنظيره في تجارب ودول أخرى، أقلها فرنسا التي ترتبط بالمشهد الثقافي في المغرب بالعديد من وشائج ورؤى، يعيد السؤال إلى وضعية الثقافة في المغرب. وبعيداً عن غياب استراتيجية ورهانات المشهد المؤجلة وحالات انحسار المقروئية والأرقام المخيفة، يبدو أن تم أسئلة جديدة بدأت تطفو اليوم على السطح، خصوصاً بعدما أصبح الرهان الرقمي يتجدّد ويهدّد في الأساس حضور ومستقبل الثقافة المرتبطة بالكتاب الورقي. كما انضاف سؤال تحديث آليات التداول الثقافي وفق روزنامة جديدة وحديثة ومتطوّرة، تتجاوز تلك الآليات التقليدية يعيدنا إلى صلب إشكالات المشهد الثقافي والذي تكبر رهاناته كل يوم ومع كل دخول ثقافي تتجدّد ضرورة تجاوز انتكاساته الحالية.

فشهري سبتمبر/أيلول وأكتوبر/ تشرين الأول من كل سنة يعلنان الدخول الأدبي الجديد في فرنسا، وتتنافس دور النشر في طرح أحدث عناوينها في مجالات المعرفة الإنسانية، كما تكون مناسبة لإعلان البرامج المصاحبة للدخول الأدبي والثقافي. ويبدو أن وزارة الثقافة المغربية، وبعد قرارها الأخير بتحويل مشاريع الدعم الخاصة بالنشر والكتاب والمسرح والموسيقى للصيف تؤشر على تفكير قبلي في محاولة تكييف الدخول الثقافي مع التوقيت الفرنسي. ولن يظل



المعرض الدولي للكتاب بالدار البيضاء هو المحدد لتقليد للدخول الثقافي، رغم أن العديد من الكتّاب يعتبرون أن البرمجة تظلّ موسمية بدون أية استراتيجية واضحة للوزارة المسؤولة عن القطاع، بل إن كثيراً من الباحثين نبهوا إلى أن الوزارة نفسها هي طرف مهم في بقاء هذا الوضع دون حل، بل هي المسؤولة عن هذا الوضع البنيوي الهشّ، مع أنها أقرت في أكثر من مرة أنها ليست الفاعل الوحيد في المشهد.

هناك «خلل بنيوي أمست تعانيه منظومتنا الثقافية»، أشار يوماً ما المسرحي بوسرحان الزيتوني، ولعل هذا التوصيف يفيد في التفكير اليوم، إلى أن الدخول الثقافي في المغرب يؤسس لمرحلة جديدة قد تفيد بإعادة التأكيد على أن الثقافة بالمغرب ليست أمراً «هامشياً»، كما أنه يظلّ رهيناً، حسب الباحث إدريس لكريني، باستراتيجية ثقافية تروم «إعطاء المثقف دوره الحقيقي في المجتمع وتخليق الفضاء الثقافي ليستأثر بدوره المحوري على مستوى التنشئة الاجتماعية، إلى جانب دمقرطة المؤسسات المحسوبة على القطاع». وإذا ما أضفنا الدور المحوري للإعلام نكون قد وصلنا إلى تلك الشبكة التي بإمكانها خلق حراك ثقافي تنطلق عناوينه الكبرى مع الدخول الثقافي، لا أن تظل خاضعة لمبادرات فردية معزولة.

وتتجه بعض الآراء إلى حدود اعتبار أن «الدخول الثقافي» ليس رهاناً في حد ذاته، مادامت الدول التي ظلت وفية لاعتبار الدخول الثقافي تقليداً راجعاً لطبيعة ومنظومة الممارسة الثقافية في سياساتها العمومية. والحال أن المجتمعات العربية، والمغرب نموذجاً هنا، مطالبة بتكريس نظرة جديدة للفعل الثقافي ووظيفته المركزية بالنسبة للإنسان والمجتمع. كما أن الإشارة إلى الموضوع تأتي في صلب موضوع الدخول الثقافي، للخروج من وضعية الترهل التي يعانيها المشهد الثقافي، وأيضاً للدفع باتجاه تحمل الدولة لمسؤوليتها المباشرة قصد إخراج «المجلس الأعلى للثقافة واللغات» للوجود ووقف نزيف إغلاق القاعات السينمائية، وتراجع القراءة وانحسارها، وعزوف الجمهور عن المسارح، وإغلاق المكتبات وأيضاً لترسيخ الثقافة ضمن السياسات العمومية.. هذا النزيف المتواصل يقابله في الوقت نفسه مشهد مفارق يتحكم فيه ارتفاع لمعدلات النشر والتي تعرف أرقاماً متزايدة، والحراك السينمائي والمسرحي على أشده.

يذكرنا الكاتب محمد برادة بـ «غياب المجلس الأعلى للثقافة»، بحكم أن المغرب لا يتوافر «على تصور متكامل لسياسة ثقافية وأدبية وفنية». ويؤكد الباحث المسرحي أحمد بلخيري أن «مفهوم الدخول الثقافي، هو حديث الاستعمال في الثقافة المغربية، هو واقع يصنعه بالدرجة الأولى المثقفون والفنانون بفضل إبداعاتهم واجتهاداتهم» أما المبدع إسماعيل غزالي فيقول «يبقى الفعل الثقافي الذي يُمارَس في مشهدنا العربي فلكلورياً، يحتكم إلى سلطة ليس في نية تعاقدها إلاّ سطوة الاحتواء». وعلى هذا الأساس يظلّ الرهان هذا الموسم على انعقاد المناظرة الوطنية للثقافة المغربية، كي تشكل قوة اقتراحية من شأنها، حسب منظميها، تقديم توصيات لصوغ سياسة ثقافية بوعي نقدي. ويبدو على هذا الأساس أن المعني بالدخول الثقافي، أصبح اليوم هو المؤسسات والتي أمست مطالبة بكتابة لحظة تاريخية جديدة من خلال تكريس سياسة ثقافية تكون في مقدمة منظومة التدبير العمومي، بعيداً عن لعبة التوازنات السياسية.

نساء موريتانيا

بين السياسة والمجتمع

نواكشوط: عبدالله ولد محمدو

بلغت حصة النساء في آخر حكومة موريتانية نسبة تزيد على 25 %، حيث احتلّت سبع نسوة مقاعد وزارية ضمن تشكيلة جديدة تضم سبعة وعشرين وزيراً، وُتعدّ هذه النسبة سابقة هي الأولى في تاريخ المرأة السياسي بالبلد، بل في الدول العربية إذا استثنينا حكومة الجارة الجزائر، التي استقبل تعيينها سبع نساء في مناصب وزارية بإشادة من جامعة الدول العربية والأمم المتحدة. ويفيد آخر إحصاء عام للسكان والمساكن في موريتانيا (نُظِّمَ سنة 2013)، بأن نسبة النساء تبلغ 50.7 في المئة، وقد ناضلت المرأة من أجل الحصول على تمثيل يضاهي نسبتها في التركيبة السكانية، حيث انتزعت تشريعاً يضمن لها حضوراً تمثيلياً في البرلمان بنسبة لا تقل عن 20 %، دخلت بموجبه 31 امرأة من أصل 147 قبة البرلمان، أي بنسبة 21 %.

ويطرح التداخل بين أدوار المرأة الاجتماعية والاقتصادية من جهة والسياسية من جهة أخرى عدة تساؤلات في مجتمعاتنا العربية، فبالرغم من تغيّر النظرة إلى المرأة في صورتها النمطية التقليدية إلا أن كابوس ظِلال تلك الصورة النمطيّة لا يزال يحدّ من روح الاندفاع والتحمّس لدى المرأة لولوج مراكز القيادة. ويتسم موقع المرأة في المجتمع الموريتاني بجملة من الخصوصيات، فهي في منزلة وسطى بين تلك المجتمعات الأمومية التي تجعل المرأة مركز القرار وبين تلك التي تحتجب فيها عن كثير من الأدوار، ويرجع الباحثون الاجتماعيون ما تتمتع به هذه المرأة من نفوذ ودلال في محيطيها العائلي والاجتماعي إلى إرث بعض ميزات المجتمع الصنهاجي القائم على نظام أمومي، تعود سلطة القرار واستمداد المشورة فيه إلى المرأة، وهذا النظام بالنسبة للمرأة الموريتانية، رغم تكيفه مع النظام الأبوي وتهذّبه بالقيم الدينية قد بقيت منه رواسب منحت المرأة حصانة ضد صنوف عديدة من الإكراهات التي تتعرّض لها مثيلتها في بعض المجتمعات العربية، منها على سبيل المثال أن التقاليد السائدة بالمجتمع الموريتاني تشرّع لها الخروج من بيت زوجيّتها مغاضبة دلالاً وغيرة عند التعرُّض لأبسط إهانة، وُتلزِم المروءة الرجل بالاستجابة لها، وتحظى المرأة المُطلّقة داخل المجتمع الموريتاني بفرص كبيرة للزواج، فبحسب إحصائيات الوزارة، المكلّفة بشؤون المرأة، فإن نسبة 70.5 في المئة من المطلقات لأول مرة يتزوجن للمرة الثانية، بينما يظفر 20 في المئة ممن طلقن للمرة الثانية بفرصة زواج ثالث، وتزاحم المرأة الرجل في التجارة والمقاولات متمتعة بشخصية اقتصادية مُستقلّة، فضلاً عن احتكارها لأسواق خاصة بها.

فليس بمستغرب على المرأة الموريتانية في ظِلّ هذه السوانح التي منحها المجتمع الموريتاني أن ترتقي لمراكز قيادية، فقد نافست شريكها الرجل على كرسي الحكم في عدة انتخابات رئاسية آخرها استحقاقات شهر يونيو الماضي، وهي تشغل مناصب سامية عديدة دون الوزارة، كأمينة عامة لوزارة ومحافظة (والية) وسفيرة ومديرة للتليفزيون الرسمي، وتتربع على إدارات مركزية أخرى مهمة.

ومن أبرز الوزارات التي تقلدتها المرأة في الحكومة الجديدة حقيبة وزارة الثقافة والصناعة التقليدية التي تعاقبت عليها مؤخراً عدة نسوة آخرهن الوزيرة الحالية السيدة فاطمة فال بنت اصوينع



أستاذة الدراسات الأميركية والآداب بقسم اللغات والترجمة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة نواكشوط سابقاً، وقد أعيدت هيكلة وزارتها لتتلاءم مع مرجعيتها الثقافية، فقد أزيحت الرياضة والشباب عن امرأة جامعية نقل عنها عديدُ المواقع تصريحاً مثيراً لبعض مهنئيها الرياضيين على تعيينها قبل شهور بمنصب وزيرة للثقافة والشباب والرياضة، ذكرت فيه أنها صارت الآن مجبرة على متابعة المباريات الرياضية، وهي التي لم تتابع في حياتها مباراة واحدة! ولذلك يعدّ إعفاء الوزيرة من الرياضة أمراً طبيعياً.

ومن وزارات المرأة الجديدة حقيبة التجارة والصناعة والسياحة المسندة للسيدة الناها بنت حمدي ولد مكناس، وهي وزيرة سابقة للشؤون الخارجية والتعاون (2009 - 2011)، وكانت أول وزيرة خارجية في العالم العربي وابنة أبرز دبلوماسي في تاريخ الدولة الحديث، فقد شغل والدها حمدي ولد مكناس منصب وزير خارجية موريتانيا لمدة عقد من الزمن، وهي برلمانية ورئيسة حزب الاتحاد من أجل الديموقراطية والتقدم.



ومن الحقائب النسوية الجديدة وزارة منتدبة لدى وزير الشؤون الخارجية والتعاون مكلفة بالشؤون المغاربية والإفريقية وبالموريتانيين في الخارج تقلّدتها الإعلامية المخضرمة هند بنت عينينه، وقد شغلت هذه المرأة في السابق منصب رئيس تحرير لصحيفة القلم المعارضة الناطقة بالفرنسية قبل أن تُعيّنَ مستشارة مكلفة بالاتصال بالوزارة الأولى من سنة 2007 وحتى تعيينها في هذا المنصب. وقد عُينت لأول مرة وزيرة أمينة عامة للحكومة هي الخبيرة القانونية والحقوقية هاوا تانديا. وقد منحت وزارة مستحدثة هي حقيبة البيطرة لدكتورة في الطب البشري هي



السيدة فاطمة حبيب أخصائية أمراض النساء والتوليد.

لقد عبّرت نسوة عربيات عن غيرتهن من مكاسب المرأة الموريتانية السياسية، حيث ذكرت الكاتبة العراقية سهى الشيخلي في مقال لها عن وزيرات موريتانيا أنه «أمر مفرح أن نجد نحن النساء أن شقيقات لنا في موريتانيا قد تم اختيارهن كوزيرات، ويحدونا الأمل أن نرى قريباً في وزارتنا الجديدة وزيرات عراقيات..». لكن المرأة الموريتانية التي ارتقت إلى مناصب وزارية، وتبوأت مراكز صنع القرار لا تزال تطمح للمزيد من الحظوة والنفوذ، فهل يشفع لها أداؤها الحاضر بالأدوار الجديدة في تحقيق نفوذ أكبر مستقبلاً؟

جولي وأخواتها

عشيقات الرئيس!

باريس: عبد الله كرمون

شكّل صدور كتاب «شكراً على تلك اللحظة» لفاليريه تريرفيلير، الشهر الماضي، مفاجأة غير سارة للرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند، خاصة في خضم الظروف السياسية الداخلية والدولية الراهنة، المُتسِمَة بالاضطراب والبلبلة، كما أثار استنكار عدد كبير من الفرنسيين.

جدير بالذكر أن فاليريه هي شريكة الرئيس هولاند السابقة بدون قران، وقد تم الإعلان مطلع السنة على فسخ علاقتهما عن طريق بلاغ رسمي، بعد أكثر من أربع سنوات من الارتباط. غابت فيها بعد ذلك عن قصر الإيليزيه، وانصرفت إلى انشغالاتها الصحافية وإلى انخراطها في العمل الاجتماعي والخيري.

لم تنس فاليريه نص إعلان فراقهما الذي أفتاه هولاند بنفسه على وكالة الأنباء الفرنسية، والمتضمن لثماني عشرة كلمة بالتحديد. رأت فيه نوعاً من حكم الإعدام عليها، والذي طبعه، حسب زعمها، برود وقسوة شديدان؛ خاصة أنها كانت متشبثة بحبها له، وحريصة على بقائها بقربه.

فإذا كانت فاليريه (1965)، قد أصيبت لحظتها بالذهول، وابتلعت عدداً من المهدئات من هول صدمة فراقها مع فرانسوا كما كتبت، وظلّت لمدة طريحة الفراش في مستشفى سالبترير الباريسي، خاضعة للعناية الشديدة، وللمراقبة النفسية، فإن كتابها هو بمثابة رد مجلجل على تلك الضربة التي كانت قد تلقتها حينها.

يعد الكتاب من هذا المنطلق إذن خطاب انتقام تكتبه امرأة تم طعنها طعنة لا التئام لها، وهي الخيانة.. جاءت نتيجة للعلاقة العاطفية التي ربطت حينئذ الرئيس هولاند مع ممثلة تدعى جولي غاييت (1972).

تبرز قراءة الكتاب رغبة فاليريه المُلِحَة في الإساءة إلى الرئيس هولاند، بسعيها إلى وصمه بأقبح النعوت والصفات، راجية أن يصغر في أعين الناس، وأن تُمرِّغَ هيبته في الوحل.

لن يفوت كل قارئ للكتاب أن يسجل طابع أفكاره المبعثرة، إذ تكرر فيه بعض المعلومات، ولا تتبع فيه المؤلفة خيطاً كرونولوجياً لوقائع وأحداث قصتها مع فرانسوا هولاند، بل تستعيد فيه وتستبق وتستشرف تبعاً لمزاجها لحظة الكتابة. غير أن هناك بعض الاتهامات التي لابد أنها اختارت ذكرها اختياراً واعياً، تنشد من ورائها قصم عزيمة الرئيس وكسر شوكته، منها اتهامها له بالكذب، والذي يتردّد عشرات المرات في الكتاب، وكأنها بذلك تريد أن تجعل تلك الصفة تخرج من الحيز الشخصي الضيق إلى إعطائها اللبوس السياسي، طاعنة بذلك في مصداقية استحقاقه الرئاسي، خاصة أن المجال السياسي الفرنسي يفور هذه الأيام بغليان لا مثيل له، يحرّض هولاند على الاستقالة، ألن تنكي بهذا جذوة اللهب؟

فهذه مارين لوبان، زعيمة اليمين المتطرف، تتلقف بدورها تهمة أخرى تلصقها فاليريه بفرانسوا هولاند، تتمثل في إفشائها كون هولاند يقول عن الناس البسطاء أو الفقراء إنهم دُرم، أي: «لا أسنان لهم»، وصارت تتنطع بأنها في حزبها يدافعون عن هذه الفئة من الناس، وهبّت تتكسب بالتالي دون انتظار من هذا الفتات السياسي الذي لا يغني ولا يسمن.

إن الركام الهائل من الأحاديث التي يفيض بها الكتاب فيضاً، والتي لا يمكن التأكد من صحتها، تكاد تبدو انتحالاً واختلاقاً، الغرض



منها الإساءة ليس إلا. فبالرغم من كون فاليريه تدعي كونها حقائق لا غبار عليها، فإن النية المبيتة للكتاب تحيل دون تصديقها جملة وتفصيلاً.

فحاجتها، هي إفراغ دواخلها من الحقد الدفين على الرجل الذي أحبته وغادرها، وَعَزّ عليها فراقه وفقدانه، فتحوّل الحب الشديد بعد تلقي الطعنة في الفؤاد إلى سخط رهيب. ولعلّ الكثير من الفقرات تفضح اضطرابها، وضعفها، الذي تسعى في كثير من الأحيان إلى إخفائهما، وتردد على مدى الكتاب بأن فرانسوا هولاند ظلّ وما يزال يطالبها بالرجوع إليه، وقبول إعادة بناء علاقتهما على أسس جديدة بعد الصفح عما سلف، لكنها تقول إنها ترفض ذلك نهائياً، وبأن كل شيء قد انتهى وأنها لم تعد تثق فيه بتاتاً.

يعج الكتاب بنوع من «معاناة المراهقة»، تتخلله تفاصيل مكثفة حول اليومي في الإيليزيه، وكذا التنقلات، والأسفار لمساندة النساء في الكونغو والأيتام هنا وهناك. كما أنها لا تنسى أن تلمز هذا أو ذاك من رجال السياسة الاشتراكيين أو حتى ساركوزي، وزوجته السابقة سيسيليا أو الحالية كارلا. كما لم يفتها أن تنكر أن ميشيل أوباما صرحت يوماً بأن جوارب زوجها عفنة الرائحة!

تفشي أيضاً ما قد يكون هولاند قد قاله أو لم يقله في حق لورون فابيوس بأنه فشل في حياته، أو ما أوردته حول مرض والدة هولاند وحول وفاتها من بعد، وكيف عايش الرجل تلك اللحظات المريرة كلها.

إذا كان هذا الكتاب الذي يشبه كراسة خواطر بنت ليس لها باع في الحياة، قد دَرّ حتى الآن أموالاً هائلة على كاتبته، وعلى ناشره «Les Arènes»، إذ نفدت الدفعة الأولى من المكتبات، فإنه وإن لم يكن ذا طالع حسن على فرانسوا هولاند، فلن يسيء إليه كثيراً.

فالذي يهم في الكتاب هو الرئيس هولاند، وليست كاتبته فاليريه، خليلته في لحظة ما من حياته. أو ليست ناكرة للجميل إذ تهكمت في العنوان بأن وسمته: «شكراً على تلك اللحظة»؟.

إن جرم هذه المرأة هو التلاعب بقدر بلد بأكمله كي تنتقم من رجل، قد انتخبه الناس على رأس رئاسة الجمهورية، بأن استغلّت مرورها بقصر الإيليزيه كي تصفي حساباتها مع وضعها «الشبيه بمنديل ورقي مرمي في سلة القمامة» على حد تعبيرها.

ألم تكن هي نفسها تتبرأ من اتهامات الناس لها بكونها تعاني من الهستيريا؟ ألم يكن هذا الكتاب بأكمله دليلاً على سيل هستيري؟

إذا كان هولاند قد دافع عن نفسه، نافياً أن يكون حقوداً، وكارهاً للناس البسطاء أو محباً للادعاء، ورافضاً أن ينعت بمجموع الصفات السلبية التي ألصقتها به فاليريه، فإن الأعداء السياسيين، سوف يحاولون أن يستغلوا بعض المعلومات المشكوك فيها، والمبثوثة في الكتاب/الخاطرة؛ أما القرّاء الحصيفون فإنهم سيفهمون من لهجة الكتاب، لغته، وغاياته، بأنه ليس سوى قذف وهمز ليس إلا.

الشيء الأكيد، سوف ينسى الفرنسيون هذه الجعجعة سريعاً، مثل مثيلاتها، حينما تدق ساعات مصائر سياسية أكثر حرجاً!

تونس

الثورة تبلغ سنّ الرّشد

تونس: عبد المجيد دقنيش

بعد نجاح الخطوة الأولى، وتجاوز فترة المخاض الصعبة بالمصادقة على الدستور كوثيقة مهمة في مرحلة الانتقال الديموقراطي، وتنظيمها لعمل مختلف السلط، وتحديد موعد الانتخابات، ينتظر الشعب التونسي، ومعه النخب السياسية والملاحظون العرب والدوليون موعد الانتخابات التونسية التشريعية (26 من الشهر الحالي)، والرئاسية (23 نوفمبر/ تشرين الثاني)، لكي يحكموا على مسار الثورة، فقد كانت تونس المبشر الأول بما يسمى «الربيع العربي». فكيف ستكون تجربة الانتخابات؟ إلى أي مدى تعد الانتخابات نقطة تحول مركزية؟ وكيف يمكن لهذه الانتخابات أن تساهم في تحقيق أهداف الثورة ومنع الديكتاتورية من العودة وتحقيق الاستقرار؟ وكيف نفسر عزوف كثير من فئات الشعب عن التسجيل في القوائم الانتخابية؟ أسئلة طرحتها «الدوحة» على بعض المثقفين والناشطين التونسيين.



وليد سليمان (كاتب ومترجم):

اختبار حقيقي للانتقال الديموقراطي

الانتخابات التي نحن مقبلون عليها ستكون أول اختبار حقيقي للانتقال الديموقراطي في تونس. لكنه لن يكون اختباراً سهلاً نظراً إلى السياق المحلي والإقليمي الذي تدور فيه. لكن المؤكد هو أن هذه الانتخابات لو تمت على أفضل وجه فسوف تمثل نقطة تحول مفصلية في تاريخ تونس وفي العالم العربي برمته. ذلك أنها ستكون أول انتخابات ديموقراطية في المنطقة، وهنا يبرز أهمية الرهان الذي تنطوي عليه.

وتكمن أهمية هذه الانتخابات أيضاً في كونها حلقة مهمة ضمن مسار الانتقال الديموقراطي الذي تشهده تونس، ومن ثم ستساهم حتماً – في حالة نجاحها – في تحقيق أهداف الثورة ودعم استقرار البلاد، خاصة بعد الهزة الاجتماعية والاقتصادية التي نتجت عن التحولات العميقة التي أحدثتها الثورة.

ورغم ذلك يجب ألا يحجب عنا التقدم الحاصل عديد المخاطر التي تهدّد المسار الديموقراطي في تونس. ذلك أن تشتت القوى الديموقراطية في أغلب الأحيان، وعدم قدرتها على صياغة استراتيجية موحدة وناجعة

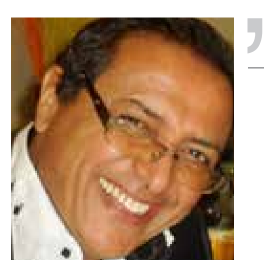
يجعــلان المخاطــر كبيــرة خاصــة في ظِــلّ تدخــل عديــد القــوى الأجنبية في الشــأن التونسي.

لذلــك يجب علــى النخبة السياســية فــي تونس، في هــذه المرحلــة بالذات، أن تكــون حــذرة وألا تنســاق وراء مغامــرات غيــر محســوبة، والتــي من شــأنها أن تؤثــر علــى نزاهــة العملية السياســية في المســتقبل. فمن مصلحة كل الأحزاب السياســية أن تحترم قواعد اللعبــة لتكريس مبــدأ التداول الســلمي للسلطة .

والحق يقال إن أداء النخبة السياسية فــي تونــس- بقطــع النظر عــن بعض الاســتثناءات- لــم يكــن في المســتوى المطلــوب، وهــو ما يفســر فــي الواقع عزوف شــرائح عديــدة مــن المواطنين عــن التســجيل فــي القوائــم الانتخابية ممــا يطــرح عديد الإشــكاليات ويؤشــر علــى هشاشــة الوضع المرتهــن بقناعة النــاس بجــدوى العمليــة السياســية. أعتقــد أن مــن أهــم الأولويــات الآن أن يبذل السياســيون مجهوداً أكبر لتحسين صورتهــم وأدائهــم علّهــم يســترجعون ثقــة الناخب.

وبنــاء على مــا تقدم نفهــم أهمية أن يكون إنجــاح الانتخابات هاجس الجميع وإلا فإن شــبح العودة إلــى الدكتاتورية ســيبقى يتهــدّد الحيــاة السياســية في البلد، كمــا يجب أن تكــون قواعد اللعبة واضحة وتقــدم كل الضمانات للمواطن، ولــن ينجــح المســار الديموقراطي دون مســاهمته الفاعلــة، والمواطــن يبقــى قــادراً علــى التعبيــر عــن عــدم رضاه بشــتى الطــرق، مثــل المقاطعــة وعدم الانخراط فــي العمليــة الانتخابية.

مع هنا، ســتكون الانتخابات المقبلة علامــة فارقة في تاريــخ تونس الحديث وســتؤثر علــى مســتقبل البــلاد، كمــا ســتكون لهــا تداعيــات علــى المنطقة، ولذلك يتوجب تضافــر الجهود لإنجاحها بــأي ثمن.



نور الدين العلوي (كاتب وباحث في علم الاجتماع):

التونسي تذوَّق الحرية ولن يفرِّط فيها

حســب اعتقادي ســتكون انتخابات هذا الشــهر انتخابــات مصيرية يتوقف عليهــا مصير تونــس وجيرانهــا أيضاً خــلال الســنوات القادمة. ولكــن الأمر ليــس محســوماً فــي أي اتجــاه بعــد فالنظــام الســابق اســتعاد بعــض مواقعــه، ومن ثم ســتكون المنافسة بيــن المنظومــة الجديــدة المنبثقة عن الثورة ومضادهــا النظــام القديم الذي يملــك ماكينة انتخابية لــم تفقد قدرتها على الحشــد.

احتمــالات انتصــار الثــورة حتــى اللحظة تبدو أقــوى، لأن النظام القديم يحتفظ برصيــده البغيــض في نفوس التونســيين رغم الفشــل الذي ساد عمل الترويكا.

ســيصوت الكثيرون ضــد المنظومة القديمة أكثر مما هــو لصالح المنظومة الجديــدة، ولكــن النتيجــة هــي مزيــد مــن إضعــاف القديــم. بحســب رأيي، أهــداف الثــورة لا تــزال معلقــة وقــد تشــتت التركيز علــى أهــداف بعينها، خاصــة أمــام التمييع الإعلامــي الذي صبــغ الثورة، مع التشــكيك فيها وفي منجزهــا وفــي مطالبهــا نفســها، لكن مطلب الحريــة تحقق منــه الكثير وهو الكفيل بــإدارة حملــة انتخابيــة جدية يمكــن أن تهــز أركان منظومة عاشــت دومــاً بالقمــع والقهر.

العــزوف عــن الانتخابــات يمثــل مؤشــراً علــى الخيبــة التــي أنتجتهــا ســنوات الثورة الأولى فــي الحكم، فقد كان هناك عديد الأخطــاء، لكن الضربة الأكبــر لعزيمــة النــاس وحماســهم جــاءت من الإعــلام المعــادي للثورة، والــذي يمثــل أداة المنظومــة القديمــة وســلاحها، فهناك فشــل في التســيير ضاعــف خطــره الإعــلام والنقابــات المسيســة التــي حرفت مطالــب الثورة عــن المســار الاجتماعــي إلــى مسار آخــر.. صحيــح يوجــد إحبــاط لــدى الكثيريــن، لكــن الثورة لم تقــل كلمتها بعــد، هناك متحمســون لهــا لا يزالون يشــتغلون ليلاً ونهــاراً لإنجاحها وهم رصيدهــا الثابت.

وبالنســبة لعــودة الديكتاتوريــة، يمكــن أن تعــود، لكــن ليس بشــكلها القديم، بل بأشــكال أخرى، فقد تستفيد مــن الديموقراطية نفســها، فالمنظومة القديمة ليســت رأس المخلــوع وعائلته فقــط، بــل هــي نظــام إداري وأجهزة حكــم إداريــة باليــة، ونظــام مصالح صغرى ومتوســطة تنتج دومــاً رغبة في عــدم التغيير.



هشام السنوسي (عضو الهيئة العليا للإعلام):

غربلة الساحة السياسية وعقلنة خطاباتها

لاشك في أن الانتخابات القادمة سوف تشكل علامة فارقة في الحياة السياسية التونسية باعتبار أن معيار النجاح لأي عملية انتقال ديموقراطي هو التداول السلمي على السلطة وفق دستور يضمن استمرارية ذلك. هذا المبدأ العام الذي تحقق في ألمانيا وإسبانيا وجنوب إفريقيا وغيرها من تجارب الانتقال الديموقراطي الناجحة يجد صعوبة في التموقع في التجربة التونسية لعدة أسباب، لعلّ من أهمها، بعد الإرهاب، أن أغلب الأحزاب هي أحزاب عقائدية لا تؤمن في تكويناتها الأيديولوجية بقيم الديموقراطية المتعلقة خاصة بالحريات الفردية، لهذا نجد بعض الأحزاب يعيش هذا التجربة مُنصاعاً وليس مُختاراً وهو ما يفسر دعوتهم من داخل النظام الديموقراطي إلى تهديم النظام الديموقراطي. وعليه يمكن القول إن الانتخابات القادمة سوف تشكّل تحدياً أمام النخب، وسوف تغربل الساحة السياسية وتعقلن خطاباتها. أسوق هذا الرأي وأنا تحت تأثير السيناريوهات الأكثر تفاؤلاً، لأن الهدف الاستراتيجي للإرهابيين هو عدم نجاح العملية الديموقراطية وتخريب مؤسسات الدولة.

النقطة الثانية التي نتمنى أن تأخذ الحيز الذي تستحق في هذه الانتخابات هي مسألة برامج الأحزاب السياسية، فإلى حدّ هذه اللحظة هناك أحزاب ليست لها برامج أصلاً، وأحزاب أخرى تؤجل الإفصاح عن برنامجها في حركة تشويقية متناسية أن مشروعية هذه البرامج تتأتى من تداولها لدى الرأي العام. وأعتقد أن هذا الرأي العام سوف يفاجئ الفاعلين السياسيين بسبب قضيتين أساسيتين: هما المسألة الجهوية التي تمّ التلاعب بها، وقضية شهداء الثورة التي سوف تتحول إلى عار يلاحق بعض الأحزاب التي آثرت اللهث وراء سراب النجاح ولو أدى ذلك إلى إعادة رموز النظام السابق إلى الواجهة السياسية. ومن شأن هذه العودة التي هي بمثابة نفخ الروح في جثة النظام السابق أن تؤدي إلى عزوف الناخبين عن التصويت، وفي مطلق الأحوال فإن إجراء الانتخابات وتسليم السلطة في إطار توافقي ومستقر سوف يشكلان نجاحاً في واقع جيوسياسي موسوم بالفشل.



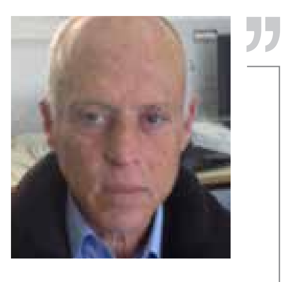
ناجي البغوري (رئيس النقابة الوطنية للصحافيين التونسيين):

النساء والعمل الديموقراطي

أكيد أن الانتخابات القادمة ستكون نقطة تحوُّل مهمة جداً في طريق الانتقال الديموقراطي، والتي يجب إصلاحها وتغييرها، حيث ستنتقل بنا من فترة السلطة والحكومة والرئيس المؤقتين إلى مرحلة دائمة وحكومة منتخبة ورئيس منتخب شعبياً، وبرلمان منتخب سيكون له كامل الصلاحيات التشريعية، ومن المفروض أن هذه الرؤية السياسية الواضحة ستكون لها انعكاسات إيجابية على الوضع الاقتصادي والاجتماعي، وكذلك على العلاقات الدولية ومسألة الاستثمار والمساعدات الدولية، وخاصة الوضع الأمني باعتبار أن الحكومات المؤقتة التي جاءت بعد الثورة لم تكن لديها استراتيجيات واضحة ومحددة عكس الحكومة التي ستتمخض عن الانتخابات القادمة. إذن ولكل ذلك، فهذه الانتخابات سيكون لها دور مفصلي في عملية البناء والانتقال الديموقراطي.

وبالنسبة للقضاء على الإرهاب فهو ليس مرتبطاً فقط بالانتخابات ونجاحها رغم أهمية هذا الدور، ولكنه

مرتبط بالسياسة الأمنية والخطط الاستراتيجية، وكذلك تحسين الوضع الاجتماعي والاقتصادي والتوعية الثقافية والقضاء على الجهل والأمية والانقطاع عن الدراسة، إذن المسألة يلزمها عمل وتوحيد جهود كل القوى على المدى البعيد، وهذا طبعاً دون نفي الحل الأمني الآني المستعجل، وربما نجاح هذه الانتخابات سيسهل كل هذه الجهود وسينتج مناخاً ملائماً لمكافحة ظاهرة الإرهاب. وبالنسبة لمسألة العزوف فأعتقد أن النسبة المسجلة حسب أرقام الهيئة المستقلة للانتخابات هي نسبة محترمة ومعقولة في ظلّ الوضع الراهن، والمهم بالنسبة إليّ هو الإقبال على عملية الانتخاب وليس التسجيل فقط. ومن ناحية أخرى لا أعتقد أن الديموقراطية يمكن أن تكون سبيلاً وسبباً في عودة الديكتاتورية. الانتخابات هي الآلية المثلى لممارسة الديموقراطية وتحقيق أهداف الانتقال الديموقراطي السلس، ومن هنا لا يمكن للانتخابات الحرة النزيهة أن تساهم في عودة الديكتاتورية.



قيس سعيد (محلل سياسي وأستاذ القانون الدستوري):

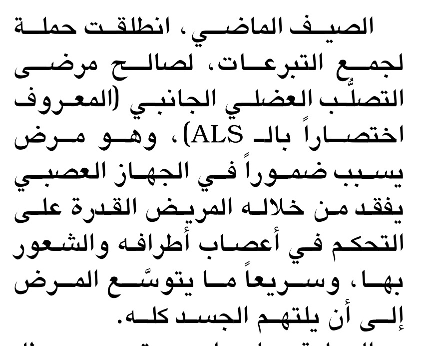
الشعب فقد ثقته في النخب السياسية

بالنسبة للانتخابات التشريعية فهي تتعلق بانتخاب الهيئة التشريعية التي صارت تسمى مجلس نواب الشعب، وهو المجلس التأسيسي الذي سيتولى التشريع للمواد التي خصه بها الدستور، فضلاً أن الحكومة ستنبثق عن الأغلبية التي ستفرزها هذه الانتخابات التشريعية. أما بالنسبة للانتخابات الرئاسية فأهميتها لا تستمدها من الاختصاصات المخصصة لرئيس الجمهورية مثلما نص على ذلك الدستور بقدر ما تستمدها من تمثيل التونسي لرئيس الدولة، علما بأن رئيس الجمهورية في ظِلّ الدستور الجديد يتمتع بدوره بجملة من الاختصاصات التنفيذية في مجال السياسة الخارجية والدفاع الوطني، إلى جانب حقه في المبادرة التشريعية وتعديل الدستور.

وعموماً لا يمكن أن تقاس أهمية هذه الانتخابات مقارنة بتلك، بناء على مقياس واحد، لكن بالنظر إلى مقياس الاختصاصات على الأقل فإن الانتخابات التشريعية تتنزل منزلة مهمة مقارنة بما كان يحصل في ظِلّ الدستور السابق. أما بالنسبة للأثر على الانتقال الديموقراطي فلا يمكن الفصل بين الانتخابات النيابية والانتخابات الرئاسية فإذا فشلت إحداهما سينسحب الفشل على كل العملية الانتخابية وعلى كل عملية الانتقال الديموقراطي. في الواقع، الاختيارات التي تمت بالنسبة للانتخابات التشريعية وهي طريقة الاقتراع على القوائم في دوائر انتخابية واسعة ستؤدي إلى نفس المشهد الحالي وإلى سيطرة الأحزاب الكبرى على المجلس النيابي القادم، كما ستؤدي مرة أخرى إلى الانحراف بالوكالة التي يقوم عليها الانتخاب، فالنائب المنتخب بهذه الطريقة سيشعر أنه مدين بانتخابه لا للناخبين الذين صوتوا عليه، ولكن للهيئة المركزية للحزب التي رشحته للانتخابات، علما بأن الحِرَاك الذي عرفته تونس لم يأت تحت قيادة أي حزب من الأحزاب، بل جاء بصفة تلقائية والشباب هو الذي حدّد مطالبه واختار شعاراته، وفي مستوى آخر كان يجب أن يكون البناء السياسي والإداري الجديد متفقاً مع طبيعة الحراك الذي انطلق من داخل الجمهورية وبلغ ذروته في المركز. وحسب اعتقادي البناء يجب أن يكون من القاعدة نحو المركز، ولكن للأسف، المؤسسون التونسيون أعادوا نفس البناء القديم ولم يستوعبوا جيداً أسباب فشل التجربة الدستورية الأولى، كما لم يستوعبوا جيداً طبيعة الحراك ومساره، وتم بسرعة صرف الأنظار عن القضايا الحقيقية نحو قضايا وهمية ورفعوا شعارات كانت ترفع منذ أربعة عقود، وحصلت مرة أخرى القطيعة بين النخبة السياسية وبعض فئات الشعب. وفي سياق متصل الانتخابات الرئاسية لا تبدو أنها مختلفة في المرحلة الراهنة لأنها تتنزل في هذا الإطار العام، ويعرف التونسيون أن الذين يحكمون بقصر الرئاسة ليست لهم مشاريع غير تحقيق أحلامهم في الجلوس على أرائك، فأحلامهم واحدة لأنهم يضعون رؤوسهم على نفس الوسادة ويتقاسمون نفس الحلم. الانتخابات يمكن أن تساهم في عودة الديكتاتورية من الباب الخلفي، في حال غياب برامج واضحة وفي ظِلّ تحالفات معلنة وغير معلنة، فقد تؤدي هذه الانتخابات إلى نتائج أو إلى وضع غير طبيعي بالنسبة إلى شعبٍ أراد القطع نهائياً مع ما كان قائماً وأراد أن ينشئ منظومة جديدة.



أفكار بسيطة .. تصنع الفرق



محمود حسن

الصيف الماضي، انطلقت حملة لجمع التبرعات، لصالح مرضى التصلُّب العضلي الجانبي (المعروف اختصاراً بالـ ALS)، وهو مرض يسبب ضموراً في الجهاز العصبي يفقد من خلاله المريض القدرة على التحكم في أعصاب أطرافه والشعور بها، وسريعاً ما يتوسَّع المرض إلى أن يلتهم الجسد كله.

الحملة حملت اسم «تحدي سطل الثلج»، والفكرة ببساطة هي أن يقوم شخص بتصوير نفسه وهو يسكب فوق رأسه سطلاً من الماء المثلج، ليمر للحظات بشعور مماثل لأعراض مرض التصلُّب العضلي، ويتحدّى بعدها أشخاصاً آخرين ليفعلوا مثله، في خلال أربع وعشرين ساعة، وإن رفضوا سيكونوا مجبرين على التبرع بـ 100 دولار لصالح جمعية مرضى التصلُّب العضلي.

الحملة التي ترجع بدايتها إلى لاعب بيسبول أميركي، سرعان ما تحوّلت إلى جنون غزا العالم، وخاضه المئات من مشاهير العالم، من بيل غيتس ومارك زوكربارغ، إلى الرئيس الأميركي الأسبق جورج بوش الابن، ولاعبي الكرة الأشهر في العالم، ومئات من نجوم الفن، والكُتّاب في مختلف دول العالم، بالإضافة إلى عشرات الآلاف من المشاهير المحليين في بلدانهم والأناس العاديين.

وصار التحدي نفسه، في ظرف بضعة أيام، الحملة الأكبر في تاريخ الإنترنت، فقد أعلن موقع «يوتيوب» أن عدد المشاهدات لفيديوهات تحدي سطل الثلج قد تجاوزت المليار مشاهدة حتى كتابة هذه السطور، كما استطاعت مؤسسة ALS جمع 100 مليون دولار كتبرعات ناتجة عن عدم قبول بعض المشاهير التحدي.

على الرغم من النجاح التي لاقته، واجهت الحملة انتقادات قوية، فكثير من الذين خاضوا التحدي لم يكن الأمر بالنسبة إليهم سوى عملية تقليد للمشاهير، أو سعي لجلب شهرة سريعة على الإنترنت، حيث تفاجأ متتبعون مثلًا لفيديو جد يقوم بإجبار حفيدته ذات العشرة أشهر على خوض تحدي سطل الثلج كمحاولة لاستجداء الشهرة!.

كما واجهت الحملة الانتقادات، بسبب كون عدد المصابين بالمرض حول العالم نحو 150 ألف شخص، وهو رقم يقل كثيراً عن عدد المصابين بأمراض عصبية أخرى، ويقل كثيراً عن عدد الأشخاص الذين لا يستطيعون الحصول على مياه صالحة للشرب والذين قُدِرَ عددهم بنحو 786 مليون شخص – حسب اليونيسيف – التي قدرت أيضاً عدد 1400 طفل يموتون كل يوم بسبب عدم الحصول على مياه صالحة للشرب، في حين تشير أرقام إلى أن نحو 30 مليون لتر من المياه استخدم في تحدي سطل الثلج حول العالم.

جاء التحدي ذاته، في وقت كانت غزة تحت غارات العدوان الإسرائيلي، لهذا قرر أهالي القطاع، الذين يعيشون وسط ندرة المياه، خوض تحدٍ آخر على طريقتهم، لنقل مأساتهم للعالم، حيث غيّروا تحدي سطل الثلج إلى تحدي «الركام»، وقام غزاويون بتصوير أنفسهم وهم يسكبون بعض ركام البيوت المُهدَّمة على رؤوسهم.

ومازال المئات من المشاهير يخوضون التحدي حتى اللحظة، ومازال آلاف الأشخاص يبثون الفيديوهات وهم يتحدون الثلج على موقع يوتيوب، وهو ما عزاه بعض المحللين النفسيين على صفحات الجرائد الغربية مخاطبة «حسنة» للنرجسية التي تصنعها مواقع التواصل الاجتماعي من محاولات الأشخاص الظهور بمظهر حسن على مواقع التواصل.

النجاح الذي حققه تحدي الثلج دفع رواد التواصل الاجتماعي في مصر، ودول عربية أخرى، لمقارنته بحملات جمع التبرعات التي تملأ شاشات التلفاز، خصوصاً شهر رمضان، والتي تحوّلت من مصدر لجمع التبرعات إلى مصدر للإزعاج وحتى السخرية من فرط إغراقها في الميلودراما، وكيف أن أفكاراً بسيطة ومبتكرة وغير مكلفة على مواقع التواصل الاجتماعي صارت قادرة على صنع ما لا تستطيع الآلة الإعلامية التقليدية صناعته؟!



إيزابيلا كاميرا

وداعاً للكلمات

عندما التحقنا ونحن صغار بالمدرسة علّمونا أن حروف الكتابة الأولى، الهيروغليفية أو الأبجدية أو الرسوم الدالة على حروف، هي التي سجّلت مرور الإنسانية من العصر البدائي إلى عملية التطوُّر البشري. وهكذا انتهينا من حفر أو كتابة رموز أو رسومات على الحجر، لنمضي نحو الكتابة ونهدي للتراث الإنساني الأعمال الكبرى التي نعرفها جميعاً. ولكن يكفي اليوم أن ننظر إلى شاب يكتب رسالة على مواقع التواصل الاجتماعي وعلى نظم التراسُل الفورية لكي ندرك أننا نعود إلى الرموز للتعبير عن المواقف، وربما أيضاً عن المشاعر والأحاسيس. وهكذا أيضاً فإننا عندما نريد أن نقول «أوكيه» وهو التعبير الأميركي الذي ساد العالم كله، فإننا نكتفي بإرسال رمز لكف يد مضمومة ترفع إبهامها لأعلى. حتى عندما تكون رافضاً أو غاضباً، أو مُندهشاً، أو قلقاً، أو مُرتاباً، أو مُعذباً أو فرحاً، أو مُنزعجاً أو يائساً، أو تشع بالسعادة، فلم تعد تحتاج إلى التعبير عن ذلك بعبارة أو بكلمة أو بصورة مجازية بليغة جميلة، وإنما بواسطة واحد من تلك الوجوه التي تسمى «emoticon»، التي تستطيع أن تختارها من بين مجموعات واسعة سابقة التجهيز تبدع في اختراعها بعض المواقع المخصصة لذلك، بعضها مجاناً، وبعضها الآخر مقابل نفقات غير باهظة. يكفي أن تنقر فوق إحدى هذه الصور حتى يتم بثها إلى وجهتها المنشودة.

يصبح الأمر أسوأ عندما يظهر أحد تلك الوجوه المرسومة على واجهة مستخدم لموقع تواصل اجتماعي، حيث يراه الناس كلهم، ويعرف القاصي والداني الحالة الشعورية للمستخدم، حتى أولئك الذين لا يهمهم الأمر.

حتى غير المتمرسين في التكنولوجيا يستطيعون الاكتفاء باستخدام رموز قليلة للتعبير عن مشاعرهم، تتكوّن من قوسين ونقطتين، والمناورة بهما للتعبير عن الابتسام أو الانزعاج وخلافه.

ولو كان الشخص لا يريد أن يتكلم أو يسمع أو يرى فإنني لا أفهم لماذا بدلاً من أن يكف عن الكتابة يرسل إلى كل أصقاع الأرض بثلاثة وجوه لقردة تغلق أعينها وأفواهها وآذانها بأيديها.

وعليه يصح لنا أن نسأل عما يحدث الآن. هل نحن في مواجهة مرحلة تطوُّر جيدة حقاً أم أننا لا نعيش مرحلة تطور، وإنما تدهور وإفقار بطيء وعنيد في اللغة؟ فإذا واصلنا التساؤل في هذا الاتجاه يصح لنا أيضاً أن نسأل عما إذا كان هذا الجيل «الاجتماعي» سوف يهدي إلينا شعراء مثل نيرودا أو ناظم حكمت أو مونتالي أو محمود درويش؟ كيف سوف يستطيع المؤلفون الجدد أن يعبّروا عن أنفسهم وقد حُرِمُوا من أدق طرق التعبير اللغوي عن أخص خصوصياتهم؟ هل سوف يكون شعراء المستقبل ضحايا غير واعين لطرق التمثيل الرمزي الرقمي الحديث؟ وماذا عن الأدب؟ كيف سيكون دور المترجمين في هذا المشهد اللغوي الجديد؟ فهذه الأيقونجرافيا عالمية، ولا تحتاج إلى فك شفرتها الدلالية. قد يبدو هذا بمثابة ميزة وحيدة. ولكن نحن، وهذا هو السؤال الأكثر إيلاماً، هل سنكون قادرين على الكتابة؟ أم أن هذا التلوُّث سوف يكتسح ما يعترض طريقه، حتى في أوساط غير شبابية؟

وي! لا أستطيع أن أجيب. ☺ ....)



جامعة
خلف القضبان

هذا الشهر يعود الطلبة إلى مقاعد الجامعة، فما جديد الموسم 2014/2015؟.. مبدئياً لا بشائر تغيير في الأفق، فالجامعات العربية استقرّت على الرّوتين نفسه، ولا تفكّر، على الأقل في الوقت الرّاهن، في إعادة النظر في مناهجها وهياكلها التي خذلتها طويلاً، وجعلت منها جامعات تتأرجح في ذيل ترتيب الجامعات العالميّة. الوضع ليس مهيأً للتفاؤل بجامعات عربيّة بمقاسات دوليّة، فبين تراجع المستوى الأكاديمي وتسيّيس الإدارة، يجد الطالب والأستاذ نفسيهما الحلقة الأضعف في قلاع علميّة أُفرِغَتْ من محتواها.. ما هي أسباب الوضع الحالي؟ وكيف الخروج منه؟ أسئلة تحاول «الدوحة» ملامستها لعلّ الجامعات العربية تستفيق من سباتها، وتنتفض كما انتفض الشارع قبلها، وتعود إلى لعب دورها داخل وخارج أسوارها العاليّة.

هل بالإمكان مقاربة سؤال الجامعي في علاقته بالمجتمع دون أن نطرح صلة الجامعة بمحيطها؟ ثمّ هل أنّ الأبراج العاجيّة أو «الطينيّة»، التي كان يحتمي بها الجامعي ما تزال قلاعاً حقيقيّة لمبدأ المباعدة بين كاريزميّة الجامعي وصورة المجتمع؟ وهل أنّ مجرّد استعادة هذا السّؤال في ظِلّ متغيّرات التّعليم العالي أي في طور ما بعد صناعي وما بعد حداثي غربيّاً هو نوع من الإقرار بأنّ النّخبة العربيّة ما تزال مُلتحفة بالمباينة التي رفعها الفكر العربي القروسطي بين الثقافة العالمة وبين ثقافة العوام. وهو شكل من أشكال التّمسّك بمفهوم للمعرفة يرى في العلم من «المظنون به على غير أهله»؟.

د. نزار شقرون

انهيار الصّورة التّقليديّة

إنّ ضجيج المجتمع: ما يحدث يوميّاً من أسئلة تعنى بمشاكل شرائح واسعة من الجماهير لا يمكن بأيّ حال أن يبقى بعيداً عن دائرة الإنصات. وهو إنصات لا يشمل الدّائرة السياسيّة فحسب، بل يستهدف، وبشكل عميق، المجال الجامعي الذي بقي طيلة حقب عديدة مؤشّراً سلبيّاً على وجود صلة ممكنة بينه وبين المحيط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي في الخارطة العربيّة عامّة. ألم ينتقد الباحث سمير عبده المؤسّسة الجامعيّة في الوطن العربي بقوله: «من أهمّ مظاهر التّخلّف في الوطن العربي هو تخلّف هذه المؤسّسة التي نسمّيها الجامعة، فليس هناك من المحيط إلى الخليج جامعة واحدة بالمفهوم الحديث للجامعة. إنّ ما نسميه بالجامعات ليس إلاّ مدار التّعليم العالي يكون فيها التّعليم بواسطة التّلقين والتّبشير والوعظ ودراسة الكتب الكلاسيكيّة فقد أفرزت هذه الجامعات قيادات هزيلة لم تتمكّن من القيام بالثّورة العلميّة، هذه الثّورة ضروريّة لانتشال الإنسان العربي من كهوف الأسطورة إلى المعرفة». لكن هذا الرّأي المستنفر للواقع الجامعي، وكأنّها سياج حديدي ماورائي في حين أنّ المؤسّسة مُشكّلة من إسهام الجامعي أساساً، إذ إنّ للجامعي الدّور الأبرز في تحديد مقرّرات الدّراسة ومحتوياتها وفي بلورة التّصوّرات العامّة لاستراتيجيّات النقلات والمنعطفات في عمليّات الإصلاح أو المراجعة لأنظمة التّعليم العالي العربيّة. لهذا فإنّ المأزق العميق الذي يتخبّط فيه التّعليم العالي العربي يعود إلى طبيعة الذّهنيّة الجامعيّة السّائدة، فلا شكّ أنّ للسياسي العربي دوره في وضع الاستراتيجيّات العامّة دون إغفال للمؤثّرات المجاليّة المحايثة في تقريب التّجربة العربيّة من التّجربة العالميّة، ولكن ذلك لا ينفي الدّور الممكن للجامعي.

إنّ مآزق المجتمع: بطالة أصحاب الشّهادات العليا، هشاشة المؤسّسة الاقتصاديّة، انتشار واسع للعقليّة الخرافيّة، كلّ ذلك من بين التّحدّيات التي من المفترض أن تكون في سلّم أولويّات الجامعي. ولقد أصبحت البداهة الواقعيّة تحتّم على الجامعي الانتباه الدّقيق إلى أنّ الواقع هو ما يجب التّفكير فيه، فلا يعقل أن تبقى مخابر البحث العلمي معزولة عن احتياجات المؤسسة الصناعيّة والاقتصاديّة ولا يعقل أن تظلّ محتويات الدّراسة هُلاميّة ومقاساً عامّاً، في حين أنّ لكلّ مجتمع مقاسات،، كما من غير المعقول أن تبقى العلوم الإنسانيّة علوماً منبتّة عن سياقها العربي المعاصر وعن أسئلة الواقع.

لقد كان في ظنّ البعض أنّ الجامعة قلعة حصينة لا تلقي بمعرفتها للعامّة إلاّ في شكل الفتات. لكن هذه النّظرة الضيّقة والتي تعيد إلى الأذهان مفهوماً بالياً للمعرفة قد زالت بزوال فكر ما بعد الحداثة. ولكن هل زال هذا الفكر فعلاً عن مجتمعنا، ذاك



ما يجعل من نمط المعرفة نمطاً ما قبل حداثيّ. على الجامعة اليوم أن تسعى إلى فهم المتغيّرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة وأن تعمل على استيعابها والتفكير في أسئلة التقدّم من جديد بدل أن تتقوقع في المفهوم الأكاديمي التّقليدي، ومن الغريب أنّ حركة الإنصات إلى المجتمع بدأت تزحف في قطاعات العلوم من خلال إحداث شعب مُمهننة في السّنوات الأخيرة ومن خلال إحكام التّواصل بين الجامعيّين- الباحثين وبين المستثمرين، ولكنّ حركة الإنصات بقيت سلحفاتيّة الخطو في قطاعات الآداب والعلوم الإنسانيّة.

لقد تفطّن الغرب إلى أنّ الفصل الموجود منذ مئات السنين «بين الفنون» والآداب و«المهنيّة» لم يعد معياراً عالميّاً وأضحى التّفكير في عوائد التّعليم العالي على الاستثمار هو المحكّ الأساسي لإحداث المتغيّرات وعرض البرامج. ولا نغالي حين نعتبر أنّ استتباعات التّجارب الغربيّة مؤثّرة في نظامنا التّعليمي بحكم الانخراط الوطني في مسار توحيد المنظومة التّعليميّة العالميّة، وهو ما أدّى إلى مسايرة للتّوجّهات العالميّة نحو ما نسمّيه بـ«العولمة الإيجابيّة».

إنّ الجامعي الذي يعتبر المجتمع جزءاً من أولويّات البحث والتّفكير والإبداع هو الذي يتخطّى هذا القيد الصّوري الذي جعل الجامعة في اللاّشعور الجمعي فضاء بلّوريّا من الكريستال، لا ينبغي زجّه في معارك المجتمع.لهذا فالجامعي مدعوّ إلى قبول المتغيّرات ، فلا معنى للبحث العلمي ولمقرّرات دراسيّة ترهن الكفاءة البشريّة في مخبر أو كتاب دون أن تكون نتائجها مؤثّرة في مجتمعها.

لكن هذا المنشود الذي يتبلور بفضل الضّغط الواقعي والدّولي يظلّ مرتهناً بعقليّة الجامعي ذاته. إنّ شريحة كبيرة مطالبة بأن تعيد التّفكير فيما يحدث خارج جدران الجامعة لأنّ هذا الواقع تسلّل نهائيّاً إلى الجامعة دون أن يطلب إذناً للدّخول. كما أنّ «برجعاجيّة» الجامعي الكلاسيكي مآلها الانهيار مثلما تنهار القصائد الهلاميّة الغامضة والذّاتيّة المفرطة والمستبدّة في القصيدة المستقبليّة وإنّ الإبقاء على المنظور الأحادي للأشياء والذّاتاني من شأنه أن يجعل من الإنسان العربي مستلباً أكثر فلا حاجة لنا اليوم تحت وقع زحف الواقع أن نتوهّم العيش في مجرّة غير مجرّتنا.

ولكن هل يعني هذا التّشخيص الإقرار بأنّنا نمرّ اليوم من الإنتلجنسيا الفكريّة إلى «الإنتلجنسيا المهنيّة» فنصوّر لإفراغ الجامعة من دورها التّقليدي في بلورة تصوّرات المجتمع وتشخيص إمكاناته المستقبليّة؟ وبتعبير مبسّط هل ننادي بدور تكنوقراطي للجامعة فحسب؟

إنّ الإسراع إلى تأكيد هذا المنحى يجعلنا نسقط مباشرة فيما أقرّه «مولر» حين بيّن أنّه «في المجتمع الصناعي المتقدّم تحلّ محلّ المشروعيّة القانونيّة – العقلانية مشروعيّة تكنوقراطيّة لا تولي أيّ اهتمام لمعتقدات المواطن أو للأخلاق في ذاتها». وهو ما يفيد معنى غطرسة الأدائيّة مقابل تراجع عقلانيّة الحداثة. ففي سياق الوعي بأنّ الجامعة هي نسق فرعي من النّسق الاجتماعي قد يخشى الانزلاق في هذه الأدائيّة المشطّة التي تنفي نفيا تامّا الخلفيّات المعرفيّة وتسكت عن الدّور الطّلائعي للجامعة. وهو دور ثابت وتقليدي بمعنى حضوره الدّائم كآليّة جوهريّة في الكيان الجامعي.

يفرز سيادة مبدأ الأدائيّة مساهمة التّعليم العالي أوّلا في التّعامل مع المنافسة العالميّة بتنويع الاختصاصات حتّى تستطيع الدّولة القوميّة أن تنخرط في السّوق الدّوليّة. وثانياً في إمداد المجتمع بالخبرات والمهارات التي تلبّي احتياجاته. ويفيد هذا التّعريف للأدائيّة اقتصار الجامعة على عمليّة إمداد تنموي متواصل للمجتمع وهو أمر فعّال وعقلاني أيضاً غير أنّ الشّطط في إملاءاته قد يؤدّي إلى اللّبس الآتي وهو أنّ الجامعة لن تلعب دورها السّابق في إنتاج مثل عليا وهو للبس خطير. فقد ينظر إلى السير الحثيث نحو تغيير «الصّورة التّقليديّة» للجامعي، في ظاهر الأمر، بمثابة انتكاسة المثل العليا. وهو ما ينتج عملياً «ثقافة مضادّة» لتوجّهات تأهيليّة، لهذا فإنّ التّفكير في تأهيل تخصّصات الفنون والآداب والإنسانيّات يمثّل رهاناً متشعّباً، إلاّ أنّه ضروريّ وعاجل أيضا. ومن البديهي أن يثير هذا التّفكير اتّجاهاً ثالثاً في التّعامل مع اختصاصات الفنون والإنسانيّات حتّى يندمج القطاع برمّته في حركيّة المجتمع دون أن يتخلّى الجامعي عن دوره الأصلي في إنتاج القيم رغم فخاخ التّكنوقراطيّة.

عبد القادر عبد اللي

يعـود عُمـر التعليم الجامعي في سـورية إلى ما قبل تأسـيس الدولـة السـورية الحالية، فقد تأسّسـت المدرسـة الطبية عام 1903، ومدرسـة الحقـوق عام 1913 فـي العهد العثماني، ولم تتأسّـس الجامعة السـورية حتى عـام 1923 بعد الانتداب الفرنسـي، وذلك بدمج المدرسـتين. تحوّلـت الجامعـة السـورية إلـى جامعة دمشـق فيمـا بعد، وتوسّعت لتشمل فروع العلوم البحتة والإنسانية كلها، ومع النمو المطّرد لـم يعد بالإمكان اسـتيعاب الطلاب، فتأسسـت جامعة حلـب عام 1958، وكانت نواتها كلية الهندسة التي تتبع الجامعة السورية مع كلية زراعة، ثـم تطوّرت بسـرعة في أواخر السـتينيات لتضم عدداً كبيـراً من الكليات والمعاهد.

من الريادة إلى الانهيار

مع الانفجار التعليمي الذي شهدته سورية إبان حرب 1973، كان لابد من تأسيس جامعات جديدة وافتتاح كليات أخرى، فكانت جامعة اللاذقية (تشرين)، ثم تلتها جامعة حمص (البعث)، وهناك فـروع لهذه الجامعات الأربـع تغطي المحافظات كافة.

لم يُلبِ هذا التوسّع الأفقي الحاجة المـتـنـامـيـة، فـصـدر مـرسـوم افتتاح الجامعات الخاصة، فهل حققت المرجو منها؟

ريادة الجامعة السورية / جامعة دمشق

لم تكن جامعة دمشق الرائدة عربياً على صعيد التأسيس فقط، بل حقّقت الـريـادة باعتمادها التدريس باللغة العربية أيضاً، وكانت أول من عرّب المناهج. لقد كانت منبراً علمياً استقطب كثيراً من الطلاب العرب من مختلف الأقطار، ومن خلال الجو الديموقراطي الـذي سـاد فـتـرة خمسينيات الـقـرن العشرين سجلت ريادة أخرى بانخراطها في العمل العام، فمع كونها منبراً علمياً مهماً، كانت رائدة في العمل السياسي، وتحولت إلى أحد مراكز القوى السياسية الفاعلة في سورية، وبوصلة للكثير من التيارات السياسية العربية.

كان المستوى العلمي الذي تتمتع به جامعة دمشق يجعلها نموذجاً يحتذى به، وقد وقف على منابر التدريس فيها علماء اشتهروا كثيراً، لا يتسع المجال لتعداد أسمائهم. وبقي هذا المستوى العلمي محافظاً على حد معين على الصعيدين العلمي والتربوي إلى أواسط السبعينيات.

خـرّجـت جامعة دمـشـق خــلال هـذه الفترة أعداداً كبيرة من الكوادر العلمية التي ساهمت بتأسيس شقيقاتها في سـوريـة، وسـاهـم بعضها بتأسيس كثير من الجامعات العربية أو التحقت بكوادر تلك الجامعات بعد التأسيس من خريجين عرب وسوريين.

الجمود والعيش على سمعة الماضي

شهد التعليم الجامعي توسعاً أفقياً كبيراً جداً في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، بالتوازي مع التوسع التعليمي لما قبل الجامعة الذي حدث في الفترة نفسها.

الطريف بالأمر أن الكتب التربوية المعتمدة في كلية التربية في جامعة دمشق تـدرّس الإجـراءات التي يجب اتخاذها في حال الانفجار التعليمي من أجل التقليل من تأثيراته السلبية، ولكن شيئاً على أرض الواقع لم يحدث، وهذه كانت بداية اتساع الهوة بين الكتاب (أو المنهج بشكل عام) والواقع، ولكن على الرغم من هذه المشاكل المستعصية بقي التعليم الجامعي في سورية يعيش على سمعة حققها من إنجازات ماضية.

بداية الانهيار

شكلت أواسط السبعينيات منعطفاً



حــاداً في الحـيـاة الـسـوريـة عموماً، والحياة الجامعية خصوصاً، حيث بدأت طلائع الكوادر الموفدة إلى الاتحاد السوفياتي والمعسكر الشرقي بالقدوم إلى الجامعات لتشغل مكانها، ولازال جيلنا الذي كان على مقاعد الجامعات في تلك الفترة يذكر كثيراً من الطرائف عن المفارقات التي عاشها. من نتائج الانفجار التعليمي الأعداد الكبيرة جداً في قاعات الـدروس النظرية إذ وصل مجموع الطلاب الذين من المفروض أن يحضروا محاضرة في كلية العلوم عام 1977 إلى مئتي طالب. يصل هذا العدد إلـى ثلاثمئة إذا كـان الـمـدرس خريج جامعة فرنسية أو إنجليزية والمدرس الذي يدرس المادة نفسها في المجموعة الأخرى للمستوى نفسه قادماً من إحدى جامعات الصداقة السوفياتية.

لم يكن التخبط على صعيد المدرسين فقط، بل امتد إلى المناهج، وهنا يمكن أن نـدرج أمثلة بسيطة تعطي فكرة وافية عن هذا التخبط. يعرف أحد كتب كلية التربية ديموقراطية التعليم «بأنها مجانية التعليم» ويستفيض بالشرح كيف أن الدولة تدرس الطلاب في أطوار ما قبل الجامعة مجاناً، وتتقاضى منهم رسوماً رمزية في الجامعة، وبهذا تثبت بأن سورية من أكثر دول العالم تطبيقاً لديموقراطية التعليم. ولكن في كتب المرحلة السابقة والتي مازالت تعتمد في بعض المعاهد منها كتاب معهد إعداد المدرسين، يعرف ديموقراطية التعليم «بأنها اشتراك المعنيين جميعاً بإعداد المناهج التعليمية» ويشرح «المعنيين» بأنهم القوى المجتمعية كلها بمن في ذلـك الـطـلاب أنفسهم لتلبية التعليم لحاجة المجتمع. لو أردنـا أن نقيس الواقع التعليمي وفق هذا التعريف لظهر أن سورية من الدولة التي ليس لديها أي ديموقراطية في التعليم.

المثال الآخـر: كنت ذات يـوم أمام طلابي في المعهد المتوسط أعطيهم درسـاً في تاريخ الفن، وكـان بحسب المقرر «المدرسة السريالية»، وقفت أمـامـهـم وقـلـت لـهـم حـرفـيـاً: «نـشـأت المدرسة السريالية إبان الحرب العالمية الثانية وهي ضرب من ضروب التخبط، وطرحت أموراً لا يمكن تحقيقها، وهي مدرسة فاشلة بدليل أنها لم تستطع إثبات نفسها». هنا قاطعني أحد الطلاب، وقال لي: «أستاذ، قبل أسبوعين تقريباً قـرأت مقالاً عنك في إحـدى الصحف، وذكر الكاتب أنك فنان سريالي، بما أن المدرسة السريالية على هذه الدرجة من السوء لماذا أنت سريالي؟» ضحكت، قلت له ببساطة شديدة، يا بني، أنا أقول لك ما هو مفروض عليّ وعليك، وما يجب أن تكتبه في الامتحان إذا سُئِلت عن هذا الأمر، أما إذا أردت تثقيف نفسك فعليك الخروج من المؤسسة التعليمية...

الاسـتـيـعـاب الـكـبـيـر للخريجين الجامعيين في المؤسسات الحكومية أبقى الإقبال على هذا التعليم مرتفعاً، ولم يعد الطالب يبحث عن تحقيق طموح علمي، بل طموح وظيفي، وإذا سعى للطموح العلمي فلن يحصل عليه أساساً لعدم توافره. ومن مفارقات هذه الفترة أن بعض طالبات معاهد إعداد المعلمات التابعة لـوزارة التربية، والتي تلتزم الوزارة بتعيينهن بعد التخرج إثر دراسة مدتها سنتين حصلن على مجموع في







الثانوية العامة يؤهلهن للدخول في أي فرع جامعي يردن ومنها كلية التربية، ولكنهن فضلن هذا المعهد لأنه فرصة عمل مضمونة.

ينسحب الأمر نفسه على طلاب الهندسات، فقرار الدولة باستيعاب المهندسين كافة أبقى طموح الطلاب جميعاً الدراسة في كليات الهندسة، حتى امتلأت دوائر النفوس السجل العقاري والمالية والأوقاف بالمهندسين من مختلف الاختصاصات.

محاولات الإصلاح

لم يغب هذا الواقع عن أعين أصحاب القرار، ولم يكن من المحرمات التي لا يمكن مناقشتها. فقد طرحت عدة مبادرات باسم الإصلاح، وتمت الاستعانة بالمؤسسات الدولية وخبراتها أحياناً.

بالطبع هنا لابد من التنويه أن السلطات كانت على وعي تام بعدم إمكانية فصل تطوير التعليم الجامعي عن تطوير التعليم ما قبل الجامعي. ولابد من ذكر هذه الحادثة التي عايشتها بنفسي في إحدى المرات.

عُينت لفترة قصيرة في دائرة المناهج في وزارة التربية، وحضرنا اجتماعاً على درجة كبيرة من الأهمية مع لجنة قيل لنا إنها جاءت من اليونسكو، وقد ساهم أعضاؤها في إصلاح التعليم في دول أوروبا الشرقية بعد انهيار النظام الشيوعي، وفي جنوب إفريقيا بعد إنهاء نظام الفصل العنصري، وقدمت لنا هذه اللجنة تقريراً عن واقع التعليم ما قبل الجامعي في سورية من خلال زيارات ميدانية ومتابعة عن كثب. لم أستطع أن أمسك نفسي عن الضحك في ذلك الاجتماع الذي حضره أعضاء دائرة المناهج ومعاونو وزير التربية المختصون، وحين توجهت إليّ نظرات الاستغراب، تقمصت جديتي، وطلبت الإذن بالحديث، ومُنحته. قلت لو حضرتم في كلية التربية محاضرة للأستاذ الدكتور فلان في أصول التدريس وهو يشرح مساوئ التدريس بطريقة المحاضرة، وينفذ هذه المساوئ دون أي نقص، لما احتجتم إلى هذا الجهد. باختصار كل ما جاء في التقرير كان يُدرس في جامعاتنا.. ولكن هل يمكن إصلاحه؟ لعله يحتاج إلى عملية جرحية أليمة.

من مبادرات الإصلاح أيضاً الجامعات الخاصة، فقد جاءت هذه الجامعات لضخ دم جديد في التعليم الجامعي، ولكن أساتذتها كانوا من الجامعات الحكومية، وتدرس المقررات التي تدرسها الجامعات الحكومية بموجب قوانين التأسيس. وهنا أذكر حديثاً للأستاذ المربي الكبير أنطون مقدسي حول كلمة مقرر، فيقول إنه من الفعل الثلاثي قَرَرَ أي أملى وفرض. بالطبع يمكن أن تكون هناك مقررات في جزء كبير من التعليم الأساسي، ولكن أن يكون التعليم من أوله إلى نهاية الجامعة «مقررات» فأين تنمية المواهب والمبادرات والبحث؟ وبالطبع إدخال هذه الأمور إلى التعليم أمر شبه مستحيل، ويحتاج إلى تأهيل لجزء كبير من الكوادر التي تُدرس في الجامعات.

وهكذا جاءت الجامعات الخاصة حلقة جديدة من التعليم السائد لم تُلق مجرد حصى في الماء الراكد. كانت الجامعات الخاصة ذلك الشبل من ذلك الأسد.

إذا ما نظرنا إلى ما وصلت إليه سورية اليوم، فإن دراسة مسار أي قطاع، ومنها القطاع الجامعي ستكون صورة مختصرة عن المسار الذي أوصل البلد إلى ما وصل إليه. ولم يكن هناك بد من بدء عملية إصلاح واسعة لإيقاف هذا المسار الذي يتسارع نحو الانهيار. الإصلاح كان معروفاً، ولكنه مؤلم، وهو مؤلم ألماً شديداً، ومن أجل تجنب هذا الألم استعيض عنه ببعض الترقيعات أو التلفيقات، وبهذا سار نحو نهايته وبدأ الانهيار الشامل.

مع مطلع القرن العشرين، وكرد فعل على الهيمنة الاستعمارية البريطانية على مصر، راح العديد من المفكرين الوطنيين يتنادون لتأسيس جامعة وطنية أهلية، وكان من هؤلاء: قاسم أمين وجرجي زيدان وسعد زغلول وأحمد لطفي السيد وغيرهم، وبالفعل فتحت الجامعة أبوابها أمام طلاب العلم في ديسمبر 1908، وحدّدت الجامعة الوليدة وظائفها في تكوين نخبة مثقفة ومتميزة ووطنية، تمتلك معارف علمية وإنسانية رفيعة وتلتقي فيها الثقافة الوطنية بخصوصيتها مع الثقافة الإنسانية بما يؤدي إلى إثراء حصيلة تلك النخبة في تعاملها مع مجتمعها في الظروف العالمية المحيطة به.

د. كمال مغيث

باحث بالمركز القومي للبحوث التربوية

ماضٍ مجيد وحاضر بائس


جامعة القاهرة

وعلى الرغم من أنها وقت نشأتها ولعقود متتالية كانت جامعة للنخبة الاجتماعية القادرة على دفع مصروفاتها، إلا أنها قد نجحت في خلق جماعات من المثقفين الوطنيين الذين كانوا هم الأساس للتقدُّم الاجتماعي وللحياة الديموقراطية، وكانت الجامعة هي المؤسسة التي لعب خريجوها دوراً كبيراً في تنوُّع وثراء مختلف مدارس الفكر والأدب والفنون، وترفد مختلف الأحزاب والتنظيمات السياسية بالعناصر البشرية القادرة على قيادة النضال الوطني في سبيل تعزيز الديموقراطية والمطالبة بالدستور والبرلمان، والعمل على تأكيد قيمة الاستقلال الوطني في نفس الوقت، وقد لعب طلاب الجامعة وخريجوها الدور الأكبر في قيادة الاحتجاجات الشعبية ضد الاستبداد عامي 1935 و1946.

ونجحت ثورة يوليو 1952، بما حققته من مطالب شعبية كالإصلاح الزراعي وإعلان الجمهورية واتفاقية الجلاء في كسب تعاطف قطاعات كبيرة من طلاب وأساتذة الجامعة، وفي نفس الوقت فقد قامت بفصل عشرات الأساتذة



الذين عارضوا توجه ضباط يوليو في الانفراد بالحكم ووأد الحياة الدستورية، وهكذا تم تأميم النشاط السياسي للطلاب، وتم توظيف النشاط السياسي للترويج لفكرة الحشد الأيديولوجي، وقدمت الثورة للشعب مطلباً عزيزاً بتقرير مجانية التعليم العالي والجامعي، سنة 1961، غير أن هزيمة يونيو 1967، أدت إلى اشتعال الجامعة بالاحتجاجات المواجهة لجمال عبد الناصر ونظامه، وهو ما أدى إلى ترك هامش كبير من الحرية أمام الطلاب، ومات عبد الناصر عام 1970، فسعى خلفه أنور السادات إلى توسيع هامش الحرية أمام الطلاب بحثاً عن مشروعية سياسية مختلفة عن مشروعية عبد الناصر، وهو ما أدى إلى عودة الازدهار إلى الحركة السياسية والدور السياسي للجامعة، فعرفت الجامعة المظاهرات الحاشدة عام 1972 المطالبة بتحرير أرض سيناء من محتليها الصهاينة، واحتضنت الجامعة الظاهرة الغنائية الشهيرة الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم فكانا من الضيوف الدائمين لأنشطتها الطلابية، وتصاعدت احتجاجات الطلاب على التوجه الرأسمالي للسادات والخضوع لتعليمات صندوق النقد الدولي برفع الدعم عن الفقراء واشتعلت الجامعة ومصر كلها بالغضب في الانتفاضة الشعبية يومي 18 و19 يناير سنة 1977، ومن هنا سعى السادات إلى إصدار القوانين التي منعت تماماً النشاط السياسي من الجامعة، وفي نفس الوقت سعى إلى وجود الأمن داخل الجامعة لوأد أي نشاط سياسي للطلاب في مهده، فاختفت القوى السياسية المختلفة من الجامعة ولم يعد فيها سوى القوى السياسية الإسلامية بحجة أنها صاحبة نشاط ديني وليس نشاطاً سياسياً، ومن هنا فقد أصبحت الجامعة بؤرة للمحافظة بعد أن كانت قلعة للاستنارة والتقدُّم، واتفق هذا الدور الجامعي مع توجهات الحكم الجديد للرئيس مبارك الذي سعى إلى تفريغ الجامعة من النشاط السياسي المعارض فسعى إلى تشديد القبضة الأمنية عليها، وتوسَّع الأمن في سيطرته على الجامعة فأصبح يتدخل في تعيين الأساتذة وتنقلاتهم ويعترض على الندوات المختلفة ويستبدل انتخابات الاتحادات الطلابية بالتعيين من العناصر المتعاونة معه، والتي تلعب أدواراً أمنية في مواجهة زملائها وأساتذتها، ومع ذلك فإن مجموعة من أساتذة الجامعة التقدميين قد شكلوا مجموعة تنادي باستقلال الجامعة وإبعاد الأمن عن مبانيها وأنشطتها هي مجموعة 9 مارس التي تمكنت من الحصول على حكم قضائي بإبعاد الأمن عن الجامعة وعندما سعى بعض هؤلاء الأساتذة إلى توزيع نص الحكم على الطلاب تعرضوا لهجوم ضارٍ من فرق طلاب متعاونة مع أمن الدولة فيما سمي بموقعة 4 نوفمبر 2010، والتي أظن أنها كانت واحدة من أهم إرهاصات سقوط نظام مبارك، وعلى الرغم من سقوط مبارك فإن الاستقطاب الحاد الذي شهدته البلاد قد جعل من الجامعة ساحة لمعارك طاحنة، يستخدم فيها العصي والطوب والمولوتوف، وربما أسلحة الخرطوش، ويعتدي فيها الطلاب على أساتذتهم المؤيدين للحكم القائم ويقومون بإحراق المعامل والمدرجات، وهو ما يؤدي في النهاية إلى الشك في معنى الدور السياسي للجامعة وإلقاء ظلال قاتمة عليه، وهو الأمر الذي يبدو واضحاً في الموقف المعادي للأنشطة السياسية للطلاب، ولكنني أعتقد أن الأمور لن تستقيم لمن يسعون إلى تجريد الجامعة من دورها السياسي والوطني وأن هذا النشاط السياسي السلمي سيعود حتماً للجامعة بمجرد استقرار الأوضاع وعودة الهدوء إلى الجامعة.

أما في ما يتعلق بالدور المعرفي للجامعة فلا شك أنه قد تراوح صعوداً وهبوطاً تبعاً للظروف السياسية التي


جامعة عين شمس

أحاطت بالجامعة، فقبل ثورة يوليو كانت الجامعة على اتصال مباشر بالمعرفة الإنسانية بمعناها الواسع، فلم تكن تمنح لخريجيها وللمعينين فيها كمعيدين درجات الماجستير أو الدكتوراه، وإنما كانت توفر لهم البعثات التي يوفدون من خلالها إلى جامعات إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة فيحصلون على المعارف والعلوم الحديثة من مصادر إنتاجها الأصلية، سواء أكانت تلك المعارف والعلوم في المجال الإنساني أم العلمي، ويعودون إلى الجامعة المصرية محملين بتلك المعارف لينقلوها إلى طلابهم ومجتمعهم، ومع ثورة يوليو وزيادة أعداد الطلاب، ومن ثمّ أساتذتهم فلم تعد الدولة تقدر على توفير التمويل اللازم للبعثات في مختلف التخصصات فاكتفت بالتخصصات التي لا يمكن الحصول عليها من مصر وكانت كلها في الغالب تخصصات هندسية وتكنولوجية، أما العلوم الإنسانية فقد أصبحت الجامعة تمنح شهاداتها من مرحلة الليسانس حتى الدكتوراه، وهو ما أدى إلى شكل من أشكال التدهور في تلك العلوم والمعارف مقارنة بما كان يتم من قبل، وفي السبعينيات شهدت البلاد سعياً حثيثاً نحو دعم اللامركزية وزيادة سلطات وصلاحيات المحافظين في المحافظات المختلفة، وهو ما أدى إلى نوع من السباق بين المحافظات المختلفة في إنشاء الجامعات الإقليمية، والتي أعدت على عجل وبدون استعدادات حقيقية لا في المباني ولا الأساتذة، ويكفي أن نعرف أن مصر قد أنشأت الجامعة الأهلية 1908، وعلى مدى نصف قرن لم تشهد إنشاء سوى ثلاث جامعات أخرى هي: جامعات الإسكندرية وعين شمس وأسيوط، ولكن في عقد واحد هو عقد السبعينيات فقد شهدت إنشاء عشر جامعات دفعة واحدة ومن هنا فقد راحت تسعى للهاث إلى استكمال هيئات التدريس فيها بالتسريع في منح شهادات الماجستير والدكتوراه بصرف النظر عن المستوى العلمي والمعرفي المتدني لهم، وقد تواكب ذلك الإعداد المتدني لهيئات التدريس مع توجه الدولة



نحو الحد من فاعلية ودور الجامعة من ناحية وهيمنة الفكر الديني المتطرف من ناحية ثانية، وهو ما أدى إلى مزيد من التدني في المستوى المعرفي والعلمي للجامعة ومع غياب المعايير المهنية العلمية والأكاديمية راحت معايير القرابة والعائلية ومقتضيات الشللية والولاء للأساتذة الكبار تلعب دورها المؤثر في المزيد من تدني المستوى المعرفي والعلمي للجامعة، ويضاف إلى تلك العوامل ما يتعلّق بمستوى الأجور التي يحصل عليها أعضاء هيئة التدريس في الجامعة، فقد كان مرتب عضو هيئة التدريس في بداية حياته مع تحويل الجامعة الأهلية إلى جامعة حكومية سنة 1925 يبلغ ما يعادل ثلاثين ألفاً من الجنيهات، وهو ما لا يزيد اليوم عن ثلاثة آلاف من الجنيهات أي ما يعادل واحداً على عشرة مما كان يحصل عليه المعيد منذ تسعين عاماً، وهو ما ادى إلى انصراف الأساتذة عن التفرُّغ للعلم والطلاب بكتابة المقالات والأبحاث هنا وهناك والسعي إلى الحصول على فرصة للإعارة إلى إحدى جامعات الدول العربية للعمل على تأمين مستوى لائق من الحياة الكريمة للأستاذ وأسرته، ولم يكن غريباً بعد كل هنا أن تخرج جميع الجامعات المصرية من مختلف التصنيفات الدولية المعتبرة لأحسن خمسمئة جامعة في العالم.

د.محمد الرميحي

أستاذ الاجتماع السياسي - جامعة الكويت

الكتابة حول الجامعات في الخليج هي كتابة بطعم العلقم، من شخص خبر التعليم الجامعي الرسمي لأربعة عقود حتى الآن، والجامعـات، كمثل غيرها مـن الموضوعات في الخليـج، لا يمكن معرفة عددهـا علـى وجـه الدقة، فهناك أولاً اختلال فـي المفاهيم، بمعنى ما هي مواصفات الجامعة؟

هياكل دون محتوى!

بعضهم يـصـرّ عـلـى أن مـا لديه جامعة، وهــي فــي الحقيقة (مدرسة ثانوية) على أبعد تقدير. حاولت أن أحصر عدد الجامعات في دول الخليج (دول مجلس التعاون الست) فلم أجد إلا أرقاماً تقريبية، وهي خمس جامعات رسمية (حكومية)، عدا المملكة العربية السعودية، فالأخيرة لديها من الجامعات الحكومية أربع وعشرون. أما الجامعات الخاصة، المصنفة رسمياً كجامعات فمجموعها فـي دول مجلس التعاون إحـدى وثلاثون جامعة ! أي أن هناك في الخليج اليوم، ستين جامعة تقريباً، يتقاسم المشهد جـامـعـات حكومية وأخرى أهلية ! هنا إذا استثنينا المعاهد والكليات التي تقدّم نوعاً من التعليم العالي، والتي يدعي بعض أصحابها أنها (جامعة) ! ويبدو أن فتح الجامعات الأهلية أصبح في الخليج في العشرين سنة الأخيرة يتكاثر كالفطر،كونه عملاً (تجارياً) مربحاً، وليس لدي اعتراض على التربح، إلا أن بعضه يميل مع الأسف، إلى تخريج أعداد دون محتوى ثقافي له معنى اجتماعي أو تنموي، بـل لا توجد فـي الخليج قاطبة حتى اليوم (جامعات أهلية خيرية) -phil anthropic أي جامعات خيرية، وهـي المثال الأنجح في العالم المتقدِّم، خاصة الولايات المتحدة وبعض دول الغرب، على الرغم من الشغف الخليجي بـ(أعمال الخير)، التي يدفع لها الملايين من شمال الخليج إلى جنوبه، معظم هذه الأموال تنهب إلى أشكال تقليدية من (الإحسان)!

لا أميل إلى أن ضعف التعليم الجامعي في الخليج سببه عامل أوحد، في العلم الاجتماعي لا يحق أن نعزو ظاهرة إلى عامل واحد، فهناك عوامل عديدة تتدخل من أجـل الـوصـول إلـى تلك النتيجة المحزنة ضعف التعليم الجامعي وفقر مخرجاته، كما لا أميل إلـى التعميم، فبعض الجامعات، وهي قليلة جداً، تهتم اهتماماً كبيراً بالكيف والجودة، قبل أي شي آخر، ولكنها قليلة، في خضم كم هائل من مؤسسات أخـرى، اهتمامها بالجودة في التعليم لا يظهر حتى في تقاريرها. كما أن جامعات الخليج، على كثرتها، لم تنل أية واحدة منها مكاناً في أي تقييم بين الخمسمئة جامعة الأولى في العالم، حسب التقديرات المختلفة، فهي جامعات (فقيرة المستوى).

نشأت الجامعات الرسمية في الخليج (دول مجلس الـتـعـاون) بـيـن نهاية خمسينيات الـقـرن الماضي (جامعة الملك سعود بالرياض 1957)، وبين النصف الثاني من الثمانينيات(جامعة السلطان قابوس في عمان عام 1986) فيما بين هذين التاريخين، تعدّدت الجامعات الرسمية بشكل تدريجي، أما الأهلية فقد شهدت تراكماً كبيراً في العدد والانتشار، فيما بعد دخول القرن الـحـادي والـعـشـريـن، حيث تضخمت الحاجة للجامعات، بسبب تدفق الثروة النفطية الهائلة لدى معظم دول مجلس



التعاون، التي أنتجت ديناميكية غريبة، وهي الإقبال على التعليم العالي لا بسبب الشغف به، بل لأن الإدارات الحكومية قد ربطت بين (الوظيفة العليا في الدولة وبين الشهادة)، وقد نتج عن ذلك في العالم العربي قاطبة (الفقير والغني) معادلة غريبة، وهي أن الفقر والعوز، أنتج في التعليم ما أنتجته الثروة، أي كل منهما أثر في تدني نوعية وسوية التعليم، على الرغم من تناقضهما في الظاهر.

من الأسباب الأخرى التي أدت إلى ضعف مخرجات التعليم الجامعي في العقود الأخيرة في الخليج، ضعف التأسيس الطلابي فيما قبل السلم الجامعي، ذلك أن الطالب يصل إلى الجامعة دون إعداد كافٍ لا من حيث المنهج أو حتى المهارة، كما أن عاملاً آخر أثر في تدني التعليم، وهو التدخل السياسي، إذا قرر السياسيون أن أفضل طريقة لامتصاص غضب الجيل الصاعد أن يفتح له مجالاً في تعليم عالٍ (مفرغ من محتواه) من أجل إرضاء رغبةٍ اجتماعية في (الشهادة العليا)، كما أن انعدام (التنافسية) بين مخرجات التعليم، أضاف من عوامل الضعف، عاملاً آخر مهماً، فالوظيفة مضمونة! أن كان لديك شهادة!! خبراء التعليم في مجتمعات أخرى وجدوا أن العوامل الأربعة (المبنى، المنهج، المعلم، المجتمع)، هي التي تشترك في العملية



التعليمية جودة أو ضعفاً، منها اثنان مهمان أكثر، هما المجتمع، الذي يضع خطط التنمية ويرسم الطريق إليها، والمعلم، وهو الأكثر أهمية، إلى درجة أن المعلم و(مستواه المادي واحترامه الاجتماعي) في المجتمعات التي نهضت مثل (اليابان أو ألمانيا) هو في مستوى أعلى بكثير، مادياً ومعنوياً، من أي محترف آخر (محام أو طبيب) على العكس من ذلك في مجتمعنا العربي قاطبة وفي دول الخليج، فهو ليس أكثر (من معلم صبيان)!، زاد من ذلك انصراف (المواطنين) عن هذه المهنة. ففي بداية التعليم في الخليج، كانت

هناك نهضة معقولة في التعليم، بسبب حاجة المجتمع أولاً ولأن المعلم (محلي أو عربي) كان مؤهلاً بشكل جيد لمهنتها، وثانياً كانت نظرة المجتمع إليه نظرة إيجابية، فأوائل المعلمين، سواء أكانوا في المستوى قبل الجامعي، أم حتى في أول بدايات الجامعات الحكومية في الخليج (الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي) تم تجنيد أفضل الأساتذة، وبعد ذلك توسعت فرص العمل، فانصرف كثيرون عن مهنة التعليم، وأصبح التعليم (مهنة طاردة للكفاءات) معنوياً ومادياً. إذا أضفنا إلى كل ذلك فقدان (البوصلة) في وضع


جامعة السلطان قابوس

فلسفة مجتمعية ناضجة ومستدامة للتعليم، فإن النتائج التي تظهر لنا عياناً ليست بالمفاجئة أو المستغربة!

يحتشد الجيل الخليجي القادم في المدارس والجامعات اليوم، بشكل لم تألفه مجتمعاتنا من قبل، بثقلها الديموغرافي، وحجم متطلباتها، ومستلزماتها الأساسية، وستواجه الحياة المقبلة مصاعب شتى، خصوصاً عندما سيندفع المواطنون يبحثون عن فرص عمل، واكتفاء ذاتي، وحياة كريمة. إن مجتمعاتنا ستواجه بنفسها تحديات سيفرضها الواقع بكل ما فيه من معضلات ومشكلات وأزمات تتفاقم مخاطرها يوماً بعد يوم سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، فالوفرة المالية الحالية ليست بالضرورة دائمة ولا هي مُتجدّدة. وعليه، فثمة مهمات أساسية وعملية، لابد من الوعي بها في تكوين الأجيال وتدريبهم، بعيداً عن كل الترسبات والبقايا والمألوفات والخطايا والمثالب التي مازالت سائدة في التربويات المدرسية وفي المناهج الجامعية، ودون الحديث الجدي والفعال لما يعرف اليوم بتكوين (رأس المال البشري)، فإن كل الصيحات، مثل غيرها،سوف تتبخر في الفضاء الكبير، معتمدة على تراث أصيل في التواكل.

أضابير مسؤولي التعليم في الخليج مليئة بدراسات حول (النهوض بالتعليبم) إلا أنه حتى اليوم لم توجد بعد (كتلة وطنية حرجة) تضع النهوض بالتعليم على أعلى المستويات، إما جهلاً بأهمية تجويد التعليم، وقدرته على النهوض بالمجتمعات، أو عدم رغبة في إشاعة الاستنارة بين الناس، واعتبار التعليم (شكلاً خارجاً) وديكوراً من بناء وشخوص، لا يوجد احد على سطح هذه الدنيا في أي عالم كان (متقدماً أو ناهضاً) إلا وقد اعترف بأهمية تجويد التعليم، أما منطقتنا فلازال الوعي بتلك الأهمية في حدوده الدنيا، فلا يوجد نقاش مجتمعي واسع حول هذا الموضوع، بل يتفشى إهمال من وسائل الإعلام، وبين متخذي القرار، ومن جماعات المجتمع المدني (إن وجدت) في تصور أن ما لدينا تعليم جامعي متقن!

ولعله من اللافت أن أول مرة تنكر فيه مفردة (الثقافة) وأهميتها في وثيقة رسمية جماعية عربية، كانت في البيان الختامي لاجتماع القمة العربية في بيروت الرابع عشر، الصادر في 29 مارس 2002،كما أن أكثر تقرير أممي كتبته نخبة عربية، واهتم بموضوع التعليم والثقافة، هو (تقرير التنمية الإنسانية العربية) الصادر من (برنامج الأمم المتحدة للتنمية) عام 2002، والتقارير اللاحقة. ومن الملاحظ أن هذا التقرير اعتمدت عليه الولايات المتحدة في إصدارها (مبادرة الشراكة بين الولايات المتحدة والشرق الأوسط)، التي أطلقها وزير الخارجية الأميركي وقتذاك (كولن باول) 2002، والتي أشار فيها، للعجب، إلى قول شاعر النيل، حافظ إبراهيم حول تعليم المرأة (الأم مدرسة إذا أعددتها،، أعددت شعباً طيب الأعراق) رابطاً بين معضلتي قطبي التنمية في بلادنا (المرأة والتعليم)! ولكن كل ذاك كان نتيجة ردة فعل لأحداث 11 سبتمبر 2001 المشؤومة!

لقد تبيّن بما لا يدع مجالاً للشك، أن هذا النوع والسوية من التعليم الذي نقدمه لأبنائنا وبناتنا -في الغالب- ينتج أفراداً منزوعي المقاومة الثقافية، وليست لديهم القدرة منهجياً على (القراءة المضادة) لما يعرض لهم، لذلك ينتشر التشدُّد والتعصب الأعمى، ليس ضد الآخر فقط، بل في بعض الأوقات ضد النفس. دون إعادة نظر جدية وحقيقية في فلسفة التعليم وأهدافه، فإن الآية تنقلب من التعليم إلى الغد، إلى تعليم الأمس البائد!

تحت مهب النار

محمد الأصفر

تعاني الجامعات الليبية، ومن قبل ثورة فبراير، من مشاكل مزمنة، رغم ما يبذله أساتذة وطلاب غيورون من جهود لتصحيح الوضع، لكن ظروفاً خارجة عن إرادتهم، تطيح بجهودهم، وقد توجّه إليهم تهم سياسية تنتهي بهم إلى الاستبعاد أو السجن أو حتى الإعدام داخل الحرم الجامعي.

في السابق، كانت الجامعات تعاني من سلطة النظام،من خلال اللجان الثورية، والآن صارت تعاني من سطوة متطرفين وغيرهم، وكذا من الانفلات الأمني والمعارك الدائرة بين التيارات المسلحة في محيط الجامعات.

تعتقد د.عائشة المغربي، أستاذة فلسفة الجمال في جامعة الزيتونة بطرابلس، أن الجامعات الليبية فقدت دورها التنويري منذ سنوات بعيدة، حين تحوّلت إلى لعبة في أيدي اللجان الثورية في زمن القذافي. «وبدل أن تكون منارات علمية وثقافية، صارت موشومة بذاكرة الإعدامات والإرهاب الفكري لفترة طويلة واستمر هذا الوضع بعد ثورة فبراير»

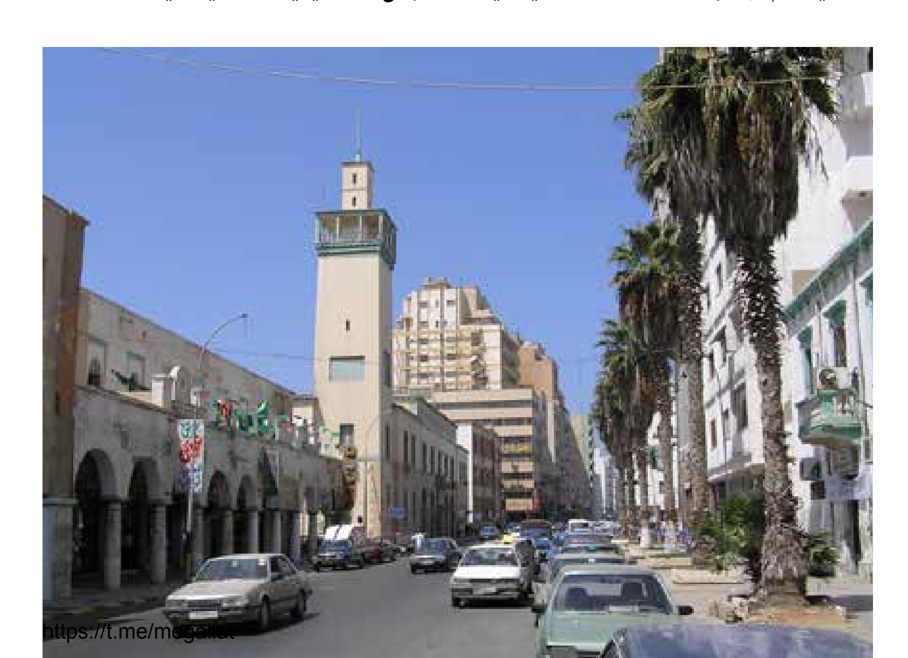
من جهته، د. المبروك سلطان، الأستاذ بجامعة بنغازي، يركز في انشغاله على قضايا تتعلّق بالأمن وارتباك العملية التعليمية بسبب إيقاف الدراسة ومشاكل إدارية أخرى، ويقول :«تعرّضت الجامعات الليبية، مثلها مثل غيرها من المؤسسات الحيوية لهزات الثورة وارتداداتها، فترتب عن توقف الجامعة في بنغازي إعداد فصل مضغوط لتسوية العام الدراسي، ودخلت الجامعة في دوامة ملاحقة الجداول الدراسية ومواءمة متطلبات الطلاب والأساتذة، هذا رافقته اعتصامات طلابية لتحقيق طلبات خاصة بهم»

ويضيف دكتور سلطان، والذي له نشاط مكثف في مؤسسات المجتمعات المدني أيضاً، متطرقاً للوضع الأمني الذي تعيشه جامعة بنغازي: «وازداد الوضع الأمني سوءاً عندما بدأت الحرب بين أطراف مسلحة تحيط بالجامعة إحاطة السوار بالمعصم، فالجامعة (ببنغازي) يقابلها معسكر 17 فبراير، وخلفها مقر لوزارة الدفاع، وعلى جانبها مقر لأحد كتائب الصاعقة وتقع في مرمى نيران الجميع، مما اضطرها لإيقاف الدراسة للعام الحالي وعدم القدرة على استئنافها للآن».

أما، د.أم العز الفارسي، رئيسة قسم العلوم السياسية بجامعة بنغازي، فشخصّت مشاكل الجامعة حالياً مصرحة: «الجامعات لها لوائحها ومناهجها وتحاول أن تفرض استقلاليتها طيلة فترة تلقي الطالب للعلم فيها.. ثم له أن يشارك أو يمتنع وفقاً لقناعاته السياسية وتوجهاته الثقافية والتي تصيغ الجامعات قدراً كبيراً منها..هذا بشكل عام ما تنجزه الجامعات.. لكن في ليبيا على وجه التحديد وجد الطالب نفسه داخل بوتقة الاستقطاب الحاد عسكرياً وسياسياً.. بل إن مقار الجامعات لم تخل من الانتهاك المباشر، سواء أكان على مقارها بتوظيفها من ناحية أم بفرض توجهات سياسية ومجتمعية من ناحية أخرى».

وعن معايير الجامعات الليبية ومستواها مقارنة بالجامعات العربية والعالمية فتقول أم العز: «في ليبيا معايير جودة الجامعات دولية ولدينا ست جامعات مازالت تحظى بموقعها الدولي ولم يحدث أن تم رفض طالب ليبي تخرج في أي منها.. أعني الجامعات الحكومية (بنغازي، مصراتة، طرابلس، البيضاء، سرت، سبها)..». وحول عمليات الإيفاد للدراسة بالخارج والتي تلاقي انتقادات شديدة، حيث يتم إيفاد طلاب كبار السن أو يفتقدون لشهادات عليا، فتعلّق أم العز: «هنا لا يحدث أبداً في الجامعة، من تقصدهم توفدهم مؤسساتهم..أما الجامعة فلا توفد إلا الأوائل ومن تنطبق عليهم شروط المعيد ولا يمكن أن يتم قبول أستاذ جامعي لا تنطبق عليه شروط المعيد في حالة قدومه من الخارج مباشرة».

الجامعات الليبية تجد نفسها اليوم في مصيدة السياسة، مطوقة وغير قادرة على الخروج من عنق الزجاجة، مُنتظِرة ومُرتقِبة نهاية الأزمات المتعاقبة، وعودة الروح الأكاديمية الصافية إليها.



الجامعات الفلسطينية نشأت في ظِلّ الاحتلال، وهي بالمفهوم العام مؤسسات حديثة نسبياً، أقدمها جامعة بيرزيت التي دشنت كجامعة في العام 1972، بعد أن كانت قد تأسست كمدرسة في مطلع القرن العشرين ثم تحوّلت إلى كلية جامعية. يبلغ عدد الجامعات الفلسطينية اليوم 14 جامعة موزعة على القدس والضفة الغربية وقطاع غزة، وبالرغم من طاقتها الاستيعابية الكبيرة، إلا أن عدداً وافراً من طلبة فلسطين مازالوا يتوجهون إلى خارج فلسطين للتحصيل العلمي.

د. نظمي الجعبة

جامعة بيرزيت

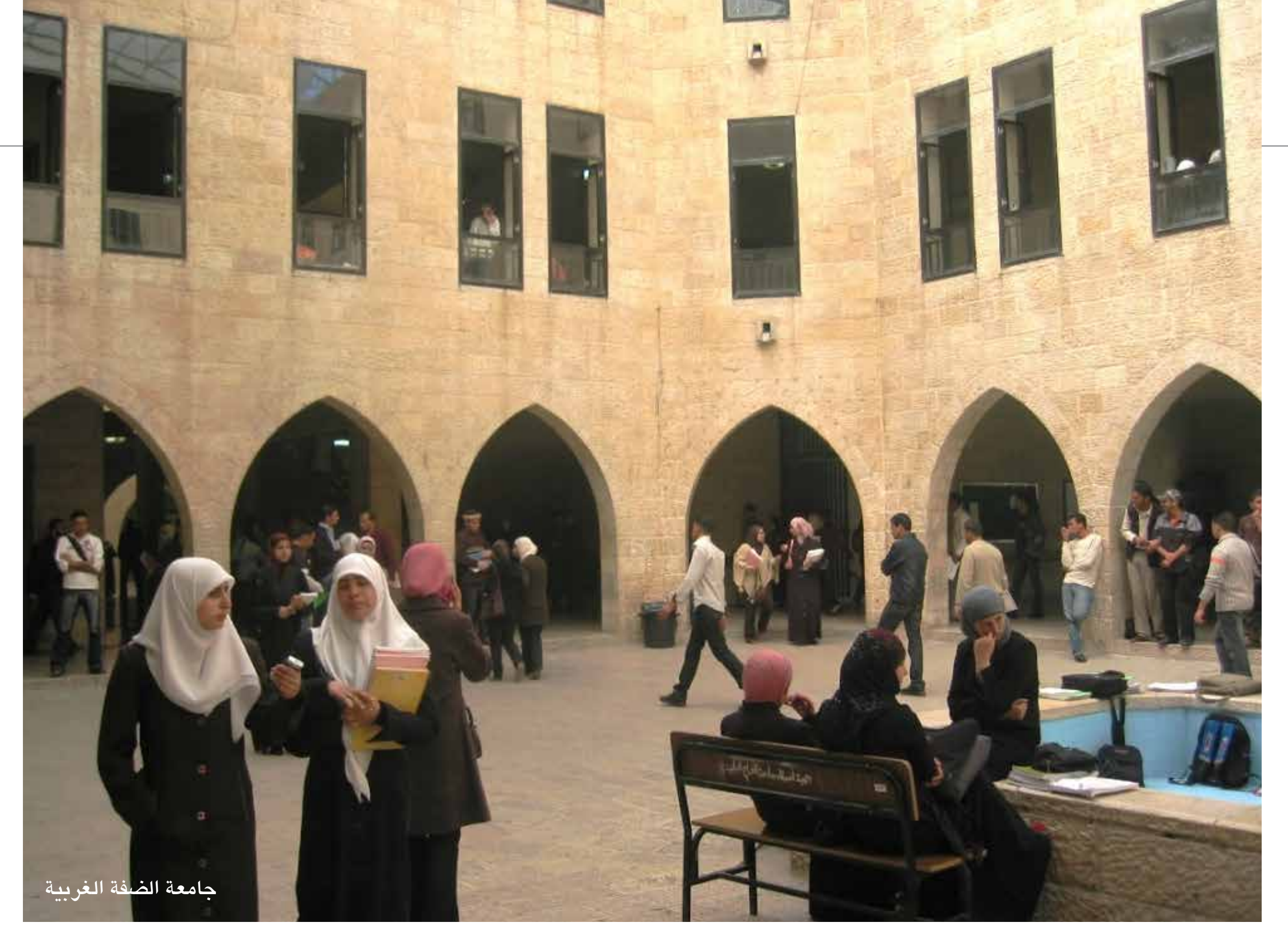
.. خلف الاحتلال

تنقسم الجامعات في فلسطين إلى المجموعات التالية: الجامعات العامة، تُدار من قبل مجلس أمناء مستقل يمتلكها كمؤسسة غير ربحية غير حكومية، وهي تشكّل غالبية الجامعات ويبلغ عددها تسع جامعات، يكون مجلس الأمناء ليس مسؤولاً فقط عن تحديد السياسات العامة وإقرار البرامج المختلفة، بل أيضاً عن تأمين احتياجات الجامعة خاصة المالية، ولا يتدخل في الإدارة اليومية للمؤسسة ما عدا تعيين رئيس الجامعة، في حين يتم تعيين نواب الرئيس وعمداء الكليات من قبل مجلس الأمناء بتوصية من رئيس الجامعة. تتلقى غالبية هذه الجامعات دعماً حكومياً رمزياً انعدم تقريباً خلال السنوات الأخيرة في ظِلّ تنامي الأزمة المالية لدى السلطة الفلسطينية، في حين يساهم الطلبة بأكثر من نصف التكاليف عبر الرسوم الجامعية التي تتراوح بين 800 و1000 دولار أميركي فصلياً، ويقوم مجلس الأمناء بتجنيد الناقص من الأموال، إن نجح في ذلك وتبعاً للظروف.

أما النوع الثاني فهو الجامعات الحكومية (جامعتان)، وتدار كأي مؤسسة حكومية أخرى، وتخضع للإدارة المباشرة لوزارة التعليم العالي. أما النوع الثالث، فهو الجامعات الخاصة وعددها ثلاث جامعات، ولا يغيب وجودها عن الفكرة الاستثمارية. وكل الجامعات في فلسطين هي جامعات دوام كامل، ما عدا جامعة القدس المفتوحة، وهي أكبر جامعات فلسطين من حيث عدد الطلاب، التي تتبع نظام الجامعات المفتوحة. تقدم كل الجامعات تقريباً درجة الماجستير في غالبية التخصصات علاوة على البكالوريوس والدبلوم، وبعضها تقدّم برامج محدودة في درجة الدكتوراه، وهي ظاهرة آخذة بالتوسع التدريجي.

تتمتع الجامعات في فلسطين بشكل عام بسمعة طيبة، بعضها لأسباب تاريخية ولدورها الاجتماعي والتعليمي المميز، خاصة لقدرتها الحفاظ على مستوى أكاديمي معقول في ظِلّ الاحتلال والحصار وفي ظِلّ عدم توافر الحد المعقول من الحرية الأكاديمية الضرورية للإبداع، وهي مسألة لم يكن الوصول إليها بدون تحدٍ مجتمعي. بسبب بنيوية الجامعات، وكون غالبيتها غير حكومية، تتمتع بحرية داخلية وعلاقات ديموقراطية معقولة غير معتادة في منطقتنا، كما يتمتع الجسم الطلابي فيها بقوة تأثير كبيرة في تشكيلات الجامعة وسياساتها وبتمثيل معقول داخل البنى الداخلية للجامعة، وبهذا فإن الانتخابات السنوية لمجالس الطلبة تأخذ أبعاداً تتجاوز جدران الحرم الجامعي، وتساهم في تشكيل الخارطة السياسية على مستوى الوطن، وتعد هذه الانتخابات حدثاً يتم تقييم نتائجه بمستويات مختلفة. وبالرغم من أهمية هذا الأمر في تشكيل شخصية الطلبة ووعيهم بقضايا شعبهم، إلا أنه يتجاوز حدود المعقول في بعض الأحيان، ويحول الحرم الجامعي إلى أماكن للتجاذبات السياسية.

تواجه الجامعات في فلسطين ما تواجهه الجامعات في العالم العربي، فهي أفقر من أن تستطيع مواكبة التحديات التكنولوجية المتسارعة وتسخيرها كأدوات ناجعة في التعليم، وإن لم تفعل ذلك تزداد الهوة عمقاً بينها وبين من يستطيع ذلك. علاوة على التحديات والمتغيرات التي تطرأ على الفكر التربوي، والتي تجبر الجامعات على تطوير أساليبها بشكل مستمر، وهو تحدٍ لا تقوى عليه غالبية الجامعات في فلسطين، ومن ثَمَّ تؤدي إلى تدنٍ في مستوى التحصيل العلمي.


جامعة الضفة الغربية

وبالرغم من إشراف وزارة التعليم العالي على التعليم الجامعي في فلسطين، إلا أن غالبية الجامعات قد حافظت على استقلاليتها في طرح البرامج التي تريد، ما دامت تتوافق والمعايير المحددة لذلك، وهذا أفقدها بوصلة الحاجة المجتمعية وتوافق برامجها إلى حد ما مع حاجات السوق، وبالتأكيد هذه المسألة فيها نظر، فالبعض يقول إن الجامعة ليست مصنعاً يقوم بتصنيع المنتجات للسوق حسب احتياجاته، وهناك من يتبع فلسفة أن الجامعة هي مكان لإنتاج المعرفة بكل أبعادها، وهي ليست أسيرة لحاجات السوق وعقلية الاستهلاك التي تلبي حاجات المستثمر، وليس بالضرورة حاجة المجتمع.

لم تستطع غالبية الجامعات في فلسطين كسر طوق الحصار الذي يفرضه الاحتلال الإسرائيلي، بالرغم من الجهود الكبيرة التي بذلت في سبيل ذلك، وتطوير التفاعل البناء والمتواصل مع جامعات العالم العربي، لكنها تمكنت من تسجيل نجاح نسبي بالتفاعل مع جامعات الغرب، كون الغالبية من أساتذة الجامعات في فلسطين، هم من خريجي الجامعات الغربية. ومن ثمَّ لا توجد أشكال متطورة من التبادل العلمي مع العالم العربي، ولا يوجد أي طالب عربي يدرس في الجامعات الفلسطينية، بالرغم من وجود بضع عشرات من الطلاب الغربيين الذين يدرسون في جامعة بيرزيت وأقل منهم عدداً في جامعة القدس. كما تتحوّل الجامعات إلى جامعات مناطق بسبب عزل غزة عن الضفة الغربية وعزل القدس عن الضفة، وعزل فلسطين عن أماكن تجمع أبناء الشعب الفلسطيني بالشتات، وبهذا اختفت فكرة الجامعة القادرة على تجميع شباب الوطن الواحد في حرم واحد، لمحو الفوارق القبلية والمحلية، وللمساهمة في تشكيل الهوية.

لقد نجحت الكثير من الجامعات في تطوير الحرم الجامعي ورفده بمبانٍ حديثة تتمتع بخدمات معقولة جداً، حيث يكثر المتبرعون من أبناء الشعب الفلسطيني أو من المتبرعين العرب الراغبين في التبرع بتكاليف تشييد مبانٍ معينة، لكنهم يحجمون عن المساهمة، إلا قليلاً، بالتكاليف التشغيلية للجامعات وعلى رأسها الرواتب. وضمن هذا الإطار، يمكن الحديث عن المكتبات، والتي لم تصل غالبيتها إلى مستوى تلبية حاجات البحث العلمي، علاوة على عدم قدرتها اقتناء الكتب الحديثة في غالبية التخصصات، وصعوبة الوصول إلى أسواق الكتب وخضوع الكتب لتدقيق الاحتلال، مما يعني اختفاء الكثير من الكتب من مكتبات الجامعات نتيجة مقص الرقيب الإسرائيلي.

تعاني اليوم غالبية جامعات فلسطين من أزمة مالية خانقة، فقد بلغ، على سبيل المثال، العجز المالي في جامعة بيرزيت العام 2013 حوالي سبعة ملايين دولار، ولا توجد أية آفاق لحل الإشكالية المرشحة للتفاقم، فقد فشلت السلطة الوطنية ومؤسسات المجتمع المدني من توفير الأمان المالي النسبي للجامعات، فعمدت بعضها إلى زيادة عدد الطلبة لتخفيف الأعباء المالية، بالرغم من التبعات السلبية للقرار على مستوى التحصيل الأكاديمي وأبحاث المدرسين. إن الواقع الحالي للجامعات الفلسطينية لا يبشر بمستقبل واعد، فهي مرشحة لأن يتراجع فيها مستوى التحصيل العلمي، كما أن البحث العلمي مرشح للتراجع سواء أكان على مستوى الكم أم مستوى الكيف.

مونا ليزا فريحة

> في العام 1975، اندلعت الحرب اللبنانية الأهلية، وكانت بمثابة القدر المأساوي الذي انتهى إليه تاريخ لبنان الحديث، هذه الحرب لم تفاجئ اللبنانيين أنفسهم ولا الدول العربية والعالم على رغم العنف الذي سادها، فمعالمها بدأت بالظهور في الأعوام السابقة لها وبخاصة في العامين 1973 و1974 في قلب الجامعة اللبنانية وسائر الجامعات الخاصة، كالجامعة الأميركية والجامعة اليسوعية أو الجزويتية.

صراع وانقسام

ولعلّ ما كان يحصل في حرم الجامعة وفي محيطها كان أشبه بصورة مُصغّرة عما حصل في الحرب، ولكن بعيداً عن العنف الرهيب، فالطلاب لم يكونوا يملكون أسلحة ولا عتاداً ولم تتعد حروبهم السياسية والأيديولوجية المواجهة اللفظية والتضارب بالأيدي وفي أحيان قليلة جرى إطلاق نار، من المعروف في لبنان أن الجامعة اللبنانية أو الوطنية ليست هي الجامعة الأولى زمنياً، لقد سبقتها الجامعة الأميركية والجامعة اليسوعية اللتان يعود تاريخ تأسيسهما إلى القرن التاسع عشر وما قبل. الجامعة اللبنانية أسست عام 1951 وراحت ترسخ كلياتها واختصاصاتها حتى أصبحت خلال عقدين من أشد الجامعات استقطاباً للطلاب، لا سيما الذين ينتمون إلى الطبقتين الفقيرة والوسطى. فالتعليم فيها مجاني على عكس الجامعات الخاصة التي كانت مرتفعة الأقساط وحكراً على الطبقات الثرية. ومن هنا كان على الجامعة اللبنانية أن تقود الحِرَاك السياسي والثقافي وتستقطب الحركات الحزبية، اليسارية، اليمينية، التقدمية والرجعية.

وكانت هذه الجامعة ساحة للمواجهات التي كانت تمثل الصراع الذي تشهده الحياة الثقافية والسياسية في البلد.

اللافت في هذا السياق هو أن الجامعة اللبنانية كانت هي المركز الذي صبت فيه بقية التيارات التي تنتمي إلى الجامعات الخاصة. فقد ضمت كل الشرائح الاجتماعية اللبنانية من خلال مرجعيات طلابها وجذورهم وبيئاتهم المُتعدّدة، واستقطبت تيارات الطلاب المنحدرين من طبقات عليا، ثرية ونافذة ولا سيما طلاب الجامعة اليسوعية والجامعة الأميركية الذين ينتمي الكثيرون منهم إلى البرجوازية، المسيحية والإسلامية. كانت الجامعة اللبنانية في مقدمة الحِرَاك السياسي والحزبي، هي التي تقرر مبدأ التظاهر والإضراب وحركات الاحتجاج والمواجهة سواء أكانت مع رموز النظام السياسي أم مع الشرطة أم مع الأحزاب نفسها وفق انتماءات الطلاب أنفسهم.

وبرزت بين اليمين واليسار كتلة طلابية سياسية علمانية حملت اسم «حركة الوعي» جمعت في صفوفها طلاباً من كل الطوائف يؤمنون بالعلمانية والحوار والعدالة وقد ساهمت في تأسيس هذه الحركة أسماء ما برحت أن لمعت لاحقاً في الحياة الثقافية والسياسية من أمثال الدكتور عصام خليفة والدكتور انطوان الدويهي والشاعر بول شاوول وسواهم.

كان للطلاب الجامعيين قبل الحرب وخلالها دور رئيسي في التغيير والرفض والتمرُّد والدعوة إلى الإصلاح. كان الطلاب نواة الحِرَاك الثقافي والسياسي الذي قاد لبنان إلى حال من الانقسام والتشرذم بعدما وقعت الحرب وحل السلاح محل الكلمة. وبعد اندلاع الحرب كان على الجامعة اللبنانية أن تنقسم على نفسها بحسب انقسام لبنان وعاصمته التي أصبحت شرقية وغربية. وسرعان ما استحدثت فروع في المناطق كافة، منقسمة على نفسها أكاديمياً وسياسياً وطائفياً. ولكن، ما أن حَلّ السلم الأهلي المتمثل بـ«اتفاق الطائف» حتى برزت محاولات لإعادة توحيد الجامعة اللبنانية وتوحيد صفوف طلابها. لكن هذه المحاولات لم تنجح إلا جزئياً لا سيما بعد بروز تيارات حزبية شبه جديدة، طائفية بمعظمها.

في هذا السياق كان لا بد من لقاء


الجامعة الأميركية ببيروت

الدكتور عصام خليفة، المناضل العريق والدائم ورئيس لجنة الأساتذة في الجامعة اللبنانية، فقد رافق الحركة الطلابية ويرافقها. يقول خليفة لـ«الدوحة»: «من الطبيعي أن تكون الجامعات في طليعة الحِرَاك الثقافي، خصوصاً أنها أساس مجتمع المعرفة. الجامعة اللبنانية اضطلعت بدور في الحِرَاك السياسي والثقافي والأكاديمي في البلاد، فقد كانت ملتقى التيارات العقائدية والفكرية في المجتمع. الجامعة التي كان يفترض أن تكون صورة مجتمع الغد كانت مُختبراً لتفاعل التيارات المؤثرة فيها. في ذاك الوقت، كانت حركة الأساتذة والطلاب جزءاً من الحركة المطلبية في المجتمع. وكان المجتمع يتعاطف مع قضايا الجامعة اللبنانية عموماً.

وبعد الحرب تأثر وضع الجامعة بوضع المجتمع لجهة الانقسام العنفي. ووضعت قوى الأمر الواقع يدها على الجامعة وهيئاتها الطلابية على الرغم من مقاومة بعض الأساتذة وطلابهم باستقلال الجامعة والحريات الأكاديمية. وبالنتيجة نجحت قوى الأمر الواقع بوضع يدها على إدارة الجامعة، فكانت تعين من تريد وتقيل من تريد.وبذلك، انتقلت الجامعة اللبنانية من الاستقلال عن السياسيين الذي أرساه الدكتور إدمون نعيم إلى التبعية. في هذه الفترة، استمر العطاء الثقافي للجامعة لجهة الإنتاج الأكاديمي للأساتذة وإن يكن بمستوى أقل. وبقيت الجامعة خزاناً للتيارات الفكرية، فعقدت مؤتمرات وأصدرت كتباً، ولكن ذلك تأثر إلى حد كبير بالأزمة القائمة في البلد».

وعن سؤال حول مقدرة الجامعة اللبنانية تحديداً في الانخراط في العمل السياسي، يجيب خليفة قائلاً: «في عام 1964، رفض مجلس الجامعة اللبنانية المرسوم الاشتراعي الرقم 112، الذي يمنع موظفي الدولة من الانخراط في العمل السياسي. ففي حينه أبلغ المجلس مجلس الخدمة المدنية قراره أن من واجب الأستاذ الجامعي، لا من حقه فحسب، أن يقيم الأبحاث وأن يكتب ويطلق مواقف، فالأستاذ سلطة معرفية قائمة بذاتها. وحاولت السلطة السياسية مراراً إرسال تعاميم تطالب الأساتذة بالالتزام بالمرسوم 112، إلا أن الهيئة التعليمية ممثلة برابطة الأساتذة رفضت ذلك، واحتكمت في قرارها إلى الشرعة العالمية للتعليم العالي والقوانين الدولية. ومع ذلك، كانت السلطة الاستبدادية وأجهزة المخابرات في البلد تشرف على أساتذة الجامعة وتمنع الكتابة والنشر».

لبنان واقع في فالق صراعي بين واقعه الجيوسياسي من جهة وانقسام داخلي من جهة ثانية وهما يضربان أسساً كثيرة فيه. والأزمة تنعكس لا على الوضع السياسي فحسب، وإنما على الوضع الثقافي والأكاديمي. لكن ذلك لا يمنع أن حرية الكتابة قائمة في بيروت، ومطابعها لا تزال تنتج 60 % من الكتب العربية، مع تراجع تأثير الجامعة أكاديمياً وثقافياً وفكرياً عن السابق بسبب ممارسات السلطات المتعاقبة وغياب القانون وسيطرة القوى الحزبية، ويشمل ذلك الشهادات المزورة للأساتذة والمحسوبيات في التوظيف.. الجامعة اللبنانية هي كالمجتمع اللبناني في حال صراع وانقسام.

نختلف لنتعلم

نويمي فيرّو
مترجمة وأستاذة إسبانية

علاقتي بالجامعات العربية تحمل وجهين. في البداية، جلست كطالبة للغة العربية لغير الناطقين بها، ثم وقفت كأستاذة للغة الإسبانية لغير الناطقين بها. وحاولت أن أجد وجهاً ثالثاً بالجلوس بين الطلبة العرب الذين لم يكونوا يدرسون لغتي، ولكن التجربة لم تدم طويلاً لسوء الحظ.

لا شكّ في أنّ الجامعة كمؤسسة تتولى أمور التدريس والتأهيل، وتلعب دوراً بالغ الأهمية داخل المجتمع، وعليه، ماذا ينبغي أن يطلب الطالب العربي من الجامعات العربية؟ ليس أقلّ مما يطلب الطالب الأوروبي أو الأميركي أو الياباني من أي جامعة حديثة أخرى. دعونا نسأل: هل توجد جامعة عربية أم جامعات عربية؟ هل الطالب الموريتاني مثلاً يتابع المواد نفسها التي يدرسها الطالب الإماراتي أو القطري مثلاً في مجالات الطب أو الأدب أو العلوم السياسية؟ مواقف مُتعدّدة عشتها مع طلاب عرب، من عدة دول، مستوياتهم العلمية متفاوتة في الجودة، تجعلني أشعر بأنه لا توجد سياسة مُوحّدة للعالم العربي فيما يتعلق بالدراسات العليا، فالرعاية التي يحظى بها طالب هذه الدولة تختلف عن الرعاية التي يحظى بها طالب دولة أخرى، ومن هنا يأتي التفاوت بين الطلبة.

ومن خلال معايشتي للعمليات التعليمية، كأستاذة زائرة أجنبية، أستطيع أن أُقدّم بعض الأفكار والرؤى من أجل التفكير في تحسين الأداء في الطور الجامعي.

الجامعة قد تكون أحياناً مكاناً بدون فاعلية، حيث يتمّ تكرار نموذج تعليم مستخدم في المراحل الدراسية السابقة. نموذج تبذل فيه جهود هائلة فيما يخص الحفظ غيباً، حفظ آلي لا يحفز على التفكير ولا يدعو للابتكار.

من البديهي أن فعل الحفظ لديه إيجابيات كثيرة ومفيدة في التعليم -ولن أناقش هذا الأمر- ولكن أيضاً لا بدّ ألا ننسى أن جزءاً مُهماً آخر من التعليم لن يظهر إذا انحصر جهد الطالب في تكرار كلام الآخرين أو كلام الأستاذ. الدراسة يجب أن تكون، في الأساس، بئر أسئلة، ومن ثم فواجب الأستاذ هو أن يشجع تلك الأسئلة التي في أحيان كثيرة لا يتجرأ الطالب بالتفكير فيها.

في الحقيقة، إنّ هذه المشكلة ليست محصورة في الجامعات العربية، بل هي منتشرة في جامعات الغرب. الفرق الوحيد بين الجامعات في البلدان العربية والجامعات في الغرب قد يكون فقط في سبل الإقناع التي يتبعها الأساتذة في التعليم، بالابتعاد شيئاً فشيئاً عن نموذج الحفظ، والاقتراب من نموذج يعتمد على الاستيعاب والتحليل.

خبرتي بتدريس اللغة الإسبانية في الجامعات العربية علمتني أنّ الطلاب العرب متعودون على الحفظ، وهذا شيء جيد لكثير من المهارات اللغوية، خاصة في المستويات الابتدائية. ولا أذكر أي عالم لغة قال إن تعليم النحو يجعل الطالب حرّاً بمعنى أنه يعطيه قدرة إنتاج لغة ليست لغته الأم، ولكن أظن أننا قد نطبق المعنى نفسه على دراسات أخرى. لا أدري ما سبب ميل بعض الأساتذة إلى عدم التشجيع على التحليل والتفكير، ربما لأننا نخشى الحرية؟ أو أن التفكير والتحليل الطازجين، لدى بعض الطلاب الأذكياء، قد يكشف محدودية مستوى الأستاذ، الذي ربما لم يكن قد نال شهادته بجهده، إنما بطرق أخرى.. هو مجرد سؤال ولا أقصد اتهام أحد.

لما يعيش المرء تجربة الوقوف أمام مجموعة طلاب ينظرون إليه ويستمعون إلى كلامه قد يشعر بأحاسيس مختلفة أو متناقضة، بحسب شخصيته. أول شيء شعرت به بين الطلاب العرب كان شعوراً بمسؤولية كبيرة. قالوا لي في الخارجية الإسبانية إنني والأساتذة الإسبان الآخرون سوف نكون وجه إسبانيا في الخارج، وهذا الموضوع بالضبط جعلني أرغب في الهروب مباشرة إلى الاتجاه المعاكس. ما هو وجه إسبانيا؟ هل أملك أنا وجهاً إسبانياً؟ كابوس حقيقي كان يتعقبني لنصف ساعة قبل كل محاضراتي. كيف هو وجه شعب خمسة وأربعين مليون نسمة؟ لم أكتشف الجواب أبداً، ولحسن الحظ اختفى قلقي بعد فترة صعبة..فأنا لم أُعلِّم التلاميذ بوجهي، إنما بقلبي وما به من نور.

الآن، المطلوب من أي جامعة حديثة هو الاستقلال، استقلال عن السياسة وعن السلطة وعن أي نوع من أنواع الرقابة التي تهدف إلى السيطرة على حرية التفكير. هل تكون الجامعة مؤسسة مستقلة؟هل تكون الجامعة مكاناً مفتوحاً للنقاش والنقد؟ هل يجد الطالب العربي، من موريتانيا إلى عُمان، إمكانيات للبحث الحر والمستقل عن رأي أستاذه، الذي يُقيّم امتحانه؟ ما أحب قوله هو أن نستمر في التمارين الحيوية لتنشيط العقل، والتي لن تأتي إلا بشيء واحد وهو اختلاف الآراء، فلنختلف كي نتعلم أكثر.



عبد السلام بنعبد العالي

12 أطروحة حول المثقف

«إذا كان الناس يتهافتون نحو الأضواء،
فليس ذلك لكي يُحسّنوا من قراءتهم
على الإبصار، وإنما لكي يزداد لمعانهم.
وهذا الذي يلمعون أمامه يُعتبر نوراً»
ف.نيتشه

1- على عكس ما يقوله غوستاف فلوبير عن الروائي «من كونه ينبغي أن يتوارى خلف أعماله»، فإن المثقفين اليوم يجعلون أعمالهم تتوارى خلف صورهم، عونهم الكبير في ذلك هو الوسائط الإعلامية.

2- إذا كان المثقف لم يسهم في الانتفاضات، فإن الانتفاضات قد نالت منه، ولم تتركه على حاله. فهي قد بدّلت صورته عند الغير، وزعزعت صورته عن نفسه.

3- لم يكن شعار «ارحل» موجهاً لسلطة أو حزب أو جماعة حاكمة فحسب، وإنما كان موجهاً أساساً لعلائق اجتماعية وعوائد أخلاقية وأساليب فكرية. إنه وُجّه لمفهوماتنا عن الإنسان والمجتمع والفكر والتاريخ، فالأمر لا يتعلّق أساساً باستبدال أنظمة، وإنما بتغيير ذهنيات.

4- مضى زمن كانت الدهشة كافية لأن توقظ الفكر. مقابل دهشة الأقدمين، خجل المحدثين.

5- صمت المثقف: كثر الحديث بعد «الربيع» عن عزلة المثقف وصمته، ولم ينظر لذلك الصمت إلا كموقف سلبي. الصمت يكون في بعض الأحيان إيجاباً وفعالية. قد يكون الصمت توقفاً عن الكلام، إلا أنّه يغدو في أحيان أخرى مُقاومة وإضراباً عن الكلام.

6- تتميّز المقاومة عن المفهوم الجاري عن النّضال. النّضال يتبنّى عقيدة وينخرط ضمن عائلة. ما يبعد النضال عن المقاومة، هو بالضبط ما يميّز المنظومة العقائدية عن الشبكة.

7- لا تتحدَّد المقاومة بلونها و«مضمونها» بقدر ما تتعيَّن بما تقوم به. فهي لا يمكن أن تُعَرّف إلا إجرائياً واستراتيجياً، وهي مثل دروب هايدغر، تتعيَّن بالمسار الذي تخطّه أثناء السّير. إنها لا تنخرط في مواقف ومذاهب وتيارات، وإنما تشكل شبكات.

8- لا يتبقّى للمثقف إلا الانخراط في شبكات مقاومة تسعى جهدها إلى بلورة أسئلة وإحداث شروخ في عالم ينحو نحو التنميط والتخشّب وتكريس البلاهة la bêtise.

9- ليست البلاهة مجرد الحماقات les bêtises، وليست هي البلادة أو الجهل، وإنما اللافكر الذي تنطوي عليه الأفكار الجاهزة.

10- الحديث عن شبكات مقاومة يعني أساساً أن ليست هناك نقطة بعينها هي مكان الرّفض. يتعلق الأمر بفسح المجال لأشكال الرّفض من دون سعي نحو توحيدها وإخضاعها لسيادة الكل، أو اختزالها في موقف بعينه، حتى وإن سمّى نفسه يساراً.

11- المقاومة لا «تقف» يساراً فتعلنها حرباً ضد كل يمين، وهي لا تتموضَع جهة الحقيقة فتعلنها حرباً على الخطأ، ولا جهة الحقّ فتعلنها حرباً على الباطل، ولا جهة الخير فتعلنها حرباً على الشرّ. إنها تعمل، بدءاً، على تفكيك هذه الثنائيات الميتافيزيقية.

12- لا يلحقنا التخشُّب والتبلُّد فحسب من ترسّخ مقولاتنا في الماضي، ولا من ترديد مقولات «استوردناها»، وإنما أيضاً، وربما أساساً، مما نتشرّبه لحظياً من أشكال اللافكر التي تتغذّى عليها، ومما لا ينفك «مجتمع الفرجة» يرسّخه فينا.

توارت كرة القدم (أفيون المصريين) في الظِلّ بعد أن أدمن الشعب السياسة في السنوات الأخيرة.
اختفى السؤال التقليدي (أنت أهلاوي ولّا زملكاوي؟).. وتحوّل مؤخراً إلى سؤال سياسي بحت (أنت سيساوي ولّا إخوان؟).. ولا ينتهي الأمر باتفاق أو امتعاض كسابقه، ولكنه يسفر دائماً عن عناق أو خناق.. ولا يكمل الطرفان علاقتهما الإنسانية أبداً إذا كانا مختلفين.

علاء صادق

حسرة الحكيم

أفيون المصريين الجدد

كان طبيعياً أن نرى الأخ أهلاوياً متعصباً وشقيقه زملكاوياً متحمساً، والعلاقة بينهما ممتازة.. وتغطي الصور الحمراء لنجوم الأهلي جدران غرفة الأول، بينما يكسو اللون الأبيض المميز للزمالك غرفة الثاني.. فالأنظمة السياسية من عصر جمال عبد الناصر إلى حسني مبارك وظّفت شغف المصريين الزائد بكرة القدم لإبعادهم عن السياسة وعن الحياة الحزبية.. وتفنّنت الحكومات في إعلاء شأن الرياضة وكرة القدم ومباريات الدوري العام وإغراق الصحف بالأخبار والصور، حتى أصبحت مباراة الأهلي والزمالك في الستينيات الحدث الأوحد الذي تخلو فيه شوارع مصر من السيارات والمارة لمدة ساعتين.. واستخدم حسني مبارك نجاح منتخب مصر بين عامي 2006 و2010 كمحرك عملاق لدعم توريث نجله جمال ليخلفه في رئاسة الجمهورية.. واحتلت انتصارات منتخب مصر الإفريقية صدر الصفحات الأولى في الصحف اليومية السياسية حتى الرصين منها.. وهو الأمر الذي دفع العشرات من الفلاسفة والمفكّرين إلى السخرية من الحكومات والصحف وسياساتها في إغراق الشعب في إدمان كرة القدم.. وتداول المثقّفون في السبعينيات كلمات الأديب توفيق الحكيم: «وانتهى عصر القلم وبدأ عصر القدم!».. عبارة عنونت مقالاً للكاتب أنيس منصور، في صحيفة الأهرام، جاء فيه: «رحم الله أستاذنا توفيق الحكيم.. لقد مات من الحسرة.. قرأ أن أحد لاعبي كرة القدم، وهو دون العشرين، قد دفعوا له ثلاثة ملايين جنيه.. وعلى الفور أمسك توفيق الحكيم قلماً وورقاً وراح يحسبها.. وخرج من عمليات الحساب هذه بأن جميع الأدباء المصريين من آدم حتى توفيق الحكيم لم يكسبوا ثلاثة ملايين جنيه».. وكتب عباس العقاد ساخراً من إهمال العِلم والثقافة واقتصار الاهتمام على كرة القدم: «ركلة بالقدم تمنح صاحبها مالاً وشهرة ومجداً أكثر من عشر رسائل دكتوراه أو عشرين ديوان شعر».

اندثار الكرة

كرة القدم تراجعت كثيراً بعد ثورة 25 يناير 2011، وتوقّف نشاطها شهوراً طويلة دون أي مضض من الجماهير التي كانت تتلهف للمباريات وضجيج المدرجات ومظاهرات الفرح في الشوارع.. وما لبثت أحداث عنف كارثية أودت بحياة 74 مشجّعاً من جماهير الأهلي بعد مباراة الدوري في بورسعيد أن أوقفت اللعبة نهائياً زهاء عام كامل.. وعادت بعدها المباريات وراء أبواب مغلقة ومدرجات خالية، يرتفع فيها نعيق الغربان فوق صراخ المدربين وصفارات الحكام.

تراجع النشاط الكروي يواكب تنامي النشاط السياسي بين الشباب، من طلاب الجامعات وروابط الألتراس المنتمية للأندية المختلفة، لا سيما ألتراس الأهلي، الذي تواجد بكثافة في ميدان التحرير خلال ثورة يناير.. وانضمت إليهم جموع هائلة من رواد مواقع التواصل الاجتماعي.. وتوجهت طاقات الشباب واهتماماتهم وقراءاتهم وتحركاتهم ومظاهراتهم إلى دنيا السياسة بضبابيتها الكثيفة.. ونظراً لنقص الوعي السياسي لدى الأغلبية من الشباب حديثي العهد بتلك القضايا، تعدّدت الأخطاء من ناحيتهم وتعرضوا للخداع أو للاستخدام من محترفي السياسة، سواء أكانوا من رجال الدولة العميقة التابعين لنظام مبارك والقابعين في الظل تمهيّداً للقفز مجدّداً

على السلطة.. أم من التيارات الإسلامية التي طفت على السطح بعد سنوات من القمع والكبت، أو من السياسيين الجدد الذين انتهزوا الفرصة للقفز على السطح على أكتاف الشباب بشعارات ثورية ووعود خيالية.

محيط السياسة

الغرق في محيط السياسة أدخل المصريين في انقسام جديد بين مؤيدين لثورة يناير وبين رافضين لإبعاد الرئيس حسني مبارك من الحكم.. وتوهم الملايين من المصريين من حديثي العهد بالسياسة ومن السعداء بممارستها بعد غياب أو قهر طويلين أنهم أدركوا غايتهم.. وعشقوا اللعبة وصاروا حريصين على الغرق في ممارستها حتى تمكن منهم محترفو اللعبة واستخدموهم أكثر وأكثر.. وتعدّدت وسائل التقسيم وأنواع الانقسام بين المصريين من شهر إلى شهر ومن فصل إلى فصل.. وبعد الانقسام بين مؤيد ومعارض للثورة، جاء الدور على الإعلان الدستوري الذي وضعه العسكر، ثم على استمرار المظاهرات في الشارع.. وتفاقم الانقسام بعد أن اقتصر سباق الانتخابات الرئاسية بين محمد مرسي ممثل الثورة ومرشح جماعة الإخوان المسلمين والفريق أحمد شفيق آخر رئيس وزراء لمبارك.. وعاش المصريون في جانبين وأسفرت النتيجة عن فوز مرسي بنسبة 51 % فقط، وهو رقم كاشف لحدة الانقسام بين أوساط الشعب. وما أن نجح مرسي حتى دخلت البلاد في انقسام جديد بين أنصاره وأعدائه (وليس معارضيه).. وذكّت القنوات الفضائية الخاصة المملوكة لرجال الأعمال المحسوبين على نظام مبارك مشاعر الكراهية والغضب ضد مرسي.. وعندما انتهى الأمر بمظاهرات عارمة في شوارع مصر يوم 30 يونيو 2013 بدعم معلن من القوات المسلحة والشرطة وقرارات من وزير الدفاع حينها عبد الفتاح السيسي بالإطاحة بمرسي، دخل المصريون إلى الانقسام الأخير وهو الأكثر حدة وخطورة وعمقاً وتأثيراً في تاريخ البلاد.. سيساوي ولّا إخوان؟

الانقسام في نسيج الشعب المصري تعمّق في العام الأخير بصورة غير مسبوقة.. مع عزف يومي من وسائل الإعلام المتنوعة على أوتار الانقسام، والنيل من الإخوان وأعوانهم ومواليهم باعتبارهم إرهابيين ومتشدّدين. هكذا انتشرت الخلافات داخل الأسرة الواحدة على أسس سياسية..

مصر اليوم منقسمة فريقين.. وصدق المطرب علي الحجار حينما أطلق أغنيته الاحتفالية بعد الإطاحة بالرئيس محمد مرسي ساخراً من الإخوان ومناصريهم: انتو شعب وإحنا شعب.. ليكم رب ولينا رب.

تفاصيل الأزمة.. أسبابها وأعراضها وعلاجها تكشفها ثلاث قصص قصيرة:

المونولوج

استوقفني في أحد الأسواق التجارية الضخمة وأمسك يدي بجدية وإصرار على إبلاغي ما بداخله.

شاب مصري أسمر لا تغادره البشاشة وإن غطاها أو أخفاها عامداً بقدر ضخم من النظرات الحادة من عينيه ومعها تعبيرات الأسف والندم على ما يجري في مصر الآن.. واندفعت الكلمات من لسانه دون أن يسمح لي بالاختلاف معه أو إبداء الرأي أو حتى المقاطعة. وملخص ما قال في الدقائق الأولى



من محاضرته التي سارت على شكل المونولوج بين متحدث دائم ومستمع مكره وصامت: «خلاص يا دكتور إحنا اتقسمنا.. وأوعى تخدع نفسك أو تصدق الكلام الفارغ بتاع الإعلام عن لمّ الشمل والمصالحة والمبادرات.. وعشان كده لازم نتعامل معاهم على هذا الأساس».

وبمجرد انتهاء الفصل الأول من المونولوج، أحسست برغبة في إشباع رغبته أو إطفاء نار الغضب داخله، بالاتفاق الكامل معه في الرأي لعلّه يقتنع ويسعد ويرحل.. وأبلغته أنني أؤيد كل ما قال وهممت بالاستدارة للرحيل فإذا به يمسك بذراعي من المرفق بقوة، وليس بعنف، متمسّكاً بإغراقي بفيضان غضبه وآرائه وحلوله وقصته، مكمّلاً مونولوجه: «لازم نعاقبهم.. إحنا أكتر.. ولو كل واحد من أنصار الشرعية قاطع تجار الانقلاب هيخسروا جامد وهيعرفوا أن الله حق وأنهم وقفوا مع الباطل.. ويرجعوا عن غيهم.. وأنا في آخر نزول لمصر عملت كده».

منحني تفاصيل كثيرة عن مواقفه المتعدّدة في معاقبة ومقاطعة التجار والشركات التابعة أو المؤيدة للنظام الحالي في مصر.. وعندما طال زمن الوقوف وبات الكلام مكرّراً وتعاظمت رغبتي في الذهاب، ولم تكن قبضته على مرفقي قد خفتت، اضطررت إلى التظاهر بالتعب وأبديت رغبتي في الجلوس.

كان الشاب الأسمر في أعلى درجات النشوة بإخراج ما بداخله، وإحساسه أنه وجد الشخص الذي يمكن أن ينقل أفكاره وحلوله إلى إخوانه، المناهضين للنظام في مصر.. ولم يصدق مظاهر التعب التي كشفتها، واعتقد أنني مللت حديثه القائم على آراء وتوجيهات ونصائح وأوامر.. وقرّر تعديل مسار الحوار بدلاً من إنهائه لتوفير قدر أكبر من الترفيه والتسلية، بحكاية علاقته مع والدته المقيمة في مصر والمؤيدة بشدة للرئيس عبد الفتاح السيسي، قائلاً: «عشان تصدق أن إحنا اتقسمنا.. أمي الست الكبيرة، قاعدة ليل نهار أمام الشاشات المنحرفة، وعقلها اتلو ث بكلامهم الجارح – استخدم لفظاً ثانياً لا يمكنني كتابته - وغضبانة مني ولا تتصل بي إلا نادراً.. لكن لما أسعار البنزين زادت والكهرباء زادت، وكل حاجة ارتفع سعرها، كلمتني مرة واتنين عشان تطلب مني أزود المصروف الذي أرسله لها شهرياً، لأن الفلوس المقررة لم تعد كافية للمصروفات التقليدية التي اعتادت إنفاقها.. فما كان مني إلا أن قلت لها: مش هو ده الشخص القوي إللي بتقولي إنه هيصلح البلد.. خلاص استحملي يا أمي.. ومفيش زيادة في المصروف. وتكررت توسلاتها لإقناعي أو لتليّين قلبي، ولكني صمّمت على موقفي، فكانت كلماتها الأخيرة قبل أن تغلق الخط في وجهي: روح أنا متبرية منك.. إنت لا ابني ولا أعرفك».

سحبت ذراعي بقوة ملحوظة واستدرت مسرعاً قبل أن أسمح له بالموافقة أو الرفض على إنهاء المونولوج.

الانتقام

وقف المناصر للشرعية أمام محل كبير للمواد الغذائية، مُندهشاً من لافتة (ممنوع دخول الإخوان) المعلّقة على كل جدران المحل، من الداخل والخارج.. ومع انتشار ظاهرة الانتقام بين الناس اندفع الرجل إلى داخل المحل، بعد أن قرر الانتقام من أصحابه على طريقته.. اصطحب عربة المشتريات ودار بين كل الأقسام يملؤها بأغراض لم ولن يحتاجها أبداً، وكلها من أرقى وأغلى الأصناف، وكانت تلاحقه نظرات حسد من بقية الزبائن على مظهر ثرائه الفاحش الذي يمكنه من ابتياع الأغلى.. وأخيراً ذهب إلى البائع يدفع عربته بكل صعوبة، فإذا بالبائع يطلب من بقية الزبائن الاتجاه إلى زملائه الصرافين الآخرين ليتفرغ لأهم زبون.. ووقف الرجل سعيداً منتشياً والبائع يخرج البضاعة بعناية والحساب يتصاعد حتى تجاوز مئة ألف.. وعندما لم يعد في العربة سوى صندوق واحد وجه المشتري سؤالاً للبائع حول الغرض من تعليق اللافتة، ورد البائع بفخر: أصل دول خرفان ومالهمش مكان وسطنا.. وإذا بالمشتري يقول بغضب: إذن.. ممنوع دخول الإخوان.. مع السلامة وخليلك حاجتك.. أنا إخوان.. وغادر المحل مسرعاً تلاحقه اللعنات.

طلقني

فتح الصحافي باب منزله منهكاً، بعد يوم مرهق من العمل ومن الجدل اليومي مع زملائه المؤيدين للسيسي، ودارت عيناه بحثاً عن مقعد للجلوس.. لكن صرخة عالية من زوجته شقت جدار الصمت وأوقفته فزعاً قبل أن يكمل جلوسه: «طلقني!».. لم يفهم ولم يصدق.

صحيح أن زوجته صحافية من أنصار السيسي، لكن سعيهما لتربية الأولاد غطى على المشاكل العميقة بينهما.. واكتفيا بأقل كلام في شؤون المنزل بعد أن تحوّلت حياتهما إلى جحيم بسبب خلافاتهما السياسية. لم يتطور الأمر أبداً إلى طلب الطلاق.. وقبل أن يسألها عن السبب كانت الكلمات تخترقه كالرصاص: «بص لإيدك أنت إيدك غرقانة في الدم.. أنا مش هقعد مع واحد إيده فيها دم».. ودون أن يشعر نظر الصحافي إلى يديه فوجدها نظيفة بلا دماء.. فاتجه ببصره إلى ملابسه باحثاً عن الدماء أو أي صبغات وألوان أخرى فلم يجدها.

رد ببراءة: فين الدم؟!

عادت الرصاصات أو الكلمات من لسانها: «ابن القاضي قتلوه.. الإرهابيون قتلوه.. الإرهابيون إللي إنت بتؤيدهم.. أنت مشارك في القتل.. طلقني طلقني طلقني».

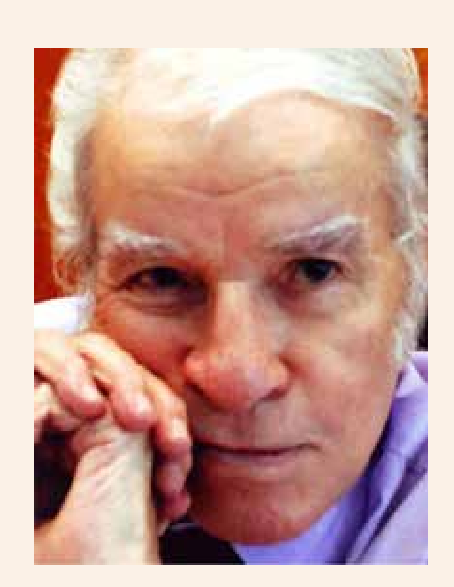
قام إلى الباب، فتحه وخرج، وأغلقه بقوة متمنّياً لو سقط على زوجته السيساوية.. ولم يعد إلى منزله حتى اليوم.

أحمد رجب

أنسولين السخريّة

خاص بالدوحة

«نصف كلمة» انشطرت ولن تعود لمُصافَحة قرّاء الصحافة المصرية، فأحمد رجب (1928) قد انسحب، أيام قليلة بعد رحيل رفيقه مصطفى حسين، وغيّبه الموت.. من الإسكندرية إلى القاهرة، ومن أخبار الجامعة إلى أخبار اليوم، دامت الرحلة عقوداً، جعلت من الصّحافي السّاخر واحداً من أهم أركان الصحافة المكتوبة في بلاد النيل، فقد استطاع بكتابته أن يلامس جُرح المواطن البسيط، ويفضح عيب المسؤول، ويغرِّد بعيداً عن زمرة المطبلين والمتملقين والمتعطشين لبريق السلطة ونعيمها، فقد فضّل أن يؤسس لنفسه سُلطة منفصلة، تنسجم وتتناغم مع روحه الساخرة، وتوثق الرباط بينه وبين قرائه، مُبتعداً عن سباقات الظهور في التليفزيونات، مديراً ظهره، في الوقت نفسه، للحوارات الصحافية، فقد كان يبدو كمتعفف، مكتفٍ بدوره بالعيش في دير السخرية وسرد يوميات تقترب مشاهدها من العبثية أحياناً. أحمد رجب كتب في آخر عمود له «نصف كلمة»، الشهر الماضي، ما يشبه النبوءة، أو رؤية بحتمية القضاء: «الآن يامصر أموت مطمئناً عليك، وعلى أهلي المصريين، إني لا أوصي حاكماً صالحاً بأهلي، ولكن أوصيكم بحاكم ندر وجوده على الزمان، وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين».. كانت تلك وصية الراحل، والتي تناقلها روّاد مواقع التواصل الاجتماعي، بشكل واسع، في الأسابيع الماضية، لقد ترك أحمد رجب وصيّة، ليس له ولأهله والمقربين منه، بل وصية جامعة، لبلد، لوطن مُشتت، لمصر حلم فيها بحاكم صالح، في زمن كثرت فيه اللاعدالة وتصفية الحسابات. الراحل توفي، بعد صراع مع المرض، وقبل فترة قصيرة استحضر المرض والموت، بشكل غير مباشر، وكتب: «ثمن عقار فيروس سي 2300 جنيه ليغطي تكاليف أبحاثه، فبعد أن أنفق العلماء ملايين الدولارات لمقاومة ميكروب السل، طوّر ميكروب السل نفسه بلا علماء ولا معامل ولا ملايين وعاد الميكروب يقتل ضحاياه من جديد، إنها حكمة الله - عَزّ وَجَلّ- نلمسها على الطبيعة تقول لا تستهن بكائن مهما صغر وعجزت أن تراه بالعين المجردة. سبحانه جلت قدرته». جرعات النقد والسخرية التي كان يبثها أحمد رجب في زاوية «نصف كلمة» كانت أشبه بالحقن المكثفة، المضادة لليأس والإحباط، كانت مثل أنسولين يتعاطاه القارئ صباحاً، ليقضي بقية اليوم مُتأملاً فيها وفي معانيها. بضع كلمات، عبارة واحدة، جملة، أو صورة ساخرة، كانت تلك عدّة أحمد رجب وترسانته في التعليق على اليوميات المصرية، لم يكن يحتاج لكومة أوراق ولا لصفحات أو أعمدة ليطلق أفكاره مثل عيارات نارية. كان مختصراً، مقتصداً في اللغة، يكتب بشكل مقتضب، كما لو أنه مستعجلاً الحديث والمضي في طريقه، غير عابئ بالتراكيب اللغوية المعقدة، ولا المفردات القاموسية، مكتفياً بلغة العامة، التي انطلق منها وظلّ دائماً يخاطبها، ويدافع عنها، فقد كتب مرة: «أسئلة حائرة»



1ــ هل من الممكن استعادة فلوسنا التي سرقوها خلال الثورة؟

2. وهل من الممكن القبض ومصادرة أموال الحرامية طوال 30 سنة في عهد مبارك؟ الإجابة بنعم حلال، فلوسنا يا رب يتعالجوا بها من غير شفاء.

الفاتحة لهم جميعاً».

رسم: إسماعيل عزام - العراق

أجراس الفيتوري

رغم اكتمالها شكلاً ومضموناً وتاريخاً تبقى تجربة الشاعر السوداني محمد مفتاح الفيتوري (1936) عصيَّة على التقييم. الكثير من القضايا تتداخل وتتقاطع في منجزه الشعري لترسم معالم شخصية مُنفلِتة من زمانها. وكحال كل مُخضرم فإنه يعيش في أيامنا شاهداً على حركتي المدّ والجزر المرتبطتين بولادة القصيدة العربية الحديثة وما صاحبها من تغيُّرات ثقافية وسياسية على صعيد البلاد العربية. والكثير من أنداده الرواد لم يَطُلْ بهم العمر حتى يدركوا ما نعيشه اليوم من فصول نصف قرن من التحوّلات.

أجنحة الفيتوري حلّقت به بعيداً، وتجاوز بها الحواجز والأوطان. قارة بأكملها رثاها ومدحها وعشقها في «أغاني إفريقيا 1956»، «عاشق من إفريقيا 1964»، «اذكريني يا إفريقيا 1965»، وفي مسرحية «أحزان إفريقيا». ولم تكن بوصلته سوى مرايا ينظر فيها فيجد عنترة بن شداد، أو سحيم عبد بني حسحاس وإمام العبد، وغيرهم من الشعراء الزنوج... كما طَلّ الفيتوري على ثلاثينيات القرن العشرين فوجد قطار الروّاد الذي لم يتردّد في ذكر أفضاله عليه، بدءاً بالشاعر السوداني التيجاني يوسف بشير، والشاعر التونسي أبو القاسم الشابي، ثم الشاعر المصري محمد عبد المعطي الهمشري، والثلاثة شكّلوا المعين الذي ارتوت منه مدرستا الديوان وأبولو، ووسط هذه الروافد تأثر الفيتوري شخصياً بميخائيل نعيمة. صاحب «عرياناً يرقص في الشمس (2005)» كان صحافياً أيضاً، عمل في الصحافة المصرية إلى جوار محمد حسنين هيكل وكامل الشناوي وأبو الخير نجيب، ثم في مجلة «الدعوة» التي كان يرأسها سيد قطب. وفي الصحافة السودانية عمل في «التلغراف» و«هنا أم درمان». إلى أن التحق بجامعة الدول العربية فكان عمله الدبلوماسي تذكرة سفر مفتوحة في أرجاء المعمورة مكنته من لقاء العديد من الكتّاب والأدباء والسياسيين، وهي تجربة جعلته يعي حقائق ووقائع زمانه عن كثب.

تصالح الفيتوري دائماً مع شكل القصيدة، فلم يكن متطرفاً في القواعد الشعرية، وعلى رأسها الأوزان، وإنما انتصر الرجل لروح الشعر، وإن كان نثرياً، وكان ميّالاً إلى رؤية إيقاع الرؤى داخل الكلمات. هكذا شيّد الفيتوري تصالحه بدبلوماسية مع شكل القصيدة التي كانت وقتها على محك السلطة والأيديولوجيات، لكن وداعته لا تداري مواقفه إن لزم الأمر، فهو يعرف هذا الزمن الذي أدركه في جواب عن معنى الحداثة قائلاً: «الحداثة في رأيي تنشأ من التراث المتجه نحو المستقبل من أجل رفعة الإنسان وحريته، أما أن تكون الحداثة هي الانتقال من سيد درويش ومحمد عبده إلى «شعبولا» و«روبي»... فهذه ليست حداثة، لكنها سقطة من سقطات التاريخ التي تمر مثل أي شيء...».

لازال شاعرنا يهنأ بحياة هادئة في بيت بضواحي الرباط، وقد زارته «الدوحة» وحاورته احتفاء به.. وتحية له في هذا الملف.

الأعمال الفنية للملف: عمر خيري - السودان

محمد الفيتوري لـ «الدوحة»

«محاط بدفء تغمرني به أسرتي»

منذ مطلع سنة 2012، تناسلت الإشاعات التي تُعلِن رحيل الشاعر محمد الفيتوري، وكان فرع اتحاد كتّاب المغرب بالهرهورة، قد أصدر في حينه بياناً للرأي العام الثقافي في المغرب وخارجه، أوضح فيه أن شاعر إفريقيا ما زال حاضراً يُقيم في شاطئ سيدي العابد، بضواحي العاصمة الرباط. وبحضور الفيتوري وجمهور وازن من الجالية السودانية المقيمة في المغرب وخارجه أقام فرع الاتحاد حفلاً تكريمياً لصاحب «اذكريني يا إفريقيا» (1965)، كما واكبت أشغال هذا الحدث الثقافي، متابعة إعلامية واسعة في الصحافة العربية والإعلام البصري والمكتوب، وفي سياق الحدث أرسل اتحاد كتّاب المغرب بياناً توضيحياً إلى أعضاء اتحاد كتّاب مصر وحصرياً إلى الجريدة الثقافية الأسبوعية (أخبار الأدب)، التي نشرت سهواً خبر نعي الفيتوري. رحب المثقفون المصريون بالبيان التوضيحي، وبادروا إلى الاحتفاء بالفيتوري، فهم يعتبرونه في القاهرة مصري الوجدان؛ فأول ديوان للشاعر السوداني «أغاني إفريقيا» (1955)، صدر في مصر، وكتب مقدمته الناقد المصري الكبير محمود أمين العالم.

ظاهرة الاغتيال المُتكرِّر بواسطة سلاح الإشاعة للشاعر محمد الفيتوري، مسألة تحتاج إلى البحث والتقصِّي، ربما الغرض منها من طرف خصومه نسيان ومحو الشاعر إبداعياً، وإسقاط اسمه من قائمة رواد الحداثة الشعرية، لأن كل الأخبار الكاذبة عن موت الشاعر الفيتوري مجهولة السند والرواية، ومصدرها في الغالب قادم من شرق المتوسط، حيث ما زالت تطارد شاعرنا الكبير ملابسات أصوله الموزعة بين السودان موطنه الأول، الذي أسقط عنه الجنسية في عهد النميري الرئيس المؤمن، وانتمائه الاضطراري إلى حوزة القذافي المقبور، الذي احتضنه في عز الضرورة التي أباحت له آنذاك، بعضاً من المحظورات السياسوية.

من أجل تنوير الرأي العام الثقافي، طلبت «الدوحة» من الفيتوري حواراً خاصاً ضمن ملف تكريمي به وتحية له من المجلة. استجاب الفيتوري لطلبنا، برحابة وبقلب مفتوح وابتسامة صادقة، والشكر موصول إلى السيدة زوجته المغربية أشرقت الفيتوري، التي هيأت لنا الظروف المُناسِبة لإنجاز هذا الحوار.

الرباط - حوار: أنور المرتجي

■ في البداية سألنا الشاعر محمد الفيتوري عن هويته المُلتبِسة، كشاعر عاش بين تخوم الجغرافيات العربية، فهو من أصل سوداني من جهة الأم، وليبي من جهة الأب، تَشكّل وعيه وتكوينه التعليمي بمصر واستقرّ به المقام والتقاعد عن العمل في المغرب، عن هذا المسار الحياتي سألناه كيف يُقيم تجربة الترحال الأوديسيّة على مستوى تجربته الشعرية؟

إنني أشعر بالانتماء الوجداني إلى كل أرض عربية أقمت فيها، لأنني مزيج مركب لما تميز به غيري من الشعراء، في كل المحطات الحياتية التي مررت بها، ستجدها حاضرة في أشعاري بصدقها وعفويتها، في صور ذكريات طفولتي التي تمثل مسرح أحلامي، حيث سعيت من خلالها إلى أن ألتزم الصدق في التعبير عن ذاتي وعن علاقتي مع الآخرين، إنني أشعر أن هويات متعددة تخترقني، هذا ما عَبّرت عنه في قصائدي.

أنا جسد... شجر... شيء عبر الشارع

جزر غرقى في قاع البحر

حريق في الزمن الضائع.

لا أدعي التميُّز والتفرُّد، لقد كنت في شعري مثل الآخرين، إنسان يحلم بأن تصل كلمته إلى الإنسانية جمعاء. وأن تنمو كلمتي الشعرية وتتلاقح مع أفكار الآخرين.

■ الفيتوري أحد رواد قصيدة الحداثة العربية، تميَّز عن بقية الشعراء بانحيازه للدفاع عن حرية الإنسان، وكرامة زنوجة إفريقيا، (يلتقي في



تجربته الشعرية مع كبار شعراء الفرنكفونية، مثل ليبولد سيدار سنغور وايمي سيزار)، لكنه يتفرّد وحده في التعبير عن صوت إفريقيا باللغة العربية. سألناه كيف ينظر إلى تجربته الشعرية الملتزمة بالقضايا الإفريقية؟

- بالرغم من التحوُّلات التي عرفتها إفريقيا، فإنني ما زلت مُتحمسّاً ومُخلصاً لقضيتها... لقد سعيت منذ أن وعيت وجودي إلى أن: أكون مخلصاً لعدالة كفاح شعوب إفريقيا، التي مازالت تجري في عروقي. كل ما أتمناه لإفريقيا السمراء أن تستمر في كفاحها. وأن تتخلّص من مستغليها الجدد ومن حكامها الفاسدين، الذين يقبلون بالسيادة المنقوصة مقابل بقائهم في السلطة، أنا متفائل بأن إفريقيا قادرة غداً أن تتخطى عثراتها، وأن تجتاز بنجاح حروب الحقد والكراهية التي تجتاحها، ومواجهة حروب الإبادة العرقية التي تتعرّض لها شعوبها نتيجة للانقلابات العسكرية التي تنتج عنها أنظمة استبدادية، وذلك بالتحدي اليقظ لشعوبها ضد كل المناورات الخارجية التي تُحاك ضدها. أعيش قلقاً، نتيجة للأوضاع المتدهورة التي تعرفها إفريقيا في مجال الحريات وحقوق الإنسان، التي لا تتجاوب ولا تنسجم مع تطلعاتنا التي حلمنا بها بعد الاستقلال. إن تغيير إفريقيا إلى الأحسن، لن يتحقق في ظل واقع الفرقة والتجزئة وتكريس الحدود المُصطنعة وتأجيج الصراعات القبلية التي تعرفها اليوم شعوب إفريقيا المتناحرة.

برغم ضيق الحال وتدهور حالته الصحية، فإنه مازال متشبثاً ببسمة الأمل، يردد مع المتنبي: (كم قد قتلت، وكم قد مت عندكم / ثم انتفضت فزال القبر والكفن). اغتنمنا الفرصة ورغبة الفيتوري الصادقة في الحديث معنا، وسألناه عن الموضوع الذي يؤرقه والإشاعات التي تعلن رحيله؟

- (بابتسامة ساخرة) لا أخاف الموت، لأنني مؤمن بأن الموت حق على الإنسانية كلها، طيلة حياتي كنت أنظر إلى الموت من موقع الرؤيا بالمعنى الصوفي، التي ترى أن الموت ليس هو الموت الجسدي الذي يتعارض مع الخلود الشعري.

يكتفي الفيتوري كلما بلغته إشاعة موته، بأن يطلق عند سماعها ابتسامة عريضة تدل على إصراره الأكيد بأن شمس إبداعه لن تغيب، وإن حضره الموت ووقت الرحيل، يَستحضر في هذا السياق بعضاً من شعره:

لا تقل ليتني أبداً لم أكن
ربما كنت أو ربما لم تكن
أنت هذا الذي اختزن الصرخات
العميقة في روحه
والكآبة والصمت والضحكات.

بعد انتفاضات الربيع العربي دالت دول، سقط النظام الليبي الذي كان الفيتوري يحمل جواز سفره، لكن من حسنات هذا الحِراك العربي أن استعاد الفيتوري جواز سفره السوداني، الذي حُرِمَ منه طيلة أربعة عقود. سألناه كيفَ يتدبَّر حاجياته المعيشية وتوفير مصروف العلاج؟

- متأثر بالوضع المادي الصعب الذي أجتازه، لكن ما يخفف عسر الحال، أنني محاط بدفء العائلة الحنون، الذي تغمرني به أسرتي الصغيرة وجمهور قرّائي.

(ثم أنشد الفيتوري في ختام لقائنا معه قائلاً):

وبعض عمرك ما لم تعشه،
وما لم تمته
وما لم تقله
وما لا يقال
وبعض حقائق عصرك،
أنك عصر من الكلمات
وأنك مستغرق في الخيال.

شعرية الفيتوري:

بين مجازات التّخوم والاستعارات السوداء

د. محمد الشحات

ناقد وأكاديمي مصري

- 1 -

لم يستطع محمد مفتاح الفيتوري (1936 -) أن يجعل من مقولة «الحب» جوهراً شعرياً أو مركزاً تتمحور حوله رؤاه وبلاغته الثرّة، كما كان يفعل نزار قباني مثلاً، ولا أن يصنع من تراكيب معجمه الشعري واستعاراته رصاصاتٍ مجازيّةً وأسلحةً فتّاكةً موجهةً إلى صدر العدو المحتلّ، كما كان يفعل محمود درويش أو سميح القاسم، أو غيرهما من شعراء المقاومة. لم يُرِدْ الفيتوري أن يعيد، شعرياً، إنتاج صورة مصطفى سعيد بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) بوصفها أيقونة سردية وثقافية استطاع من خلالها رفيقه السوداني الطيّب صالح (1929 - 2009) أن يفكّك بنية المجتمع الإنجليزي، الكولونيالي، عبر تمثيلاته الجنسية واستعاراته الإفريقية، التي كانت تخرج من رحم الأرض المثقلة بالأنين والفقر والطموح الجارف كالشلّال الهادر. وعلى الرغم من كل هذا تظل قصيدة الفيتوري مشدودةً بحبل متين إلى جماليات الحياة اليومية، ومترعةً برائحة الأرض والطين والبشر المهمّشين والمطحونين والمقموعين والبسطاء والثوّار والمتمرّدين، كأنه نموذج شعري يقف على الحافة بين جماليتين أو بلاغتين: قصيدة الفصحى، الرسمية، السلطوية، الفوقية، النخبوية، التي كان أنموذجها متمثلاً في نازك الملائكة (1923 - 2007) وعبد الوهاب البياتي (1926 - 1999) وبدر شاكر السياب (1926 - 1964)، ثم لحق بهم محمود درويش (1941 - 2008) وسميح القاسم (1939 - 2014) ونزار قباني (1923 - 1998) وأدونيس (1930) وصلاح عبد الصبور (1931 - 1981) وأمل دنقل (1940 - 1983)، وغيرهم من أساطين القصيدة الفصيحة، في مقابل بلاغة القصيدة العامية، الشعبية، التحتية، ممثّلة في بيرم التونسي (1893 - 1961) وفؤاد حدّاد(1928 -) وصلاح جاهين (1930 - 1986) وعبد الرحمن الأبنودي (1939 -)، وغيرهم. من هنا، يمكن القول إن قصيدة الفيتوري قصيدة مخضرمة؛ بمعنى أنها عاصرت أكثر من جيل شعري، فضلاً عن كونها قد راهنت، أو قامرت بالأساس، على الجمع بين طبقتين بالمصطلح السوسيولوجي، أو مقامين بالمصطلح الموسيقي، في مزيج كيميائي واحد معجون بنبرة مشبعة بالهمّ العربي والإنساني العام، دون أن تُغفِل، ولو للحظة، غائية انتماء صاحبها إلى القارة السوداء التي انتمى إليها فكرياً مفكّر كبير بحجم فرانز فانون، أو عضوياً الكثير من الكتّاب من أمثال نجوجي وا ثيونجو وشينوا أتشيبي،.. وآخرين.

يعدّ فانون F. Fanon واحداً من أبرز من كتبوا عن مناهضة الآخر (المُستعمِر) في القرن العشرين، جنباً إلى جنب ألبرت ميمي Albert Mimi وإدوارد سعيد E. W. Said وهومي بابا Homi Bhabha وغيرهم، بحيث ألهمت كتاباته ومواقفه الكثير من حركات التحرّر في العالم خلال القرن الفائت، وهو الأمر الذي دفع الكثيرين إلى وصفه بصفات عدّة؛ من بينها «شاعر العالم» و«نبيّ العنف» و«مسيح الثقافات المقهورة»، وغير ذلك، كما قال عنه صبحي حديدي. وليس فانون بعيداً كثيراً عن الفيتوري الذي وصفه عبده وازن بأنه «شاعر التخوم». فإذا

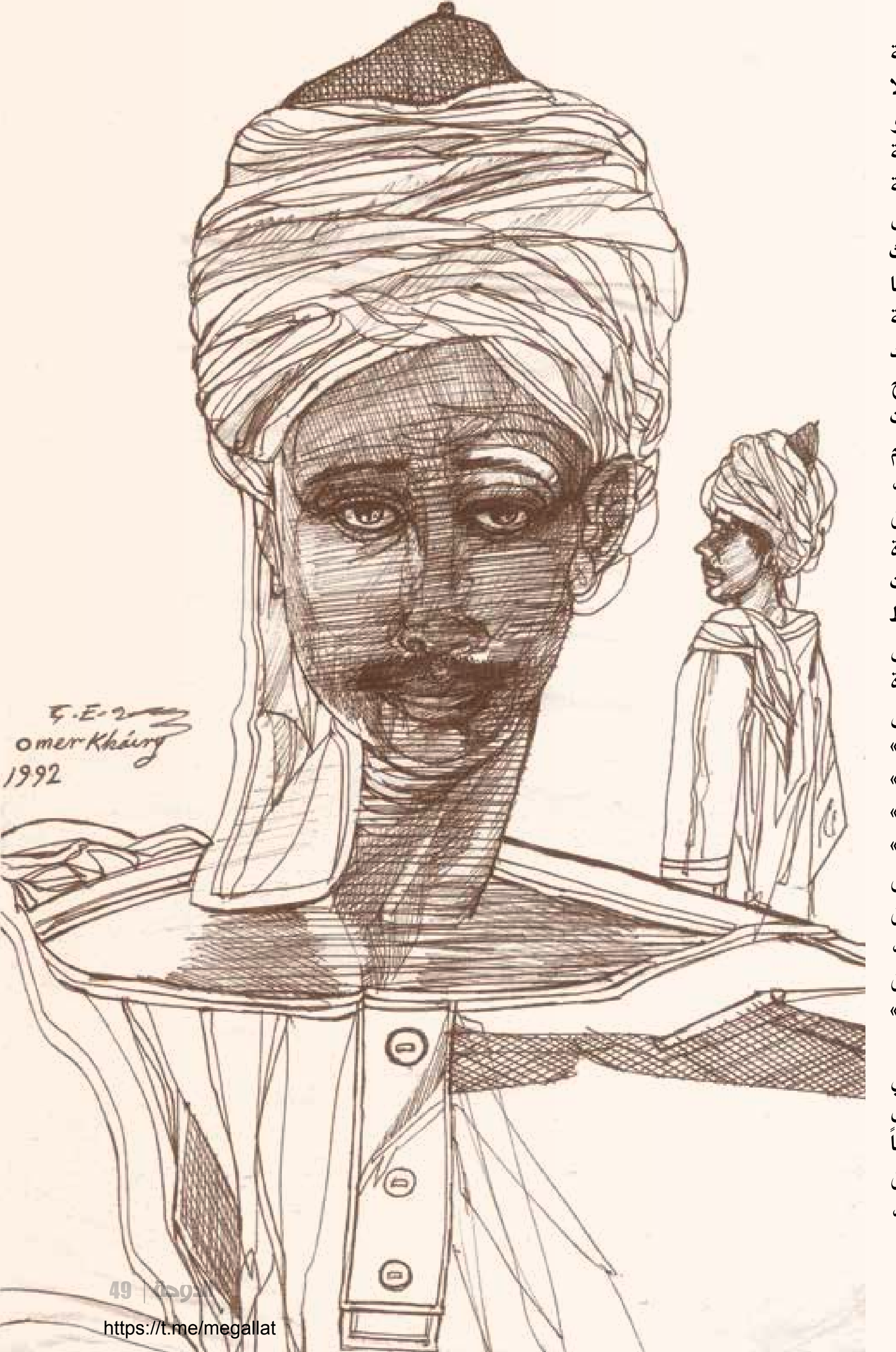
كان فانـون شـبيهاً بإيميـه سـيزار فـي كونهما فرنسيين من جزر المارتينيك، ومدافِعَيْـن عـن حـركات التحـرر فـي العالـم آنـذاك، مـن ناحيـة، فـإن وجـه الشـبه بيـن الفيتـوري وفانـون يكمـن فـي إدراكهمـا الحـادّ وتعريتهمـا خطـورة الـدور الـذي مارسـه الرجـل الأبيـض طويـلاً ضـد إفريقيـا السـوداء.

- 2 -

تـنـوّعت التجـربة الشعـرية للفيتـوري تنوّعـاً لافتـاً للنظـر، لا علـى المسـتوى الكمّـي فحسـب؛ إذ هـو شـاعر مخضـرم عاصـر أجيـالاً شـعرية متنوعـة مـا بيـن قصيـدة التفعيلـة والشـعر الحـر وقصيـدة النثـر، بـل علـى المسـتوى النّوعـي أيضـاً، حيـث اسـتطاعت قصيدتـه أن تخلـق لنفسـها مساراً خاصـاً، جمعـت فيـه بيـن طاقـة التفعيلـة وبـراءة الشـعر الحـر وتمـرّد القصيـدة النثريـة. وهـذا أمـر واضـح للعيـان فـي تنـوّع دواوينـه التـي بـدأت مـن «أغانـي إفريقيـا (صـدر فـي عـام 1955)، «عاشـق مـن إفريقيـا» (1964)، «اذكرينـي يـا إفريقيـا» (1965)، «أحـزان إفريقيـا» (1966)، «البطـل والثـورة والمشـنقة» (1968)، مـروراً بتحـولات شـعرية وجماليـة تجسّـدت فـي «سـقوط دبشـليم» (1969)، «معزوقـة إلـى درويـش متجـوّل» (1971)، «ثـورة عمـر المختـار «(1973)، «ابتسـمي حتـى تمـر الخيـل» (1975)، «عصفـورة الـدم» (1983)، «شـرق الشـمس، غـرب القمـر» (1985)، «يأتـي العاشـقون إليـك» (1989)، «قـوس الليـل، قـوس النهـار» (1994)، وانتهـاء بـ«عريانـاً يرقـص فـي الشـمس» (2005)، فضـلاً عـن بعـض المسـرحيات الشـعرية الأخـرى، مثـل «سـولارا» (1970)، «يوسـف بـن تاشـفين» (1997)، «الشـاعر واللعبـة» (1997).

والواقـع أن قصيـدة الفيتـوري، فـي أغلـب منعطفاتهـا الجماليـة، لـم تتنـازل عـن إيقاعهـا الصوتـي والجمالـي يومـاً مـا، كمـا أنهـا لـم تسـقط فـي أحضـان بلاغـة شـكلية، أو معاضلـة جماليـة، أو رمزيـة مركّبـة داعبـت الكثيريـن مـن أربـاب الحداثـة التـي تنطـوي قصائدهـم علـى رمزيـة الرؤيـة/ الرؤيـا فـي المقـام الأول، كمـا كان أدونيـس يفعـل فـي باياتـه علـى سـبيل المثـال لا الحصـر.

لـم تنشـغل قصيـدة الفيتـوري كثيـراً بثيمـة الحـب، ولـم يقـف طويـلاً عنـد المرأة جسداً أو عاطفةً مشبوبةً، مثلما فعـل نـزار مثـلاً، اللهـمّ إلا وقوفـه عندهـا بوصفهـا امـرأة مـن لحـم ودم وجسـد مُثْخَـن بطعنـات القهـر المتراكـم فـي طبقـات بعضهـا فـوق بعـض، فضـلاً عـن سـعيه الحثيـث، المتواتـر، إلـى تكبيـر صـورة المـرأة لتصبـح موازيـاً



رمزياً لصورة الوطن السليب، كما في قصيدة «الليل والحديقة المهجورة»:

«الليل/ ليل العبيد المتوّجين.. العرايا/ القابعين تماثيل/ فوق أرض الخطايا/ الآثمين.. النبيين../ القاتلين.. الضحايا/ مثلي.. ومثلك/ نحن المسوخ../ نحن السبايا..».

تنزع قصيدة الفيتوري كثيراً إلى تعدّد الأصوات، كأنها قصيدة بوليفونية Polyphonic، وهنا عنصر أصيل من عناصر دراميّتها؛ إذ تشتغل على رسم ملامح الإنسان في علاقته الرباعية بالزمان والمكان والحدث والصراع. عندئذ، تتفجّر الحالة الدرامية ويتخلّق صراع درامي بين الأصوات والضمائر والصور في فضاء القصيدة الواحدة. فقصيدته قصيدة درامية، تشتغل على مبدأ تحويل الصورة الشعرية إلى صورة بصرية، ذات أحداث متراكمة، وهو أمر واضح الدلالة حتى فيما كتبه من نصوص مسرحية. وهنا، يمكن الاستشهاد بقصيدة «معزوفة إلى درويش متجول» التي تشبه حوارية صوتية من ناحية، وتتناغم أو تتناصّ بوضوح، وزناً ولحناً موسيقياً، وشكّاً فلسفياً، مع (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور من ناحية أخرى:

«دنيا لا يملكها من يملكها/ أغنى أهليها سادتها الفقراء/ الخاسر من لم يأخذ.. ما تعطيه على استحياء/ والغافل من ظنّ أن الأشياء هي الأشياء/ تاج السلطان الغاشم تفاحة/ تتأرجح أعلى سارية الساحة/ ... والراحة ليست هاتيك الراحة/ عن أيّ بحار العالم تسألني يا محبوبي؟/ عن صوت قمماه من صخر وعيناه من ياقوت؟/ عن سحب من نيران؟/ وجزائر من مرجان؟/ عن ميْتٍ يحمل جثته ويهرول حيث يموت؟/ لا تعجب يا ياقوت/ الأعظم من قدر الإنسان هو الإنسان..».

- 3 -

تنطوي شعرية الفيتوري على تضافر عدد كبير من الثيمات الإفريقية؛ أقصد إلى تجسيد هموم القارة السوداء شعرياً، والدفاع عن قضاياها التاريخية جمالياً؛ الأمر الذي يجسّد مأساة الإنسان الأسود في مسيرته الكبرى لمقاومة المُستعمِر الأبيض الذي احتلّ إفريقيا، كأنه يستدعي فانون وألبرت ميمي وجدل المُستعمِر والمُستعمَر، حيث يقول مثلاً في قصيدة «حدث في أرض»:

«أنا لا أملك شيئاً غير إيمانيَ بشعبي/ وبتاريخ بلادي/ وبلادي أرض إفريقيا البعيدة/ هذه الأرض التي أحملها ملء دمائي/ والتي أنشقها ملء الهواء/ والتي أعبدها في كبرياء/ هذه الأرض التي يعتنق العطر عليها والخمول/ والخرافات وأعشاب الحقول/ هذه الأسطورة الكبرى.. بلادي».

في قصائد الفيتوري ملامح ومفردات عالم إفريقي مكتمل القسمات، غنيّ بالتفاصيل، على طريقة الديكور والسينوغرافيا المسرحية. ففي قصائده رايات كرايات الحروب، وطبول لا تكفّ عن الدقّ في مواسم البهجة أو الحصاد أو النذير بحروب مشؤومة، ورقص مفعم بروح الأفارقة المخلصين التوّاقين إلى الحياة البرّية، وإيقاع متجاوب صعوداً وهبوطاً مع نوائب الدهر وتحولات الزمان والمكان والقدَر، وألوان شتّى تمتاح من خصوبة الأرض والزرع والدماء والكرنفال، وكثير من مفردات الصورة الإفريقية المشبعة بعرق الجسد الأسود ورائحة البخور. يقول مثلاً في قصيدة «من أغاني إفريقيا» الشهيرة:

«يا أخي في الشرق في كل سكن/ يا أخي في الأرض في كل وطن/ أنا أدعوك.. فهل تعرفني؟ ...».



لكنّه في سياق آخر يستدعي لومومبا، بوصفه أيقونةً دالّةً على تحرّر الكونغو من براثن المُستعمِر، كما يستدعي المتنبّي وآخرين في مدوّنته الشعرية العريضة، لا استدعاء الحنين المنكسر، بل استدعاء المُترقّب للنصر، المُتشبِّث بالخيط الأبيض في آخر النفق. يقول في قصيدة «عصر الميلاد»:

«يا لومومبا../ في قلبي أنت/ البطل الأسود ذو القدمين العاريتين/ الراكضتين على نهر الكونغو/ كانت تركض خلفهما أشجار الغابات/ كانت تتهدّج لهما أنفاس الظلمات/ كانت أمواج الكونغو../ توغل في الركض/ كان الفارس ذو الرهبة/ ذو الصوت الفضي/ عيناه عالقتان على نجمة/ شفتاه مطبقتان على كلمة/ كانت أصوات المضطهدين/ تجلجل في روح الأرض/ يا لومومبا../ إن الخونة لا ينتصرون/ لا يصبح بطلاً من خان قضية شعبه/ من أسقط رايته يوم نضاله/ من سدَّ عليه طريق الحرية/ من قبَّل أقدام القتلة/ أبداً.. أبداً يا لومومبا».

لذا، لا يبدو غريباً، في هذا السياق، احتفاء الفيتوري بالزنوجة التي هي قدر الإنسان الإفريقي المرتبط بالأرض المُستلَبة منذ فجر التاريخ، الباحث عن الحق والخير والجمال، التوّاق إلى غد مشرق، لا سلطان فيه لأحد سوى سلطان الحرية وميزان العدل:

«أنا زنجي/ قلها لا تجبن.. لا تجبن!/ قلها في وجه البشرية../ أنا زنجي../ وأبي زنجي الجد/ وأمي زنجية../ أنا أسود../ أسود لكني حرّ أمتلك الحرية/ أرضي إفريقيا../ عاشت أرضي../ عاشت إفريقيا../ أرضي.. والأبيض دنّسها/ دنّسها المحتل العادي../ فلأمض شهيداً../ وليمضوا مثلي شهداء أولادي/ فوراء الموت.. وراء الأرض/ تدوي صرخة أجدادي../ لستم ببنينا إن لم تَذْرِ الريحُ رمادَ الجلاد.

- 4 -

ينتمي الفيتوري إلى جيل محيي الدين فارس وأحمد صالح إبراهيم وغيرهما من شعراء وكتاب السودان الذين تفتّح وعيهم على الحرب العالمية الثانية، وما تلاها من تحوّلات سياسية وأيديولوجية. ومن ثَمّ فقد أسّسوا جميعاً لتشين جماليات القصيدة الحديثة في السودان، متأثّرين بشكل أو بآخر بالقصيدة المصرية والعراقية واللبنانية، ومستلهِمين النماذج الكبرى التي كانت ملء السمع والبصر آنذاك، من أمثال نازك الملائكة والسياب والبياتي وبلند الحيدري،.. وغيرهم، لا على سبيل المحاكاة الشعرية فحسب، بل على سبيل المعارضة والمغايرة. قضى الفيتوري شطراً طويلاً من حياته في القاهرة، فاعلاً في المشهد الإبداعي المصري، إلى الدرجة التي كنّا - ونحن في المرحلة الإعدادية في أواخر السبعينيات - ندرس قصائده؛ تحديداً قصيدتي «من أغاني إفريقيا» و«أصبح الصبح»، دون أن نلتفت مُطلقاً إلى كونه شاعراً سودانياً في الأصل. كم كنّا نظنّه مصرياً خالصاً آنذاك! ولعل هذا راجع إلى مفردات صورته الشعرية التي كانت تمتاح من بيئة وروح مصريتين، يحتلّ نهر النيل فيها والثقافة الفرعونية مركزاً دلالياً بارزاً. وهو أمر يمكن تلمسّه في عدد غير قليل من القصائد؛ منها قصيدته «التراب المقدّس» التي يقول فيها:

«وسِّدْ الآن رأسك/ فوق التراب المقدّس/ واركع طويلاً لدى حافة النهر/ ثمة من سكنت روحه شجر النيل/ أو دخلت في الدّجى الأبنوسي/ أو خبّأت ذاتها في نقوش التضاريس/ ثمة من لامست شفتاه/ القرابين قبلك/ مملكة الزرقة الوثنية قبلك/ عاصفة اللحظات البطيئة قبلك..».

هكذا، تبدو استعارة النّيل، لدى الفيتوري، استعارةً أثيرة، غير أنه يتسامى بها فوق جغرافيتها المحدودة التي قد تصلها بمصر أو السودان فحسب؛ ليجعل منها استعارة تمثيلية كبرى تمتدّ من المنبع حتى المصبّ، مروراً ببلدان وحضارات شتّى.

- 5 -

يستطيع القارئ الجيّد لمدونة الفيتوري الشعرية أن يلمح مدى قدرته على متابعة أغلب التحوّلات السياسية والاجتماعية التي مرت بها المنطقة العربية وإفريقيا، منذ تفاعله مع ثورة عرابي 1881م، وحادثة دنشواي 1906م، (كما في قصائد «عندما يتكلم شعب» و«النهر الظامئ» و«إلى موميـاء»)، مروراً برصده الجمالي لأحداث القضية الفلسطينية في بعض القصائد مثل «طفل الحجارة» وغيرها، والمسألة العراقية في قصيدة جميلة ذات نفس ملحمي بعنوان «يأتي العاشقون إليك يا بغداد»، يقول فيها:

«لم يتركوا لك ما تقول/ والشعر صوتك/ حين يغدو الصمت مائدة../ وتنسكب المجاعة في العقول/ لم يعرفوك، وأنت توغل عارياً في الكون../ إلا من بنفسجة النبول/ لم يبصروا عينيك../ كيف تقلّبان تراب أزمنة الخمول/ لم يسكنوا شفتيك../ ساعة تطبقان على ارتجافات الذهول/ لم يشهدوك../ وأنت تولد مثل عشب الأرض/ في وجع الفصول/ لم يتركوا لك ما تقول/ لم يتركوا لك ما تقول ...».

تنهض شعرية الفيتوري وطاقته الإبداعية على محورين؛ أولهما قدرته على نسج مجازات مُدهشة تتخلّق عند التّخوم، كأنه واحد من شعراء المنفَى؛ نظراً لارتحاله الدائم بين السودان ومصر ولبنان وليبيا، حتى استقرّ به المقام أخيراً في المغرب، فضلاً عمّا ينطوي عليه الفنّان من غربة وجودية، وثانيهما خروج استعاراته من رحم مناخ إفريقي مُفعم بمفردات البكارة والبريّة والدماء الحارة وإرث أسود مثقل بالعبودية، وكل ما من شأنه إنضاج قصيدة حارة الطعم، سوداء اللون، فوّاحة الرائحة.

ربما من الصعوبة لي ولغيري أن يُلخِّص في مقال واحد مسيرة إبداعية طويلة من العطاء المتواصل والمستمر، بدأت مع ستينيات القرن الماضي لتقترب من الخمسين عاماً، لشاعر بقيمة محمد مفتاح الفيتوري. في هذا العمر الطويل ثمة حالات عاشها الشاعر قد تُهمَل أو تُنسَى ظاهرياً، ولكنها تتضح بمجرد الإشارة إليها وتسليط قليل من الضوء عليها.

سالم أبوظهير

الحالات النفسية للفيتوري

هنا المقال يستعرض وبشكل موجز بعض من الحالات النفسية التي عاشها وعايشها وتعايش معها الشاعر وأثرت فيه أو تأثر بها بشكل مباشر أو غير مباشر، أو كان لها دور في تكوين شخصيته الإبداعية والإنسانية، ومن ثَمّ انعكست على حياته العملية والشعرية ومجمل نتاجه الأدبي والثقافي على مدى عشرات السنين.

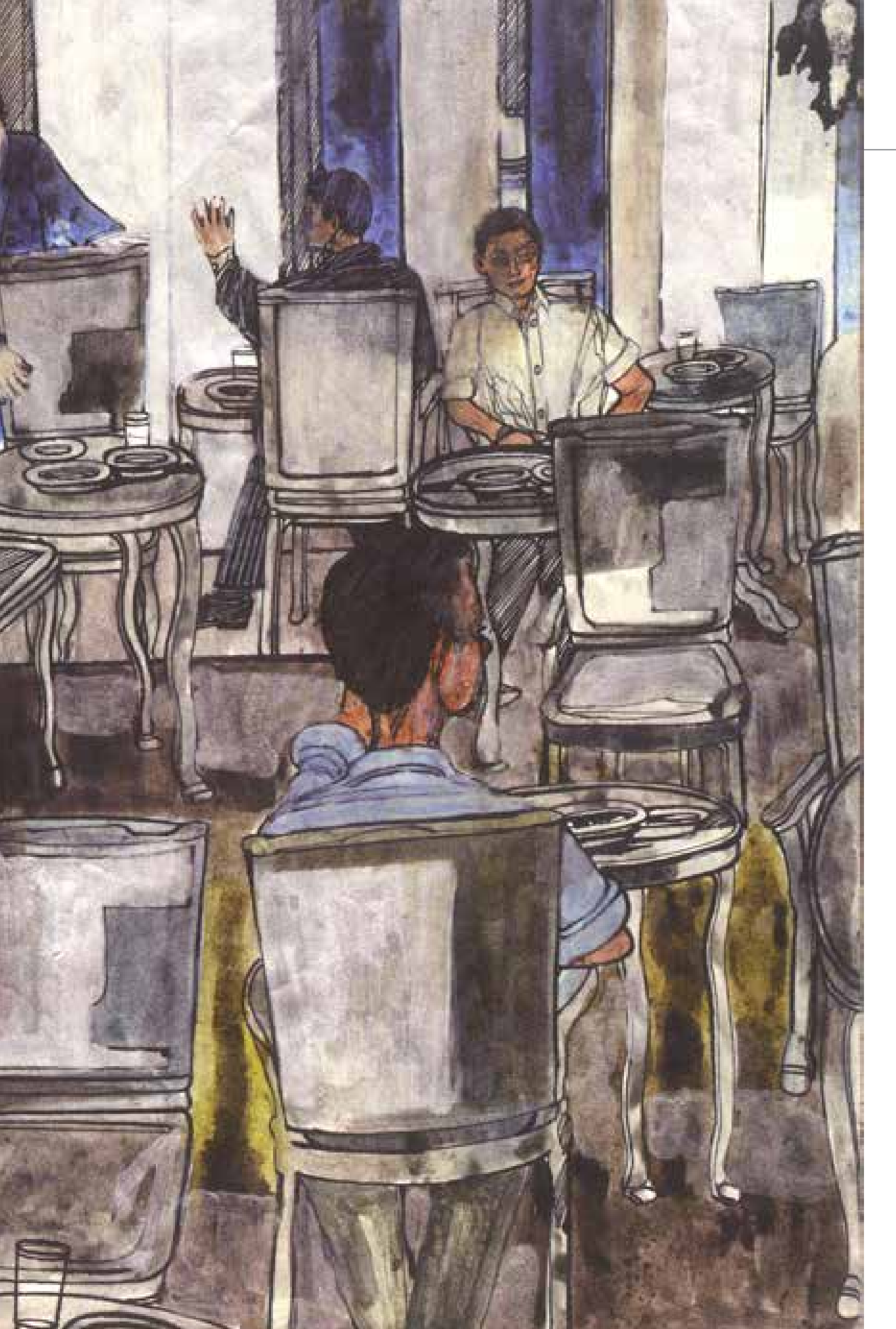
الشاعر محمد الفيتوري لا يعرف العام الذي وُلِدَ فيه فقد ذكر إحسان عباس أنه(1) «يجهل تاريخ ميلاده، ولكن الباحثين أجمعوا على أن 1930، هو تاريخ ميلاده الفعلي». عاش طفولته في الجنينة، وهي بلدة صغيرة هادئة بغرب السودان، وهذا أثَّرَ على شخصيته فأصبح يُؤْثِرُ الانطواء على نفسه ويكره الضوضاء. كان لحكايات جدته زهرة (أم والدته) تأثيرها العميق على تكوينه النفسي وهو في مراحل الطفولة؛ هذه الجدة كانت دائمة الشكوى والتنمر فتحكي بحرقة وربما بدموع لحفيدها الصغير عن ماضيها البائس، وعدم استقرارهم وهجرتهم من ليبيا إلى السودان هرباً من سطوة الطليان، كما كانت تشكو إليه معاناتها الشخصية ونظرة الناس الدونية لها لدمامتها ولونها الأسود، هذا كله كان له تأثيره العميق في تكوينه النفسي وأدائه الإبداعي فكانت زهرة حاضرة بقوة، ولم ينسها، وأهداها ديوان شعره المهم «يأتي العاشقون إليك» فكتب يقول(2):

«إلى الزهرة الإفريقية.. جدتي المسكينة.. القائمة في ذاتي.. رغم شواهد النسيان».

كما تأثر الفيتوري بحكايات جدته عن جده الذي كان يتاجر بالعاج والرقيق، وكيف أن أمه لوالدته أصلها جارية، هذا كله كان كافياً لطفل يعيش في جلباب جدته أن يورث منها وفي وقت مبكر عقدة العبودية لتلازمه وتكون محور اهتمامه طيلة حياته كلها، وربما لتكون أيضاً سبب تميزه في معظم نتاجه الإبداعي.

في مرحلة الصبا غادر والد الشاعر قرية الجنينة الهادئة مُصطَحِباً أسرته، ليستقر في الإسكندرية، لتبدأ معاناة شاعرنا ويزداد شعوره بالحزن بسبب العيون التي كانت ترمقه باستغراب بسبب لونه وتعاظم إحساسه بالدونية وقصر القامة، وكان نتيجة هذا الإحساس أن أصبح أكثر انطواء على نفسه من ذي قبل، وقد وصف محمود أمين العالم(3) ذلك فقال «إن بشرته السوداء كانت تقيم بينه وبين المدينة التي يحيا فيها حاجزاً كثيفاً يحرمه المشاركة والاندماج ويشعل في نفسه مشاعر مريرة»، وقد بقيت هذه المشاعر والحالات النفسية مكبوتة في عقله الباطن زمناً طويلاً، حتى عبر عنها في شعره:

فقير أجل.. ودميم دميم



بلون الشتاء.. بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه
وتسخر حتى وجوه الهموم
فيحمل أحقاده في جنون
ويحضن أحزانه في وجوم(4)

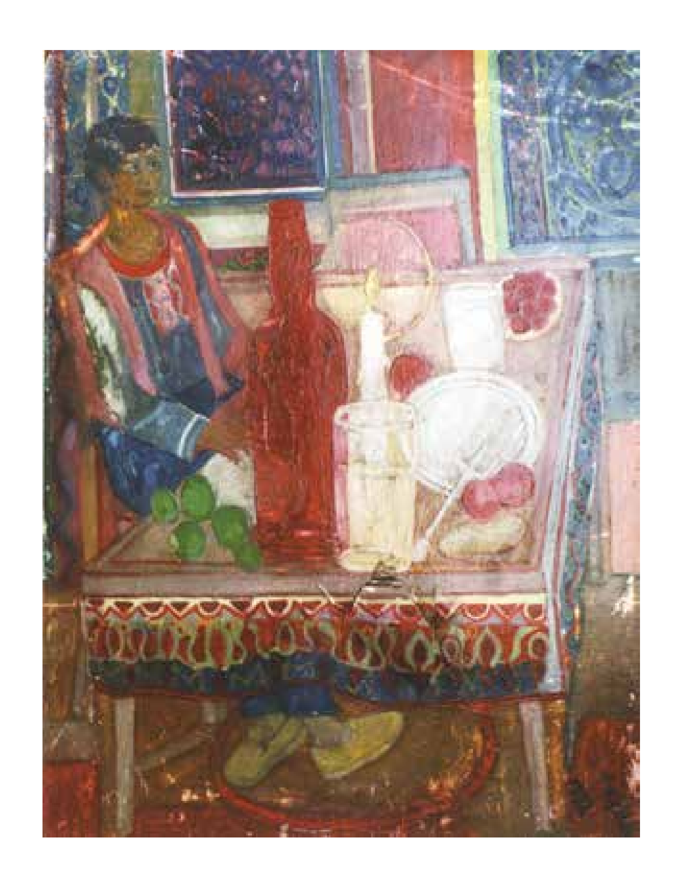
وقد بين نجيب صالح(5) أن الشاعر في هذه المرحلة «كان يحس إحساس الرجل، كانت عنده يقظات حواس مبكرة قبل أن تنضج، وكانت لأقاصيص جدته الزنجية ولأساطيرها أثرها البعيد في نفسه، كان يبحث عن الحقيقة في اليقظة المبكرة، كل ذلك تضافر وساعد على استيقاظه الدائم للكلمة والنظرة، لقد كان في هذه المرحلة مُتنمراً تحت وطأة شعوره بأنه مشدود إلى قيد ما هو قيد لا يدرك مداه، ويرفض محتواه، وكان يحس أن بركاناً بدأ مرحلة الانفجار الأولى».

في هذه المرحلة أيضاً حفظ القرآن الكريم، وكتبه بيده، كما درس الحساب والأناشيد وكتب مواضيع الإنشاء، ثم التحق بعدها بالمعهد الديني الأزهري، ثم بالمعهد الثانوي في القاهرة، وليواصل دراسته هناك حتى عام 1953، ويُجْمِعُ النقاد على أن هذه الفترة تعدّ من الفترات المهمة في حياته، حيث تمكّن من الاطلاع على مختلف المعارف الإنسانية والدينية والفلسفية، وأكاد أجزم أن بسبب انطواء الشاعر على نفسه زاد نهمه في التحصيل المعرفي الذي مَثَّلَ رافداً قوياً له في عمله كصحافي، ورغم أنه لم يكن له أصدقاء في العالم الواقعي، لكنه وبلا شك كَوّنَ صداقات متينة مع عنترة، وأبي زيد الهلالي، وتولوستوي، وفاوست، وجوته، وبودلير هذا الشاعر الفرنسي الشهير الذي نادى في شعره بتحطيم الفوارق الطبقية.

في عام 1954 التحق بجامعة القاهرة، وبدأ الدراسة بقسم الآداب الإنسانية، وهو مزهواً بنفسه معتداً بما يحمله في رأسه متفوقاً به عن أقرانه، ولكنه كان كسولاً، ولا يواظب على حضور المحاضرات، وتنامى إحساسه بأنه مقيد، وأن هناك من يكبله بقوانين ولوائح، فترك الجامعة قبل أن ينال شهادتها. والتحق بالصحافة ووجد فيها البراح الواسع للحرية، فأطلق العنان لقلمه، وبرز نجمه كصحافي قدير ثم كشاعر مهم في مصر، والدول العربية وإفريقيا كلها التي تغنى بها وحده كما كان يقول دائماً.

أثر في شخصيته والده الشيخ مفتاح رجب الفيتوري صوفي كبير وشيخ السجادة الصوفية من خلفاء الطريقة الشاذلية الأسمرية، فقد كان الشاعر يترك اللعب، لينضم لرفاق والده مُردداً معهم التواشيح الصوفية التي كان لها دور بارز في شعره.

أزمة الهوية عند الفيتوري والانتماء للوطن والاستقرار فيه كانت حالة نفسية تشكل له هاجساً يؤرّق حياته الشعرية والشخصية بسبب اختلاط نسبه وتحديد هويته، فجدته زنجية، ووالده من ليبيا، وأمه تعود أصولها لتاجر إفريقي يتاجر في الرقيق والعاج. سحب منه النميري جنسيته السودانية، فمنحه القذافي الجنسية الليبية وجواز سفر دبلوماسياً، ثم سُحِبَتْ منه الجنسية الليبية بعد قيام الثورة الليبية، ومؤخراً منحته القيادة السودانية جواز سفر دبلوماسياً وأعادت إليه جنسيته السودانية. مهنته كدبلوماسي سهلت له



السفر الدائم، وقبلها تنقله الدائم من بلد لبلد أورث شاعرنا إحساساً متأصلاً بالغربة التي شكَّلت أبرز ملامح شخصيته ومنحته لوناً مميزاً في أدبه وشعره.

علاقته بالسلطة والرؤساء معقدة، أحبه أنور السادات، وقربه إليه في بداية مسيرته، وأرسله ليشارك بلاده في عيد استقلالها عام 1956، وبعدها بسنوات هجاه في قصيدة (الراقدون على بطونهم والدجى من فوقهم حجر) الشهيرة، إرضاء للقذافي الذي رحب به بعد أن طرده النميري وسحب منه جواز سفره وجنسيته، فمنحه القذافي كل ما يريد.. وسام الفاتح وجنسية ليبية وجواز سفر دبلوماسياً ووظيفة سفير، هذا ما جعل الفيتوري يصفه في إحدى قصائده بأنه مثل بعض النبيين!!!

كان شاعرنا شديد الإعجاب بالرئيس محمد نجيب، بينما هاجم جمال عبد الناصر، هجوماً لاذعاً في قصيدة «مات غداً»(6) قال فيها:

مات

وملء روحه المسودة المحترقة

رمز يغطيه دم المشانق المعلقة

وصرخات الثائرين في السجون المطبقة

كتب قصيدة شعرية في بغداد عنوانها «يأتي العاشقون إليك»، أعجب بها صدام حسين كثيراً فقربه منه ومنحه جائزة قيمتها مئة ألف دولار، وكان صديقاً حميماً للرئيس الجزائري السابق أحمد بن بلة، كتب عنه يقول:

يا بن بيلا

ما أجمل أن يصحو الإنسان

فإذا التاريخ بلا قضبان

وإذا الثورة في كل مكان(7)

هذه العلاقة مع الرؤساء ولدت عنده نوعاً من الزهو والتفاخر جعلاه يتطاول على النقاد ولا يعترف بهم، ويقلل من أهمية أقرانه الشعراء، فقال إن أحمد عبد المعطي حجازي ليس شاعراً بالمطلق وإنه مجرد ناقد، والبياتي أيضاً، وحتى محمود درويش عنده ليس شاعراً، ولكن القضية جعلت منه شاعراً، ونزار قباني في نظره شاعر، لكنه كان في خدمة آخرين. الفيتوري يعتقد دائماً ولايزال إن كان الشعراء لا يموتون فهو أكثرهم بعداً عن الموت، ويقول

مثلي أنا ليس يسكن قبراً

(8) لا تحفروا لي قبراً

سأرقد في كل شبر من الأرض

هامش

1- د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998، ص 2.

2- محمد مفتاح الفيتوري: يأتي العاشقون إليك، دار الشروق، القاهرة، ط1 1992 م _ 1413 ه، ص5.

3- محمود أمين العالم: «هذا الديوان» مقدمة ديوان أغاني إفريقيا المجلد الأول، دار العودة بيروت، الطبعة الثالثة، 1979، ص 42.

4- محمد الفيتوري: ديوان الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979 ص16.

5- نجيب صالح. محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. الدار العربية للموسوعات بيروت. الطبعة الأولى 1998 ص8.

6- محمد الفيتوري: ديوان «أغاني إفريقيا»، مكتبة الحياة، بيروت، 1967 م. ص20.

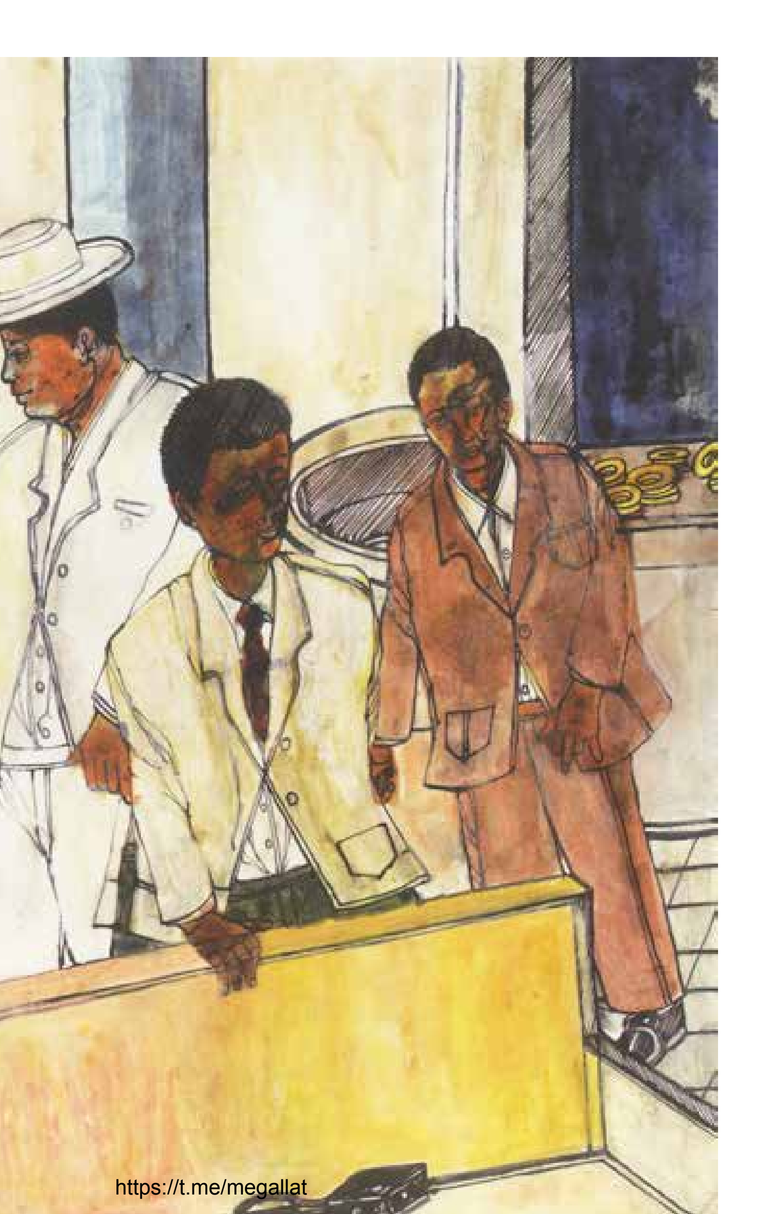
7- محمد الفيتوري: ديوان «عاشق من إفريقيا»، دار الشروق، ط 1 1992 ص22.

8- محمد الفيتوري: ديوان أقوال شاهد إثبات، منشورات الفيتوري الثقافية، 1988 م، ط 4 ص26.

هو ناي إفريقي دافئ وشجي، بإيقاع عربي جزل وبهي.
وقبل هذا وذاك، هو ناي مجبول بتراب السودان، مسكون بحرارة ونضارة السودان.

د. نجيب العوفي*

ناي إفريقيا العربي



ومهما شط به المزار ونأت عنه الديار، يظلّ السودان باستمرار، في السويداء من قلب الشاعر الفيتوري، وأغنية لا تفارق شفتيه:

(في زمن الغربة والارتحال،
تأخذني منك وتعدو الظلال،
وأنت عشقي
حيث لا عشق يا سودان
إلا النسور الجبال
يا شرفة التاريخ
يا راية منسوجة
من شموخ النساء
وكبرياء الرجال،
لمن ترى أعزف أغنيتي
ساعة لا مقياس إلا الكمال).
(عرس السودان)

وقد كان هذا السودان الذي خرج من صلبه ودرج على ثراه، كماله ومثاله. ورفيق روحه في الحِل والترحال.
كانت إطلالة الفيتوري الشعرية في طلائع الخمسينيات من القرن الفارط، مُزامِنة لإطلالة الشعر العربي الحديث



الذي حرّك السواكن، وآذن بربيع شعري جديد، وكان الفيتوري في طليعة هذا الحِراك الحداثي.

كان لاسمه ألق ووقع خاص على الأذن، ضمن كورال الأسماء الرائدة: السياب – نازك - البياتي - عبد الصبور – حجازي- أدونيس – نزار – خليل حاوي.

تسلّل اسم الفيتوري مُبكراً إلى المشهد الشعري العربي، صوتاً عربياً إفريقياً دافئاً، طافحاً بأشواق وهموم إفريقيا والوطن العربي المتماوج بين الماء والماء.

ترسلت تراتيله وأغنياته من ناي إفريقي – عربي، دافئ النغمات.

وطلع علينا، نخلة شعرية من ربوع السودان، معبأة بشموس ومراجل إفريقيا.

وهنا فرادة وخصوصية اسم الفيتوري، ضمن رواد الشعر الحديث أو الحداثة الشعرية.

لقد أضاف لحناً جديداً وساخناً إلى معزوفة هذا الشعر. أضاف لحناً إفريقياً بهياً إلى هذه المعزوفة.

وقد كان السياق التاريخي الذي بزغ فيه الفيتوري، سياقاً ناغلاً مشتعلاً. سياق النهوض التحرري – النضالي للعالم الثالث .. كانت آسيا وأميركا اللاتينية، بؤراً تشتعل، وكانت إفريقيا تتأهب وتتحفز وتفرك عيونها للنور.

وبضربة معلم شعرية، أدخل الفيتوري إفريقيا في العزف الشعري العربي.

ودواوينه الشعرية الأولى، شاهدةً على ذلك:

أغاني إفريقيا.

عاشق من إفريقيا.

اذكريني يا إفريقيا.

أحزان إفريقيا.

والحزن، خاتمة عربية، لكل حلم وأمل .

جاءنا الفيتوري إذن، شاعراً حداثياً أصيلاً وملتزماً، وعاشقاً وامقاً من إفريقيا:

(عاشق من إفريقيا

صناعتي الكلام

وكل ثروتي شعور ونغم.

ولست واحداً من أنبياء العصر

لست من فرسانه الذين يحملون

رايات النضال

أو يخطون مصائر الأمم).

(عاشق من إفريقيا)

منذ البدء أيضاً، يقطع الشاعر مع الدونكيشوتية الشعرية والنضالية، ويتجرّد من الأوهام والشعارات ومعسول الوعود والأمنيات، مما كان سائداً إبانئذ.. ويكتفي بالإنصات لهموم وشجون العالم، يكتفي بأن يلبس جبة درويش متجول عبر براري الشعر ومضارب الوطن العربي الممتدة أوجاعه من الماء إلى الماء.

هو درويش ضارب في الآفاق، وطافح دوماً بالعشق والأشواق.

عشق وتوق للذي يأتي ولا يأتي، حسب عبارة رصيفه ورفيق جيله، البياتي. نقرأ من قصيدته (معزوفة لدرويش متجول):

(شحبت روحي، صارت شفقا

شعت غيماً وسنا

كالدرويش المتعلق في قدمي، مولاه أنا،

أتمرغ في شجني

أتوهج في بدني.
(.....)
حدقت بلا وجه
ورقصت بلا ساق
وزحمت براياتي وطبولي
في الآفاق
عشقي يفني عشقي
وفنائي استغراق
مملوكك .. لكنني سلطان العشاق).
(معزوفة لدرويش متجول)

وعبر دواوينه الحوافل التي أربت على العشرين، كان الفيتوري يتنطس جيداً هموم وشجون الوطن العربي، ويتحسس جيداً أشواق وأحلام الوطن العربي، ويرهص جيداً ببروق الرعود الآتية.

وما يزال نداء الفيتوري البهي في الستينيات الماضيات، يرن في الآذان ويتصادى في الوجدان:

(يا أخي في الشرق، في كل سكن،
يا أخي في الأرض، في كل وطن،
أنا أدعوك .. فهل تعرفني ؟!
يا أخا أعرفه .. رغم المحن،
إنني مزقت أكفان الدجى،
إنني هدمت جدران الوهن،
لم أعد مقبرة تحكي البلى
لم أعد ساقية تبكي الدمن
لم أعد عبد قيودي).
(عاشق من إفريقيا)

كان الشاعر بحق، شاهداً ورائياً.

كان عاشقاً دائماً للسودان وإفريقيا والعروبة والإنسانية .. كان عاشقاً للحياة.

لكن، كلما غذ الشاعر في السير، وأوغل في الحلم، ترامت وتراكمت الأشـواك والأشـراك في طريقه، وأدرك التعب الخيول وغرق الحلم في الأمطار والدجى:

(أيها السائق،
رفقاً بالخيول المتعبة،
قف .. فقد أدمى حديد السرج
لحم الرقبه،
قف ..
فإن الدرب في ناظرة الخيل اشتبه،
هكذا كان يغني الموت حول العربة،
وهي تهوى تحت أمطار الدجى مضطربة).
(تحت الأمطار)

هكذا ينتهي الشاعر، آخر المطاف، إلى رؤيا رمادية، بعد أن آل العالم العربي إلى وضع لا يحسد عليه. وكأن تلك الأحلام العِراض والأشواق الحِرار، التي كانت تسكن النفوس والجوانح، تبدّدت وأضحت قبض ريح:

(خارجاً من غيابك،
لا قمر في الغياب،
ولا مطر في الحضور،
مثلما أنت في حفلة العرس والموت
لا شيء، إلا انتظار مرير،
وانحناء حزين على حافة الشعر،
في ليل هذا الشتاء الكبير).
(رؤيا)

وكذلك الحال والمآل، بعد طول معاناة وتجوال.
لكن مع ذلك،
سيبقى شعر الفيتوري ورفاقه أجمل
وأنبل إرث وذكرى، في هذه العقود العربية العجاف.

*ناقد وباحث/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط

ضد «النقد الأسود»

شعبان يوسف

منذ حوالي ستين عاماً، كتب محمود أمين العالم (1922 - 2009) دراسة حول الشعر المصري، وتناول فيها تطوّر الشعر منذ مدرسة الديوان، إلى مدرسة أبولو، إلى الشعر الجديد، وكان العالم ينتصر لنظرية الواقعية، وكتب دراسات ومقالات وآراء عديدة في صحف ومجلات، تطبيقاً على هذا المنهج، وكان يرافقه في هذه الكتابات الدكتور عبدالعظيم أنيس، وأثارت هذه المقالات ردود فعل عديدة، حرّكت الدكتور طه حسين، وتكلّم عباس العقاد وقال: «إنهما شيوعيان، ولن أردّ عليهما، بل سأقبض عليهما»، ودخل في المعركة توفيق الحكيم، الذي كتب سلسلة مقالات تحت عنوان «الأدب للحياة»، وكتب د. محمد مندور ورد علي الراعي وأحمد عباس صالح، واشتعلت الحياة الثقافية والأدبية. في هذه الدراسة التي كتبها محمود العالم عن الشعر المصري، تطرّق إلى تجربة الشاعر الشاب وقتها محمد مفتاح الفيتوري، الذي كان يعيش في مصر، وكان ينشر قصائده في عدد من المجلات المصرية، مثل الرسالة الجديدة، والمجلات اللبنانية، مثل الآداب والأديب، ولم يكن قد أصدر بعد ديوانه الأول، وكانت أولى قصائده قد كتبها عام 1948، متأثراً بإفريقيته وبلونه الأسود:

(الآن وجهي أسود

ولأن وجهك أبيض..

سميتني عبداً!.)

بعدها التقى في الخرطوم أحد مواطنيه، وقدمه إلى الفنان عثمان وقيع، ونهره هذا الفنان قائلاً: (ما هذا الشعر الذي تكتبه يا أخي.. لقد فضحتنا.. إنني أكرهك). ويعترف الفيتوري مُستطرداً: «لقد أردت بالفعل أن أفضح واقعنا الأسود، ولن أسمح لنفسي بتزييف هذا الواقع.. أريد أن أكون صادقاً مع نفسي أولاً.. وأن يكون ما أكتبه هو ما أحسه.. غير أنني أطمح إلى أن أتعرّف على الوجه الآخر لشقائي.. ولا تحسبوا أنني وحدي فمعي الملايين»، هذا الكلام كتبه الفيتوري عام 1966 في مقدمة ديوانه «اذكريني يا إفريقيا»، أي بعد كتابة قصيدته الأولى بما يقرب من عشرين عاماً، وبعد أن أدرك تجربته بعمق، ولكن الشعر الذي كتبه في تلك المرحلة المبكرة لم يكن معبراً تعبيراً دقيقاً عن تلك الكلمات، لذلك كتب العالم في دراسته: «الفيتوري يقف موقفاً وسطاً في حركة الشعر الجديد، فهو يُعد امتداداً لتجربة ناجي،



وهو يعيش داخل مأساته الخاصة، ومشاعره الحادة، وهو لم يتخلّص بعد من الإطار التقليدي للتعبير، ولكنه يتميز بقدرة خارقة- تفوق قدرة ناجي- على إبراز القسمات وتجسيد الرؤية واصطناع الصور في جو رمزي غيبي.. وأنه لو نجح في التخلي عن قيود الشكل التقليدي وفي استيعاب الآفاق الجديدة والمشاركة في تعميق أبعادها الرحبة فسيكون له شأن كبير»، وردّ عليه الفيتوري – كما سنوضح فيما بعد –، وكان قد استفاد من حواره مع العالم، وبدأ يخرج من ذاته المتألمة لأن جلدته سوداء، وراح يتعامل مع الأمر بالفعل كقضية عامة تخص ملايين الناس، وهذا ما ترك أثراً على مستواه الفني، وأقدم الفيتوري على إصدار ديوانه الأول (1955)، وذهب بقصائده إلى أستاذه محمود العالم ليكتب له مقدمة، وصدر الديوان مُتضمناً مقدمة رئيسية لمحمود العالم، ومقدمتين أخريين لزكريا الحجاوي ورجاء النقاش. وكان المنهج الواقعي يتجلّى في مقالة محمود العالم، إذ يقول عن الفيتوري: «وكان يقف على العتبة الأخيرة من الفئة البورجوازية الصغيرة التي يمتلئ وجدانه بصراعها المرير من أجل العيش، وتمزقه قيمها المنهارة القلقة، وترددها القاتل، وتهدده هوات الشقاء التي تفتأ تتسع تحت أقدامها بين يوم وآخر.. في هذه المدينة التجارية الكبيرة- يقصد الإسكندرية- التي لا تكف سفنها عن المجيء والذهاب، والتي تقيم فيها الطبقة الأرستقراطية الأوروبية البيضاء مجتمعاً يكاد يكون مُقفلاً على أبناء البلاد.. والتي لا تعرف الوجه الأسود إلا خادماً ذليلاً.. واتخذت رحلته من الشعر مركباً لها.. واستهلت سبيلها متخذة حمولتها من هذه الأجواء جميعاً.. حصيلة من الضياع والغربة والإحساس البالغ بالدمامة والمهانة»، وبعد أن صدرت الطبعة الأولى من ديوان «أغاني إفريقيا»، لم يعجب هذا الكلام الكاتب الصحافي فتحي غانم، فشن هجوماً ضارياً على محمود العالم، في مجلة «آخر ساعة»، موقعاً مقالاً تحت عنوان «النقد الأسود». وأورد فتحي غانم فقرة يزعم أنها للعالم تقول :«إن الفيتوري يخدع نفسه ويخدع قرّاءه، وأنه يعيش داخل مأساته الخاصة، وأنه خائن لا يستحق شرف الدفاع عن الرجل الأسود، وأنه وزميله الكاتب الأميركي ريتشارد رايت كلاهما جاهل، ليس هناك ما يسمى بالقومية الإفريقية، وأن إفريقيا ليست موطناً للرجل الأسود»، وفي العدد الصادر من مجلة روز اليوسف في 28 نوفمبر/ تشرين الثاني 1955، كتب محمود العالم رداً على فتحي غانم، واعترف بأن بعض الكلمات التي جاءت في الفقرة السابقة، قد كتبها بالفعل، ولكن بعضها الآخر لم يكتبه، وردّ عليه الفيتوري في مجلة «الآداب». وما كان من فتحي غانم إلا أن قرأ مقدمة الديوان، وقرأ ما كتبه الفيتوري سابقاً، وشن هجوماً على العالم، مُختلقاً بعض العبارات والمفردات التي لم ترد عند العالم، لا في مقاله بمجلة الآداب، ولا في مقدمة الديوان، وينتهي العالم، في رده على غانم، إلى أن :«حقيقة مشكلة فتحي غانم أنه يرفض المعالجة الموضوعية للأدب، كما يرفض كذلك المواجهة الموضوعية لحياتنا الإنسانية، ومثل هذا الرفض هو الذي يمنعه من البحث الجاد، ومن تحري الحقيقة والوقوف إلى جانبها، وهو الذي يجعله يتصوّر أن المسألة فيها تهديد ووعيد... ولكن التهديد والوعيد في الحقيقة صوت صادر من أعماقه».

وبعد مرور أكثر من عشر سنوات على هذه المناقشات، كتب محمد الفيتوري شهادته عن هذا الجدل، وعن العالم في مقدمته لديوانه «اذكريني يا إفريقيا»، والمقدمة مؤرخة بتاريخ الفاتح من يناير/كانون الثاني 1966: «إن محمود أمين العالم، أكثرهم جدية، وإحساساً بمسؤولية الناقد.. إنني أحمل له قدراً كبيراً من المحبة والتقدير، غير أنني أثق تماماً في خطأ موقفه من الاتجاه الشعري الجديد الذي تبلورت ملامحه في ديواني «أغاني إفريقيا».. هل الخطأ في الموقف، أم أن الخطأ في التفسير؟ في النظرية أم في التطبيق؟، قلت له، وأنا أناقشه في مجلة «الآداب»: إنك لا تستطيع أن تتعمق في مأساتي.. لأنك لا تستطيع أن تعيش تجربتي»..

قال لي: إنها مأساتك الخاصة، تسقطها على قارة بأكملها على إفريقيا.. إنك شاعر مريض..

قلت له: المرضى كثيرون، وأنا واحد منهم.. كلهم يعانون مثلي.. أقصد كلنا.. ثق فيما أقول.. وأنا أريد في- هذه المرحلة من شعري- أن أتطهر من مرضي.. بأن أبوح به.. لقد جرؤت على أن أكسر الصدفة من الداخل، ولذلك تجدني أغني مُبتهجاً بمادة حزني:

(قلها.. لا تجبن.. لا تجبن
قلها في وجه البشرية
أنا زنجي.. وأبي زنجي الجد.. وأمي زنجية
أنا أسود.. أسود..
لكن حر أمتلك الحرية..).

قال لي: إنك تمزق القضية، وتمزق الطبقة، وتمزق الكتلة الجماهيرية الواحدة بدعواك إن هناك قضية منفصلة للسود.. إن العامل الأبيض والعامل الأسود، ينوءان معاً، تحت عبء تاريخي اجتماعي واحد، هو عبء الرأسمالي الأبيض والرأسمالي الأسود.. عبء الاستعمار والاستغلال.. فالقضية إذن ليست قضية أسود وأبيض، إنها قضية مُستغِل ومُستغَل..

قلت له: هذا حق.. وحق أيضاً هذه الوراثات والخصائص النفسية والفسيولوجية.. هذه الأحاسيس والانفعالات الملتوية التي انحدرت إلينا مع عذابات التاريخ.. إن بصمات عهد العبودية تركت آثارها على الأرواح أيضاً، وليس على الأجساد».

ورغم هذا الحوار الحّاد والحاسم في اختلاف موقف الشاعر عن موقف الناقد، إلا أن الفيتوري ينهي شهادته قائلاً: «وعلى الرغم من كثرة المتكلمين، فقد ظَلّ صوت محمود أمين العالم، أعلى الأصوات، وأعمقها في وجداني».

أحتفي بزنوجتي

رانيا مأمون

تغنَّى الشاعر محمد مفتاح الفيتوري بإفريقيا كثيراً، ومنذ أول قصيدة كتبها عن إفريقيا «إلى وجهٍ أبيض» عام 1948، اعتبر أن كل ما سبقها من كتابة شعرية إنما هو إجهاض لميلاد تجربته الإنسانية الحقيقية، التي يريد التغني بها وإعلانها على الملأ؛ فهو كما قال يريد أن يكون صادقاً مع نفسه أولاً، وأن يكون ما يكتبه هو ما يحسّه، غير أنه يطمح إلى أن يتعرَّف على الوجه الآخر لشقائه، وهذا الوجه الآخر هو إفريقيا ومأساتها الإنسانية الكبرى.

ومنذ ما انطلقتُ ضائعاً مشرداً

أطوي ليالي غربتي

وأمتطي خيول سأمي

كنتِ عذابي.. أنتِ يا إفريقيا

وكنتِ غربتي التي أعيشها

وشئتُ أن أعيشها

هو إذن في سابق أعماله لقصيدة «إلى وجه أبيض» كان يبحث عن ذاته، بحث شاعر قلق متعدّد الهويات والجنسيات يقبع بين البين، بين التخوم، يبحث عن هويته، عن وطنٍ ينام مطمئناً على ذراعه متمرغاً في ترابه، كان كذلك يبحث عن شكلٍ فنيّ يتّسع للتمزقات النفسية، للألم والعذاب الذي عاشه لأنه مختلف، مختلف اللَّون، الشكل والجذور. لوعيّه التّام بهذا الاختلاف رسمَ لنفسه اتجاهاً شعرياً جديداً، أذاب فيه ذاته الصغرى في ذاتية أعمّ، إفريقيا أرضاً وشعباً، نضالاً وتطلعاً للانعتاق.

الفيتوري أوفر الشعراء إنتاجاً عن موضوعة إفريقيا (ثلاث مجموعات ومسرحية شعرية)، بل أكثر من كتب عنها في اللغة العربية مقارنة بشعراء العربية، لكنه ليس الوحيد الذي كتب عن إفريقيا من الشعراء والكتّاب السُّودانيين، فقد كان معه من رفقائه وأصدقائه الشاعر تاج السّر حسن (1935 - 2013) شاعر القصيدة الشهيرة آسيا وإفريقيا:

عندما أعزفُ يا قلبي الأناشيد القديمة

ويطلّ الفجرُ في قلبي على أجنُح غيمة

سأغني آخر المقطع للأرضِ الحميمة

للظلال الزُرقِ في غابات كينيا والملايو

وكان معه في القاهرة كذلك الشاعر محيي الدين فارس (1936 - 2008)، صاحب قصيدة (لن أحيد):

أنا لستُ رعديداً يكبِّل خطوه ثقل الحديد

وهناك أسراب الضحايا الكادحون

العائدون مع الظلام من المصانع والحقول

لحظة الميلاد ما أروع أن نشقى ونحزن
شعبي المغروس في الكونغو المغضّن
دفء أيامي، عذاباتي ونبضي

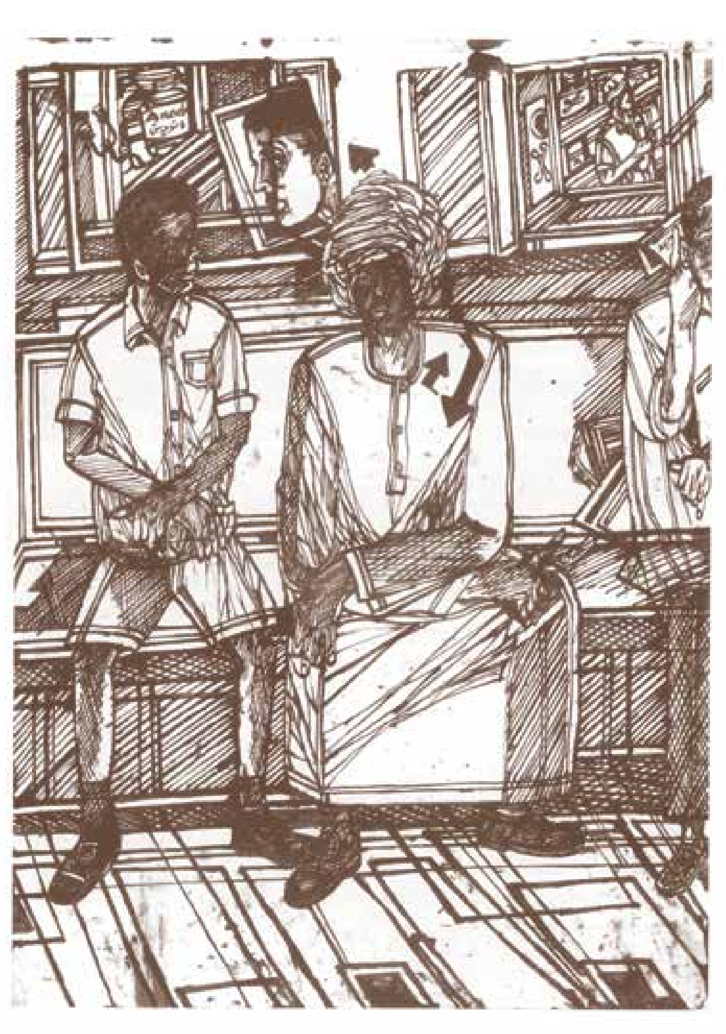
كثيرون هم الشعراء السودانيون الذين اتجهوا صوب إفريقيا في شعرهم، سواء أكانت صيحةً نضالية وثورية ضد المستعمر، أم رؤية تسعى إلى إحياء البعد الإفريقي ثقافياً وعرقياً وحضارياً، والارتكاز على هويَّة سودانية بمنهج تجديدي، على سبيل المثال برز في هذا الاتجاه الشاعر محمد عبد الحي (1944 - 1989):

سنارُ تسفر في بلاد الصَّحو جرحاً
أزرقاً، قوساً، حصاناً
أسودَ الأعراف
فهداً قافزاً في عتمة الدِّم
معدناً في الشمس، مئذنة
نجوماً في عظام الصَّخر، رمحاً فوق مقبرةٍ -
كتاب

وسنار هي عاصمة السَّلطنة الزرقاء (1504 - 1821)، واتخذها الشاعر رمزاً لهذه العودة في قصيدةٍ مطوَّلة (العودة إلى سنار).

الفيتوري (1936) أحد هؤلاء الشعراء من الجيل الذي عايش المدّ الثوري التحرري في إفريقيا، حملت أشعاره الصرخة الإفريقية العارمة والرافضة للمستعمر ولاستعباده، وقد واكب هذا المدّ الشعبي، بل سبقه اتجاه ثقافي تبلور في حركة (الزنوجة) في الثلاثينيات، التي أقرّت بقبول وتماهي الإنسان الأسود لحقيقة كونه أسود صاحب قيم ثقافية وفنية تخصَّه وتختلف عن غيره، يُعبِّر الفيتوري عن هذا بقوله:

قلها لا تجبن.. لا تجبن
قلها في وجه البشرية
أنا زنجي..
وأبي زنجي الجدّ
وأمي زنجية
أنا أسود..
أسود لكني حرٌّ
أمتلك الحريَّة



ملأوا الطريق
وعيونهم مجروحة الأغوار ذابلة البريق يتهامسون
وسياط جلَّاد تسوق خطاهمو
ما تصنعون؟

ولاحقاً الشاعر جيلي عبد الرحمن (1931-1990)، الذي مجَّد ثائر الكونغو العظيم لومومبا في قصيدته (خمس أغنيات إلى لومومبا):

وردةٌ حمراء، كقلبك
أرعشتها الرِّيح في موحل دربك
مثل خدِّ الشمس ذابت فيك أنفاس المروج
فتفاءلت وغنيت لشعبك
يا عيون الطير، يا أرض الزنوج
كل شيء يتلَّون
كل روح تتكوَّن

الأسـود حـرّ، اللون لا يستتبع العبودية، فليس لأنه أسود هو عبد، وإنما لأن هناك أبيض في قارة بعيدة رغب أن يستعبده ويشحن به السفن، يكدّسه ويكبلّه كي يخدمه، يسأله الفيتوري:

ألئن وجهي أسود

ولئن وجهك أبيض سميتني عبدا

ووطئت إنسانيتي

وحقَّرت روحانيتي

فصنعت لي قيداً؟

الأسئلة التي حرَّقت روحه وهي تستدعي تلك الأجساد في السُّفن، الأصفاد والجباه المتعرِّقة والأقدام الدامية في مسيرتها الأليمة كي تبني حضارة شعوب أخرى بعرقها ودمها وكرامتها، كي تعمل في المزارع والمناجم ثم تُغتصب وتُقتل، فقط لكونها ولدت بوجوه سوداء!

لقد أراد الشاعر فضح الواقع اللاإنساني وتعريته وإظهار الجانب القبيح للوجه الأبيض:

كنت صغيراً

عندما أبصرت عيناي وجه الأبيض المحتقن

ولم أزل أذكر لي إخوة

مشوا عبيداً تحت ثقل القيود

والسيد الأبيض من خلفهم

وسوطه ملتصق بالجلود

يمكننا القول إن الفيتوري شاعر ثوري،

شاعرٌ ثائر ضدّ الأبيض، ليس مطلق أبيض، إنما الأبيض المُستبد، الجلّاد، المُستعمِر، المُستغِل، تاجر الرقيق، مُذل ومهين الإنسان. والحقدُ الذي يأتي ذكره في شعره، ليس حقداً لعقد نفسية من أسود تجاه أبيض (عقدة لون)، إنما الحقد نابع من هذا الحقّ الذي أعطاه السيِّد لنفسه ليسترق بذريعته إنساناً آخر، كان آمناً في حقله

لتنتفض جثة تاريخنا

ولينصب تمثال أحقادنا

آن لهذا الأسود.. المنزوي

المتواري عن عيون السنا

آن له أن يتحدَّى الورى

لكننا نقرأه في موضع آخر بمرارةٍ ونظرةٍ قاتمة يتنبأ بمصير شاب ساقه الجند إلى السجن، في قصيدة (مات غداً) حكم عليه بالموت مشنوقاً متّسخ الجثة منسيّ الكفن:

مات

وملء روحه المسوَّدة المحترقة

ماضٍ يغطيه دم المشانق المعلَّقة

وصرخات الثائرين في السجون المطبقة

وأوجه العجائز الأليمة المشققة



وهنَّ يرفعن إلى السماء
في أسى ذليل
أذرعة معوجَّة مثل مناجل الحقول
وأعيناً يغوص فيها ظلُّ مشنقة

إلا أنه وسط القتامة يحلم بغدٍ أخضر، دون قحطٍ دون جوع، غدٍ يتحقق عند دحر المستعمِر وطرده من جنة إفريقيا، فالشاعر لا يستطيع تغيير لون الأرض ولا السماء، لكنه يقدر أن يرسم لوحة ملونة زاهية يبثُ بها الأمل في الغد:

لا بُد أن تصبح يوماً غِلة الحصاد لي
وتصبح السماء والأرض ومجرى الجدول
وتنتهي مجاعة التراب
والبشر

رؤية الفيتوري الشعرية (الإفريقية) هامت بالمضامين وشغفت بالقضية الإنسانية، فانصبَّت في توصيفها من زواياها المُتعدّدة، لم تعبأ هذه الرؤية بالشكل والأسلوب؛ لأنه يرى أن الأصالة ليست وفقاً للشكل والأسلوب، وإنما الأصالة أصالة الفكر والعاطفة. وعاطفته ملتهبة وانفعاله مضطرب وغضبه عارم، لذا ينادي إفريقيا مناداة متوترة تشي بالانفعال والغضب:

إني أناديكِ
أنادي دمي فيكِ
أنادي أمتي العارية
إني أنادي الأوجه البالية
والأعين الرَّاكدة.. الكابية
فويكِ إن لم تحضني صرختي
زاحفةً من ظلمة الهاويَّة
عاصفةً بالأبيضِ المعتدي

يحتفي الشاعر بالأسود، الأسود الرمز، القارة، الثائر، الإنسان الذي ستنحني الشمس لهامته وتخشع الأرض لصوته؛ لأنه سيملؤها فرحاً كما امتلأت قروناً بأحزانه، وتزخر مجموعاته الشعرية بهذا الأسود، أو ما يرمز إليه من مترادفات أو معانٍ كالدجى، الظلام، الليل، الزنوج، الأبنوس، الأمس وسواها من مفردات.

يحتفي بالإنسان الزنجي الذي هو أحد الملايين التي لا تموت والتي تولد في كل صباح من جديد، ويحتفي بالمناضل والثائر بين بلا، مانديلا ولومومبا:

ابقَ مكانك
لن تصدأ في تربة روحي
فتوهَّج في نار جروحي
اصبغ أعلام الثورة يا سيف بلادي

لازم الشاعر الحنين والشوق الدائم إلى الأرض المقدّسة التي لا يملك شيئاً سوى الإيمان بشعبها وتاريخها هذه الأرض البعيدة، إفريقيا الأرض الموعودة، الأرض الحلم.

وسِّد الآن رأسك فوق التراب المقدَّس
واركع طويلاً
لدى حافة النهر
اركع
ثمَّة من سكنتْ روحه شجر النيل
أو دخلت في الدُّجى الأبنوسي
أو خبأت ذاتها في نقوش التضاريس
ثمَّة من لامست شفتاه القرابين
قبلك
مملكة الزُرق الوثنية
قبلك
عاصفة اللحظات البطيئة
قبلك
طقس الوجوه المدلاة في مهرجان المشانق
قبلك.

ولأن الفيتوري الشاعر مناضل، جاء إلى الخرطوم في ذلك اليوم الأول من يناير/كانون الثاني 1956 يوم الاستقلال ليشهد رفع العلم السوداني وتنكيس علم بريطانيا، كي يحضر ويعيش وينفعل بهذه اللحظة التاريخية المفصلية في تاريخ وحاضر السودان ليكون جزءاً من هذا الحدث، هو المتغرّب طول عمره، اللحظة التي حلم بها متمنياً أن يُنثر حبة رمل في جبال وطنه أو أن يُكتب حرفاً صغيراً في نضاله، وحقّ له ذلك، فالكلمة نضال والكلمات أصوات حياة وثورة لا تعرف الموت.

منذ أكثر من عشرين عاماً مضت، قامت مجلة الفصول الأربعة، الصادرة عن رابطة الأدباء والكتّاب الليبيين، بإعداد ونشر عدد خاص عن المشهد الشعري الليبي، قمت فيه بإعداد كشف ببليوغرافي عن الدواوين الشعرية التي صدرت للشعراء الليبيين، خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات الماضية والتعريف بأصحابها.

حسين المزداوي

ليبيا والفيتوري

علاقة ملتبسة

توقفت أمام دواوين وشخصية الشاعر محمد الفيتوري، الذي يحمل جواز سفر ليبياً، ويشتغل حينها بالسفارة الليبية في الرباط، فرغم قامته الشعرية السامقة، إلا أنني لم أجد له ولا لشعره حضوراً في المشهد الشعري الليبي، فلا علاقة لمفرداته الشعرية بخصوصية المكان الليبي، عدا تلك القصائد التي تغنّى فيها بمعمر القذافي ومجّده فيها.

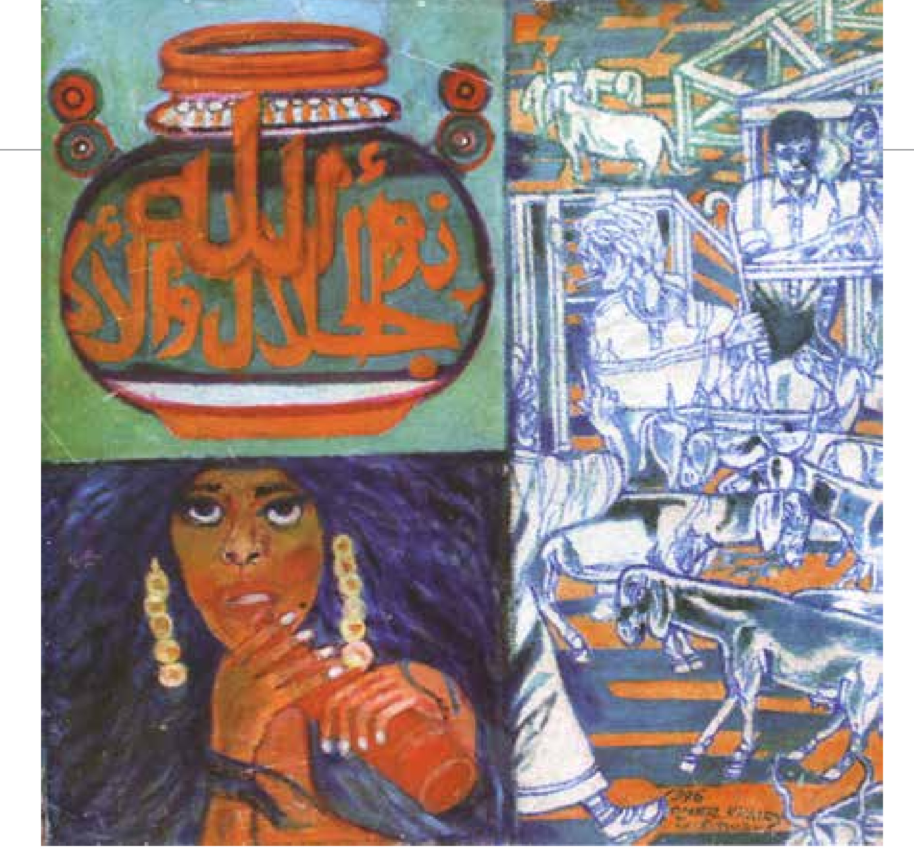
أما قصيدته الشهيرة «أصبح الصبح فلا السجن ولا السجان باق»، فقد ارتبطت في الذاكرة الليبية بمحمد وردي المطرب، وليس بمحمد الفيتوري الشاعر، فإن القذافي عام 1988، في خضم نشوته بحدث إطلاقه للمساجين السياسيين، وهو يُلقي من شباك بأحد المباني الحكومية بجوازات السفر الممنوع أصحابها من السفر، قَدّمَ الفنان السوداني محمد وردي للجماهير المحتشدة أسفل ذلك الشباك على أنه الشاعر صاحب قصيدة أصبح الصبح، فذهب اسم الفيتوري خطأً أو قصداً في زحمة تناثر الجوازات وغبار هذا التقديم المرتبك الذي حجب اسم الشاعر، وأبرز صورة المطرب، خاصة أن الجماهير عموماً تعرف المطربين، ولا تلتفت إلى المؤلفين والشعراء، في فرصة كان من الممكن أن تعزز حضور هذا الشاعر ذي الأصول الليبية في وجدان شعبه.

فهل يكفي شطط المدائح السياسية، والأصول البعيدة، وهل يكفي جواز السفر لولوج خصوصية الحالة الثقافية لأي شعب؟

تعرّفتُ على الشاعر الفيتوري عن طريق صديقه السياسي والمثقف الدبلوماسي الراحل جمعة الفزاني، الذي كنت قريباً منه بحكم ظروف العمل الدبلوماسي والاهتمام بالشأن الثقافي، فالتقينا معه في أكثر من مكان.. في طرابلس، والرباط، والقاهرة، وكانت لنا حوارات ونقاشات اقتربت فيها من فهم بعض خصوصيات هذه الروح المتعاظمة بشعرها.

منذ البداية كان انتماء الفيتوري أمراً مرتبكاً، فقد وُلِدَ في منطقة الجنينة على أطراف غرب السودان، من أب ليبي وأم سودانية، ورثت سوادها من والدتها الأَمَة المسترقة، جدة الشاعر، فأورثتاه سواداً في البشرة، وحصة موجعة من سيرة العبودية لتصير فيما بعد وطنه وانتماءه ولونه الإنساني وقامته الشعرية المتسامقة، ولذلك كافح في التشبث بهذا الوطن الجديد، وهذا اللون الذي انتشله من مأزقه الوجودي، فأصبح موضع تقدير وإشادة، بدلاً من أداة تحقير وازدراء، مع أن ظهور الفيتوري كشاعر متفرد جاء مع احتدام الحداثة الشعرية العربية، وانطلاق قصيدة النثر، إلا أنه كان على يمين حركة الحداثة الشعرية العربية، مع ما شابه قصيدته من غنائية ومباشرة وخطابة تجاوزها العصر.

لقد عثر فيه المفكر المصري محمود أمين العالم على لقيته الشعرية في وقتها المناسب، وكانت هذه النبتة الإفريقية الصغيرة في حاجة إلى عناية أبوية بعد أن أربكها بؤس السواد وتجرّعت مرارة ظلاله التاريخية، وبعد أن بعثر تشتت الديار موضوع الانتماء، لذلك اهتم أمين العالم بهذه النبتة الحائرة وقدمها لقادة مصر كصوت شعري إفريقي بلغة عربية أزهرية فصيحة وسواد إفريقي صميم، يحتاجه عبد الناصر لدعم جهوده لمواجهة الغرب المستعمر، وليس هناك صوت أنسب من الفيتوري في هذه الظروف ليقوم



بالـدور الشـعري المطلـوب.

عـن قـدوم أسـرة الفيتـوري مـن دار مسـاليت بغـرب السـودان إلـى مصـر، حدثنـي شـيخ الأدبـاء الليبييـن الأسـتاذ علـي مصطفـى المصراتـي عـن حضـور والـد الشاعر العـم (مفتـاح رجـب كريبـة الفيتـوري) إلـى مصـر، حيـث يقيـم المهاجـرون الليبيـون، فقـد جـاء الرجـل يلتمـس إسـناد ظهـر أسـرته، يعـرّف بأنهـم ليبيـون مـن عائلـة عمـر مـن أولاد الشـيخ مـن فواتيـر مدينـة زليتـن التـي اشـتهرت بشـيخها سـيدي عبـد السـلام الأسـمر الفيتـوري صاحـب الطريقـة العروسـية الصوفيـة.

وفـي جـو جيـد مختلـف عـن السـودان ظهـرت واسـتفحلت عقـد الصبـي الفيتـوري، ليعيـش فـي حيـرة، بـلا انتمـاء واضـح، فـلا هـو سـوداني بمولـده، ولا هـو مصـري بإقامتـه، ولا هـو ليبـي بأصولـه، رغـم الاسـم الليبـي الصميـم لوالـده مفتـاح، اسـم سـيكون لـه مفتاحـاً لولـوج عالـم القذافـي، بُعيـد وصولـه إلـى السـلطة فـي ليبيـا صيـف 1969.

خـلال سـبعينيات القـرن العشـرين وجـد القذافـي فـي الفيتـوري شـخصية يمكـن بهـا إحـراج غريمـه الرئيـس السـوداني جعفـر نميـري، كمـا وجـد الفيتـوري فـي القذافـي مـا يفتقـده مـن منصـب ومـال وتعويضـه عمـا فـات، فوجـد جـواز السـفر والوظيفـة الدبلوماسـية المسـتمرة، والسـيارة الفارهـة التـي تحمـل أرقامـاً دبلوماسـية لحوالـي أربعـة عقـود مسـتمرة، فـي مخالفـة بينـة لشـروط العمـل الدبلوماسـي فـي ليبيـا، وأذكـر عنـد مشـاركتنا فـي أحـد الاجتماعـات الدبلوماسـية بالربـاط نهايـة 1992، اسـتضافنا الشـاعر الفيتـوري بحكـم العلاقـة التـي كانـت تربطـه بالوزيـر الفزانـي ودعانـا الاثنيـن إلـى وليمـة فـي بيتـه، حاولـت أن أتعـرف علـى علاقتـه بليبيـا مـن خـلال مـا يجمعـه ببلـده، فلـم أجـد إلا تلـك المفردات الثـلاث التي كان يحـرص علـى اسـتمرار اسـتحلابها، وكان سـبيله فـي الحصـول عليهـا ربـط علاقـة مـا بمعمـر القذافـي الرجـل القـوي فـي ليبيـا آنـذاك، فقـد تـورّط كلاهمـا فـي الآخـر، القذافـي حـاول فـي البدايـة أن يلـوّح بـه فـي وجـه غريمـه نميـري، ويقـال إنـه اسـتخدمه لبعـض الملفـات الخاصـة، ثـم بحـذر السياسـي اسـتطاع أن يشـتري لسـان الشـاعر فيـه، وأن يبقـي بـركان هجائـه خامـداً.

وعندمـا أبلـغ الفيتـوري بوصولـه إلـى سـن التقاعـد، وهـو بالسـفارة الليبيـة فـي القاهـرة، رغـم تقهقـر تاريـخ ميـلاده الحقيقـي لأكثـر مـن سـت سـنوات لينعـم بمزيـد مـن سـني الامتيـازات، لـم يجـد أمامـه إلا إشـعال بـركان الهجـاء الخامـد فـي أعماقـه، فأنشـأ قصيـدة هجـاء فـي السـفير الليبـي بالقاهـرة، يُعيِّـره فيهـا بسـواد لونـه، ويصفـه بأنـه عبـد، ونسـي أن لونـه الشـعري مـا كان لـه أن ينجـح ويترسـخ لـولا دفاعـه عـن السـود، ورفـض عبوديتهـم فـي شـعره، ولكـن بمجـرد أن شـعر بـأن غطـاءه المالـي وامتيازاتـه السـرمدية بـدأت تتهـاوى، حتـى وزع قصيـدةً هجـا فيهـا صديقـه الأسـود وعيّـره بلونـه، وبالتالـي انفضحـت حكايـة أنكرينـي يـا إفريقيـا والدفـاع عـن المسـتعبدين والأرقـاء، واتضـح أنهـا مجـرد عقـدة نفسـية، وليسـت نضـالاً مُترسـخاً فـي وجـدان شـاعر مناضـل.

اتـكأت حالـة الهجـاء الخامـدة فيـه علـى شـعراء عظـام فـي التاريـخ الشـعري العربـي، وهـو إن وجـد فـي الشـاعر الأسـود عنتـرة بـن شـداد مـا يدعـم روحـاً شـعرية منبثقـة مـن غضبـة السـواد، فـإن شـاعراً آخـر هـو الأقـرب إليـه – رغـم الفـارق – ودليلـه فـي انتهازيـة الموقـف السياسـي، لذلـك فهـو يسـتضمر حالـة المتنبـي، إذ هجـا كافـورا الإخشـيدي، يُعيّـره بسـواده، وعبوديتـه القديمـة، فلـم لا يكـون هـو متنبـي عصـره، يهجـو أخشـيدية سـفير القذافـي، ولسـان حالـه يقـول إيـاك أعنـي واسـمعي يـا جـارة؟

تلافـى القذافـي الموضـوع بنفسـه، وأطفـأ فتيـل قنبلـة الهجـاء السـوداء التـي كادت تنفجـر فـي وجهـه، وهـو يعـرف أن ضررهـا لا توقفـه الأزمـان، وعارهـا البلاغـي لا يمحـوه التاريـخ، فسـرّب مـن خـلال لقـاء فـي التليفزيـون الليبـي مقولـة إن الشـعراء لا يتقاعـدون، محـاولاً بذلـك أن يوصـل رسـالة ملاطفـة واعتـذار للشـاعر القنبلـة بـأن أمـر تقاعـده قـد عُولِـجَ وَطُويـت صفحتـه، متناسـياً أن التقاعـد لا يتعلّـق بالفيتـوري الشـاعر، وإنمـا بالفيتـوري الموظـف، وبذلـك ضمـن كلاهمـا عواقـب غضبـة الآخـر، بعـد أن ذهـب سـفير القذافـي بالقاهـرة كبـش فـداء، واحتفـظ القذافـي بصفـاء قصائـد المـدح والتمجيـد التـي قالهـا فيـه الفيتـوري.

الإسكندرية التي تربّى فيها محمد الفيتوري كان لها أكبر الأثر على الشاعر، فقد كانت رؤيته الحاكمة للعالم تتميز بطابع إنساني، فمع أنه سوداني الجنسية مصري الثقافة، كانت إفريقيا مركز وعيه ومركز الدلالة الشعرية الأساسية في تجربته، ولا ينفصل هذا التوجُّه عن دور مصر الإقليمي في تلك المرحلة، ولا عن توازنات العقل في العالم، خاصة أن إفريقيا قد أصبحت مع ثورة يوليو إحدى مناطق النفوذ والسيطرة لمقاومة الاستعمار القديم.

فتحي عبد الله

شاعر الثورات المغدورة

وقد أصدر الفيتوري دواوينه الأولى «أغاني إفريقيا» (1955)، «عاشق إفريقيا» (1964)، «اذكريني يا إفريقيا» (1965) في سياق ما كان يحدث في العالم من تغيرات، ومتوافقاً مع استراتيجية الدولة المصرية في إفريقيا وآسيا، ومن هنا فقد طغى الحس الثوري ذو اللغة الرومانسية على بدايات تجربته.

إن ارتباط الفيتوري بمصر ارتباط رمزي، لا يمكن حصره فيما هو سياسي أو أيديولوجي، وإنما يمكن إحالته إلى الوعي أو إلى السياق الثقافي الذي تربّى فيه.

إن حداثة الرواد في شعر العرب لم تكن مفصولة عن ما يحدث في الشرق الأوسط من صراعات، سواء أكانت داخلية أم خارجية، وكانت استجابة روحية ورمزية لتلك الفئات الفاعلة في تلك الحقبة.

وكانت الاقتراحات الشعرية متنوّعة ومختلفة، وتتقاطع جميعها مع فعل الحداثة مهما كانت درجة الوعي والانحياز الاجتماعي، فهناك الليبرالية ممثلة في صلاح عبدالصبور وأنسي الحاج، التي تمجِّد حرية الفرد في المجتمع مهما كانت أفعاله، وهناك القومية مُمثلَة في حجازي، خليل حاوي، والفيتوري، والتي تسعى إلى خلق وعي جمعي يدعو إلى التحرُّر من الاستعمار، أما النموذج الماركسي الذي اعتمد الرؤية القائمة على الصراع الطبقي في الداخل ورفض الرأسمالية العالمية في الخارج فقد كان ممثله سعدي يوسف.

ولقد تميّز الفيتوري دون غيره من شعراء العرب بالانحياز إلى قارة إفريقيا لا على المستوى السياسي فقط وإنما بما تملكه من ثقافة شديدة الخصوصية، سواء أكانت مادية أم رمزية، فقد كشف ما تعرضت له إفريقيا من اضطهاد واستبداد من قبل قوى الاستعمار القديم، فقد تم نهب ثرواتها وتدمير وعيها الفطري وإثارة النزعات العرقية والطائفية بين شعوبها، كما تمت السيطرة عليها سياسياً وعسكرياً حتى خلقوا لدى شعوبها قابلية للاستعمار.

وكان الفيتوري من أوائل شعراء إفريقيا المناهضين للنموذج الكولونيالي، إذ تماهى وتقاطع مع الوعي الجمعي لهذه القارة وكشف عن جذور التمرُّد والعصيان فيه، كما كشف عن أساليب الوحشية التي يمارسها الغرب تجاه أبناء هذه القارة من استعباد رغم طوباوية الخطاب الذي يروجون له.

لقد بعث الفيتوري أساطير إفريقيا وقوتها الروحية التي تمثل المقاومة الحقيقية تجاه هذا التوحش، وأظهر أن أبناء القارة السوداء يمتلكون رؤية أكثر إنسانية تجاه العالم، فهم مازالوا يعيشون على الحضارات القديمة وهي حضارات أقل توحشاً وأقل عنصرية مما يحدث في العالم الغربي. ويقول:

إن نكن سرنا على الشوك سنينا
ولقينا من أذاه ما لقينا
إن نكن بتنا عراة جائعينا
أو نكن عشنا حفاة بائسينا.

هذه رؤيته على المستوى المعيش

والیومي لأبناء القارة، إلا أنه يدفعهم دفعاً إلى المقاومة والعصيان.

فلقد ثرنا على أنفسنا ومحونا وصمة الذلة فينا

الملايين أفاقت من كراها ما تراها

خرجت تبحث عن تاريخها

بعد أن تاهت على الأرض وتاها

فانظر الإصرار في أعينها وصباح البعث

يجتاح الجباها.

أما على المستوى الرمزي فقد واكب الفيتوري شعرية الزنوجة، إذ يقول:

أنا زنجي

قلها لا تجبن

قلها في وجه البشرية

أنا زنجي

وأبي زنجي الجد

وأمي زنجية

أنا أسود

أسود لكني حرٌ امتلك الحريّة.

فهذا التطهُّر الإنساني المباشر قد تحوَّل لدى الشاعر إلى أيقونة غامضة وفريدة:

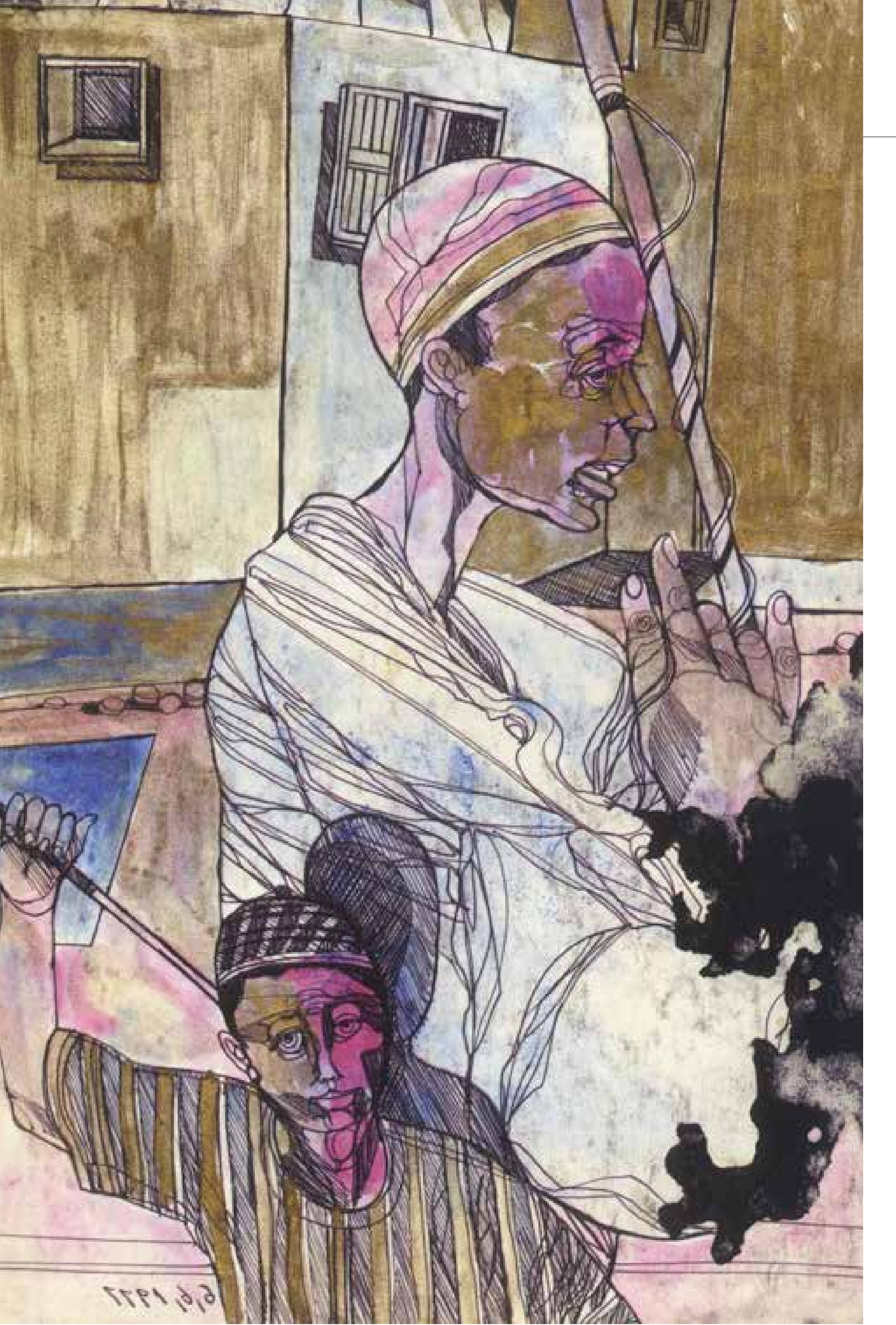
«ربما لم تزل تلكم الأرض تسكن صورتها الفلكية لكن شيئاً على سطحها قد تكسر

ربما بستان صيفك أبيض في العواصف لكن برق العواصف خلف سياجك أحمر.

ربما كان طقسك ناراً مجوسية في شتاء النعاس الذي لا يفسر

ربما كنت أصغر مما رأت فيك النبوءات أو كنت أكبر».

ولقد استخدم الشاعر لأداء هذه



التجربة عدة تقنيات منها:

1- الإقرار أو الاعتراف بما فيها من لغة حميمية ومحاولة خلق علاقة مع الآخر مثل قصيدة «أصبح الصبح»:

أصبح الصبح وها نحن مع النور التقينا

التقى جيل البطولات بجيل التضحيات

التقى كل شهيد بشهيد

لم يزل يبذر في الأرض بذور الذكريات.

2- القصيدة كأنها خطاب موجه إلى الآخر، وهنا يستدعي لغة حادة وعنيفة وواضحة في الآن ذاته، كما يكثر فيها استخدام أدوات النداء والحوار، وأن تكون الدلالة مشتركة بين الشاعر والمتلقي مثل:

يا أخي في الشرق في كل سكن

يا أخي في الأرض في كل وطن

أنا أدعوك فهل تعرفني؟

ولم يقتصر دور الفيتوري على تحرير الوعي الكلي لإفريقيا بل امتد للوعي العربي، فقد انحاز مبكراً للثورات ذات الطابع القومي التي كانت تدعو إلى العدالة الاجتماعية، وقد استطاعت أن تدفع الطبقة المتوسطة إلى إدارة شؤون البلاد مما خلق نوعاً جديداً من الوعي وممارسات مادية جديدة كانت كلها تسعى إلى تحقيق حداثة ما تتقاطع من اللحظة الراهنة، فهو يقول:

تبقى أمة عربية رفعت مصاحفها على راحتها وتدفقت موجاً من الأمجاد

تبقى رغم ما حشد الصليبي المعربد تحت رايته

وما استقوى به الموتور والمأجور والجلاد

تبقى الأرض والأوتاد

تبقى فرحة الميلاد.

ومن الإشكاليات التي تسيطر على الخيال والذهن العربيين مشكلة فلسطين، فهي التي تخلق الوحي الشقي، وهي التي تدفع المبدعين إلى اكتشاف أشكال جديدة للأداء:

دوي نفير الثأر يا جراح عشرين سنة

نجمة إسرائيل فوق المئذنة

فمن إذن يا وطني

ينهض إلى الصلاة

بينما حوافر اليهود تدوس سقف المسجد الأقصى

وخوذات الجنود تطال المطران العابد والشماس.

إن أسطورة فلسطين هي أسطورة الذات المجروحة التي تمارس فعلها باستمرار، ولم يستطع الفيتوري في كل تجربته أن يغفلها ولو لحظة حتى في طورها الأخير، ففي قصيدة طفل الحجارة، يكتب:

ليس طفلاً ذلك القادم في أزمنة الموتى إلهي الإشارة

ليس طفلاً وحجارة

ليس بوقاً من نحاس ورماد

ليس طوقاً حول أعناق الطواويس محلى بالسواد

إنه طقس حضارة.

إن فعل المقاومة هنا ليس عبثاً، إنه قانون الحضارة التي تعلي من قيمة الحرية والعدالة (إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم)، ثم يذكر أسباب الكارثة:

إنها الأرض التي لم تخن الأرض

وخانتها الطرابيش

وخانتها العمائم

إنه الحق لم يخن الحق

وخانته الحكومات

وخانته المحاكم.

ثم يمارس نقداً عنيفاً للاستبداد العربي الذي صاحب تلك الثورات:

قد مرّ طاغية من هنا ذات ليل

أتى فوق دبابة

وتسلّق مجداً

وحاصر شعباً

غاص في جسمه

ثم هام بعيداً

ونصب من نفسه للفجيعة رباً.

ثم يصل الشاعر إلى الذات العربية في طور اكتمالها من خلال أحد رموزها الفاعلين وهو المتنبي وإن اعتمد في رؤيته على ما هو تاريخي وعلى الصوفية في العلاقات فظهرت الذات وكأنها قادرة على خلق الممالك والأساطير:

كانوا ملوكاً على أرض ممزقة يجوع على ثراها النبت والبشر

كانوا ملوكاً مماليكا وأعظمهم تحت السماوات

من في ظلك استتروا

ورحت تنفخ فيهم منك ترفعهم فيسقط البعض أو تبني فينكسر،

أردت تخلق أبطالاً تعيد بهم عصر النبوة والرؤيا فما قدروا.

إن الفيتوري أحد رواد شعر الحداثة بما قدّم من تجربة متميزة ولها خصائص فريدة من أهمها اللغة الحيّة والخيال القريب الذي لم ينفصل عن الواقع، ونستطيع أن نسميه بوضوح شاعر الثورات المغدورة.

رسالة إلى جميلة

أحمد عبدالكريم



«بيننا خائن يا رفيق

أنا أو أنت..

فلنقترع قبل بدء الطريق»

***

أعترف أنني لا أملك ذاكرة قويّة، ولا ملكة الحفظ الجيّد، لكن هذا المقطع الشعري المدوّن أعلاه، المأخوذ من قصيدة «ملك أو كتابة» للشاعر محمد الفيتوري ظَلّ موشوماً بذاكرتي لا يبرحها رغم توالي السنوات ومرور الأيام.

مأخوذاً بالشعر العربي الحديث وروّاده الأوائل، رغبة مني في اقتحام عالم الكتابة الشعرية منذ ثمانينيات القرن الماضي، قرأت كل ما وقع بين يديّ من دواوين الشعر الحديث التي كانت دار العودة ببيروت تصدرها في شكل مجلّدات صغيرة الحجم تضمّ الأعمال الشعرية الكاملة لمعظم الشعراء العرب. تمثل تنويعة لشعراء من كل البلاد العربية تقريباً. معظمهم من المشرق العربي ولم يكن بينهم شاعر واحد من المغرب العربي فيما أذكر..

بذات الشغف قرأت كل هؤلاء الشعراء، الذين ساهموا في صقل ذائقتي وتشكيل وعيي الشعري، غير مدرك ومهتمّ لأي تفاضل جمالي أو فنّي بينهم، فصدور أعمالهم عن دار العودة بنفس الأناقة والشكل كان كفيلاً بأن يجعلني أعاملهم على قدم المساواة، وبنفس الاهتمام، الذي يليق بأسمائهم التي كانت تملأ الدنيا.

كانت قصائد هؤلاء الشعراء تتناسخ، تطرق ذات المواضيع وتصدر عن وجدان جماعي واحد، تنحسر حدود التمايز بينها إلا بالقدر اليسير. وحده الشاعر محمد الفيتوري كان مُختلفاً نوعاً ما، كأنه قادم من كوكب آخر، يُعبّر عن

هواجس لا قِبل للشعر العربي في المشرق بها. وبقدر ما كان مؤتلفاً مع سيرورة الشعر العربي كان مُختلفاً عنها اختلافاً بيّناً.

كانت ثمّة سمات ثلاث تشير إلى تفرّد صوت الفيتوري بين نظرائه من الشعراء العرب أولى هذه السمات حساسيته الصوفية التي تجلّت في لغته المكثفة وقاموسه الشعري الغنيّ بمفردات الداخل. هذه السّمة مردّها نشأته في بيئة صوفية متصلة بالطريقة الشاذلية، فلم يسلم من تأثيرها على شاعريته لغة ورؤيا، ولذلك فهو يسمّي نفسه في إحدى قصائده «سلطان العشّاق»، ويعنون إحدى مجاميعه الشعرية بـ «يوميات درويش متجوّل».

السمة الثانية هي تعبيره عن فكرة الزنوجة التي لم يقاسمه إياها أي شاعر عربي آخر، إذا استثنينا بعض إرهاصاتها لدى الشعراء العرب قديماً ممكن كانوا يسمّون غربان العرب، ومنهم سُحيم عبد بني الحسحاس صاحب البيت المعروف المندّد بفكرة التمييز في الحبّ على أساس لون البشرة «فلو كنت ورداً لونه لعشقنني / ولكن ربِّي شانني بسواديا».

فكرة الزنوجة كانت رائجة لدى الشعراء الأفارقة الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية، على غرار الشاعر السنغالي الكبير «ليبول سيدار سنغور»، الذي كان ينظر إليه على أنه شاعر الزنوجة الأوحد، وقد لقيت صدى واسعاً على أنّها فكرة إنسانية خلّاقة.

لكن هذه الفكرة التي أسّس لها الفيتوري في الشعر العربي الحديث لم تلق التجاوب من لدن النقّاد العرب، ولم يتمّ تثمينها حقّ التثمين نظراً لأن الفكرة لم تكن في متناول فهم النقاد في المشرق.

السمة الثالثة في شعر الفيتوري كانت متّصلة بـ«الإفريقانية» أو البعد الإفريقي في شعره إيقاعاً وموضوعات، ذلك أن انتماء الفيتوري إلى السودان وتشبّعه بثقافة إفريقيا، جعلاه ينحاز لقضاياها ويكون وفيّاً لإنسانها ومناخاتها من خلال تعبيره عن مآسي الإنسان الإفريقي، الذي عانى من الاستعباد والظلم والميز العنصري.

لقد عاش الفيتوري مُوزّعاً بين بلده السودان، وبين ليبيا ومصر، وكان الأقرب جغرافياً إلى الجزائر والأكثر تحسّساً وتفاعلاً مع ثورتها التي شكّلت لحظة فارقة في تاريخ الإنسانية، فكان أن كتب «رسالة إلى جميلة» بوحيرد، إحدى رموز الثورة الجزائرية في سجنها، مخاطباً إياها بأن تمنحه سرّ الحياة وقوّة الروح:

أأضربُ الأمثالَ يا جميلة؟
أأملأُ العروقَ بالثّاراتْ؟
أأملأُ الوجوهَ بالوجومْ؟
أأملأ السَّماءَ بالغيوم؟
إذاً هبيني ساعةً من حياةٍ
حياةِ روحٍ داخلَ السّجن
حياتكِ السّاعةَ يا جميلة
في ليلِ زنزانتِك الطّويلة.

وفي قصيدة «إلى بن بلّا ورفاقه» التي كتبها بعيد استقلال الجزائر، مخاطباً أحمد بن بلّا، أوّل رئيس للجزائر، ربطته به علاقة خاصة، ومن خلاله كل ثوّار الجزائر وشهدائها:

«سبع سنين وأياديكم
تطرق باب التاريخ
تبني هرماً للحرية
تبنيه بعظام الشهداء
بإرادة مليون ضحية».

في غمرة هذا الاحتفاء الشعري، لم ينس الفيتوري أن يضفي البعد الإفريقي على ثورة الجزائر كما هو ديدنه:

«إنّي أحني رأسي كبرا
إني أحفظه في إكبار فأنا إفريقي
وجزائر بن بلّا إفريقيةْ
ما أجمل أن يصحو إنسان
فإذا التاريخ بلا قضبان
وإذا الثورة في كل مكان
تركز أعلام الحريةْ
في أرضي... في إفريقيّةْ».

علاقته بالجزائر لم تكن أقلّ قوّة من علاقته بإفريقيا الأمّ، وقد امتدّت في شخص صديقه الشاعر السوداني جيلي عبدالرحمن الذي أقام بالجزائر أستاذاً بالجامعة لفترة طويلة، وفيها أصدر ديوانه «الجواد والسيف المكسور»، قبل أن يغادر إلى القاهرة بسبب العشرية الحمراء التي عاشتها الجزائر، حيث توفي هناك.

الآن أدرك كم أن الحياة الثقافية لم تكن عادلة مع الشاعر الفيتوري، اقترب فأُبعد، وانخرط فهمّش، لا لشيء إلاّ لأن صوته كان قادماً من قارّة أخرى، شديدة السمرة. وفي هذا المعنى أفهم مقطعه الذي يختزل نبوءته بكلّ الخيانات التي حدثت وتحدث في التاريخ.

إن الخيانة التي يتم امتحانها بالاقتراع لا بالاتّهام والافتراق ليست بالتأكيد خيانة سياسية عادية، بل هي خيانة من نوع خاص، أو فعل رمزي مطلق..

مهما جمح الخيال فلن يستطيع تصوّر مشهد رفيقين يقترعان قبل بداية رحلتهما، لا من أجل أن يفترقا وينهب كلٌ في طريقه، بل من أجل أن يعرفا أيهما الخائن وحسب.(أنا) المتكلّم أو (أنت) المخاطب، دون خيار ثالث بضمير الغائب جمعاً أو مفرداً (هو أو هم)، فليس الآخرون هم الجحيم دائماً، وخيانة ذوي القربى لها طعم لاذع.

نسوة الفيتوري

شاكر نوري

غالباً ما ارتبط الشاعر محمد الفيتوري في أذهاننا بأنه شاعر القضايا القومية، ذلك الحامل لروح إفريقيا وزنوجتها المُلتهِبة، وخصوصاً انتقالاته من السودان وليبيا ومصر والمغرب، ما جعل أسطورته أكثر سطوة علينا. وهذا أدى إلى إهمال الحياة الحميمة التي عاشها في شعره وفي حياته. ولو تطرقنا إلى الحب باعتباره محوراً مهماً من محاور شعره، نراه يرتبط بروح صوفية مُلتهِبة هي الأخرى، لذلك جاء هذا الحب في صورته الروحية الأولى، بعيداً عن ملذات الجسد، لأنه يبقى ذلك القروي الذي يكشف عن دواخله الدفينة بكل خجل وبراءة. هذا الحب ارتبط بالتصوُّف، الذي تشرّب به الشاعر، من خلال عائلته ومعايشته، لتلك العوالم التي التصق بها. فقد عاش غريباً بأمسّ الحاجة إلى الامتلاء الروحي، وطرح الأسئلة الوجودية الواحدة تلو الأخرى، دون أن يجد لها صدى الأجوبة.

العاشقة والمناضلة

حضور المرأة في شعره لافت للنظر، ليس من حيث الحجم، بل من حيث الأثر، المرأة المحبوبة كانت أول من يطرق باب قلبه، ليس باعتبارها جسداً، بل روحاً متوثبة، مشرقة، وعاشقة. وسرعان ما وجد نفسه يبحث عن ذلك القرين الروحي. صورة المرأة العاشقة امتزجت بصورة المرأة المناضلة، كما في رسالته الشهيرة «رسالة إلى جميلة»، رمز الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي.

وما بين هاتين الصورتين للمرأة التي ينشدها، يقول:

في قصيدته «إلى امرأة عاشقة»: «وستطبقين جفونك/ المسحورة المتبسمة/ والحب يوقد في سراديب الكآبة أنجمة/ وعلى شفاه الكائنات قصيدة مترنمة/ لا.. لم يكن وهما هواي/ إن الذي حسبته روحك/ قد تبعثر في خطاي/ مازال طفلاً صارخاً/ جوعان يرضع من دماي».

هكذا تعلّق بالمرأة مثلما تعلّق بالوطن، وقضاياه، وغنّى لها أعمق قصائد الحب. فقد غنّى للمرأة، بحسيّة عالية. حيث كتب: أعيدوا

العـزف/ إن حبيبتــي تصغــي/ وبــي نهــر سـماويّ/ مــن الأشــواق لا يفنــى.

وفـي قصيـدة «مُعَيْتِيقَـة» يتجلّـى سـرد حكايـة هـذه المـرأة التــي ترتبـط بقضيــة الوطــن وكفاحــه:« اســمها مُعَيْتِيقَــة ... مجـرد راعيـة صغيـرة/ لا علاقـة لهـا بـكل مـا يحـدث هنـاك/ هكـذا كانـت/ وذات يـوم قبـل عـام 1969/ خرجتْ بأغنامهـا/ علـى مقربـة مـن القاعـدة الأميركيـة / غيـر أنهـا / لـم تعـد قـط/ فقـد مزقـت جسـدَها الصغيـر/ قنابلُ قـوات الاحتـلال التـي كانـت / تقـوم بإحـدى مناوراتهـا الحربيـة / مُعَيْتِيقَة لـم تكـن لهـا قضيـة ... إنهـا هـي القضيـة / مُعَيْتِيقَة / أأنـتِ هـي التـي اشـتعلَت / ضفائـرُ شَـعرِها فـي الحُلـم / تحـت صواعـق الخيـل الغريبـةِ / يـا مُعَيْتِيقَـة / أكانـت نفس أسـوارِ الخرائـبِ / والمناقيـرِ الطويلـةِ / والطواحيـن البدائيـة؟ / وكان النهـرُ/ نهرُ الحـزنِ / تغتسل القوافلُ فيـهِ / ثـم تـدور أقمـاراً محطّمـةً / وأشـجاراً نحاسـية.»



بين آسيا والنساء البيضاوات

الحـب فـي نظـر الفيتـوري، جسـر يمتـد بيـن عاطفتيـن، وبيــن كائنيــن، وبيــن ذاتيــن فــي انصهارهمــا الوجدانــي والحميمـي، وكل عاطفـة إزاء المـرأة هـي صادقـة، وهـي التـي تمّـده بالإبـداع والعطـاء، والطاقـة الإيجابيـة.. وقـد عـرف الشـاعر الحـب مـرات عديـدة، وهـو يعتبـره مقياسـاً لرجولتـه، فهـو الرجـل الملتهـب، بخرائـط إفريقيـا، هـذا الزنجـي، المندفـع نحـو شـهواته وغرائـزه وولهـه، كان حبـه الحقيقـي الأول علـى حـد تعبيـره لشـاعرة بيضـاء لا يذكـر اسـمها، والفيتـوري عامـة لا يذكـر أسـماء نسـائه، بـل يحـوّل جميـع النسـاء إلـى امـرأة واحـدة، هـي امـرأة الحلـم، هـي التـي علمتـه العشـق وأنضجتـه رجـلاً، وهـو لـم يتجـاوز العشـرين مـن عمـره بعـد، وفتحـت حواسـه علـى معنـى الحـب. لكـن سـرعان مـا أصبـح ذلـك الحـب مثـاراً للشـك والغيـرة، ولـم يكـن لهـا ذنـب سـوى أنهـا بيضـاء، وهـو الزنجـي الـذي يحمـل كبريـاءه علـى كتفـه، وكان ذلـك الحـب نديـاً وقاسـياً ووحشـياً إلـى درجـة التحـدي، وكمـا يقـول فـي إحـدى قصائـده مـن ديوانـه «أغانـي إفريقيـا»: .... فالمسـي جسـمك الثميـن/ فقـد أدمتـه يومـاً أظافـري المنهومـة/ واسـألي كل ذرو فيك/ تصرخ: إنني كنت بيـن يديـه غنيمـة!.

بعـد هـذه التجربـة القاسـية، والموحشـة، يقـع فـي حـب امـرأة سـودانية سـمراء، هـي آسـيا، زوجتـه فيمـا بعـد. كان ذلـك الحـب هـو الأشـد عمقـاً وخلـوداً، لأنـه لقـاء روحـي بالدرجـة الأولـى، علـى حـد اعترافهـا، وهـو الباحـث فـي تلـك المرحلـة عـن المـرأة، رفيقـة الحيـاة، والصديقـة والزوجـة فـي آنٍ واحـد. ولكنهمـا فـي هـذا الحـب، يسـتنكران تجاربهمـا الماضيـة، لأنـه مندمـج فـي عصـارة الحيـاة، بـكل مـا فيهـا مـن أخطـاء وأعبـاء وهمـوم، لكـن هـذا الحـب أعـاده إلـى الشـعر مـن جديـد، وبـث فيـه جمـرة العشـق. وفـي هـذه المرحلـة بـدأ يمـزج بيـن المـرأة والحـب والوطـن والثـورة، لكنـه فـي الوقـت نفسـه يخـاف علـى الشـعر مـن المـرأة، كمـا قـال فـي قصيدتـه «انكرينـي يـا إفريقيـا»: ألهتنـي تلـك المـرأة/ أنسـتني.. فنسـيت/ كنـا نتحـدث عـن كيـف الكلمـات تمـوت..».

فـي حبـه نلمـح، الحقـل الأسـتوائي وغابـات إفريقيـا وشـتاءات الحـزن. ومـن هنـا انتقـل عاطفيـاً إلـى بيـروت، حيـث التقـى الشـاعر الراحـل محمـود درويـش، وهنـاك تعـرّف أيضـاً علـى النسـاء اللبنانيـات، دون أن يذكـر أسـماءهن، لكنـه كتـب ديوانيـن مـن خـلال هـذه التجـارب العاطفيـة وهمـا «معزوفـة لدرويـش متجـول» و«ابتسـمي حتـى تمـرّ الخيـل».

هـذا الجامـح الخيـال والمشـاعر، لا يقـف عنـد امـرأة واحـدة، بـل يتنقـل مـن واحـدة إلـى أخـرى، لكنـه سـرعان مـا يغيـب عـن هـذه المـرأة، إن جمـرة الشـعر تجعلـه يتعلّـق بيـن عالميـن فـي العاطفـة: الشـهوة والتطهّـر. يجمـع بيـن شـبق الجسـد الإفريقـي، وبيـن الغـزل الشـريف النبيـل، ويبقـى أسـيراً علـى هـذه الثنائيـة والازدواجيـة، لأنـه ببسـاطة شـاعر الأبنـوس الأسـود. حبـه نـوع مـن الغنـاء والعشـق والاحتـراق والثـورة. وهـو المُحـرّك الأساسـي لكتابـة الشـعر. ويـرى كل مـن درس شـعره أن مثـال المـرأة لديـه هـي «حبوبتـه»، وهـو اسـم يطلـق علـى الجـدة فـي السـودان التـي تصـب فـي أعماقـه الأسـاطير الإفريقيـة.

وبيـن هـذه الصـورة المثاليـة وبيـن صـور النسـاء اللاتـي التقـى بهـن، تبقـى صـورة المـرأة عنـده وهمـاً وشـبحاً وطيفـاً، وربمـا هـذا مـا يجعـل شـعره مليئـاً بالحـب حتـى لـو كان يتكلّـم عـن الثـورة.

شاعر المراثي

د. عبدالعزيز المقالح

- 1 -

الشعر هو المعجزة المستمرة في حياة العرب، هكذا كان، وهكذا سيبقى. والشعراء هم رواد التغيير والوعي الجاد. والشاعر محمد الفيتوري في طليعة هؤلاء الرواد، وهو -باختصار شديد- واحد من أهم الشعراء العرب في القرن العشرين وإفريقيته التي بدأت غاضبة صاخبة سرعان ما هدأت وتناغمت مع عروبته وخرج منهما شاعر كبير في حجم الوطن العربي وإفريقيا معاً.

- 2 -

من حقي أن أبدأ هذه التناولة السريعة بإشارة إلى صلتي بالشاعر، فقد تعرّفت عليه لأول مرة في أواخر الخمسينيات من خلال ديوانه الأشهر «أغاني إفريقيا»، وأسعدني الحظ بعد ذلك، في عام 1960 أن تعرّفت عليه شخصياً في مدينة الخرطوم، كان يومها يرأس تحرير مجلة «الإذاعة» التي تحوّلت في عهده إلى مجلة أدبية تتسع صفحاتها للشعر والقصة القصيرة والدراسة الأدبية، وتكررت لقاءاتنا في ذلك الحين، وأتيحت لي الفرصة أن أعرف من بعض أصدقائه المقربين أنه خرج من مصر مغاضباً بعد الحملة التي تعرض لها اليسار هناك، ويبدو أنه لم يكن بعيداً عن ذلك التيار المغضوب عليه، فهجر موطن أمه ليلتحق بمسقط رأس أبيه، لكن هجره لمصر لم يدم طويلاً فقد عاد إليها في أواخر الستينيات، كما أتنكر، وجمعتنا به جلسات أدبية طويلة وثرية في منزل شاعر سوداني شاب اسمه «أبو آمنة» الملحق الثقافي لسفارة السودان في ذلك الوقت، وكانت ترافق الشاعر -يومئذ- زوجته الممثلة المشهورة آسيا.

وانقطعت صلتي بالشاعر الكبير أعواماً طويلة إلى أن تجدَّدت في لقاء حميم تم في صنعاء وفي رحاب «ندوة الفكر والفن»، التي عقدتها جامعة صنعاء في عام 1988 انتصاراً لثورة أطفال الحجارة، وكان محمد الفيتوري من أبرز المشاركين في هذه الندوة التي جمعت العشرات من المفكرين والمبدعين والفنانين من شتى الأقطار العربية. وقد جاء الفيتوري من لبنان، حيث كان مقيماً، وودت لو كان وقته يسمح لزيارة جنوب البلاد ومدينة «عدن» بخاصة، وليتعرف إلى العدد الكبير من محبيه والمعجبين بشعره، لكن ظروفه كانت -كما قال لي- لا تسمح. وكان آخر تواصل بيننا أن بعث لي بواحد من دواوينه الأخيرة من المغرب.

- 3 -

كثيرٌ هم الشعراء العرب والأفارقة الذين كتبوا عن إفريقيا، وتغنّوا بطبيعتها،

وواكبوا نضالها الطويل وتضحياتها في مواجهة قوى الاحتلال المختلفة، لكن يبقى محمد الفيتوري هو شاعرها الأول بلا منازع، وإن ظلّ شعره فيها -إلا القليل منه- محصوراً في عروبة لغته. وأزعم أنني قرأت الكثير مما ترجم من قصائد الشعراء الأفارقة أمثال سينجور وسيزار، فوجدت الفيتوري يتفوق على هؤلاء، لأنه كان يكتب شعره -ومنذ بداياته الأولى- بأعصاب فائرة ملتهبة، ولا يكاد يشبهه في هذه الحال شاعر عربي أو إفريقي، وربما كانت ظروف حياته الأولى ومعاناته الذاتية والعامة وراء ذلك النوع من الانفعال الذي وجد في الشعر متنفسه الوحيد، وأمدّه بكل هذا العنفوان في اللغة والصور وأسلوب البناء:

إفريقيا...

إفريقيا استيقظي..

استيقظي من حلمك الأسود

قد طالما نمت... ألم تسأمي؟

ألم تملِّي قدم السيد؟

قد طالما استلقيت تحت الدجى

مجهدةً.. في كوخك المجهد .

هنا شعر يوقظ من في القبور، وليس من على قيد الحياة فقط ، شعر يهزّ جدران المعمورة لا جدران القارة السمراء وحدها، وقد كان له دور لا يُنكر في تغيير مفهوم الشعر لدى كثير من الشعراء الشبان أو الذين كانوا في ذلك الحين -من خمسينيات القرن العشرين- شباناً. ولا ننسى أن معظم الأقطار العربية -إن لم تكن كلها- قد كانت تعاني ما تعانيه أقطار القارة السمراء من احتلال ونهب للثروات وتكميم للأفواه وقمع للحريات ومنع للتنظيمات:

الليل..

ليل العبيد المتوجين العرايا

فوق أرض الخطايا

الآثمين.. النبيين

القاتلين.. الضحايا

مثلي.. ومثلك

نحن المسوخ

نحن السبايا.

يشير عدد من الدارسين إلى هذه المرحلة من إفريقية الشاعر بقدر من عدم الرضا، فقد اكتوى خلالها «بلهيب البغض والنقمة والثورة السوداء»، والسؤال هو: ما الذي كانوا يريدونه من شاب يعاني وجدانياً من الشعور بالتمييز والإحساس الجاد بالانتماء إلى قارة كبيرة مستباحة من قبل الأعداء، وما يعكسه ذلك على نفسه الفتية الثائرة من انفعالات وإحساس بدونية الأسود تجاه الأبيض:

فقير أجل.. ودميم دميم

بلون الشتاء.. بلون الغيوم

يسير فتسخر منه الوجوه

وتسخر منه وجوه الهموم.

ولكن ما يكاد يمر الزمان قليلاً حتى يستعيد الشاعر صفاء روحه وألق شعره ولا يعود للنظر إلى لون الإنسان بل إلى فعله، كما لم يعد ينظر في وضع القارة السمراء وحدها، بل بدأ انشغاله يتسع ويمتد ويشمل واقع أمته العربية وواقع العالم الذي كان في ستينيات القرن الماضي قد بدأ يثور على الأصنام والغزاة. وبدأت القضايا الإنسانية تأخذ مكانها في شعره الذي ارتقى شكلاً ومضموناً، وإن لم يهجر النظام الكلاسيكي فقد كان يعود إليه بين حين وآخر وهو عمود حديث في لغته وتركيب الجملة الشعرية فيه.

وفلسطين التي كانت لنا

سورة تُتلى، وقدّاساً يقامُ

وشيوخاً تذكر الله

فَملءُ المحاريب صلاةً وصيامُ

ونبيين صفت أرواحهم

فلياليهم سجودٌ وقيام

كان بيت الله قدسيّاً بهم

قبل أن يأتي على القدس الظلام.

- 4 -

لا مبالغة إذا ما قلت إن الفيتوري شاعر المراثي بامتياز، ومراثيه لم تكن سوى بوح حزين يصوّر ما تختلج به نفسه من مشاعر حميمة تجاه الراحلين الكبار، وتجاه الأوطان التي فقدتهم، ومن أبرز هؤلاء الذين رثاهم الفيتوري الزعيم جمال عبدالناصر، والسياسي عبدالخالق المحجوب، والشاعر بشاره الخوري. ومما جاء في رثاء هذا الأخير:

أنت في لبنان..

والشعر له في رُبَى لبنان عرشٌ ومُقام

شاده الأخطل قصراً عالياً

يزلق الضوء عليه والغمام

وتبيت الشمس في ذروته

كلما داعب جفنيها المنام.

أما رثاؤه في المحجوب فقد كان ملحمة إنسانية بالدرجة الأولى ونسيجاً معبراً عن فقدان الأمل في حياة عربية حديثة تعطي للمواطن العربي شيئاً من حقه الطبيعي في أن يختار الانتماء الفكري والسياسي الذي يتناسب مع توجهاته وموقفه من الحياة والناس. لقد كشفت هذه المرتبة بخاصة عن حزن دفين يملأ قلب الشاعر وعن جراح غائرة في أعماق روحه. إذ ما يكاد الحدث المؤلم يلامسها حتى تنطلق لهباً حارقاً وصوراً تنكارية بالغة المرارة والشجن:

قتلوني

وأنكرني قاتلي

وهو يلتف بردان في كفني

وأنا من؟

سوى رجل واقف خارج الزمنِ

كلما زيفوا بطلاً..

قلت: قلبي على وطني!.



أمير تاج السر

وهج القصيدة

كما هو معروف، فإن الشاعر الكبير محمد مفتاح الفيتوري، يُعدّ واحداً من صنّاع القصيدة العربية الحديثة الأوائل، ومن الذين عتقوا الشعر من عبوديته القديمة وأطلقوه حراً، ليشدو كيف ما يشاء، ومعروف أيضاً إنه وبرغم تقلّبه في مسألة الهويّة التي كانت سودانية في البداية، ثم ليبية، ثم سودانية في الآخر مرة أخرى، إلا أن قصيدته لم تفقد أبداً اتزانها، هي نفس القصيدة الأولى التي خرجت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وأعني من ناحية الحرارة والتوهج، وهكذا يمكن قراءة الفيتوري في أي وقت، من دون إحساس بأنه تطوّر أو تأخر، حسب تلك التصنيفات المعروفة.

الذي قرأ وكتب، في الوطن العربي وأثناء مسيرته الأدبية، لا بد أن يلتقي عبر الكتب بمبدعين كثيرين، يتعلّم منهم وينبهر بهم، وربما كانوا أساتذة حقيقيين، يدرّسونه الكتابة، من دون سبورة ولا صف. نجيب محفوظ أحد هؤلاء، السياب أحد هؤلاء، حنا مينا، يوسف إدريس، الطيب صالح، وآخرون، مؤكد شكلوا وجدان الكتابة لعدد غير قليل من الأجيال التي تلت، ومؤكد كان الفيتوري وما يزال، من الذين يمنحون تلك الميزة بكل سخاء.

حقيقة تعرّفت على شعر الفيتوري باكراً، كانت دواوينه الأولى التي تتغنّي بإفريقيا ككيان حر، بلا عبودية ولا سادة يتحكمون في خيراتها، موجودة في مكتبة بيتنا التي وعيت قرائياً على الكتب التي كانت فيها، فقد كانت المكتبة المنزلية في أيام طفولتنا، أداة فاعلة من أدوات الحياة العامة، تماماً كسلة الخضار، ومطبخ البيت والسرير الذي ينام عليه الشخص. أذكر أنني قرأت كل تلك الدواوين، وكنت أحفظ قصيدته الشهيرة: معزوفة لدرويش متجول، أسوة بأبناء جيلنا جميعاً، حيث كانت تلك القصيدة، أغنية خالدة لا يملّ من ترديدها الجميع.

بعد ذلك تابعت الفيتوري في قصائده التي كتبها في منفاه، أو مغتربه بعيداً عن السودان، وكان يحمل هوية ليبيا ويعمل دبلوماسياً ليبيا، تنقّل في عدة أماكن، حاملاً سحنته التي هي سحنتنا، وقصيدته التي هي عربية، بدم إفريقي، وكان قد أصدر ديوانه: قوس الليل... قوس النهار، الذي أعتبره مواصلة لتجربته الحياتية، الشعرية الصوفية، وأيضاً الحارة بدم إفريقيا، وأظنني كثفت قراءاتي بعد ذلك في مجال السرد، فلم أطلع حتى الآن على ديوانه الأخير الذي أصدره في الألفية الجديدة.

شعر الفيتوري، إضافة إلى نكهته المسيطرة كأناشيد تحرّرية أو صرخات تنادي بالعدل والمساواة، أخذ كثيراً من التجربة الصوفية، ولا أعني هنا، نظم القصيدة المادحة بالصورة التي تعودنا عليها عند الصوفيين، ولكن نظم قصيدة تحوي كثيراً من التأملات الفلسفية والحوارات بين الذات والذات، ولعلّ قصيدته ياقوت العرش من تلك القصائد التي حملت ذلك النهج، وطافت به على الآلاف من متنوقي الشعر.. وما زلت أذكر هذه الأبيات المتأملة العظيمة، من تلك القصيدة:

دنيا لا يملكها من يملكها
أغنى أهليها سادتها الفقراء
الخاسر من لم يأخذ منها
ما تعطيه على استحياء
والغافل من ظنّ الأشياء
هي الأشياء!

الفيتوري علامة كبيرة من علاماتنا، التي لا يمكن لأي جيل تجاوزها، من دون أن يتوقّف عندها طويلاً.

إبراهيم الحجري*

في الرباط، حين طلبتُ تأشيرة السّودان، نصحتني امرأة مغربية تقيم في الخرطوم باصطحاب ملابس خفيفة اتّقاءً لفرط الحرارة. كانت السيدة الخمسينية التي - على ما يبدو - متزوجة برجل سوداني، تظن أنني سأقيم في البلد مدة طويلة. لكنني تركتها تحكي عن متاعب السفر وطول الطريق ورداءة أحوال الطقس. وكنت أسمع فحسب، ما كان يهمني من حديثها. كنت أستمع إليها مجاملاً. فأنا أتلهّف لخوض التجربة؛ متيقّناً من أنها ستكون ممتعة بالرغم من كل ما يقال.

مهمّة سرّيّة في السودان !

سيقودنا برنامج السّفّرية المعقّد إلى أن نأتي الخرطوم-لحضور فعاليات جائزة الطيب صالح- من أقصى الشّرق، وأن نظل يوماً بليله ونهاره في سماء الله الواسعة، فاتحين أعيناً متعبة على صباح يجيء من الشرق مثل عروس الحكايات القديمة محمّلاً بنشوة الاكتشاف، وبرغبة في معانقة فضاء مختلف، وإن كنّا جزءاً منه، وكان جزءاً منا. الصديق «محمد عز الدين التازي» تأفّف من اعتماد هذا البرنامج المتعب... من الصعب عليه أن يظل طيلة هذا الوقت جالساً أو حتى واقفاً على متن طائرة تتلاعب بها العواصف فوق سماء شرق ملتهب. كنت مرة بعد المرة،




مطار الخرطوم الدولي


شارع النيل

ألقي نظرة جانبية من خلال النافذة الصّغيرة، فلا يبدو سوى الغمام والريح ولون الصحراء أو الجبال أو امتداد أزرق البحر، وقلّما تنفسح السماء عن صور مدن أو قرى نعبرها، ونحن نبعد عن الكوكب بأكثر من عشرة كيلومترات.

كان لي شرف التعرف إلى الأستاذ عز الدين التازي من قبل في مناسبات عديدة، لكنها كانت خاطفة، وقد أتاحت لي فرصة السفر إلى السودان التعرف إلى الشخص في عمقه وبساطته وتواضعه. أما الأستاذة سعيدة تاقي فلم أكن أعرف عنها سوى ما قرأت من كتاباتها الشذرية الشعرية في بعض المواقع الإلكترونية.

* * *

في المطار، كان من المفترض أو المفروض تسهيل مأمورية عبورنا، وإعفاؤنا على الأقل، من متاعب الانتظار، ومن الإجراءات الروتينية والتفتيش، بحكم أننا نسافر في مهمّة سفارية ثقافية غير مباشرة، ولأننا، بمعنى ما، نمثّل المثقّف والمبدع في المغرب، ونحمل الراية الوطنية في محتفل دولي عالمي. وكنا نعتقد أننا نشرّف المغاربة ونرفع رؤوسهم عالياً...

في لحظة، ويا للمفارقة، استوقفنا أو استوقفني رجل أمن ببين، متسائلاً عن الدولة التي نقصدها. ولما سمع اسم السودان، تغيَّر لونه، وطلب منا الانتظار، فيما كان يسمح بالعبور بسلاسة للآخرين... وراح يطرح أسئلة لا أظنها من حقّه من قبيل: ماذا تفعل هناك؟ وما الجهة المحتضنة؟ وماذا تعمل في المغرب؟ وما معنى مناسبة ثقافية؟! وفي الأخير، سلَّمني الأوراق متماطلاً كما لو أنه يسمح لي بالعبور على مضض، وهو يتفرّس سحنتي... لقد ظن الرجل أني أسافر في مهمّة سرية خطرة، متناسياً أنني مُجَرَّد كاتب كلمات ... وللأسف، تكرَّر الأمر نفسه مع الزملاء، مما أثار حزناً دفيناً في نفوسنا لإحساسنا بالحقارة والتبخيس لدور الثقافة والوضع الاعتباري للمبدع.

* * *

عندما أقلعنا من مطار الدوحة واتجهنا غرباً في اتجاه شرق إفريقيا، بدأ العد العكسيّ لرحلة الذهاب،كنت ألمح، عن علوّ بعيد، نهر النيل وهو يخترق صحراء السودان متلوّياً مثل ثعبان أخضر، تحيط به الأحياء والمساكن الواطئة المُشَيَّدة من الطوب والطين، والغطاء النباتي الكثيف... تذكَّرت مقولة لأحد أساتذة الجغرافيا الذي درّسني، في المرحلة الإعدادية جغرافية إفريقيا، فحواها أن السودان أغنى أرض الله، وأنها تمتلك خيرات قد تحقِّق الاكتفاء لكل البلدان العربية لو تَمَّ استغلالها بشكل عقلاني مُدَبَّر.

في مطار الخرطوم الدّولي، حطت الطائرة بشكل مضطرب و قبل أن ننزل حسبت أن أحد الركاب كاتب جزائري دون أن أكلّمه. كان هو الصديق إسماعيل يبرير صاحب «وصية معتوه». كان يستعدّ للنزول، وهو معذّب بالتعب، ومشنوق الأنفاس بلباسه الرسمي. كان مثلنا يعتقد أن جَوّ صحراء الشمال هو جو صحراء الجنوب... أهل إفريقيا كانوا يرتدون ألبسة خفيفة، متحرّرين من عقال الألبسة الرسمية، كيف لا، وهم الأدرى بالشعاب؟. كان يبرير يتألّم من خلال حركات يديه، وملامح وجهه.

* * *

لم ننتظر طويلاً. وجدنا سيارتين فاخرتين تترقَّبان خروجنا. ركبنا السيارة، وفوجئنا بلطف المستقبلين الذي اخترقوا بنا شوارع الخرطوم، مختصرين المسافة لعلمهم أننا متعبون جراء سفر طويل. كانت رؤوسنا مهروسة، ولا نعرف القِبْلة من غيرها. كنا نمشي فحسب. وفي بهو الفندق الجميل الذي يشبه البطيخة، ويدعى فندق ليبيا، بعد أن تَمَّ تعديل اسمه السابق «فندق الفاتح» عقب ثورة الربيع



ا الليبي .

قيل لنا إنـه بعد المغرب سـوف يأتي بـاص ليقلّنا إلى أحـد المطاعم الفخمة في الضاحيـة السـياحية للخرطـوم لنتعرّف إلـى المدعويـن الآخرين وباقـي أعضاء مجلـس الإدارة والأمانـة العامة للجائزة، وليقـام هنـاك حفل عشـاء على شـرف الضيـوف. كان الوقـت، علـى مـا يبدو، ظهـراً. وكانـت المواقيـت فـي أدمغتنـا مقلوبـة. لحظتهـا نمـتُ فحسـب، ولـم أسـتيقظ إلا علـى طـرق الباب مـن قِبَل الصديق عـز الديـن التازي الـذي لم يذق طعم النوم، إذ فضل القيام بجولة فردية فـي قـاع الخرطـوم لاستكشـاف الأحياء الشـعبية، والتنـزُّه بعض الوقـت، على شَـطّ النيل، وشـرب الشـاي بالقرنفل... عـاد عزالدين فرحاً؛ ليخبرني أنه سـبقنا إلى عالم السـودان.

قصـدت غرفـة الصديـق الجزائـري إسـماعيل يبرير التي تجاورنـي فوجدته متأهّباً للخروج، ويبـدو أنه كان في نيته إيقاظنـا للقيام بجولة جماعية على شَـطّ النيل كمـا اتّفقنا، فأخبرته بـأن عز الدين سـبقنا إلى ذلك لأن النـوم جافاه، ففضّل القيـام بجولة كسـباً للوقـت... وانطلقنا معـاً، يهزّنـا الشـوق لاستنشـاق هـواء النيـل. كان الطقـس فـي الخارج بـارداً عكـس ما كان عليه وسـط النهـار لحظة وصولنا. وكانت الشـمس آنئـذ، قد بدأت تؤثّـث مخدعهـا الليلـي. لـم يكـن النيل العظيم بعيـداً كما كنّا نتصـور. كان قاب قوسـين منا. بـل انتبهـت إلـى أن نافذة غرفتـي بالفنـدق تطـلّ عليه فـي منظر بانورامـي رائع.

كنـا نسـير فـوق الكوبريـه، نتحدّث ونثرثر ونسـبح بأعيننا في جمال المساء فـوق ظهر النيـل الأزرق. لا نحبّ التدخين جميعـاً؛ لذلـك، فضّلنـا- كمـا يفعـل السودانيون والسـودانيات- شرب الشاي والقهوة على شـط النيل لمراقبة الغروب مـن تحـت أشـجار التبلـدي العملاقـة. ليسـت هنـاك مقـاهٍ بالأسـلوب الـذي نعهده في شـمال إفريقيا أو فـي أوروبا. بل هناك نسـاء متطوعات مطـارَدات من لـدن السـلطات، يضعن طاولـة صغيرة فيهـا مسـاحيق متنوِّعة وتوابل: شـاي، قهـوة، قرنفـل، ياسـمين، كركديـه... ومجمـر وأواني صغيرة لتحضير الشـاي والقهـوة، ويوزّعن على الزبناء كراسـي خشـبية صغيـرة وواطئـة... لـم تكـن شِـعرية الجلسـة تقـاس ببذخهـا، بـل بموقعهـا. جمـال المـكان وجلاله يضغط اللحظة ويشـحنها. هنا هـو النيل العجيب الذي مـلأ الدنيـا و قهر الصحـاري، تبدّل الزّمـن واسـتمرّ هو حيـاً يرزق.

انخرطـت أنا وإسـماعيل في سـجال معرفـي مـع مجموعـة من طلبـة جامعة الآداب بـأم درمـان، جـاؤوا ليتفسّـحوا مثلنـا كعادتهـم، نهايـة كل يـوم. كانت الطيبـة تغمرهـم، ومـن أول لحظـة، تحـسّ أنـك مواطـن سـودانيّ. يقبـل عليـك النـاس دون حواجـز أو تعـالٍ، يغدقـون عليك مـن الكرم واللطـف ما لم تعهـده أو تتصوّره. تحدَّثـوا لنا عن آفاق البحث العلمي والدراسـات الأدبية والشعر والروايـة والفـن والقصة في السـودان، وعن انشـغالاتهم بوصفهم شـباباً وجيلاً جيـداً. السـودانيون أهـل أدب ونكتـة. ويعرفـون أخبـار الشـعوب والثقافـات الأخـرى، ويتتبعـون مـا جَدَّ في المشـهد الثقافـي العربي عكس مـا يعتقد كثيرون. ويتمتَّـع أهـل السـودان بطيبـة الخُلُـق والعفّـة والتّواضـع والبسـاطة والقناعة وجمـال الـروح والتعايش وقبـول الآخر كيفمـا كان دون تعصّب، مع أنهم شـعب متديِّـن ومحافظ، لكنه يتمتَّـع بذوق عالٍ فـي الفنـون والآداب كلهـا، ويسـتقبل- بانفتـاح- الثقافـات المغايـرة والمختلفة عنه .

* * *

بعد عودتنا من جولة مسـائية جميلة، وجدنا الجماعة فـي انتظارنا للانتقال إلى مطعـم قريب من مطار الخرطـوم الدولي، حتـى أن الطائـرات كانت تزعجنـا كثيراً حين تصعـد أو تهبـط بصخبهـا الضاجّ. كان المـكان جميـلاً يشـي برفعـة ذوق المنظّمين: الخضرة والشلالات المصطنعة والأضواء الخافتة وسـاحل النيل اللطيف الهواء... والجلسـات الدائريـة التي تليق بمؤتمـر كبيـر. والرايات متعـدِّدة الألوان

التي تحمل شعار البلد والجهة المنظِّمة والجهة المحتضنة.

اتَّخذنا أماكننا في المجلس. كان الأصدقاء من العراق وسورية ومصر وفلسطين لم يصلوا بعد. دردشنا مع الأصدقاء السودانيين الذين كانوا في غاية اللطف والظرف والكرم. قدَّموا لنا عصير الكركديه البارد الذي يُعَدّ من أحَبّ المشروبات في البلد. وتحدثنا عن الشعر والأدب في البلدان العربية. كانوا يشعرون بزهوّ كبير حين نستعرض بعض تجارب السودانيين في الكتابة والفن والغناء والصحافة. تحدَّث الصديق المغربي عز الدين التازي عن علاقة الصداقة التي كانت تربطه بالمرحوم الطيب صالح، ولقاءاتهما في مناسبات عديدة في المغرب وخارجه. كان التازي من الكُتّاب المغاربة المعروفين جداً لدى السودانيين. ولم يمضِ وقت طويل حتى وصل الوفد المشرقي الذي يبدو أنه وصل في الوقت نفسه، يتزعمه الناقد عبد الله إبراهيم، والروائي السوري نبيل سليمان، والقاص الفلسطيني رشاد أبو شاور، والمفكِّر المصري محمد المصطفى، والكاتبة أسماء معيكل، والناقد محمد عبد الباسط عيد، والقاصّ محمد الكاظم، والروائي اليمني محمد عمران... تبادلنا التحية، وأخذ كل مكانه في جلسة عشائية ورسمية وحوارية على مقاس سوداني صرف.

* * *

زرقة النيل تعكس أشعة شمس تكشّر منذ استيقاظها، عن أسياط حرارة ملتهبة. نزلنا، أنا وعز الدين وإسماعيل، إلى قاعة الانتظار؛ مفعمة مشاعرنا بثقل اللحظة، ومشبعة نفوسنا بجمال المكان.

وجدنا في انتظارنا الحافلة- التّحفة التي صُمّمت خصيصاً، لجائزة الطيب صالح. ظل المدعوّون يبحلقون في جمال تلك الفكرة، ويتأمّلون صورة الطيب صالح بملامحه المنحوتة بالتجارب، وبالفراشات المحلّقة حوله، وبالكلمات المقتطفة من حواراته ومسروداته: أقوال وحكم بليغة تؤسس للحياة والفكر والمتخيّل... صعدنا الحافلة، فاستقبلتنا رائحة العطور والبخور السّودانية الآسرة المشبعة بطعم التّراث الأصيل.

كانت الطرقات إلى القاعة مزيَّنة بصور الطيب صالح وبلافتات إشهارية للحدث. وحين نزلنا من الحافلة، انطلقت عاصفة من الزغاريد والتصفيق. كان المستقبلون من المنظِّمين وأعضاء الأمانة العامة يصطفون في طابور طويل؛ يوزِّعون البسمات والكلمات الطيبات في حضرة المدعوّين. وكانوا يعرفون أسماءنا وصورنا وبلداننا كأنهم يعرفوننا من قبل. كان الحضور كبيراً وملفتاً من الشعراء والكُتّاب والسياسيين والفنانين والمسؤولين والأكاديميين والمثقّفين من مختلف المشارب والمرجعيات والتخصُّصات.

زرنا، المعارض المرافقة: معرض الفنون التشكيلية، معرض صور الطيب صالح، معرض أرشيف الجائزة وصورها، ومعرض منشورات الجائزة، قبل أن نأخذ أمكنتنا في القاعة لمتابعة العروض والمداخلات المبرمجة، وبالرغم من كثافة البرنامج، وطول المداخلات والتعقيبات عليها، فقد ظل الحضور متمسِّكاً بصبره حبّاً في المناسبة وحبّاً في الطيب صالح الذي يُعَدّ رمزاً شامخاً في السّودان، وحبّاً في الثقافة والأدب.

* * *

عدنا منهكين إلى الفندق كي نغيِّر ألبستنا ونستحمّ، استعداداً لحفل عشاء يحضِّره أعضاء الأمانة العامة للجائزة وبعض أصدقاء الطيب صالح.

غادرنا المكان، وما أحسسنا بالتّعب من فرط السّهر.

وعند ما أراد السائق أن يخرج بالحافلة من البوابة ذات الحجم الصّغير، عَلِق ولم يعرف كيف ولج من ذاك المكان... استشاط بعض الأصدقاء غضباً من كثرة فشل محاولات السائق للخروج من البوابة، وعرفنا أنه حديث العهد بسواقة الحافلات... لذلك تطوع الكاتب نبيل سليمان ومحمد عز الدين التازي لتدبير الأزمة ومساعدة السائق على الخروج من المأزق الذي وقع فيه وأوقعنا فيه، بحكم تجربتهما الكبيرة في السواقة... كم تضاحكنا حين أخفق السائق في ضبط تعليمات نبيل والتازي؛ حيث جُنَّ جنونهما، وبدت عليهما ملامح السّخط، وطلبا منا أن نمشي معاً راجلين بدل أن نبيت الليل كلّه في لف ودوران ووجع رأس. وما إن نزلنا من الحافلة حتى تمكّن السائق من الإفلات، وهنا تفتَّقت موهبة الرائع رشاد أبي شاور في السخرية، واتّخذ من الموقف مُنطلقاً لإبداع مقالبَ ومساخرَ وأضاحيكَ حتّى كاد بعضنا يفقد صوابَه من الضّحك. كان يقول لنبيل سليمان وعز الدين التازي:

- في الخرطوم اشتغلتما رغماً عن أنفكما دليلَيْ سوّاق مبتدئ. ويضيف:




في الصورة: نبيل سليمان، عزالدين التازي، إبراهيم الحجري، رشاد أبو شاور

- حصل لذاك السوّاق شرف أن اشتغل معه كاتبان محنّكان...

ميزة هذا الكاتب الذي كانت لي معه قصة غريبة، وهو من أوائل من قرأت له، واستمتعت بكتاباته السردية الدرامية التي تجمع بين حنكة الموهبة وبراعة السرد ودقّة الوصف ودرامية الموضوعات التي تتعلّق بمأساة الإنسان الفلسطيني، أنه دائم البسمة، بشوشُ المُحيّا، لكن، بمجرّد أن يتنكّر الوضع العربيّ وقضيّة الأرض، ترى الدمع يملأ مآقيه، ويتغيّر لونه، وينطق كلاماً أبلغ من السيف، شديد التأثّر بما يجري حوله، دقيق التحليل السياسي لما يُعاش على المستويين العربي والولي، حتى أنه حَوّل مداخلته حول السرد والتاريخ إلى صراخ في وجه الأمة التي يضحك عليها التاريخ، وتتفرّج عليها الأمم.

ظل رشاد يغدق علينا من فرط حساسيته، ويسرد علينا تجاربه في النضال، وفي المخيّمات، وفي كل بلدان الدنيا؛ حيثُ يظل الفلسطيني هو هو، مُحمّلاً بذاكرة الجراح. كان أيضاً، يتحدث لي عن صداقاته المغاربية، وبقدر ما كان معجباً بعطاء المغاربة في مجال النقد والإبداع والفكر، كانت يؤرّقه أمر غامض، هو كيف أن المغاربيين يتوافرون على مزاج حادّ وجدّية تزيد أحياناً على اللزوم... حتى حينما يكونون في موقف يفرض الدعابة والرقّة يظلون متمسّكين بملامحهم الجادّة...

قال مضيفاً: كم يرعبني هذا الأمر!.

وفي كل مرة يشتدّ فيها بين الزملاء اللغط والمزاح والضحك؛ كان ينبّههم مازحاً:

أيها الإخوان... انتباه... فيه مغاربة معنا...

* * *

طيلة هذا السفر، اكتشفتُ في التازي- الإنسان خصالاً طيبة لم تكشفها كتاباته، ولم يقلها عنه الآخرون، أو لم يتسنّ لهم معرفتها مثلما تسنّى لي بحكم المناسبة التي التقينا فيها. كان التازي محبّاً للإنسان، وقوراً، مقدّراً للغير، ميّالاً إلى الهدوء والرزانة والثبات، في مستوى التراكم الذي حَقّقته نصوصه وجغرافيات تواصله مع قرّائه ومحبّيه. لم تكن له تلك العقدة التي تؤرّق معظم الكتاب، وتجني على إنسانيتهم، عقدة الشعور بجنون العظمة... كان يتصرّف كما لو أنّ الكتابة هبة إلهية يجب أن نغتنمها في صقل جوهرنا الإنساني وخدمة الآخرين والتواضع لهم، وأنها عطاء تكليف لا تشريف، تقتضي من الموهوب فيها أن يتصرّف مع الآخرين بوصفه شخصاً طبيعياً لا يفوقهم أو يتميَّز عنهم بشيء ما. لمستُ، أيضاً، النزعة الصّوفية التي أصبح يميل إليها التازي في سلوكه وحكمته وحياته ا لشخصية .

قال لي:

يكفي. على المرء ألّا يعيش حياته كلها بوتيرة واحدة، عليه أن يغيِّر نمط حياته ليحسّ بجمالها وبتعدُّدها.

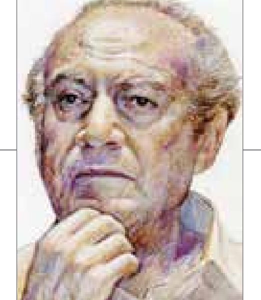
* * *

في ليلة التتويج حضر الدبلوماسيون والسياسيون والسفراء والفنّانون والمثقّفون، وغصّت بهم القاعة لتنكُّر الرمز الكبير الطيب صالح والترحُّم على روحه والاعتراف له بالفضل، إلا سفير المغرب الذي غاب، مع أن هناك ثلاثة متوَّجين مغاربة، أحسسنا بشعور غريب، ولنقل ربما لم نُعِر الأمر اهتماماً. لقد تعوَّدنا في بلدنا تهميش الثقافة والمثقَّفين وعَدّهما ترفاً. الغياب المقصود للسفير المغربي جزء لا يتجزّأ من سياسة إقصاء الثقافة والرأسمال الرمزي الذي تنهجه الحكومات المتعاقبة، في الوقت الذي هبّ فيه سفراء البلدان العربية يهنِّئوننا، ربما لأنهم أحسّوا يُتْمَنا في محفل رسمي، كان من اللائق حضور التمثيلية الدبلوماسية فيه، خاصة مع الحضور الفعليّ لنائب الرئيس السّوداني... أو ربما لاستشعارهم الوزن المغربي في الجائزة لأول مرة، منذ إنشائها.

بتنا نتساءل كيف يحتفي بك الآخرون، البعيدون، الأجانب، ويقيمون لك الاعتبار الذي لن تجده أبداً في بلدك؟ كنا نحسّ غبناً دفيناً وشعوراً بالحنق، ونحن نذهب ونعود دون أن يعرفنا أحد، أو يتحدَّث عنا أحد، وكأننا خفافيش الظلام. بالعكس، كنا نستقبل نظرات الازدراء من قِبَل رجال الأمن حين يكتشفون- عبر التأشيرة التي تحملها جوازاتنا- الجهة التي نقصدها ونعود منها.

في السودان الخصب، من حيث مؤهّلاته الطبيعية والبشرية، تشمخ القصيدة لتقول سحر أسطورة إفريقيا، وتعجز اللغة عن مغازلة الجمال. هناك، لغة تنهض باسقة تضاهي أشجار التبلدي النبيلة، هي لغة الاعتراف التي تغيب في بلدنا بالرغم من اختلاف الظروف والشروط والإمكانات.

* ناقد وروائي من المغرب



د. محمد عبد المطلب

الحوارات السماوية (مع إبراهيم)

قَدَّمَ الكتاب الكريم عدة حوارات مع إبراهيم عليه السلام، كاشفةً عن عمقه الإيماني، وهو ما أهلّه لأن يكون (خليل الله): «وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلاً» (النساء 125)، وقد أتاح الله له دخول تجربة سماوية أهلّته لمكان (الإمامة): «وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِي قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ» (البقرة 124)، فهنا (الابتلاء) هو المقصود بالتجربة، ومدى التزام إبراهيم بالأوامر والنواهي الإلهية، وقد مر بالتجربة بنجاح عَبّرَتْ عنه الآية القرآنية: «فَأَتَمَّهُنَّ»، وهو ما أكدته آية أخرى: «وَإِبْرَاهِيمَ الَّذِي وَفَّى» (النجم 37)، ويتابع الحوار مسيرته للوصول إلى الجزاء الذي ناله هذا النبي الرسول: «قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً»، ويبدو أن استقبال إبراهيم لهذه المكافأة الربانية أطمعته في المزيد، وهو أن تظلّ الإمامة في ذريته: «قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِي» وقد استجابت له السماء في قوله تعالى: «وَجَعَلْنَا فِي ذُرِّيَّتِهِ النُّبُوَّةَ وَالْكِتَابَ» (العنكبوت 27)، لكن الاستجابة كانت مشروطة: «قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ»، فهذا الحوار يؤسّس للسلطة الأرضية وأن شرطها الأول: ألا يكون صاحب السلطة ظالماً، والظلم يتسع للظلم السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

وفي حوار آخر نتكشف طبيعة الإنسان داخل هذا النبي، على نحو شبيه بما تابعناه من الطبيعة الإنسانية عند نوح عليه السلام عندما توجّه إلى الله مُلتمساً إنقاذ ابنه الكافر من الغرق، والحق أن كثيراً من الآيات القرآنية قد أكدت على أن النبوة لا تلغي الطبيعة البشرية في النبي، في مثل قوله تعالى على لسان محمد صلى الله عليه وسلم: «قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَى إِلَيَّ»(الكهف 110)، وقوله: «قُلْ سُبْحَانَ رَبِّي هَلْ كُنتُ إَلاَّ بَشَراً رَّسُولاً» (الإسراء 93).

وتجليات الطبيعة البشرية ببعدها الإيماني، يمكن أن نتابعها في الحوار الذي دار بين إبراهيم والنمرود (حاكم بابل): «أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ» (البقرة 258)، هذا الحوار تحوّل إلى جدل من جانب النمرود، وقد تصعّد إبراهيم في إفحام هذا المُجادِل بتقديم البرهان، فعندما قال له النمرود: مَنْ ربك ؟ كانت إجابة إبراهيم تقديم حجته الأولى: «رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ» فلما احتجّ عليه النمرود بقوله:«أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ» أي أقتل من أشاء وأعفو عمن أشاء، قَدّمَ إبراهيم الحُجة الدامغة في قوله: «فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ»، وكانت هي المسكتة.

ولهذا الحوار توابع في ترقّي إبراهيم في سلّم الإيمان من مرحلة (علم اليقين)، الذي سكن عقله وقلبه بالدليل، إلى مرحلة (عين اليقين)، التي تتحقّق بالمشاهدة والكشف، إذ توجّه إلى الله مُلتمساً المساعدة في الوصول إلى هذه المرحلة الإيمانية: «وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءاً ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْياً وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ» (البقرة 260) (أَرِنِي) أي (بصّرني)، أي أن طلب الرؤية جاء تابعاً (لعلم اليقين) الذي تابعناه في قوله للنمرود:«رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ»، وقد جاء الرد الإلهي على إبراهيم: «أَوَلَمْ تُؤْمِن» وهذا الرد كان في صيغة سؤال إجابته معروفة سلفاً، أي أن السؤال هدفه (لازم الفائدة) – كما يقول البلاغيون – أي لكي يستفيد السامعون والقارئون علماً بإيمان إبراهيم، على الرغم من أن السؤال ذاته قد يوهم بالشك في إيمانه، ولذا جاءت إجابة إبراهيم: «بَلَى»، أي آمنت، لكني أسعى للوصول إلى يقين المشاهدة، وقد استجابت له السماء عملياً: «فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ»أي خذ أربعة من الطيور المختلفة وضمهن إليك لتتعرّف عليها بأشكالها لتتيقن أنها التي سبق لك أن ضممتها إليك، ثم قطعها ووزعها على أربعة جبال، فنفذ إبراهيم الأمر الإلهي، ثم دعاهن، فوجد أجزاءهن تتجمع وتتلاحم، وقام كل طائر مكتملاً وأتته الطيور تسعى، أي أن إبراهيم لم يكن يطلب اليقين بقدرة الله على الإحياء، وإنما يطلب المعرفة بكيفية الإحياء.

وهذا الحوار يُقدِّم درساً قرآنياً عظيماً في أن من حق كل إنسان أن يشك، وأن يطلب اليقين دون حرج، وهو ما يتوافق مع الحديث النبوي الذي رواه البخاري: «نحن أحق بالشك من إبراهيم»، إذ قال «رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي».

«الرهينة» اليمنية تولَد مرّتين

جمال جبران

مـا تزال رواية «الرهينة» للكاتـب اليمنيّ زيد مطيع دمّاج (1943 - 2000) تثيـر إشـكالياتها حتّـى بعـد ثلاثيـن عامـاً علـى صدورها، وبعد أربعة عشـر عامـاً من رحيل صاحبهـا، حيث عاد النقـاش حولها مجـدَّداً بالتزامن مع الظـرف السياسـيّ والاجتماعـي والمذهبـي الحـرج الذي تمـرّ بـه اليمـن اليوم. وهـي العمـل الأدبيّ الـذي اختاره اتّحـاد الأدباء العـرب بوصفه واحداً من أبـرز مئة رواية عربيـة خلال القرن العشـرين. ولم يكن ذلـك الاختيار قد أتـى معتمداً علـى حتمية وجود عمل روائـي يمنيّ ضمن لائحـة المئـة رواية، أو كـي تكون مكمّلـة لمجمل الفضاء الروائي العربي انعكاساً لهويّة اتّحاد الأدباء العرب. على العكس من ذلـك، جاءت «الرهينة» مسـتحقّة الظهور في تلـك اللائحة، التي أثارت وقتها ردوداً نقدية عديدة تنتقد فكرة اختيار القائمة بحدّ ذاتها، جاءت بنص جيّد استطاع تقديم صورة عن واقع الحال الاجتماعي والحال السياسي اللذين كانت تعيشهما اليمن تحت حكم نظام الإمامة، الذي عزل البلاد عن محيطها مانعاً أهلها من تحقيق أيّ تواصل مع ما يدور ويتطور في العالم الخارجي.

وقـد سـعى صاحب "الرهينـة" لتقديم هـذه الصورة عبر سرد روائي يصف الحالة من داخل القصر الإمامي نفسه، والذي كان يُسـتخدَم - في جزء منه - كمكان لاحتجاز أبناء زعمـاء القبائل الذين كان يخشـى الإمـام الحاكم من تمدُّد نفوذهـم وانخراطهم في التخطيط للانقلاب عليه. وخلال هذا قدّم دمّاج تفصيلاً لشـخصية نسـائية تنتمي إلى ذلك القصر، ومن سـليل تلك الأسـرة الإمامية الحاكمة، وهي الشـخصية التي ثار النقاش والاعتراضات حولها، وعلى وجـه الخصـوص، مـن جهة أسـماء سياسـيّة تنحدر من صلب العائلة الإمامية، لكنّها قدرت على التأقلم اليوم مع النظـام الجمهـوري الحاكم، واحتفظت لنفسـها بمكان في هرم السـلطة القائمة، ولم تَسْعَ للهجرة خارج اليمن على غرار ما فعل غيرها من أبناء وأحفاد العائلة نفسها.

وكان من المتوقَّع أن يعود النقاش مجدَّداً حول «الرهينة» مـع تطوُّرات الراهن المشـتعل داخلياً، والاحتفاء الثقافي والنقـدي الذي شـهدته القاعـة الكبـرى بالمركـز الثقافي الفرنسـي فـي صنعـاء، بمناسـبة صدور ترجمـة جديدة للروايـة باللغة الفرنسـية قامت بها المترجمـة اللبنانية - الفرنســـــية نــــدى غصن، والصادرة تحت عنـــوان «le Bel Otage» (دار زوي، جنيف - سلسلة كلاسيكيات من العالم).

في الجلسـة النقاشـيّة التقديمية للترجمة، تحـدَّث الناقد والشـاعر اليمنيّ عبـد العزيز المقالح، وقـدَّم ورقة نقديّة حول الرواية أكَّد فيها على تمثيل «الرهينة» لأنموذج أدبي نجـح في مغايرة الاعتقاد السـائد لدى البعض بخصوص فقدان النـصّ المحلّي لأدوات، لها أن تذهب به إلى الضفة الأخـرى مـن العالم، وإلـى المتلقّين هنـاك، وبأن النص الأدبيّ - على الرغم من محلّيّته - قادر على أن يلقى جمهوراً



غريبـاً لا يعرف تفاصيل البيئة اليمنيّة وتقاطعاتها، وأن يُسهم في توضيح الصورة التي قد تبدو غامضة عن اليمن المجهـول لديهـم، ويتحقّق هـذا في حالة إذا مـا كان ذلك النص الأدبي حاملاً لحاجته من الصدق والنقاء الإنسـاني المحمولين عبـر كتابة مُنجزة بإتقان وخبرة مأخوذة من المـكان والبيئـة الاجتماعيـة التي تحكي عنهـا، «وهو ما يتوافر في نَصّ الأديب زيد مطيع دمّاج». من جهتها، قالت مترجمة الرواية ندى غصن إن الرهينة نجحت في تسليط الضـوء على فترة معقَّـدة من التاريخ اليمنـيّ الموصول بظـروف حكـم سـلطة عائليـة قامـت بتعميق عزلـة هذا الشـعب المقيـم في شـبه الجزيـرة العربية، وقـد جاءت صورة الصبيّ المُحتجز في قصر الإمام كرهينة «كرمز دالّ على شـعبٍ بأكمله يودّ الخروج مـن ذلك المكان المُحتجَز بداخله، والسعي لمعانقة ضوء الحرّية والثورة».

وقـد جاءت مناسـبة صـدور الترجمـة الفرنسـية الثانية لـ«الرهينـة» في وقت موازٍ لارتفاع صوت جماعة الحوثي السياسـية، التي تنحدر أصولها من بنية العائلة الإمامية التـي كانت تحكم اليمن نفسـها، ومنها جـاء الاعتقاد- من جهتهـا- بأن خـروج «الرهينة» مجدَّداً، وفـي هذه السـنة، إنمـا جاء بمثابـة ولادة أخرى وتجديد لتلك الإشـكاليات المأخـوذة ضدّ أسـرة الإمام يحيى حميـد الدين (1869 - 1948) وفـي هذا تعميـق لدرجة الخـلاف المذهبي القائم حالياً، بشكل لايعمل على خدمة الصالح العام.

ولـم يمـضِ وقـت قصير علـى هـذا الغبار الـذي خرج مع الترجمـة الجديـدة للروايـة حتـى قـرَّرت إحـدى القنوات الفضائية اليمنيّة المحسـوبة على تيّار سياسي ومنهبي مناهـض لجماعـة الحوثي تحويـل روايـة «الرهينة» إلى عمل درامي. ومن الصعب طرح تفسـير قرار إنتاج الرواية درامياً بأنه يأتي في سـياق الأزمة الطائفية التي يعيشها اليمن في هـذه الفترة. ولم ينحصر الجدل والنقاش داخل جماعة الحوثي والمناصرين لهم وتأكيدهم المسـتمرّ على أن «الرهينـة» ليسـت عمـلاً أدبيـاً، وإنمـا أتـت للنيل من أسـرتهم عبر سرد نوع من السلوك الغريب عن نساء تلك الأسـرة، وقد دخلت على الخط أسرة الروائي الراحل زيد مطيـع دمّاج التي هدَّدت- بواسـطة ممثّلهـا همدان دمّاج، وهـو النجل الأكبر للأديـب الراحل- باللجوء إلى القضاء، بسبب قيام تلك المحطّة الفضائية، عبر فريق عمل سوري يمني مشـترك، باسـتثمار عمـل أدبي يخـصّ والده دون الحصول علـى موافقة خطّيّة من الوَرَثـة، ودونما التزام الفريـق الفني الذي تكفَّـل، عند تحويـل الرواية إلى عمل درامي، باحترام البنية الرئيسـية العامّة للرواية، وتعمّد اجتزاء فصول محدَّدة منها دون أخرى، بهدف اسـتغلالها في تحقيق مكاسب، ولو معنوية، في داخل دائرة الصراع الطائفي الدائر اليوم في البلد، وهو أمر – بحسـب الوَرَثة – لا يحترم قدسـية العمل الأدبي وأفكار كاتبه التي كانت بعيدة عن المسـار. لكنْ- بالنظر إلى الظروف السياسـيّة الحرجة- يبدو من الصعب أن تجد المحاكم القضائية وقتاً لها كي تنظر في إشكاليةٍ عنوانُها الأدب.

حوار مع الكتب

ماجد صالح الســامرائي

لم أكن مخطئاً يـوم وقع اختياري عليك صاحباً وصديقاً. كنتُ يومها في عمـر مبكّر، فإذا بك تأخذ بيدي وأنتَ تقول لـي: طريـق المعرفة يبـدأ من هنـا. وكنتُ مهمـا طال زمن حواري معك لا تسأم مني، ولا تملّ، بل كنتَ دائماً مفتوح القلـب لأسـئلتي.. لأجدك أنـتَ من علّمني كيـف أحاور من أحاوره بهـدوء واطمئنان، وكيف أتحـدَّث، حين أتحدّث، بثقة، كما علّمتني أن أفتح الباب لمن يقرعه، وأسـتقبله، ضيفـاً، بترحيـب واحتـرام؛ فأنت تعقد صلـة الوصل كما نعقدها بصديق مقرّب. ولنا منك، في هذا كله، حديث يبدأ، وغالباً ما ينتهي بنا -إن انتهى- إلى ما يدعونا إليه من حوار بيـن «الأنا» و«الآخر» الذي قـد تختلف معه فتتصارع فكراً، وقد تتقدّم عليه فيتراجع أمامك، وربما حصل العكس. وقد يُخطىء فتنبِّهه على ما وقع فيه لتجده يتقبّل منك الإشارة والإرشـاد. وقد يصحِّح لك فتقبل، فهـو -كما يدعوك إلى شيء، أو أمر- يتقبّل منك دعوتك إلى مثيلهما.

وأنت- صديقي الكتاب- من زاوية أخرى، لسـت كالبشـر: تتقارب ممن تتقارب منه أو تتباعد عنه في ضوء المصلحة والمـزاج، بل أنـتَ إذْ تفعل هذا إنما تفعله من خلال الرؤية التـي تحمـل، وتتـرك الخيار لي، أنـا الصديـق القارىء، فقد أقبلـه منك وأتوافق معـه، وقد أختلف، فـإذا اختلفت سـمعت مني ما أقـول، وقلت بتؤدة وصبـر: لك الحق في «قولـك المختلف».. ومـن دون أن تتغيّر حالةً وموقفاً؛ بل وجدتـك- فـي غير حالة وموقـف- قد غيّرتَ منـي الرؤية، وسـاعدتَ في بنـاء الموقف الذي تتّخذ، مـن دون إكراه أو عَنَتْ، فـ«سلطتك» معرفية، وليست «سلطة سلطوية».

هـنا فـي جانـب. وفـي جانـب آخـر: قـرأتُ الشـعر فيك، والروايـة، والقصـة، والمسـرحية، فـإذا أنـا أمـام رؤًى تحملنـي إلى عوالم لـم أدركها من قبل. وكثيـراً ما وجدتها تضعني أمام ضروب من الهواجس شتى، بعضها أورثني القلـق، قلق الإبداع، وبعضها أخذني في دروب لم أمشِـها من قبل، كما أثار بعض منها التساؤل لديّ، لأجدني أقول: إذا كان العالم هو هنا، فكيف ينبغي علينا أن نكون؟

ورحـتُ أتعرّفك أكثر من خلالك اسـتزادة منـك.. فإذا بك تقـول قول المرشـد الناصـح: إن الكتـاب الحقيقي هو ذلك الذي يحمل السـؤال إليك، أو يفجّـره عندك. ومتى أصبح الكتاب جواباً، ليس إلاّ، فَقَدَ مشروعية أن يكون. وقد أكّدتَ لـي أن القـراءة بحـث، فنحن نقـرأ لنبحـث، أو ينبغي أن نبحث، عما يُحرِّك الذات منا، ويجدّد نسيج العقل، ويدفع إلـى التفكّر والمسـاءلة.. ووجدتك تقول لي مميّزاً: وهناك «كتـب الجـواب» التي لا تُسـلم إلا لليقين، فمن هـذا اليقين ما يكون استسـلاماً يشلّ الإرادة، ويُعطّل في الذات فعلها، ويُغلق الأفق أمام العقل.

ووجدتُ من بين الكتب ما «يُحاكم» سواه: شعراء، وكتاباً، ومفكِّريـن.. فمنهـم مـن حَرَّكهـم قلق الوجود فـي ما كتب، وحيـن نعود اليوم إليهم نجد بعضهـم قد كبر القلق عنده، وعند بعض آخر تبدَّد، فبدّد الفكر واللغة، وذهب بهاجس الإبداع.

ووجـدتُ بيـن هذه الكتـب ما يُخبرنـي بأنّ الكاتـب، مفكّراً كان أم مبدعـاً، لا يكـون بمـا يريـد، أو تريـده الكتابة، إلا إذا انطلق من كونه «فرداً»، بفردانتيه يخلق خصوصيته، وبهـذه الخصوصية يتميَّز عندك قارئـاً. والفردية لا تعني الغربة عن الواقع، ولا تتشـكَّل، معانيَ وأبعاداً، من خلال حالة انفصال عن الكيان الجمعي، بقدر ما هي: رؤية الذات للعالـم، والتعبيـر عن هـذه الرؤية بحيويـة الحياة داخل الرائي.

***

غير أن من بين ما تحمله الكتب من تساؤل ما يجعلنا ندرك «خراب العالم» الذي نحن فيه اليوم، وكيف تدارَكه مَنْ وقع فيـه قبلنا فأعاد البناء، لنعرف أن التاريخ تجربة، وليس حكايات تروى عن أزمنة السلف.

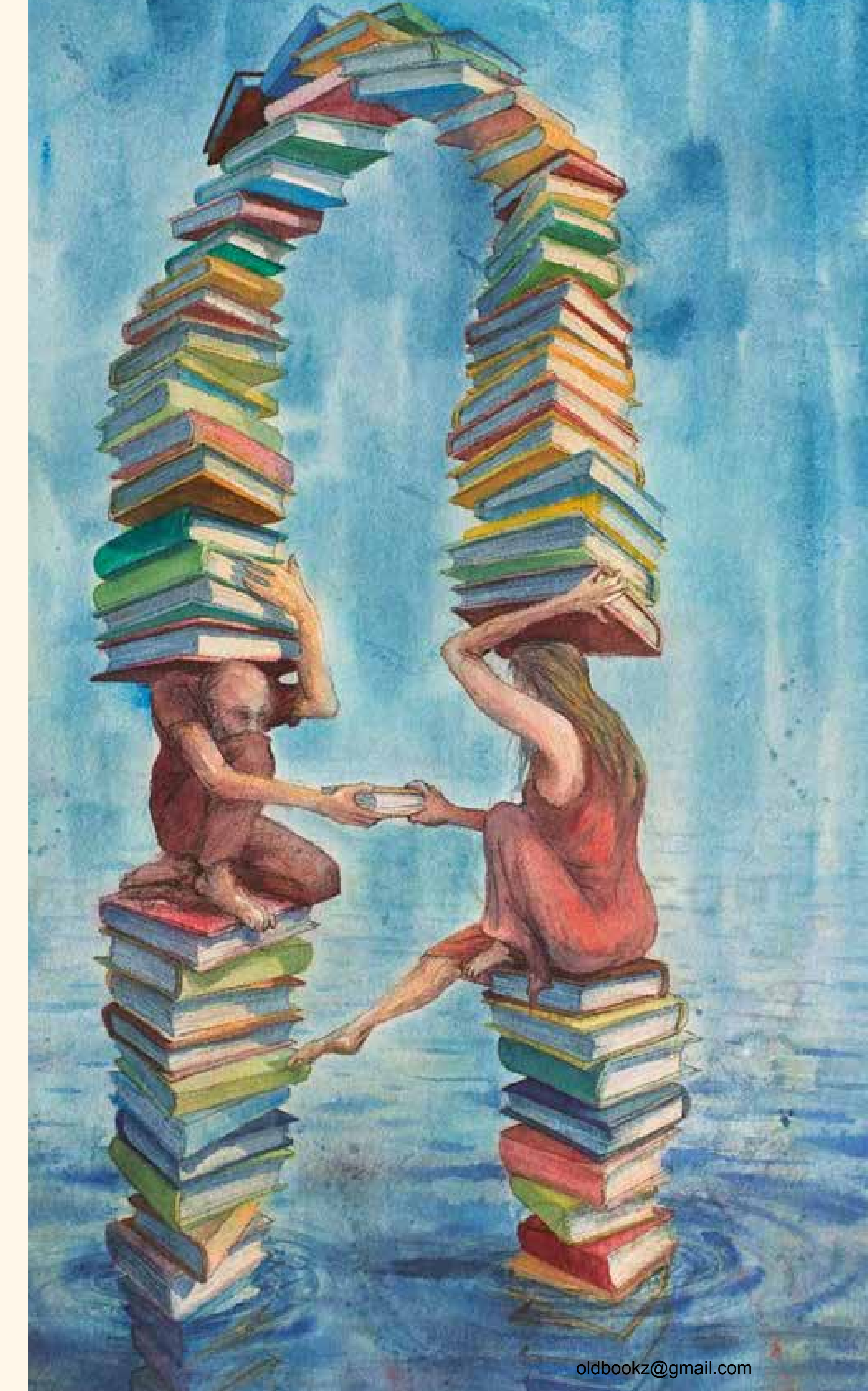
وأزعم اليوم، من بعد هذه الصداقة الطويلة التي لم تَشُبْها شـائبة، لي معـك، أننا من خلالها كنا نتعـرَّف أخطاءنا،

الصغرى منها والكبرى، ونعانق أحلامنا عند «بطل» رواية يكون قد شقّ الطريق، على وعورته، حتى بلغ ما إليه يصبو ويريد! أو فكرة نذلّل بها طريق المستحيل، وما أشبه!.

لذلك فإن أكثر ما يُحزنني، وأنا أقرأ، هو الكتب التي تنتهي إلى حال من التراجع: سواء تراجُع «البطل» في رواية كاتب عما كان يرمي بلوغه، أو تراجُع شاعر عن «رؤياه الزمانية»، وكذلك تراجُع مفكّر عمّا يكون أثار من تساؤلات كان الغد مداها، أو مبدع عما كان يلتمس من معانٍ جديدة. والفجيعة هي في أن نجد خطاب الكاتب ينهار، فيخذل من عقدوا عليه بعض آمالهم، وربطوا تطلُّعاتهم بما يرى، ليجدوه، في لحظة قريبة من التاريخ، وقد مضى في سياق خرج به عما للعصر وإنسانه من تطلُّعات، مهملاً ما كان قد عرف من أن الكتابة تجربة، أوهي شجرة لا بناية من حجر.

***

قد يسأل القارىء، هنا: «ومن أين تنطلق في ما تقول؟ وعلى أي أساس بنيتَ قولك هذا؟» فأجيب: إننا نقول هنا، أو شيئاً منه إذا ما نظرنا إلى الكتابة، ومن ثم إلى الكتاب، كونهما ضرورة وجود. ومثالاً أقول: يوم وجدتُ نفسي ذات يوم بين أربعة جدران حاصرتْ حركة وجودي الحياتي اليومي، وأسلمتني إلى تعاسة الشعور بأني لا أملك إرادة أن أفتح الباب الذي أنا وراءه، أو أغلقه، وإنما يُفتح لي ويُغلق دوني بإرادة الآخر، فضلاً عن تجريدي من الكتاب، أحسست بفراغ كبير يحتوي وجودي من الداخل أكثر مما يُحاصرني في الخارج. ويوم وجدتُ الكتاب يَعبُرُ إليّ، ذات نهار، بعيداً عن أعين «حرّاسي»، لم أعد يومها -مع وجوده السرّيّ- أشعر بذلك الضيق الذي به شعرتُ لحظة زجّوا بي في غرفة ضاقت على «ساكنيها»، وأغلقوا دونيَ الأبواب. غير أن «الحالة» أسلمتني إلى سواها؛ فمن يومها لم أعد أقرأ كما أريد، وأكتب ما يداخلني، إلا وباب الغرفة التي أتّخذها مكتباً مغلق دوني، ولكن، في هذه المرة، بيدي، لا بيد «حرّاسي»!.



القوافي المهاجرة

د. حسين محمود

بشيء من الاعتدال في التفسير ومقاومة النزعات القومية من هوى النفس، نستطيع أن نقرّر - باطمئنان - أن العلاقة بين الشرق والغرب فيما اصطُلِح على تسميته العصور أو القرون الوسطى (سُمِّيت وسطى لأنها تفصل بين العصور القديمة بحضاراتها اليونانية والرومانية، والعصور الحديثة التي دشَّنها عصر النهضة)، كانت علاقة بين أنداد. وما زلت أذكر مقالة ابن جبير في رحلته عندما مَرّ بعكا، وكانت قد وقعت في أيدي الصليبيين، معلّقاً على أسلوب حياة الناس وعلاقاتهم في كافة الدروب التي تصل الشرق بالغرب، حين قال: «والاتّفاق بينهم والاعتدال في جميع الأحوال (يقصد بين الغربيين والعرب)، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم، والناس في عافية، والدنيا لمن غلب».

بل إن بعضاً من كبار الدارسين الغربيين يقرّرون - أيضاً - أن المساواة كانت تعمّ البلاد العربية، وكانت منقوصة في البلدان الغربية، التي لم تعِ درس المساواة بين البشر إلا ناتجاً من النواتج الجانبية للحروب الصليبية. ومن أراد أن يعرف الإسهامات التربوية للعرب على العجم في ذلك الوقت يمكنه أن يقرأ منكّرات أسامة بن منقذ، أو رحلة ابن جبير. وقد خلصوا من هذه الملاحظات إلى أن علاقة النّدّية ربما كانت تخفي وراءها سموّاً ورُقيّاً في الحضارة العربية، التي كانت أعلى شأناً وأغنى إنجازاً: يكفي أن نعلم أن الأوروبيين تعلّموا من الشرق، من مصر والشام - تحديداً - النظافة الشخصية وآداب الطعام وأناقة الملبس. ومن المشاهد المألوفة والتي حكى عنها ابن منقذ أن الإفرنجي كان رثّ الثياب، ولا يستحي من ارتداء رداء مهلهل، وكان لا يستحمّ، وتفوح منه روائح كريهة. والطريف - أيضاً - أن الأوروبيين تعلّموا من مصر والشام كيف يتعاملون برقّة مع النساء، ومن اتّصالهم وُلِد شعر الفروسية الذي كان يجمع بين بطولة الفرسان الحربية ونبل تعاملهم مع المرأة. مؤكّد أننا تراجعنا خطوات كثيرة في هذا المضمار، وأننا نستحقّ أن نبكي على أحوالنا اليوم.

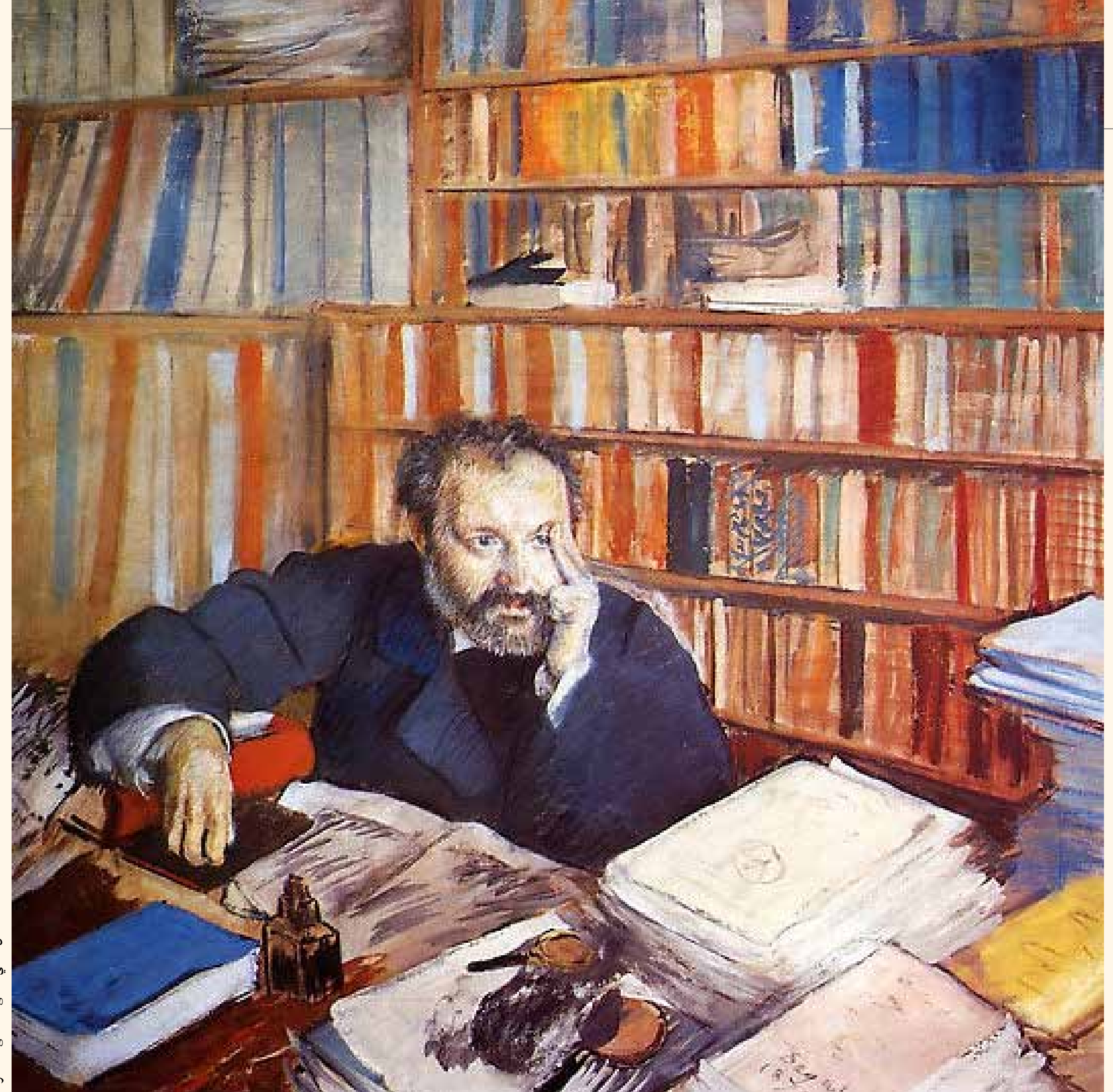
وقد قرأت باغتباط، مؤخّراً - محاضرة كتبت للتدريس في المدارس الإيطالية في مادة «العلاقات الثقافية البينية» قرّر مؤلِّفها أن العرب في العصور الوسطى العليا (أي في عزّها) كانوا يسجِّلون تفوّقاً مؤكّداً في ثلاثة ميادين هي: التقدُّم المدني، والتقدُّم العلمي، والتقدُّم الثقافي.

وإن كنّا اليوم نشكو ضعف الأمم العربية والإسلامية عسكرياً وسياسياً، فإن الحال هو الحال، لم يتغيّر، فلم يستطعْ نصف العالم (وربما لن يستطيع) أن يحرز نصراً سياسياً أو عسكرياً حاسماً على النصف الآخر. أما التفاعل الثقافي فلم يتوقَّف لحظة، واختلاف الناس بين الجانبين (أي أسفارهم، وهجراتهم) لم ينقطع. ومع هجرات الأشخاص تهاجر قيمهم، ويهاجر تراثهم.

هكذا تصادم الشرق والغرب عسكرياً، والتقيا ثقافياً في اللحظة نفسها. وهكذا نستطيع أن نحصر معابر الثقافة من الشرق إلى الغرب، ومن الغرب إلى الشرق، في عناصر ثلاثة: السفر (هجرة وتجارة وسياحة.. إلخ)، والحرب (حملات استعمارية واستيطانية وحروب معلومات وحروب اقتصادية.. إلخ)، والترجمة (ترجمة الأدب والفكر والعلم). وعلى هذه المعابر انتقلت تأثيرات الشعر العربي إلى الغرب.

من نواتج الحرب المؤكَّدة وجود العرب في أوروبا لعدّة قرون: سبعة في الأندلس، وثلاثة في صقلية، و وجود الغرب في العالم العربي طوال الحروب الصليبية، التي امتدّت هي الأخرى على مدى 9 حملات استمرت قرنين من الزمان (من بداية القرن الحادي عشر وحتى نهاية القرن الثاني عشر).

ومن الأندلس وصقلية بدأت هجرة الشعر العربي إلى أوروبا. هناك الكثير من الدراسات الأندلسية لباحثين شرقيين وغربيين مشهود لهم، ولكن الدراسات الصقلية قليلة، إن لم تكن نادرة، ومن أشهرها دراسة إحسان عباس «العرب في صقلية». ولأن الفضل يجب أن يُنسَب إلى أهله فإن عميد الدراسات الصقلية في العالم هو المستشرق الإيطالي ميكيل أماري، والذي قام وحده بجهد لم تقدر عليه سوى أجيال مجتمعة. ومن أهم كتبه ذلك الكتاب الذي ترجمه فريق بقيادة الراحل محبّ سعد، عام 2004، وأصدرته دار النشر الإيطالية (لومونييه) بفلورنسا، وصدر عام 2004، من ثلاثة مجلّدات، واعتمد فيه على


العمل الفني: Edgar Degas -فرنسا

تحقيق نحو 70 مخطوطة (لا تزال هناك مخطوطات عربية كثيرة لم يتم تحقيقها وموجودة في صقلية)، وكانت له- أيضاً- جهود أخرى لتكوين ما يسمّى «المكتبة الصقلية» التي ضمَّت الكثير من التراث العربي في تلك البلاد. وبعد أماري واصلَ المستعرب الكبير «ريتستانو» جهود أستاذه، وكانت له إسهامات كبيرة في هذا الإطار. واعتمد إحسان عباس في دراسته على مجهودات هذين العالمين الكبيرين، وأحدهما ينتمي إلى القرن التاسع عشر (ولد أماري عام 1806) والآخر في القرن العشرين (ولد ريتسيتانو في الإسكندرية بمصر عام 1913)، والأخير ترك مكتبة عامرة بالمخطوطات الأصلية التي لم يتمّ نشرها أو تحقيقها.

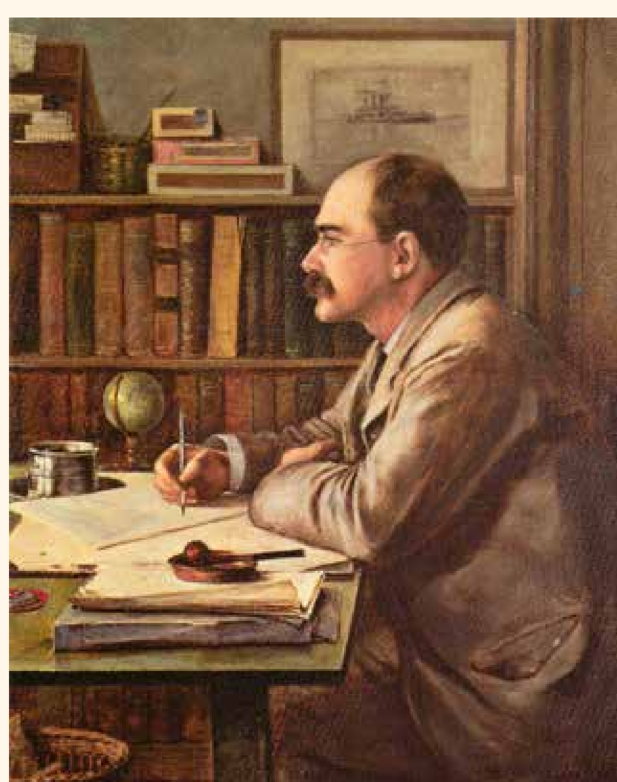
وكل هؤلاء الدارسين قدّموا صورة إيجابية للوجود العربي في صقلية من الناحية التاريخية، ولكن الشعر لم يكن له وجود كثيف في مؤلّفاتهم، نظرا لأن أماري اكتفى في دراسته الرائدة بنشر القصائد والتعريف بمؤلّفيها فقط.

وللصديقة «فرانشيسكا كوراو» كتاب نشرته عام 1987 لمختارات من الشعر العربي الصقلي مترجماً بواسطة كبار الشعراء الإيطاليين المعاصرين، وهو عمل مزدوج لأنه يقرب الإنتاج الشعري العربي الذي كتبه شعراء عرب أو شعراء تبنّوا العربية في الماضي، ولأنه يعيد اكتشاف هذا الشعر، ويجعل من السهل تحليله والكشف عن معاييره وتقنياته.

ولا يمكن تبيان أثر الشعر العربي في مثيله الأوروبي دون أن نعرف كيف كان الشعر في أوروبا قبل تماسه مع شعر العرب، وخاصة فيما يتعلّق بعَروض الشعر. يلفت النظر أن مصطلح الشعر في العربية مختلف تماماً في النشأة عن الشعر في اللغات الأوروبية اعتماداً على التراث اليوناني والروماني، فالكلمة التي جاءت منها poetry أو poesie أو poesia تعني «خلق» في الأصل، بينما هي في العربية من «الشعور» في الغالب. ولكن المشترك هو أن الغالب على القصيدة موسيقاها وإيقاعها، ومن هنا عرف الشعر القديم الأوزان والقوافي. وبالطبع يمكن أن نقرِّر- باطمئنان- أن الشعر العربي القديم كان أكثر تقدُّماً، وإيقاع الشعر فيه أكثر تعقيداً وتشابكاً وتنوُّعاً، بعكس الشعر اليوناني والشعر الروماني، اللذين كانا يعرفان بحراً واحداً، كان- في الغالب- يُطلَق عليه اسم (البحر السداسي).

ويمكن الإشارة هنا إلى الدراسات والتجارب التي أجراها

الباحث الكبير محمد عوني عبد الرؤوف، والذي أمكنه ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الألمانية محتفظاً ببحورها العربية، وهو ما يعني أن بحور الشعر العربي يمكن نقلها إلى اللغات الأجنبية، وهو افتراض تثبته الدراسات اللغوية الحديثة التي تهتمّ بعلم الأصوات في إطار علوم اللغويات الحديثة، التي تدرس الظواهر اللغوية من منظور إنساني عالمي.
وكانت لي تجربة خاصة في دراسة عن الترجمة، فقد استعنت بأكاديمي متمكّن هو - في الوقت نفسه - شاعر، إنه الدكتور عبد الناصر هلال، وقرأت عليه أول بيتين من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليجيري مقسَّمين إلى تفعيلات عروضية، فأدرك الأكاديمي المصري أن هذين البيتين ينتميان إلى بحر المديد، ومن ثم يمكن القول إن ثلاثيات الكوميديا الإلهية ليس لها صلة بتراث الشعر الأوروبي سداسي الوزن، والذي كان يتكوّن من خمس تفعيلات متشابهات، والسادسة مختلفة، وأنها متأثّرة مباشرة بالعَروض العربي.
أما القافية فلها شأن آخر، لأنه - طبقاً لدراسات لغوية حديثة - لم تخلُ أية لغة من استخدام القوافي، ليس فقط في الشعر، بل في النثر أيضاً، وكان هناك دائماً تمييز بين النثر المقفّى والشعر المقفّى، ولكن الرأي السائد أن القوافي التي تصادفها في الآداب اليونانية واللاتينية القديمة ربما استلزمتها الضرورات الأسلوبية للمؤلّفين، شعراً ونثراً، ولكنها لم تكن تقنية معروفة. وهناك أمثال شعبية كثيرة منقولة باللغة اللاتينية عن الرومان يتمّ فيها استخدام القافية، كما أن هناك جنساً شعرياً يشبه «المَوّال» لدينا، وكان تستخدم فيه القافية على نطاق واسع، وصلتنا منه نصوص تعود إلى القرن التاسع الميلادي.
ولكن الاستخدام الفني للقافية، أي بكامل توظيفها الشعري، ارتبط بالشعر البروفنسالي، الذي نقله الشعراء الجوّالون إلى مختلف أنحاء أوروبا، ومنه إلى صقلية على نحو خاص، والتي شهدت تطوُّراً خاصاً عُرِف في تاريخ الأدب الإيطالي باسم (المدرسة الصقلية). وهناك فرضيات أخرى ترى أن القافية الشعرية انتقلت إلى الشعر البروفنسالي والفرنسي عن طريق الجرمان في الربع الأخير من القرن التاسع الميلادي. لكن الفرضية الأقوى والتي انطلقت في القرن السادس عشر عن طريق دراسة (لم تُنشَر) في القرن السادس عشر بواسطة ج. م. باربييري، ووفقاً لها فإن القصيدة المقفاة انتقلت عن طريق العرب الذين فتحوا الأندلس، ووصلوا إلى جنوب فرنسا، ثم عادت هذه الفرضية وظهرت على نحو مستقلّ في القرن السابع عشر، وتأكّدت طيلة القرن الثامن عشر، وخاصة في فرنسا. وأشهر جدال حول هذا كان بين راهبَيْن من الجزويت الإسبان مهاجرَيْن إلى إيطاليا، كان أحدهما يدعم فرضية باربييري وهو «ج. أندريه»، والآخر يعارضها وهو «سانت ارتيجا». وتواصلت المجادلات حول أصل القصيدة البروفنسالية، وماتزال.
ومن رأيي أن البروفنساليين لم يخترعوا القافية كتقنية إيقاعية في القصيدة، ولم ينقلوها عن اليونان أو اللاتين الذين عرفوها لكن في سياق أسلوبي مختلف، بل نقلوها عن الشعراء العرب، ليس فقط في الأندلس، ولكن الشعراء الأندلسيين والصقليين هم الذين تبنّوا الثقافة العربية، كما تبنّوا اللغة العربية، وتكلّموها، وألّفوا الشعر فيها، وأصبحت من تراث قومهم، ولم يكن توريثها للأجيال التالية غريباً، حتى وإن قيلت بعد ذلك بلغات غير عربية، خاصة وأنها ظهرت في اللهجات العامية الدارجة قبل أن تتحوّل هذه اللهجات إلى لغات قومية مستقلّة، وهو يوحي - دون شك - بأنها تمثّلت في الذائقة قبل أن تنتقل على نحو شكلاني في القصائد الأولى التي كتبت باللهجات اللاتينية واللغات الرومانسية.
ليست هناك أية مبالغة - إذاً - في الزعم بنِدّيّة العلاقات الشرقية الغربية مع ميل واضح إلى تفوُّق العرب في الميادين الثلاثة التي أشرنا إليها نقلاً عن الأستاذ الإيطالي الذي يعلّمها لتلاميذه، بل يحتمل أن نؤكّد تفوُّقنا في جميع مناحي الحياة، لأن هجرة القوافي العربية إلى الغرب تعني - ببساطة - انتقال أرقى أنواع التعبير الإنساني، لأنه انتقال يمسّ الوجدان، ويقترب من لغة الموسيقى التي تتميَّز بمستوى معقَّد من التشفير الرمزي، و - في الوقت نفسه - بقدرة عالية على التوصيل والتواصل، وهو ما يعكس حميمية العلاقات وارتباطها حتى في الرموز الشعورية الإدراكية وليس - فقط - في التراث المعرفي.
هل نحن في حاجة إلى مثل هذا التأكيد؟
نعم، وخاصة في الوقت الحالي الذي يجب أن نستدعي فيه، من تاريخنا، عظمة أجدادنا، وإحساس أحفادهم المريب بالتقزُّم.


العمل الفني: Philip Burne Jones - بريطانيا

هشاشة الكائن

فاطمة الزهراء الرغيوي



لا أذكر - تحديداً - متى سمعت للمر ة الأولى باسم كيليطو. لكن الأكيد أنني سمعت أولاً باسم (كليطو) الحيّ الشعبي والمخيف - في ذاكرتي على الأقل - قبل أن أسمع باسم الكاتب عبدالفتاح كيليطو. كنت متيقّنة من أن هذا الشخص هو ابن مدينة العرائش، ابن ذاك الحيّ المخيف تحديداً.

على كل حال اسم عبد الفتاح هو اسم عادي، يليق بمنطقة شعبية ومخيفة، هذا ما كان يراودني. لم أزر يوماً حَيّ كليطو في العرائش. حتى المستشفى المحاذي له كنت أتجنّبه، وعندما كنت أزور زميلتي في الثانوية في بيتها القريب من الحيّ كنت أتعجّب كيف تعيش فتاة رفقة والدتها الأرملة في أمان هناك. كانت لديَّ أحكام مسبقة كثيرة، كما يبدو...

تصورت - إذاً - عبد الفتاح كيليطو ابناً للمدينة التي نشأت فيها. ربما لهذا السبب شعرت بألفة مع شخص الكاتب. كأنه فرد من الأسرة، أسمع عنه، لكن لم ألتقِ به، وهذه حالي مع مجموعة من الأدباء والمفكِّرين. طبعاً هم غير معنيين بهذه الطفلة المتطفّلة، لكنني مَعْنيّة جداً بأن أضمّ إلى أسرتي كل من تأسرني أفكاره، وتجعل سمائي أكثر سعة وأكثر تسامحاً.

التقيت - أخيراً - عبد الفتاح كيليطو. أقصد أنني حضرت لقاء نُظِّم معه مؤخَّراً في المعهد الفرنسي (يجيد الفرنسيون خلق حوارات جميلة بيننا نحن المغاربة). بدا كيليطو منعزلاً قبل بداية اللقاء. لم يفاجئني الأمر فعلاً، فقد أخبرني - ذات مرة - صديق استقبله في فعالية بالدار البيضاء، أن كيليطو هو شخص محبّ للعزلة وخجول إلى حَدّ ما. ربما، لهذا السبب، لم يزعج سكينة عزلته أحد قبل اللقاء. أنا - أيضاً - لم أذهب لأسلِّم عليه. ما كنت سأقوله له لم يكن سيتعدّى كلمات إعجاب مستهلكة، لذا انتظرت نهاية اللقاء، وذهبت إليه بنسخة من كتابه ليوقّعها في صمت تقريباً.

تمَحْوَر اللقاء - أساساً - حول الإصدار الجديد لعبد الفتاح كيليطو: «أتكلَّم جميع اللغات، لكن بالعربية»، الذي صدر في توقيتين متقاربين: في فرنسا عن منشورات سندباد، ومترجماً إلى العربية من قِبَل الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي، عن دار توبقال في المغرب. أدار الحوار ببراعة طالبه القديم ومفتِّش اللغة الفرنسية في أكاديمية تطوان السيد العياشي الصرحاني. لم تكن الأسئلة تقليدية. لم يكن اللقاء تقليدياً. ففي النهاية، أن تُحاورَ عبد الفتاح كيليطو يعني - أساساً - أن تكون قادراً على مشاركته الصمت، عندما يستسلم للحظة تفكير، كأنه في خلوته التي يستعدّ فيها للكتابة. لا يبدو عبد الفتاح كيليطو مثل شخص يمتلك أجوبة جاهزة. إنه في حالة تفكير مستمرّة، يتمهَّل في تقديم الجواب، ويبحث أمام مستمعيه عن صيغة ممكنة لطرح وجهة نظره. يشعر المستمع (هذا ما شعرت به على الأقل) أن كيليطو يشركه في مسعاه للوصول إلى الجواب الشافي.

وبعيداً عن كتابه الأخير، بما له من أهمّية في طرحه لمسألة تعاملنا مع اللغة، فإن أكثر ما أثار انتباهي في لقائي بقريبي البعيد، هو تلك الهشاشة البادية عليه. منذ الوهلة الأولى لحديثه، كان واضحاً أنه لا يسعى لتقرير يقينيات مطلقة، أظن أن هذا يطبع كتابته أيضاً، فهو يستحضر الطفل العادي، الذي لم يعش في حيّ كيليطو بالعرائش، العادي إلى درجة أن يكون خروجه الأول من بين أسوار المدينة القديمة للرباط، إلى مدرسته الأولى التي سيتعلَّم فيها، سريعاً، اللغتين: العربية الفصحى، والفرنسية، لغتين ستكونان مخيِّلته ليكتب بهما بالقوة نفسها وبالإصرار نفسه ربما. ثم إن كيليطو يستحضر عمره «الكبير»، وهو ينظر - بتسامح - إلى الوجوه المحيطة به. يبدو كمن يشعر بثقل السنين، وهو يؤكِّد أنه وُلِد عام 1945، وأنه دخل المدرسة الابتدائية في بداية الخمسينيات. لكنه - رغم هذا العمر - لم يشأ تقلُّد دور الأستاذ، حتى وهو يجيب عن أسئلة الحاضرين. كان يبدو وكأنه ترك درع الفوز للسائل المرتاح والسعيد بأفكاره الواثقة.

كيليطو الذي ضممته إلى أفراد أسرتي منذ سمعت أحد إخوتي يتحدّث عن كتاباته بإعجاب، لم يخيِّب ظنِّي فيه؛ فهو وإن لم يكن ابن مدينتي، فهو شخص يمكن أن يكون من هناك. إن شخصاً بمثل الخفّة الآسرة لكيليطو لا يمكن ألا يكون من هامش ما...

في لقاء المعهد الفرنسي، كما ربما في كل لقاءاته في كل الأمكنة، انفلق لسان عبد الفتاح كيليطو (وهو الذي انتصر لفكرة تعدُّد اللغات في الفصل الثاني من كتابه السالف الذكر)، فأصبح طريقه إلى العالم سالكاً.

أورورا لـوكي

تغيير الجلد وقصائد أخرى

ترجمة: خالد الريسوني



وُلِدت أورورا لوكي في ألميرية سنة 1962. قضت طفولتها في منطقة البشارات التي تعبق بعطر مرحلة حاسمة من مأساة تاريخ الأندلس العربي؛ ولذلك كثيراً ما اعتبرت نفسها وريثة للشعر الأندلسي وحفيدة لِوَلّادة بنت المستكفي ولابن الخطيب، وبن زيدون، درست الفيلولوجيا الكلاسيكية، وعملت أستاذة للغة اليونانية في مالقة، كما عملت مديرة لمركز جيل 27 في مالقة، كما تساهم في العمل الصحافي (كاتبة عمود) للرأي في «دياريو سور» في مالقة.

أدارت السلسلة الشعرية «دفاتر ترينا كريبا»، وتدير -بالاشتراك مع خيسوس أغوادو- سلسلة «ماريموطو» للشعر العالمي، ومؤخَّراً أسَّست دار النشر «ناريلا».

تُرجمت قصائدها إلى الإنجليزية، والإيطالية، والرومانية، والألمانية، والفرنسية، والسويدية، والسلوفينية، والصينية، والعربية، والهولندية، والبرتغالية...

من دواوينها الشعرية تبرز العناوين التالية: «مشكل دبلجة»، جائزة الترضية لأدونيس (1990). «تملك الليل»، جائزة الملك خوان كارلوس، بيسور (1994). «عابرة»، جائزة الأندلس للنقد، ريناسيمينطو (1998). «رفاق إيكاروس»، جائزة فراي لويس دي ليون، بيسور (2003). «قيلولة أبيقور»، جائزة جيل 27 للشعر، بيسور (2007)، كما نُشِر شعرها في العديد من الأنطولوجيات الشعرية منها: شكوك إيروس، مرفئية، تملك الكلمة.

ترجمت أورورا لوكي إلى الإسبانية ميليا غرودي غادارا، وماريا لاينا وسافو، كما قامت بترجمة أنطولوجيا تحت عنوان: «زهر نرد إيروس» من اليونانية.

الكثبان

(إلى خوسيه مانويل كابييرو بونالد)

لم أكن قَطَّ هناك، لكني لمست بدقّة
تلك الرمال الذهبية،
تلك النباتات السكرى للمحيطات.
لم أكن هناك، لن أعود من هناك.
أتكهَّن بالمساء، بغابات في الضفّة الأخرى،
شدفة زعفران على خضرة
شبه عائمة وسوداء،
أنهار بلا ضباب، ماء بأسرار
لا نهائية، وَحْل خطاي،
رائحة الحياة، أن تنظر مجدَّداً للشمس
كما لإله جدير وشديد
وأن تحسّ الأسراب تحمل شيئاً لي
نحو اللامتناهي.
تَتَّسع الحياة في تجويف التلّ
وتمضي الأحاسيس متدفّقة
لأنها -فقط- تلتمس عبيراً: عبير البحر
ذاك الذي كانت تبعثه آلهة العمق الجامدة.
لم أكن قَطّ هناك، ولن أعود قَطّ إلى تلك
الأطلنتيد.

حين العثور في الإنترنيت
على خريطة عالم باطن - أرضي

للموت دليله الخاص للسفر،
أن تمشي على ضفة نهر صاخب
وتنسى رنين كلمة نهر،
أن تطأ العشب البليل جدّاً والداكن جدّاً.
أن تدشِّن بدلة سوداء، أن تكون -فقط- بدلة سوداء
أن تحيا الحياة كان يعني أن
أن تملك هذا القدر من الفاكهة التي لم تكن
أبداً تُشبع
لا تحاول مواساتي في الموت
واسِني ربما في الصقالات
المحطّمة للحياة
ضآلة الظل،
دين تجاه النوتي
لن أدفع لكارونتي من جيبي الخاص.

رسم الخرائط

ثمّة كلمات فاتنة وعابرة
حتى إني لا أستطيع أن أرفض إهداءها،
تثبيتها في خرائط تستكشفك.

ثمّة قصائد بفواكه ما وراء البحر
التي أرسلها على سبيل الاستعجال
ولست أدري إن كانت ليلتك
تستلذّ بطعمها أو ترفضها.

ثَمّة مناطق من الحياة يُمنع
عبورها على الشعراء. يُمنَع
الاجتياح بالكلمات.

ثمّة مناطق من الحياة أشدّ مرارة
حتى أنها لا تسعها خرائط
قديمة لنا.

غير قابل لإعادة التدوير

«الزمن يقطّع الذكرى إرباً»

م.أ. غاربيغا بيلا

كان يجب أن يكنسوا الفضلات:
وعاء الزمن، حزمته،
غلافه الكارتوني، زجاجه القابل للطرح،
الكهف الأصلي، غرف نوم الزمن،
البيوت المفتقدة، الخزائن المعطرة،
بذلته الخشبية، حقائبه الزرقاء،
القشور الصفراء، الأكياس المجهول صاحبها،
الحقنة، البرشامة، القطرات المنسكبة،
الرغبة ويرقاتها، خادراتها المجوّفة،
الرحلات الجوية الملغاة، زهور الغردينيا الذابلة.
المخزن الليلي، العنبر المتجمِّد،
مذبحُ الجزّار المدنّس.

كان يجب أن يكنسوا هذه النفايات.

تغيير الجلد

ينبعث دخان البراكين تحت السماء المصفرّة،
فتنسى الأفعى جلدها المكشوط القديم
بين الصخور التي -بعد- ماتزال فاترة.
هكذا ترغب الأفخاذ
في الزحف خارج ذاتها. احتكاك ناقص
بين العالم والجسد: ودوماً الجلد القديم
تحت الجلد.

نشيد التأنّي

(احتفاء برونيه فيفيان)

بين الزعتر الساخن ورائحته الطيبة
وأزيز النحل القلق

أرفع للتأنّي الطيِّب مذبحاً من ذهب.
(رونيه فيفيان)
ليلاً تنقلني الخيول
المجنّحة إلى أفلاطون، لأيُرى السهل
السعيد المعلن. أجد جبالاً شديدة
الانحدار فقط. خيولي أعلنت
تصالحها. ملتذّة، يحتكّ
شعرها اللامع، أسود وأبيض،
والحوذي، voyeur*، يمسح بِالْتِذاذ
أرجوحة خيل الساعات.
والذاكرة تنتشل
غنيمتها الاعتباطية من جمال، هي الخيول
ليست أبداً مستعجلة.

أيها التأنّي، يا هذباً من ذهب، تعوق
الساعات القاسية بالشمس، دعني أكن فيك.
ألا لايسحبني الزمن بأصابعه، أصابع أفعى.
أريد زيتك الخالص،
حرير عنانك.
زمن بلا رسن فقط،
ذلك فقط.

* متلصِّصاً



اللوحات: Willem de kooning -أميركا

كليشيه

لاتمسك باليوم . لايسمح بذلك،
ليس سهلاً أن تخضع الحاضر،
أن تصرّ على السعادة أو أن تحتجزها
لأجل الإجراء المختزل
في منحها كلمات.
ولا حين تداعب
صدغيك أو وجنتيك أو صدرك
وهو ما ترغب فيه بمنتهى الاستعجال،
حينما يبدو
أن الضوء يلامس أطراف أصابعك،
أنت الآن بعيد عن مصّاصي الدماء:
الطوبى، والفراغ، والذاكرة.
أنت تحبين فقط لكي تكتبي عن ذلك،
الفرح يطالب بإلحاح أن تضمّه
ذكرى من الآتي وأن تضاعفه.
لا تركضي خلف اليوم. إن لم تتحرَّشي به
يمكنه أن يضطجع مستسلماً
في حضنك ليلاً.

إشعار بريدي

سيدقّون بابك في مساء ما.
ولن يُعرَف من ذا الذي ترك
علبة على الأرض لأجلك.
جدّ قابلة للانكسار، يقول -على ظهرها- وقد
بعثت بها باندورا.
مأوى جبل في الأوليمب.
بلاد الإغريق القديمة.
أجل، تبدو علبتها الأخرى،

العلبة الساحرة، المنسية،
تلك التي لم يفتحها أحد،
تلك التي تخفي الزمن في مخبأ،
تلك التي ستعبر الأساطير موفورة،
تلك التي لم يكشفها قط الأركيولوجيون القدامى
ولا تقصّاها الشعراء الأكثر جدّيّة
والتي تأمل أين
ستظهر على بابك، غير متوقَّعة.



تضمّ كمامة باندورا، وقد فكّت،
سموماً قصد منحها للكلمات
التي اغتصبت العرش قروناً طويلة،
ومضة لا تلك،
كلبية هرمس،
مقاليع لكسر سرابات
الأشكال المؤذية للحب
وكلماتٍ مرتجة ونضرة
مستعدّة أن تطأ مثل غزلان
الألسنة المتغنغرة واللامجدية.

(شيء ما تبقّى في العمق. لا تنظرإليه.
اعتنِ بباندورا، فهي النسيان)

وإن دقّوا بابك في أي يوم،
إن حملوا رسالة من الأقاصي،
فانظر إلى عنوان المرسل
لأن الآلهة أحياناً، نزويَّة
تصحِّحُ العالم في علبٍ جديدة.

تعريف العناق

سوف لن تخاف القِرَبُ المنزوعةُ السُّدادة لأيولسَ،
الرياحُ تتشابك خلف البحار،
تسافر في العواصف، تجسّ نبض الأمواج المتورِّمة،
تشعّث شعر الرياضيين والنخيل.
العناقات رياح مكثَّفة وحكيمة.
- أنت ريحي الأزيبُ، ونسيم
صَبَايَ وشمألي.

سوف لن تخاف الشوارعَ المندكةَ،
الغاباتِ المقتلعة، التماوجاتِ الشاهقة.
سوف لن تخاف القرب المنزوعة السُّدادة
لأيولوس.

غلال

جَمِّعْ غلالَ الأيام،
حبوبها وغبارَ طلعِها،
ثمارَ عِنَبيَّاتِها عديمة الجدوى، لحاءاتها المرّة،
جذورَها الضامرة، السِّنْفاتِ المجوَّفة،
اللُّبَّ المسكرَ النادرَ جدّاً.

في العلبِ المُربَّعةِ ضعِ الفاكهة
المختارة التي تروق للذاكرة.

شاهدة قبر

لو بشكلٍ ما مِتُّ
في صقيع النسيان القاسي،
أو بموت رسمي،
اقرأ لي مرة ثانية من فضلك هذه الحاشية
وأَحرقْها معي.

الحياة لم تكن جادّة ولا حتى في الآخر.
ولن يُتأخَّرَ كثيراً لكي يتمّ استيعاب
أن الأمر يتعلَّق بمجرّد لعبة
لتأجيل الموت.
لم تكن حتى نهراً

لأني صادفت أزمنة مَحْلٍ قاسية جداً
وإن كان البحر ينتظر في العمق فاتناً.

قد صدّقتُ الأساطيرَ وصدّقتُ البحرَ.
أعجبتني غاربو وشجيرات ورد بايستوم،
قد أحببت غريغوري بيكْ ذاتَ صيفٍ
وأنا أفضّل إسترابون على ماركو أوريليو.

أبديرة

قد ولدتُ في الأريافِ مع الفلاة
ومع بحرٍ عقيم.
لم أمخرٍ عبابَ مياهِهِ ولا رمالِهِ.
لا أستحقُّ امتلاكَ مسقط رأسي.
لكنّي من مساءٍ لِمساءٍ –حينما يسلُبُني الحُبُّ–
أتذكَّر المخالبَ الصخرية تحتَ تلك الشمس،
هجمة الضوء وسِرَّهُ
من صمتٍ ومن أوارٍ. وأستجدي لنفسي
أن يُبَرِّحَ بي الشوقُ على عَجَل.

أسى الحورية

حورية. الحورياتُ. كلمة حورية.
كيف تتفتَّتُ
الكلماتُ المشرقة حاملةُ
بذراتِ الأسطورة.
قد سَمِعَ الحورياتِ، قد سَمِعَ حورية.
يبقى في المقاطع فقط
صدًى فظيعٌ لإنذارٍ
وجلبة الموت.



أيكونُ داءً
قاتلاً داء اللغة؟

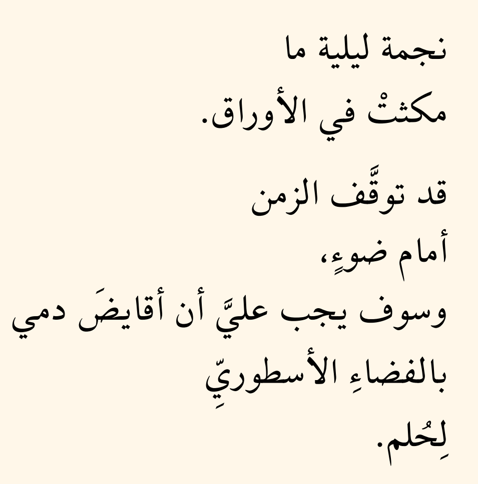
تشامخ

في القمة، العَدَمُ.
لكننا نجازفُ بالكلِّ
من أجل قمّةِ
الحُبِّ والفنّ.

Tempo

وقت موسيقي

قد توقَّفَ الزمنُ.
أغمضتُ عينيَّ: رغبت
في أن أحفظ هذا التناغمَ
الذي لا يُمَسُّ، وامتدتِ
الغفوة في الفجر
مثل غُصنٍ هشٍّ.



نجمة ليلية ما
مكثتْ في الأوراق.

قد توقَّف الزمن
أمام ضوءٍ،
وسوف يجب عليَّ أن أقايضَ دمي
بالفضاءِ الأسطوريِّ
لِحُلم.

Eau De Parfum

ماء العطر

من الطفولة رائحة
الطحلب في السواقي، الطين، الموريات
والعنف الأقصى للتعلُّم الذاتي.

من البحر الإشارة الأخيرة
للموجة الأخيرة الممتدّة
قبل أن تعود وتقنعنا
بأنه لن تكون هنالك حوريات البحر.

من الليل الغبشات الخفيفة
لعطر إيطالي
بعدُ، ما يزال مطابقاً للموضة.

من جسدك، نكهة
كتاب مغامرات
تُعاد قراءته، لكن -أيضاً- نكهة لشجيرات
الدفلى
حزينة تحترق.
تشتمّ رائحة حياة محترقة.

العشوائي

أسامة الحدّاد


الرسوم: Marcel gromaire-فرنسا

ما الفائدة من جمع خلاياه ثانية، وترتيب أعضاء جسده وفق سياقات تناسب سحابة تتابعه، أو ظلّاً ينتظره بقلق؟

في غرفته تجلس أعوام على أريكة، وتلعب بعض الأيام بعرائس بلاستيكية، وأمام باب البيت ليالٍ (في نوبة حراسة لفراغ)، وتكبر بين يديه أشباح تشبهه تماماً، تضع رتوشاً على عاصفة تنام في فناء البيت.

هو العشوائي يركل ذاكرته، ويضع أغنياته المفضّلة في غسّالة الأطباق، يتصوّر دائماً أن حديثه مع عرّاف يقرأ طالعه ليس سراً، ومشاجراته في الحافلات العامة تُعرَض الآن في دور السينما، والشجرة التي وضعها مقلوبة في بداية الشارع يسكن كراون مصاب بالصمم في جنورها، التي تخيّل صعودها في ظهيرة قاحلة لمرافقة قمر يعاني من التهاب شُعَبه الهوائية.

إنه العشوائي يحطّم كل ليلة مصابيح الشارع كما رأى في أحلامه، ويحتفي بظلمة تقترب حثيثاً إليه.

لم يكن انطوائياً، يرتدي نظّارة سوداء؛ إنه الغرائبي يفعل غير المتوقَّع، ويضع نظرية الاحتمالات في سيارة طائشة ويتركها على الحافّة؛ ذَكَر من قبل أنه سيّء الطالع يعيش خسارات تطارده؛ ويداه ملوَّثتان بعواصف وأصدقاء. في العشاء وجد رؤوساً آدمية فوق أطباقه! ظل يصرخ: هنا أنبياء فَسَدة وملائكة هاربون من سماء مزعجة، ورأى شجرة تتضاءل، خَطَّ بها حروفاً على حائط كالح، وتجوَّل في الحارات بحثاً عمّا كتبه، ولم يجد اسمه في جَبّانة المدينة. ولا جسده في النعوش الخاوية.

لونان باهتان، هما كل ما تبقّى لديه، يحملان صورته بتناقضات لم تصنع إشكالية لديه؛ فقد استخدم قوس قزح في اصطياد سحابة، وترك القمر ينتحر على شاطئ النهر، ومضى -كعادته- يركل الفراغ، ويطعن صياح الديكة، في نهاية السهرة، بأغنية تقصف المنازل الصامتة.

ظِــلال الزَمَـــن

أسامة ريّان

تزحف الحافلة بنا، تغوص في بحر من الباعة، وبضائعهم تفترش الشارع.. تتصاعد نداءاتهم وسباب عادي لحافلة العكننة ومن يقودها.. يردّ عليهم السائق الشاب، بحنكة المعتاد، من ركن فمه المشغول بسيجارة.. يثير ضحكات أليفة، وبحذر يرقب أجسامهم تكاد تحفّ بالحافلة، بينما تنزلق بينهم كتنين عجوز تتصاعد أبخرته وضجيجه مع حرارة الأجسام في تلك العصرية الحارّة الخانقة. اتشبَّث بمكاني قرب الباب الخلفي متجاهلاً زفرات المحصّل الذي لا يكفّ عن الصياح في الوافدين الجدد ليواصلوا السعي إلى جحيم باطن الحافلة.. تترقَّب عيناي لحظة انفلات الحافلة من زحام الميدان، فعندما تنزلق بنا يساراً يظهر كشك عم كامل، العامر دائماً بالثمين من الكتب والروايات بين باقي أكشاك سور الكتب الكبير.. أدعو في سرّي أن يستمرّ التباطؤ إلى أن تلتهم عيناي الجديد من العناوين، أو ألحظ أيّ تغيُّر في صفوف الكتب يستحقّ الهبوط الفوري من فوق ظهر التنين. قال لنا عم كامل في معرض الكتاب إنه يسعى للحصول على طبعة شعبية للرواية الشهيرة قريباً..

وحلّت أيام الامتحانات بحرارتها الخانقة في مطلع الصيف، زال توتُّري من امتحان اليوم بمجرّد أن لمحت العنوان بالخط الرشيق لعم كامل على اللوحة أعلى صف الكتب الأخير: بشرى بتوافر نسخ الرواية في طبعة شعبية رخيصة.. يجلس عم كامل أسفل تلك اللافتة في جلبابه الصعيدي بلون القهوة باللبن، والعمامة البيضاء.. تلمح السكينة في عينيه بجلوسه تحفّ به أرواح هؤلاء العظماء الكامنة في سطور كتبهم ومجلّداتهم التي تحيط به طوال اليوم.

قفزتُ من الحافلة قبل أن تتسارع.. هَبَّ عم كامل واقفاً مذعوراً، ثم جلس ثانية.. يتمتم، ولعله يسبّ.. قال لي معنِّفاً:

هِيّ الدنيا طارت يا ابني.. !

لا تخفى طيبة قلبه.. قلت أضاحكهُ:

لأ.. دماغي أنا هي اللي طارت النهارده. الحقني بنسختي.

مددت يدي أسحب نسختي من الرواية. تساؤل يملأ عينيه. أستطرد شارحاً له:

كنت مشغول طول اليوم في ضغط وتصوير الزمن!!!

حملق فيّ بعينين دهِشتين ترقبان مجنوناً، أو كائناً خرافياً، مَدّ يده ليأخذ الرواية من يدي، وكأنها من أهمّ أسباب الجنون. أبعدت يدي بالكتاب، ولم أكفّ عن الضحك، قلت له وأنا أبتعد:

يا عم كامل مش ده السبب.. دي هي السبب (أشير إلى رأسي)، ويبقى لك عشرين قرش..

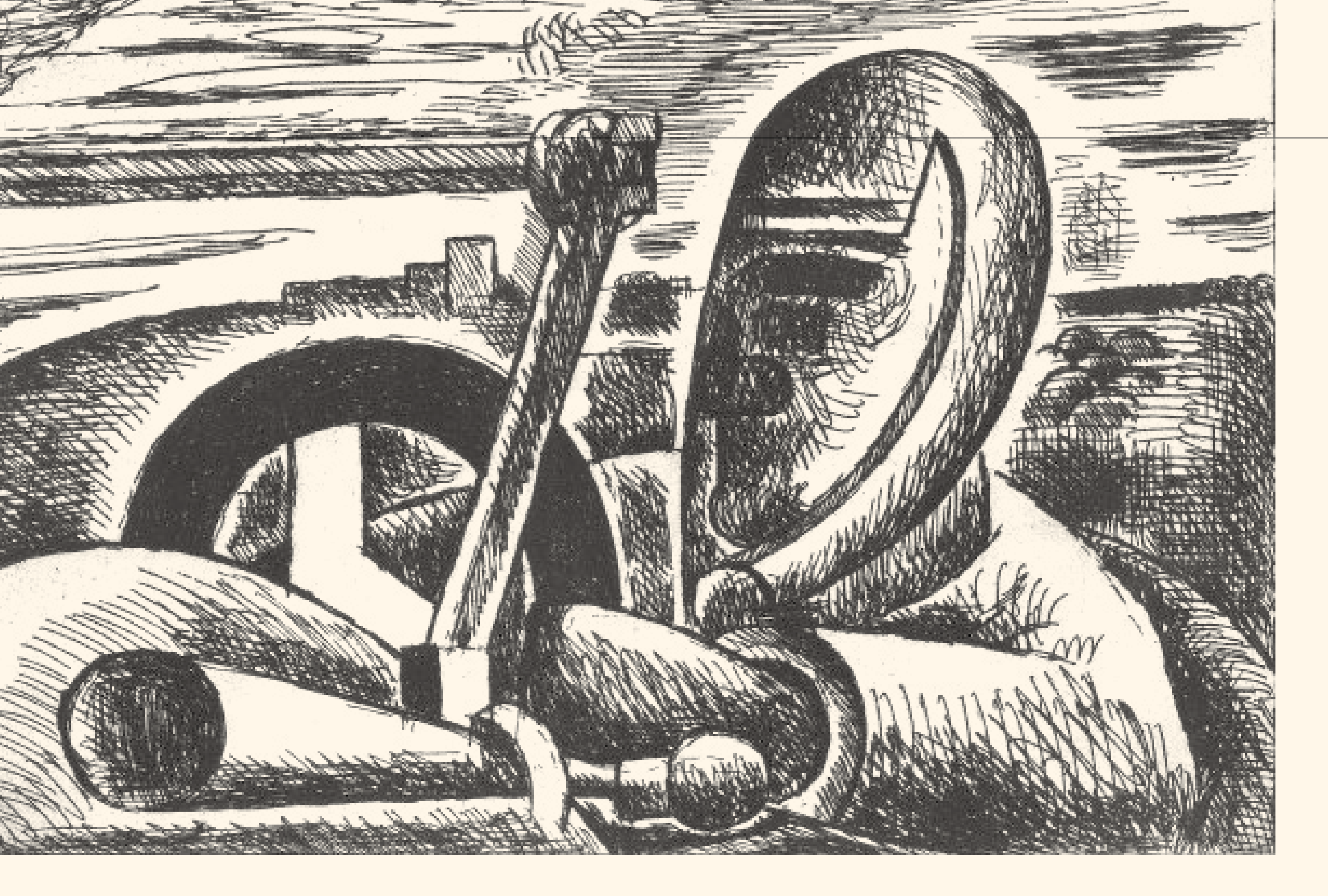
بتحية سريعة غادرت السور وعم كامل.

سعيداً انحشرتُ في حافلة متباطئة أخرى إلى المنزل، أرتكن إلى قائم قريب من حرارة المحرّك وضجيجه..

بُهِتنا، وساد الصمت القاعة، يصول ويجول أمامنا، تحوِّطه غلالة تاريخه الذي يحمل صفحات مثيرة مع أستاذه صاحب النسبية التي أربكت يقين العالم.

رأسه الأصلع راسخ على كتفَيْ معطفه المعملي الأبيض الخشن، جيباه مليئان بالطباشير الذي يعتصره على السبورة ذات الدورين، فيَصِرّ صريراً يتوه في دهشتنا وخضوع نظراتنا!! لثلاث ساعات نحبس أنفاسنا. تبرق عيناه خلف العدسات بينما يُبسِّط لنا معنىً مقلقاً للزمن، غريباً صادماً، فلكل حَدَثٍ صورة وظلّ، محفوظان في مكان ما. نستسلم مبهورين مع تصوّرات وحسابات مضنية، لا يمَلّ من تكرارها علينا بألفة، يؤكِّد أنها السبيل الوحيد للمواكبة والحرّية. أدركنا على يديه أن الزمن أيضاً يتمدّد، بل يتقلّص مؤكّداً التغيُّر.

أتساءل في نفسي عن تمدُّد اليومين القادمين حتى الامتحان.. ارتجّت الحافلة عند هذه الخاطرة، فأحكمت قبضتي على أوراقي والرواية، تماسكتُ بصعوبة أتعجل زمن عودتي إلى المنزل. ليته يتقلَّص الآن. راعتني نظرات الرجل ضخم الجثة في مسوح غريبة تعود بعيداً إلى الوراء على غلاف الرواية، أضفىَ عليها الرسّام نظرات تنضح كراهية بينما يشير بإصبع ضخم إلى جموع فلّاحين متضائلين في ركن الغلاف في ملابس رثّة تبرز عظامهم من مزقاتها، وصندوق نِور يتوسّط الغلاف بفتحة غطاء فاغرة يشعّ منها بريق ذهبي لجنيهات كثيرة. تلك النظرات المريعة كانت الدعوة لتصفُّح ورقات البداية، تلك التي زلزلت العالم في الصحف



والمجلّات. وجدتني على رأس شارعنا.. تقلّص الزمن في الحافلة في أثناء حديث ضخم الجثة مع الإقطاعي قبل العشاء البائخ.. أصابني ذهول، ومالت الشمس إلى الغروب وأنا أطرق الباب، أحيّي أمي وجارتها في جلسة القهوة. رجَحَتْ أمي أنني أخفقتُ في امتحان اليوم، عيناها نفّاذتان حنونتان، تركت لي صينية الطعام، قالت بهدوء: «شدّ حيلك في الامتحان الجاي..» لمحت الرواية على تلّ الكتب أمامي، نظرت إليّ، أغلقَتْ عليّ باب غرفتي. أسمعها تؤكّد لجارتنا أنني قد ركبني عفريت منذ التحقت بالجامعة.

كانت خطتي هي مواصلة السعي مع الأفكار ومحاضرات أستاذي الكبير كما دوّنتها معه، وحتى المواجهة مع الزمن، في ورقة الامتحان بعد يومين. اقتحم غليظ القلب الخطة.. ومعه وسواس خنّاس، يوعِز، بلا هوادة، أن تمدُّد الزمن يسمح بتصفُّح عدد آخر من الصفحات، على الأقل، لاستكشاف خطط غليظ القلب والبدن هنا في سَوْقِ هؤلاء البؤساء إلى المزارع نهاراً، ثم تهديدهم بالويل إذاعصوه مساءً، مروراً بصندوق نـنور يستنفذهم مع وعظ مُبطّن بالوعيد إذا لم يعودوا معه بالطاعة إلى الزمن الأول، يسمّيه زمن الفضائل..

يفرح له الإقطاعي اللزج، يشرب معه الأنخاب في عشاءٍ بائخ، يتفقان في أثنائه على جَلْدِ العُصاة أمام الباقين في طريقهم إلى الحقول صباحاً. عند «صباحاً» تلك انتبهت!! بزغ الفجر. تتبدّى خيوطه من النافذة مع لسعة باردة لطيفة. لم أنتبه لتوقُّف البرنامج الموسيقي منذ ساعتين. الراديو صامت إلى جواري. غافلني الزمن وتقلّص، طويت صفحات الرواية لأوقف تقلُّصه وأبدأ مسيرتي مع دفاتر رصده التي دوّنت فيها حِيَلَه وقياساته. لساعةٍ تباطأ فيها كدهرٍ.. غمرني بالملل، فتركيزي كله معلّق بقصّة الحبّ التي ازدهرت في ظلمة القرية المقهورة، فعلى رأس العصاة في القرية، ذلك الشاب الذي أوعز لأهله من الفلاحين البسطاء بالمطالبة بحقوقهم.. يعود من المدينة في إجازة الجامعة.. يفرحون بلقائه، ويتبعه شباب الفلاحين كظِلّه، يتبسّط في حديثه معهم عن الحرّية التي تجتاح العالم، فلا وقت للعودة بالزمن إلى الخلف، سخر من تبرعاتهم لصندوق النور وهم لا يجدون قوت يومهم. تخشى أمّه على حياته، تبكي عند خروجه للقاء حبيبته في الحقول عند الغروب.. تجمع قطيع أسرتها، يعلم الجميع أنها زوجة المستقبل. تلك الليلة وُجِد غليظ القلب في مسوحه، وهو محصّن بكتابه ذي الغلاف الجلدي تحت إبطه، يقف بين رجاله في مسوحهم يحيطون بالفتاة.. تبكي فَزِعة بينما يكيلون الاتّهامات للشاب، ولأبيها الذي اصطحبوه باعتبارهم حُماة الخُلق القويم. يرتجف الرجل حائراً! مواجهة بين غليظ القلب المتعصّب، وهو يبتزّهم بحِيَل للعودة بالزمن إلى الخلف، يسمّيه زمن الفضيلة، وبين الشاب قويّ الحجّة الذي أربك غليظ القلب ورجاله أمام الحشد. بعبارة بسيطة وبهدوء قال الشاب: «مهما أوغلت في كذبك، كل زمن يصنع رجاله، والتغيُّر آتٍ برغم أنوف الجميع.».

وجدتني قد تركت دفاتر الزمن، منذ زمن. تلتهم عيناي سطور الرواية. انتهيت منها مع دخول أمي بصينية الإفطار والوقت ضحى. تنظر إليّ وإلى الرواية أمامي.. ألهث جالساً حيث ترَكَتني، ومازال المصباح مضاءً. أطفأَته، فهربت ظلالهم تتخفّى ما بين السطور.. تُعلِّق باستسلام يخفي الغضب: «الوقت فيه بركة.. يعني دلوقتي نبتدي نستعد!!».

«العربي» يستعيد كرامته

موناليزا فريحة

بدا الكاتب الجزائري كمال داود مصيباً في اختيار موضوع باكورته الروائية «ميرسو: تحقيق مضادّ»(دار أكت سود - باريس)، فيكفي أن نلفظ اسم ميرسو لنتذكّر بطل رواية «الغريب» للكاتب الفرنسي - الجزائري ألبير كامو.

فكرة الرواية بديعة حقاً. بعد مرور نحو 72 عاماً على صدور رواية «الغريب»(1942)، خطر في بال الكاتب داود أن يعود إليها، بحثاً عن «العربي» الذي قتله ميرسو مطلقاً عليه الرصاص ذات نهار على الشاطئ. هذا العربي الذي ظل مجهولاً في رواية كامو أيقظه داود من نومه أو موته، وأطلق عليه اسم موسى، وأوجد له شقيقاً سمّاه هارون، وألقى عليه مهمّة السرد بوصفه الراوي الذي تدور الرواية وأحداثها أو وقائعها على لسانه.

يتولّى هارون السرد إذاً، هو الذي كبر في السن، ويشرع في رواية قصة شقيقه أو الحادثة التي وقعت في صيف العام 1942 على شاطئ قريب من الجزائر العاصمة عند الثانية بعد الظهر، وأودت بشقيقه موسى بعدما اطلق عليه ميرسو «الفرنسي» -بـ«استهتار كبير»- رصاصات مسدسه. وكان عليه -كما يزعم- أن يتحمّل جنون أمه المجروحة بفقدان ابنها طوال عقدين. ثم يكشف كيف انتقم لأخيه، في اليوم الثاني من استقلال الجزائر عام 1962، وقتل فرنسياً في مدينة حجوط، وهي المدينة التي دفنت فيها والدة القاتل ميرسو.

كتب الناقد الفرنسي أوريان جانكور غالينياني مقالاً في مجلة «ترانسفوج» الفرنسية (العدد 97) أعرب فيه عن وجهة نظر مهمّة تمثّل رؤية فرنسية إلى التقاطع بين فرنسا والجزائر على هذا الصعيد ، فهو يقول: «قام الكاتب الجزائري كمال داود بتغيير نظرتنا وإحياء الذكرى المنسيّة في كتاب ألبير كامو. وساهم كتاب (ميرسو: تحقيق مضادّ) المبهر والثائر في إعادة الكرامة إلى ظلّ ذهب طيّ النسيان في بحر الجزائر. أهو مبالغ فيه؟ نعم، عندما ندرك إلى أيّ درجة يشكّل كامو شخصيّةً معقّدة بالنسبة إلى الجزائريين، وهو كاتب محصّن من الانتقاد بالنسبة إلى الفرنسيين».

أما من ناحية القاسم المشترك بين الروايتين، فهو أنها جاهرت بضمّها بضعة مقاطع من «الغريب»، فما يلفت الانتباه هو استهلال داود روايته بطريقة مماثلة ومناقضة في آن واحد لاستهلال كامو: «اليوم، أمي ما زالت حَيّة. هي لم تعد تقول شيئاً، لكنها تستطيع أن تروي أموراً كثيرة». الأم حَيّة هنا وميّتة هناك. إنها المفارقة التي تنطلق منها رواية داود لتفتح أفقها السردي، ثم تواصل لعبتها الانقلابية. وإذا مَثُل هارون، بعد قتله الفرنسي، أمام ضابط الشرطة الذي يرتفع بالقرب منه العلم الجزائري فيوبّخه على ما قام به، فإن ميرسو يَمْثُل أمام القاضي في المحكمة، لكنّ القاضي لا يلومه على جريمته بقدر ما يلومه على قلة إحساسه، لا سيما بعدما اكتشف لديه شخصيته العبثية ومواقفه العدمية مدركاً أن قتله للعربي لم يكن إلا فعلاً عبثياً ومجّانياً. وجاء حكم المحكمة قاسياً، إذ حكمت على ميرسو بالإعدام.

ولم تغب -أيضاً- رواية كامو الشهيرة «السقوط»(1956) عن جَوّ رواية داود فالكاتب يتوجّه -أيضاً- إلى متحدّث مجهول. فهارون يتنكّر في لحظات وحدته، وهو يتناول المشروب في إحدى الحانات، يومَ وفاة شقيقه وما تلاه من أحداث صغيرة وكبيرة. وبدت صورة شقيقه محفورة حفراً في وجدانه كما في ذاكرته، ولم يكن عليه إلّا أن يشرع في تحقيقه الخاصّ أو المضادّ، بحسب ما يوحي عنوان الرواية، مستنتجاً فرضيات عدة، ومنها -على سبيل المثل- إمكان أن تكون هذه الجريمة العبثية قصّةً ذات حافز «نسائي». ومن الفرضيات الأخرى أيضاً إمكان أن تكون والدة ميرسو هي والدته الحقيقية.

ها هو العربي الذي أراده كامو نكرة بلا اسم ولا قضية، يظهر شخصاً باسم وعائلة وتاريخ. ولطالما أثار قرار كامو هذا حفيظة الكثير من الجزائريين حتى الذين يحبّون أدبه. كان إظهاره للشخصية الجزائرية بهذه الصورة المخزية فعلاً قاسياً بحق الإنسان الجزائري، علماً أن كامو كان جزائرياً أكثر مما كان فرنسياً كما تعبّر كتبه وهواه الجزائري. أما ارتكاب الراوي، أي هارون، جريمته بُعَيْد إعلان استقلال الجزائر فهو يدلّ على الانتقام الفردي أو الشخصي من القاتل الفرنسي ميرسو، وعلى الانتقام العام أو الجماعي من الاستعمار الفرنسي والمستعمرين. ولئن كانت رواية «الغريب» رواية «شمسية» كما وصفها الناقد رولان بارت، فرواية «ميرسو: تحقيق مضاد» هي رواية الظلال التي عاش بينها الراوي هارون، مستعيداً قصة شقيقه وقصة الجزائر. ومهما بدا الكاتب صريحاً في محاكمة رواية «الغريب» فهو بدا -أيضاً- صريحاً في توجيه تحية حُبّ إلى ألبير كامو وفلسفته وجزائريته، وإلى عالمه الروائي البديع ولغته الرائعة. ولم يَبْدُ داود غريباً أصلاً عن كامو ولا عن اللغة الفرنسية لغة «الماضي الاستعماري»، فهو كاتب ذو أسلوب واضح ولمّاح، لا إفاضة فيه ولا تهاون. أما لغته فهي في حال من التوتّر الخلّاق، سهلة ومعقّدة في آن واحد، كثيفة ومتماسكة.

الاقتراب من سِحْر الليالي

سامية أبو زيد

«حكاية لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر»!

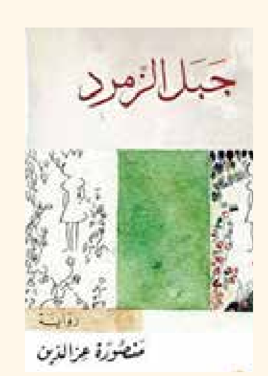
حسناً! فلتكن الكتابة حفراً على آماق الأبصار، فلتكن طريقاً لعماء يعمِّق الرؤية!

بهذا المفتتح توعدت منصورة عزالدين القارئ، فأخذته في تيه تتمنى ألا تخرج منه أبداً، وذلك عبر فصول روايتها «جبل الزمرُّد»، (دار التنوير، القاهرة، 2014) والمقسَّمة من الداخل إلى عناوين حيث استهلّت كل فصل بمفتتح دالّ وثيق الصلة بالسرد الوارد في كل فصل.

وتبدأ الرواية بفصل يحمل عنواناً شديد الدلالة وهو «غبار الطريق» فيوحي بالتعب وبالترحال وبالخطى التي كُتبت علينا. وقبل أن تلج في الفصل الأول تعطيك النتيجة النهائية من خلال المفتتح الذي كتبت فيه «لستُ لي.. أنا منذورة لشيء غامض، وما عليّ سوى المضيّ قدماً والتوحُّد بمصيري». فتنبئنا بهذا المفتتح بأن بستان البحر ومن معها مُسَيَّرون، وإن اختاروا المضيّ في الطريق.

تتميّز الرواية بحسن التأهُّب قبل البدء بالكتابة، إذ تطلّ علينا ثقافة الكاتبة الواسعة واطّلاعها على أساطير الشعوب وأصولها، بل ونسخها المتنوِّعة والمتعدِّدة فتستحضرها ببساطة، وهي بذلك تمهِّد لنفسها خلق أسطورتها الخاصة وهي «جبل الزمرّد» ودسّها في الليالي، والتي تكاد تكون صورة معكوسة لأساطير العهد القديم فيما يتعلّق بالخروج والتيه والأفعى، ومادتها الخام في ذلك (الليالي، والمهابهارتا، والشاهنامة)، وغيرها، ولكن تبقى الليالي هي المتّكأ الذي تستند إليه روايتها.

وعلى الرغم من كون الرواية تحمل اسم «جبل الزمرّد» إلا أن جبل الزمرّد ليس هو البطل الوحيد للعمل، بل ينافسه



في الأهمية والحضور جبل المغناطيس إلى جانب جبال أخرى، ويكفي أن نقرأ مفتتح «مدينة مُبَلَّلة بالمطر» الذي تقول فيه «الأسمى من الجبال فكرة الجبال؛ أن ترمق العالم من علٍ، أن تصير أنت الجبل، وهو أنت!» ليصلك إحساس أن الكاتبة معنيّة بسيرة الجبال أولاً.

اتسمت الرواية بالتقاطعات والتداخلات والتماثلات أو التشابهات بين الأحداث والشخصيات والأماكن فيما يشبه دوائر الفيض المغناطيس، وهي بذلك منحت جبل المغناطيسي أهمّيته من خلال الفعل والتأثير، فجبل الزمرّد هو الحلم والهدف المنشود، أما جبل المغناطيس فهو الواقع الفاعل والمؤثِّر في الأحداث.

تتقاطع الشخصيات وتتوازى مثل «نُوْرسين» وأبيها و«بستان» وأبيها. ونجد أن كلا الأبوين قد لعب دور المعلم لابنته «المنذورة»، أو المتشرِّد أخضر العينين، وبلوقيا، ولكن هذا القدر من الوعي والقصدية في الكتابة لم يجعلها تخلو من مظاهر الجمال والمحسنات البديعية مثل قولها «فيشرد خيالها في بحر من لآلئ تخطف البصر. تحفظ الشعر».

لا تتخلّى الكاتبة عن الرموز والربط بين ما هو واقعي وما هو خيالي بصورة تكاد تفسِّر الظواهر الخارقة تفسيراً موضوعياً يستند إلى أصل من الواقع، أي موجز تعريف الأسطورة، فنجد توازياً بين جبل الحياة الموجود في المكسيك والذي زارته هدير وبين جبل الزمرّد، بل يكاد الظن أن يبلغ بالقارئ حَدّ الاعتقاد أن جبل الحياة المكسوّ بالخضرة هو نفسه جبل الزمرّد، أو أن يربط بين الأحجار الفضية اللامعة التي تسلب العقل في جبل المغناطيس والمسمّاة (حجر الجنون) وبين المرايا التي تسلب العقل مع طول التطلُّع إليها. ومعلوم أن المرايا ما هي إلا زجاج مطليّ من أحد وجهيه بطبقة فضية عاكسة. وقد تكرّر ظهور المرآة في أكثر من موضع، فتارة هي هدية بلوقيا لزمردة، وتارة هي معشوقة نادية أمّ هدير، كما ورد في فصل «الغرق في المرآة».

لا تكتفي الكاتبة بخلق أسطورة موازية لجبل الهيكل وهي أسطورة جبل قاف، بل تخلق أسطورتين أخريين موازيتين لألف ليلة، ولخروج آدم من الجنة، فنجد الراعي زوج «مروج» التي خانته وهجرته، ينتظرها لثلاث سنوات أي ما يزيد على الألف ليلة لينتحر بعدها، وهو عكس ما فعله شهريار، كما نجد أن قتل ملكة الحيّات قد خلّص جبل قاف من عزلته فوجب على أهله التيه، فكأن ملكة الحيّات هي الصورة العكسية لإبليس والتي قام كل من «نورسين» و«بلوقيا» بتخليص الجبل من قبضتها.

قد يظن القارئ أن «جبل الزمرُّد» هو بالفعل الحكاية الناقصة من كتاب الليالي، ولكن منصورة عزالدين تركت لنا علامة لا تخطئها العين في التوكيد على انفرادها بهذه الأسطورة، فقد خلت الرواية من العفاريت التي تحفل بها ألف ليلة، فلم يرد ذكر عفريت واحد بطول الرواية الواقعة في مئتين وعشرين صفحة تقريباً، ومع ذلك لم يفارقنا سحر الأسطورة في أي من صفحاتها!!

عن مجتمع رأسمالي جشع

صدوق نورالدين

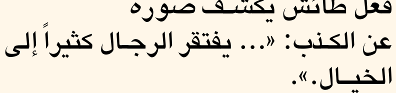
بات من المؤكّد أن التجربة الروائية في فرنسا، ومن خلال المنجز المتحقّق، تسهم في تحقيق تراكم نوعي دالّ سواء على مستوى الصوغ الجمالي، أو المادة المُعَبَّر عنها.. ويبرز هنا أساساً في تجارب كل من: إميلي نوثوب، مارتن باج، إريك إمانويل شميت، إضافة إلى غريغوار دولاكور الذي تُرجمت - مؤخَّراً - روايته «لائحة رغباتي» من قِبَل المترجم معن عاقل.

تطرح الرواية سؤالاً عميقاً عن العلاقة التي تربط بين القارئ والرواية؛ إذ الملاحظ أن هذا النص اختُتِم بإضافة «ملحق» الغاية منه شرح إشكالات وتفسيرها، إشكالات قد يكون النص اختار التعتيم عليها. والأصل أن متعة قراءة هذه الرواية تتأسَّس من البياضات التلقائية أو القصدية التي جنح الروائي إلى تركها مفتوحة على التأويل المحدود أو واسع الآفاق. فالروائي - حال تقديم المفاتيح كاملة، ومن ثَمَّ الإجابة عن الأسئلة المتخيَّل طرحها - يعمل على إغلاق باب الاجتهاد على مستوى القراءة والتأويل. وكأنه يقصي نباهة القارئ في الفهم والتأويل: «السؤال الذي طرحته أغلب الأحيان على نفسي هو: كيف تصرَّفت لأصل إلى هذه النقطة في الكتاب، ولأغدو أكثر قرباً من النساء، ولأفهمهن على أحسن وجه؟ سبق أن أجبت: إنه الحنين.».

أول ما يستوقف قارئ الرواية، التوزيع المتمثّل في الإيقاعات الروائية؛ إذ عمد الروائي إلى تمتين البناء بـ «وقفة»، تمثّلت في الإحالة التنويعية على عنوان الرواية، والمجسَّدة في اللائحات المنكورة فيها: (لائحة احتياجاتي، لائحة رغباتي، لائحة حماقاتي، لائحتي الأخيرة).

فهذه اللائحات، بقدر ما كشفت درجة الحلم، جَسَّدت الانكسار الذي اختزلته الجملة المفتاح/بداية الرواية: «يكذب الناس على أنفسهم دوماً.».

فإذا كان الكذب يرتبط بالحلم والحبّ، فإنه طريق الانكسار؛ إذ إن الزوج «جوسلن» يفقد ثقة زوجته «جوسلين» (وهنا نلاحظ التماهي بين الاسمين) باللجوء إلى التزوير في الاسم. وكأن المال مفتاح الحبّ، وهو الفهم الساذج الذي أدركه الزوج متأخِّراً عند استشهاده بما كتبته الروائية الفرنسية «فرنسواز ساغان»: «الحبّ، هو الفهم في الأخصّ»، وذلك في رسالة اعتذار متأخِّر عن فعل طائش يكشف صورة عن الكذب: «... يفتقر الرجال كثيراً إلى الخيال.».



ليست هذه الرواية رواية متعة وحسب، بل هي الرواية القائمة على صنعة الكتابة، كما على مرجعيات توظُّف خدمة للمعنى المنتَج في النص من معانٍ أدبية، فنية، سينمائية وتشكيلية. واللافت أنها انبثّت وفق شروحات ضافية، وكأن الغائب عن فقر ثقافة التلقّي يتمّ استحضاره - أساساً - للإضاءة وتعميق المعنى.

بيد أن بلاغة الإبداع الروائي في هذه الرواية بالذات، يجسِّده الصوت الأنثوي «جوسلين» الذي استطاع «غريغوار دولاكور» تقمُّصه والحلول فيه وفق أدقّ المواصفات الاجتماعية والنفسية والجنسية التي تتفرَّد بها شخصية المرأة: «أعرف الجمال الفريد تحت ملابسي. لكن «جو» لم يره قطّ».

يتحدّد مفهوم الكتابة الروائية - تأسيساً على السابق، ومن خلاله الملحق الشارح - في الحنين؛ فالرواية بمثابة الحنين لما تَمّ فقدانه وضياعه. إذ المعنى الروائي يولد، ويتَّخذ شكل تجسُّده على البياض، بغاية تمثُّل الغائب واستحضاره كزمن مستعاد ينبض حياة في دقّة تفاصيله الغنية؛ لذلك اعتبر غريغوار دولاكور، في الملحق، نصّ روايته كتابة حنين إلى الأم: «كتبت هذا الكتاب لأني أحنّ إلى أمي... كانت أمي تحاول أن تجاري سرعة تغيُّر مقاس جسدي، وكنت أعرف أن هذه الملابس تساعدها وتواسيها. وفي ما بعد، عندما رحلت بعد سنوات، تمنّيت بقاءها. كنت أحنّ إلى كلماتها ونظرتها إلى الأشياء أيضاً، إلى فرحها وحزنها، فاختلقت جوسلين غربيت، وخلال كتابة هذه الرواية، تقمّصت شخصيتها، وأصبحت أنا هي، فحلمت بها منذ اللحظة التي صار بوسعها أن تقرِّر فيها حياتها أخيراً، وسعيت إلى نسج علاقتنا المفقودة، وغدت بائعة حانوت أدوات خياطة.».

الملاحَظ أن الكتابة الروائية في «لائحة رغباتي» تنهض على وعي الكتابة، وكأن المؤلِّف يكتب قصة من داخل قصّة ثانية. ويمكن القول إن هذه الرواية تعكس صورة عن مجتمع جشع للمال، إذ وفي سبيل الوصول إليه يتمّ تحطيم أواصر الأسرة، كما السعادة التي تَمّ إدراكها والوصول إليها، والتي لا يمكن - على الإطلاق - التفكير في العودة إليها، خاصة، أن ذلك يقتضي ويستلزم جهوداً ضافية لإدراكه، وعلماً بأن التقدُّم في السنّ، ليس هو - بالذات - العودة إلى مرحلة الطفولة أو الشباب.

ازدواجية الصدمة والألم

جهاد الرنتيسي

تغلب على أعمال الروائي إسماعيل فهد إسماعيل نزعة مفارقة سطحية السرد، منذ السطور الأولى لرواياته، وتفكيك التفاصيل الملتبسة بتقنيات لا تخلو من مخاتلة الخيال للواقع، من غير التفريط بأطراف خيوطه، وإبقاء قارئه في أقصى حالات التوتّر، ليلتقط الفكرة من دون عناء. ولا تبتعد روايته الأخيرة «طيور التاجي» (منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت) عن المعمار الفني، الذي شكّل هويّته الإبداعية، وترك أثراً في أجيال من الروائيين العرب، على مدى ما يقارب ستة عقود، منذ صدور روايته الأولى «البقعة الداكنة».

يغرف إسماعيل، في روايته الجديدة، من منعطف مطلع تسعينيات القرن الماضي، الذي اتّسعت صدمته، ليتجاوز التداعيات السياسية، لاحتلال حامي البوابة الشرقية، بلداً صغيراً يجاوره، ويحفر عميقاً في بنية الوعي، محدّداً بعض مساراته، التي بقيت آفاقها مفتوحة، لتمرّ بأحداث الربيع العربي.

تتناول الرواية قضية أرَّقت الكويتيين سنوات، بعد تحرير بلدهم، وبقيت جرحاً يتحسّسه أكثر من جيل لاحق، لأجيال «الأسرى» الذين تَمَّ اقتيادهم، إثر مشاركتهم في أعمال مقاومة، عاد بعضهم، وبقي الآخرون في المجهول، تنتظرهم أمهات وزوجات وأطفال، ويترقبون العودة إلى حياتهم اليومية.

كان الأسرى حاضرون، في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، التي تلت صدمة احتلال بلده وتحريرها، إلا أن الرواية الأخيرة، أخذت أبعاداً جديدة في طرحها للقضية.

فقد استحضر إسماعيل عوالم جديدة، مع انتقاله بالأحداث إلى معتقلات النظام العراقي السابق «سجن بوغريب» الذي أُودِعت فيه أعداد من الأسرى الكويتيين، تحوّلوا مع غيرهم من جنسيات أخرى إلى رهائن، لدى توزيعهم بعد سنوات على معسكرات للجيش في المثلث السني، قريبة من العاصمة، كمعسكر «التاجي» الذي تحمل الرواية اسمه، وتدور فيه معظم أحداثها.

استعان الروائي بمخيِّلة خصبة، لمتابعة تطوّرات حرب تحرير الكويت، وانتفاضة الجنوب العراقي، بعين «الأسير الرهينة» الذي يتصيَّد المعلومة من سجّانيه، ويتعامل معها بشكٍّ، وهو يحاول إنارة مآلات المصير الذي سينتهي إليه، لتضيف زاوية النظر الجديدة بعداً مختلفاً عن الأبعاد التقليدية للشهادات والروايات التي تناولت الحدث وتداعياته، من زوايا كُتّاب كويتيين وعراقيين وعرب، أقاموا في الكويت والعراق، على مدى زمنييفوق عقداً من التحوُّلات.

واستفاد الروائي من الزمن الفاصل، بين احتلال الكويت والإطاحة بالنظام العراقي السابق، ليفترض سيناريو موت الرهائن، الذين استغرق تسليم الكويتيين بموتهم، والتعايش مع فقدان الأمل بعودتهم بضعة سنوات أعقبت رحيل نظام صدام حسين، وشهدت التحوُّل إلى البحث عن رفات بعد فقدان الأمل في العثور على الأحياء.

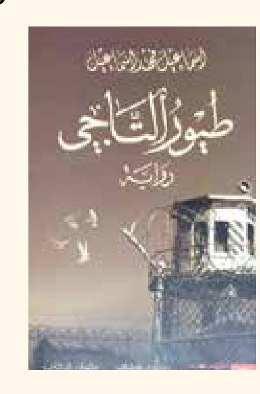
حضور العراق وناسه، تجاوز حدود السجون والمعسكرات وأماكن الاحتجاز المفترضة، ليمضي بعيداً في معاناة أجيال من العراقيين: خوفهم، قلقهم من المستقبل، أمزجتهم، تفاصيل ذاكرتهم، لتأخذ الرواية منحى يمكن توصيفه بـ«ازدواجيات الألم».

بعض جوانب ازدواجية الألم تظهر في تزامن الحصار الدولي المفروض على العراق مع احتلال الكويت، ثم استمرار حصار العراق، مع احتفاظ النظام العراقي برهائن كويتيين.

وفي معسكر «التاجي»، حيث الرهائن الكويتيين، تأخذ ازدواجية الألم منحى أكثر عمقاً، حيث يتشابه وجود ضابط المخابرات العراقي أيمن المعني بالإشراف عليهم، مع ظروف ارتهانهم في بعض جوانبها، مما أغرى الروائي للقيام ببعض المقارنات، والبحث عن الفوارق قبل اعتقال الضابط ونقله إلى أحد الأقبية.

تمتدّ هذه الازدواجية إلى المشاعر المضطربة التي تظهر في علاقة الرهينة جعفر الـ«بدون جنسية» مع زملائه الثلاثة وسجانه، قبل أن يفضل الموت بينهم عن الذهاب إلى طبيب، لمداواة معدته المصابة بالقرحة. وتظهر أيضاً في الامتداد العائلي للرهينة غالب، بين الكويت والعراق، وزوجته العراقية التي قُتلت وجنينَها برصاص عراقي، قبل وصولها إلى مستشفي الولادة، فجر اليوم الأول من احتلال الكويت.

تصل الازدواجيات الضابطة لإيقاع الرواية إلى نهايتها بقتل الرهائن وعودة الملازم أيمن إلى حبيبته، بعد فرار والده القريب من حلقات النظام الضيقة، خوفاً من تداعيات سقوطه، لترتبط قتامة الموت وخاتمة الانتظار المأساوية بقرب العَدّ التنازلي للتغيير.



تضمّنت فصول الرواية إشارات إلى الفكرة التي تتمتع بحيوية تخليق الأحداث، سوداوية كافكا، وكابوس كونستانتان جورجيو المتّصل في ظل نظام شمولي ذي قبضة حديدية، ليعيد الروائي، إلى الأذهان، عبارة قالها في أحد لقاءاته، عن حلمه بالنص الذي يخدش ضمير الأمّة، وينتهي برواية صادمة تترك قارئها عرضة للأسئلة الباحثة عن إجابات.

ديوان الطرائف المعاصرة

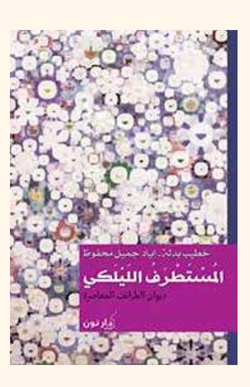
عارف حمزة

يأتي كتاب «المستطرف الليلكي» (دار نون، الإمارات) كجزء ثالث من موسوعة يشتغل عليها القاصّ السوريّ الساخر خطيب بدلة تحت عنوان «ديوان الطرائف المعاصرة». فقد سبق لبدلة أن أصدر كتابين: «المستطرف الأزرق في حلب»، و«المستطرف الأخضر».

جمع الطرائف ليس عملاً «أدبيّاً» حديثاً؛ فقد سبق لأسماء كثيرة وكبيرة في عالمَي التدوين والأدب، أن عملت على جمع طرائف عصرها في كتب ضخمة ومتنوّعة، ومن تلك الأسماء التي جمعت الطرائف برز، واشتهر الأبشيهيّ (1388 – 1448)، وابن الجوزي (1116 – 1201)، وأبو فرج الأصفهاني (897 – 967)، والجاحظ (772 – 868)، وأبو حيّان التوحيدي (922 – 1023). بينما في سوريّا اشتغل على ذلك المفكّر الراحل بو علي ياسين (1942 – 2000)، وسبقه إلى ذلك العلامة الحلبيّ الكبير خير الدين الأسديّ (1900 – 1971). الذي منعت دوائر الرقابة، في زمنه، الكثير من الطرائف التي جمعها وكتبها من الظهور في كتابه الفريد «موسوعة حلب المقارنة»، لكنه استطاع نشرها بعد ذلك في كتابه «الفَوات».

يختلف الجزء الثالث عن الجزئين السابقين، إذ يشارك القاصُّ إياد جميل محفوظ، الساخر بدلة في الكتاب الجديد. الأمر الذي أضاف نكهة خاصّة، إذ إن عيش محفوظ خارج سوريا لفترات طويلة، أدّى إلى مواقف وطرائف أخرى تختلف عن الطرائف التي جمعها بدلة من بيئة المجتمع السوريّ.

وأكثر ما اشتغل عليه الكاتبان خطيب بدلة وإياد جميل محفوظ، هو الطرائف السياسيّة التي تتعلّق بشخصيّات ومواقف وأحداث الحكومات والمسؤولين والمنظمات التابعة لحزب البعث العربي



الإشتراكيّ الحاكم في سوريا. وهذا ما ورد في عناوين كثيرة من عناوين أقسام الكتاب مثل: أنظمة ظريفة طريفة، جمعيّة التنمية الاجتماعيّة، سياسة المعلاق الكبير، حراك سياسي، جذور الخوف، تطاول على الذات الرئاسيّة، شجون حكوميّة، الشبّيح الأكبر، فرع واحد، قرار حكومي، حلف الهزائم، صمود الجبهة الداخليّة. النفاق.

الطرائف السياسيّة المذكورة لا تذهب نحو تأليف النكتة السياسيّة، أو النكتة التي تطال أحد الرموز الكبار في حقل السياسة المحلّيّة فحسب، بل تذهب إلى تدوين المواقف الطريفة التي وقع فيها أولئك المسؤولون خلال تأدية عملهم. وهذا ما يُظهر فساد تلك الشخصيّات وانخفاض مستواها العقليّ، والتعليميّ، والوظيفيّ، وكذلك الوطنيّ، والقانونيّ، في التعامل مع الأشخاص أو القضايا أو حتى الحكومات. وتذهب كذلك إلى تدوين الطرائف التي وقعت لخبراء أجانب تعاقدت معهم الحكومات الفاسدة في البلاد، كمدرّب منتخب سوريا لكرة القدم على سبيل المثال.

ففي «شجون حكوميّة» يكتب بدلة: «تأسّست منظمة طلائع البعث في سوريا سنة 1974، وهي منظمة تربويّة تهدف إلى تعليم الجيل الصاعد (في المرحلة الابتدائيّة) حبّ الأب القائد، والإخلاص لحزب البعث، والولاء للقيادات التاريخيّة التي جاد بها الزمان مرّة، ولا يمكن له أن يجود بمثلها مرّة أخرى!.

عُيّن الرفيق أحمد أبو موسى، منذ لحظة تأسيس المنظمة، قائداً أبديّاً لها، وقد استمرّ في قيادتها حتى يوم وفاته (24 شباط / فبراير 2009). والسبب في بقائه الأبديّ هو معرفته أنّه «إذا كنتَ تعرف، حقّ المعرفة، أنّ الجهة التي عَيَّنتك في هذا المنصب، لقادرة، متى شاءت، أن تزيحك عنه، وتعيّن الآن (الفرّاش.. المسؤول عن تنظيف مكتبك وتقديم المشروبات الساخنة لضيوفك) مكانك، فأنت ستبقى في هذا المكان حتى تموت فيه، ولا من أحسّ، ولا من درى!».

وفي الوقت الذي قد تكون اللغة في بعض الأحيان فقيرة في سخريتها، وتتكرّر فيها القليل من الأوصاف والمواقف، إلا أن العمل -بمجمله- يُعَدّ حاذقاً في اكتشاف دواخل الأمور وعرضها بطريقة مبسّطة كي توسّع بذلك جمهورها الذي قد يقرأ هذا الكتاب.

يبدو أن الأحداث التي تجري في سوريا قد جعلت هذا الكتاب يتّجه لفضح ممارسات تسلّط السلطة والحكومة والقوانين السوريّة في أزمنة مختلفة. أو يمكن القول إن الكتاب جاء مخصّصاً أكثر للطرائف السياسيّة، رغم أنّه يحوي بعض الطرائف الأخرى التي تخصّ شخصيّات عاديّة من الشعب؛ كما في الجزء الأخير من قسم «حلف الهزائم».

بدا من الواضح أنّ مشاركة القاصّ «إياد جميل محفوظ» أقلّ كمّية ممّا كتبه القاص الساخر خطيب بدلة، وبدت لغته أقل حدّة وسخرية، إلا أنّ هذه الساحة الفقيرة، في جمع الطرائف وتدوينها، تكون بذلك قد اكتسبت صوتاً جديداً، نتمنّى ألّا يتأخّر نضجها ومنجزها.

نصوص أشبه بطلقة البارود

أسامة حبشي

صدر- مؤخَّراً- كتاب «حركات الوردة» (دار زينب، القاهرة) للشاعر عبد الفتاح بن حمودة. هو كتاب التجديف في مناطق الكتابة القصيّة جداً، وصرخات وردة الشعر التي لا تكفّ عن الإبداع، وهو كتاب الذات والسيرة الذاتية لجيل كامل، ويُعَدّ شهادة مطوّلة تهدف إلى هدم الحدود الفاصلة بين سراديب الكتابة السرّية. وهو أيضاً تجسيد حَيّ لمأساة ضياع جيل شعري كامل، كأنه بيان يهدم وثوقية الكتابة البيانية، ويقيم في المغامرة وفي حرارة التجربة وحيوية الطموح.

يستهلّ عبد الفتاح بن حمودةَ كتابه بمقطعين شعريين الأول للإسباني فرانسسكو بيرنس «الطريق مليء بالورود، ولا تدوس إلا العتمة العارية.. تدخل البيت، تقفل الباب: لا أحد ينتظرك ولا تنتظر أبداً» والثاني للشاعر السويدي غونارإيكلوف: «هكذا كلمت نفسي: الشاعر الوحيد الذي أصغي إليه، هو من يحمل بحذر، وبيدين متوتّرتين، إناء مليئاً بالدم...».

هذه الجروح والآثام هي مدخل حركات الوردة، تلك الوردة / الشعر التي يُعَدّ حملها- في حَدّ ذاته- ذنباً: «لم أكن نبياً، بل كنت غصناً بلا ذاكرة أو سماء مشروخة بالعصافير، سنوات مختلفة وأنا أجمع أثمار هذه الوردة بعناء بهيج... كنت أكتب وأمحو، حتى صارت الكتابة محواً انتزاعاً لذاكرة خاصة، يدور زمنها فوضوياً دون كلل».

يصبح هذا البحث عن صوت الذات في داخل كل منا – وخصوصاً عند المبدع- بالفعل، كاهلاً يتطلّب الصمود والقدرة وسط مناخ قد يستهلكك أو يبتلعك؛ لذا فالكتابة هي الخلاص وهي الوردة المشتهاة «اللعنة ثم اللعنة على الشعراء والكُتّاب والنقّاد والرسَامين والفنّانين جميعاً، المتاجرين بأحزان القدامى، الغارقين في الشوارع بلا عصافير أو مياه أو أرض أو سماء أو وردة أو بحر، الغارقين بلا أمطار، لهم رماد ووحل لا يضيء».

كتاب «حركات الوردة» أشبه بكتاب «ذاكرة النسيان» لمحمود درويش، فهي حركات تغوص في النثر والسرد بخفّة سابحة هنا وهناك بين شطوط اليأس والأمل، حركات الرغبة والكتابة ورؤية العالم والفلسفة «كنت شاعراً بسيطاً أسقط في حفرة الضوء الصغيرة حالما أراها، مَرَّت جبال لم أكن أعلم هل أَجْرَت دمي أم دماء السفن، ثم عاد الحطام الأخير إلى ساحلي... تساقطت الشمس قطعة قطعة في مهمّة كتابة النص الشعري وفق أنساق أخرى، سقطت في المتعة، في المتاهة الجميلة»، وينتقل عبد الفتاح بن حمودة إلى ما انتهت إليه الحداثة، ويقدِّم رؤيته للكتابة ولفكرتها، ويقدِّم رغبته في التمرُّد عليها وعلى ماهو سائد، إنه يبحث عن الكتابة المغايرة دائماً.وفي نصوص صغيرة أشبه بطلقة البارود يقدِّم تنويعات للكتابة سواء من حيث كتابة الأرض بالأسماك أو كتابتها بالأطفال أو كتابتها من خلال كتابة القرون القادمة «يا أيتها الشمس، يا شمس الصباحات البعيدة فوق الضباب، كوني بسيطة جداً ولا تقتلي أطفالي.... الكتابة عدم انتهاء الليل وعدم انتهاء النهار... الوردة فجر وكل جديد في يدي هو قديم..... الأبدية، الجبال، أوهام الحداثة، الشمس، الوردة، المعجم الطبيعي في الصباحات وآنية الزهر وأجراس الوردة هي القوى الوحيدة التي تحرِّكنا..... كل شيء ينذر بالموت طالما كانت الوردة بلا جمال غريب... الموت ليس خدعة لأنه ليس في حاجة إلى الحياة..... القلق أن أذهب بالوردة إلى آخر الليل وحيدَيْن».

يقدِّم الكاتب إشراقات الوردة الثلاث الأولى إلى الناقد «محمد لطفي اليوسفي» وهي إشراقات تنمّ عن مغزى فلسفي عميق، وهي، في الوقت ذاته، رسائل كرسائل أم موتسارت لابنها لحظة بردها وألمها قبل موتها، رسائل تكشف كَمّ الحزن والألم والمعاناة: «الوردة لذّة لا عقاب لها.. تلك آهات الغابة، وذلك هو الشاعر بشفاهه ولسانه الأحمر وأسنانه».

«حركات الوردة» سيرة ذاتية تتعدّى حيِّز صاحبها لتصبح سيرة جيل بكامله يودّ الحفر في جبال الشعر الشامخة، جيل ليس في تونس فقط، بل في المنطقة العربية كلها. «حركات الوردة» نصوص المحاكمة للذات، وهي نصوص الذات في مواجهة المحاكمة، إنها نصوص تشكّل أنهاراً صغيرة تهدف إلى الوصول إلى محيط الروح الظمأى، هي حناجر، وهي وردة تتراقص- أحياناً- بخفّة، وأحايين أخرى تجرح وتؤلم، وأخيراً هي تأمُّلات شعرية / نثرية في فضاء جيل يبحث عن مكانه وسط أجيال سابقة تحتكر الساحة.

سيرة جديدة لأبولينير

سعيد بوكرامي

تروي سيرة غيوم أبولينير الصادرة- مؤخّراً- عن دار غاليمار، كيف أصبح ويلهيلم دو كوستروفتسكي، مجهول الجنسية، أحد أعظم الشعراء الفرنسيين خلال القرن العشرين، والذي كانت لديه موهبة أدبية خارقة: شاعر، سارد، صحافي، ناقد فني، ناقد أدبي، ناشر، مدير مجلة، وكان لديه حدس معجز واستشعار مستقبلي. كما كان صديق الرسامين ومدافعاً شرساً عن الفن الحديث. فرض أفكاره الجريئة، وفتح آفاقاً جديدة للقصيدة في عصره. وفي الوقت نفسه بقي مرتبطاً بالماضي، بالكتب القديمة وبالذكريات. كانت أعمال غيوم أبولينير مليئة بالتناقضات والمفاجآت، ومحتفظة بملكة الاستثنائي ومحتفلة بواقعية جديدة. لم تصدر أية سيرة ذاتية عن أبولينير شافية كافية منذ أربعين سنة. وها هي- أخيراً- تصدر عن الباحثة المتمرّسة لورانس كامبا التي سبرت عدداً هائلاً من الوثائق الأصلية، أغلبها لم يكن منشوراً من قبل.

لكن، من هو غيوم أبولينير؟إنه أبولينير بغضّ النظر عن أصله وفصله، إذ تعثّرت معظم السير التي كتبت عن الشاعر عند هذه النقطة. بيد أن الباحثة لورانس كامبا، ركّزت- في المقابل- على العوامل التي جعلت من أبولينير شاعراً رؤيوياً، واستشرافياً. هو الذي كتب «تذكّروني، أنا رجل المستقبل»، كما بحثت الكاتبة عن المرجعية المعرفية والوجدانية التي مكّنت الشاعر من نسج دواوين شعرية ومقالات صحافية ونقدية وفنية، في مدة قصيرة، لم يدركها غيره من الأدباء الذين عاشوا عمراً أطول.

قامت الباحثة الجامعية المتخصّصة لورانس كامبا بعمل باهر لغةً وبحثاً، فأعادت إلى الأضواء الشاعر غيوم أبولينير، العاشق الأبدي للابتكار والتجديد الشعريّيْن، لكن حياته- في المقابل- كانت مثخنة بالخيبات، طوال حياته كان غير راضٍ عن نفسه. وكما قال ذات مرة: «ليس الآخر من لا يحبني، أنا من لا يعرف كيف يحبّ».

أبولينير يمثّل صورة الشاعر غير المرغوب به. الذي نجده في قصيدته الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه.و تعدّ الباحثة هذه القصيدة الطريق الملكي الذي يجب اقتفاؤه لفهم أبولينير وبناء سيرة ذاتية جديدة ومغايرة له، كما ركّزت الباحثة على البعد المأساوي الذي طبع علاقات الشاعر بمحبوباته اللواتي كن البوتقة التي انصهرت فيها موهبته وانفعالاته وإحباطاته واستناراته، انصهاراً إبداعياً أثّر في مساريْه الإنساني والشعري. كما تناولت محطّات من طفولته وترحاله ومشاركته في الحرب وعلاقاته بالمشهد الثقافي الفرنسي عامة، وبشعراء وفنّاني عصره، مزيحةً الستارة عن حياة غامضة ومجد شعري مبهر.

على مدى 800 صفحة من البحث المغامر في حياة أبولينير ومجمل إبداعه قدّمت الكاتبة- بجلاء- وقائع حاسمة من حياة الشاعر الحسّية والصاخبة التي كانت دائماً محفوفة بالدهشة ومكامن الهلاك. حياة من الحب والصراع والحرب، تبدو- من خلال أعماله- أنها امتدّت إلى سنّ متأخّرة، لكن غيوم أبولينير- في الحقيقة- توفّي عن سنّ لا يتعدّى 38 عاماً. (1880 - 1918). لكنه عاش خباياها وجوهرها وإكسيرها. لم يمت أبولينير في الحرب كما كان يتمنّى، ولم يقضِ متأثّراً بجراح إصابته في المعركة، بَل مات بعد إصابته بالإنفلونزا الإسبانية التي حصدت أكثر من 40 مليون ضحية عبر أنحاء العالم.

هذه السيرة الأدبية والتاريخية، التي حازت جائزة لبوان المرموقة 2014 التي يرأس لجنتها ماكس غالو الكاتب المعروف وعضو الأكاديمية الفرنسية، تجمع بين نكهة الواقع ومتعة البحث وإعادة الاكتشاف. مليئة بالكتّاب والفنانين الأوروبيين الذين يضيئون شخصية الشاعر ومسار الحداثة، وترسم صورة شاعر هارب من عُقَده وعابر للزمن بأفكاره وشعره وطموحه.

نلاحق الشاعر من أروقة الفاتيكان إلى نهر الراين، ومن ضفاف نهر السين إلى سراديب النبيذ مستكشفين بحضوره وإبداعه عالماً هنسياً من العلاقات الإنسانية المشوبة بالتواصل تارة وبالقطيعة تارة أخرى، وعلى رأسها علاقته بالمرأة. كان أبولينير عاشقاً للحركة والسرعة والابتكار، ولكن على أساس من القيم الموروثة؛ ففي أقصى درجات التجديد كان يحافظ على المورو ث اللغوي والمورو ث الشعري. تعترف الباحثة أن أبولينير كان غير مستقرّ في حياته وإبداعه واختياراته. هل يعود الأمر إلى شرخ الهوية الذي عاشه، أم يعود بالأساس إلى حضوره في عالم متحوّل بشكل تراجيدي نحو حرب عظمى، تَعِدُ بتحوُّلات جذرية ومآسٍ إنسانية؟؟ في كل الأحوال، كان أبولينيرُ شاعراً كبيراً تمثّلت عظمته في امتداداته الجمالية التي سكنت روح الشعر العالمي إلى اليوم، مجلجلة بتمرُّده، مهادنة بحبّه، مستبصرة بأفكاره المتجدِّدة العابرة للآفاق.

شعب يفتِّش عن هويّته

خاص بالدوحة

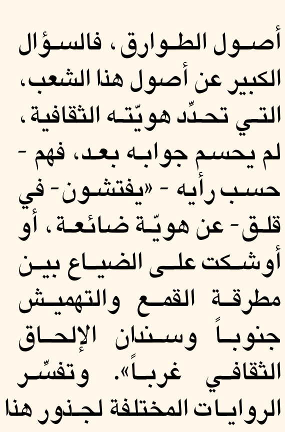
يفصح كتاب «الطوارق.. من الهويّة إلى القضيّة» عن سرّ الاهتمام الدولي والإقليمي بمنطقة الأزواد، من منطلق أن «الإقليم يسبح فوق بحيرة من الغاز يُقدَّر احتياطيها بـ«ترليون» متر مكعب إلى جانب مخزون ملحي يكفي لخمسين سنة مقبلة مع مناجم اليورانيوم النيجرية التي تزوّد المحطات النووية الفرنسية بنصف احتياطاتها منه». الكتاب نفسه، الصادر عن المركز الموريتاني للدراسات والبحوث الاستراتيجية، يرمي إلى إضاءة جوانب مجهولة قد طواها النسيان من حياة شعب الطوارق، الذي ظل يشكّل - نتيجة تهميشه وعزلته - لغزاً صحراوياً.

اسم غريب!

من طريف ما تطرَّق إليه الكاتب في فصله الأول إشارته إلى أن اسم الطوارق مصطلح لا تتجاوز معرفته نخب القوم، فهو - رغم غلبته عليهم - غريب على جمهورهم «فهم لا يسمّون به أنفسهم، ولا ينتسبون إليه في أصولهم، فهو اسم أطلق عليهم من خارجهم، لا يعرفه إلا المثقّفون والمتعلّمون، ونادراً ما يعرفه الشخص الأمّي من الطوارق الذي لم يتصل بالثقافات العصرية والعالم الخارجي». وقد ذكر الباحث عدة روايات لاشتقاق هذا الاسم، منها - على سبيل المثال - أن الطوارق جمع طارق، أي الآتي ليلاً، أو هم طرّاقو الصحراء ومرتادوها. ولشهرة هذا الاسم لدى الآخر تم تبنّيه رسمياً من قبل القادة السياسيين والقبليين، حيث صدّر زعماء الطوارق مطالبهم في المذكّرة المشهورة التي أصدروها عام 1990 إبان مفاوضتهم مع الحكومة المالية، بعبارة «نحن طوارق مالي». ويبدو أن لفظ «إيماجغن»، ويعني الرجال الأحرار أو الشرفاء، هو المختار من قبل الطوارق للتعبير عن هويّتهم الاسمية.

قضيّة الجذور

يناقش الباحث في هذا الكتاب مسألة أصول الطوارق، فالسؤال الكبير عن أصول هذا الشعب، التي تحدّد هويّته الثقافية، لم يحسم جوابه بعد، فهم - حسب رأيه - «يفتشون - في قلق - عن هويّة ضائعة، أو أوشكت على الضياع بين مطرقة القمع والتهميش جنوباً وسندان الإلحاق الثقافي غرباً». وتفسّر الروايات المختلفة لجذور هذا الشعب طبيعة هذه الحيرة؛ فنسّابة العرب القدماء لا يتردّدون في نسبتهم إلى أصول صنهاجية عربية. يقول ابن خلدون «هذه الطبقة من صنهاجة هم الملثّمون الموطّنون بالقفر وراء الرمال الصحراوية بالجنوب أبعدوا في المجالات هناك منذ دهور قبل الفتح.. وصاروا ما بين بلاد البربر وبلاد السودان حجزاً، واتخذوا اللثام خطاماً تمايزوا بشعاره بين الأمم... هم إخوة صنهاجة»، ويقول عبد الرحمن السعدي في تاريخ السودان: «وهم المسوفة، ينتسبون إلى صنهاجة، وصنهاجة يرفعون أنسابهم إلى حمير»، وهو النسب الحميري الذي تواترت عليه جمهرة من النسّابة والمؤرّخين والعلماء ينيّفون على العشرين..



ويميل رأي ثان إلى أن أصول الطوارق أمازيغية بربريةٌ، وهو رأي – كما يقول الكاتب - يدعمه المشترك اللغوي، إضافة إلى نتائج الاكتشافات والحفريات الأركيولوجية ودراسات السلالات والجينات الوراثية. ويقول الباحث الطارقي محمد عبد اللطيف: «إن قبائل الطوارق سَمَّت نفسها «إمازغن» نسبة إلى جدِّهم إمازيغ بن كنعان بن حام بن نوح».

وهناك رأي ثالث ينأى بالطوارق عن الارتماء في حضن الثقافتين العربية أو الأمازيغية؛ فالطوارق هم الطوارق، لهم انتماؤهم العرقي وخصوصيتهم الثقافية بعيداً عن التجاذبات الإيديولوجية بين دعاة القوميتين العربية والأمازيغية. والثابت الوحيد – كما يقول المؤلِّف - هو انتماؤهم إلى الأمة الإسلامية ولعبهم أدواراً ريادية هامة في تكوين نسيجها المعرفي مع إخوتهم من العرب والبربر والأفارقة، فهم شعب يفتخر بهويّته الحضارية الأصيلة ولغته الوطنية الخاصة به، وحروفها تسمّى التيفناغ، وهي تجعله أحد الشعوب الإفريقية النادرة التي تمتلك أبجدية نظيفة يرجع وجودها إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد.



تمجيد المرأة

على عكس أغلب الشعوب الشرقية يعتز الطوارق بالانتساب لأمهاتهم، ويعتقد العديد من الطوارق أنهم ينحدرون من ملكة عظيمة تسمى «تنهينان» ملكة الطوارق التي بَنَتْ دولة قوية في القرن الخامس الميلادي، وتركت لهم مجداً مؤثَّلاً، لا تزال شواهده شاخصة في جبال الهقار وكهوف أبالسا جنوبي الجزائر حالياً، وإلى هذه الملكة يرجع النظام الاجتماعي للطوارق الذي يستمدّ السلطة حتى الآن من حكم المرأة.

في غمرة الأحداث التي عرفها إقليم أزواد في السنوات الماضية أُجهض حلم الطوارق بالاستقلال المعلن عام 2012 في مهده، ويعزو الكاتب إخفاقات هذا المشروع إلى عدم قابليته للاستمرار وسط رفض النظام الدولي والإقليمي له، إلا أن هذا الإعلان قد أعاد قضية شعب ذي خصوصية حضارية وثقافية مُغَيَّبة من رفوف النسيان إلى دائرة الأضواء، وينصح الباحث في ختام الكتاب الحركات الأزوادية باعتماد استراتيجية سياسة واقعية أكثر مرونة وأبعد نظراً، بدلاً من سياسة «كل شيء أو لا شيء».

الحنين المحايد

علوان الجيلاني

«حين تتحوّل الحياة / إلى أزقة متناهية الضيق والحلكة / على اللغة أن تتناثر شقوقاً /على امتداد الاختناق / لتغدو نوافذ يعبرها الأوكسجين». يصلح هذا المقطع الذي جعله الشاعر جميل مفرّح عتبة للمحور الثاني من مجموعته الجديدة «ربطة عنق أنيقة» ليكون عتبة لهذه القراءة، فقد جعل الشاعر اللغة خياره، بل ملجأه ومُتَّكأه لعبور لحظة الحياة الحرجة.. فاللغة- في حَدّ ذاتها- هدف الشاعر، كما أن التخفيف من حلكة الواقع وضيق الخيارات فيه والتخلُّص من الاختناق به هدفه الآخر.

تتجلّى في المجموعة خبرات الشاعر باللغة ومعاشرته الطويلة لها جنباً إلى جنب مع نضج في الوعي بالعملية الإبداعية، وانزياحات شاسعة في فهم الشعر. وتلك كلها ميزات تتآزر مع خبراته في جوانب الكتابة المختلفة.

لا بدّ من القول إن اشتغال مفرّح على النوستالجيا، اشتغال ليس فيه ذلك الحنين المَرَضي الجارف الذي اشتهر به الشعراء الرومانسيون، بل هو اشتغال يزاوج بين الحنين والتأمُّل الهادىء، اشتغال عاقل محايد إلى حَدّ كبير. وهذه مفارقة؛ إذ لا يمكن للنوستالجيا إلا أن تكون حنيناً شاهقاً وحارقاً. أمّا أن تكون حنيناً محايداً فهذا هو الجديد الذي نفُاجَأ به:

«أيتها السدرة... لا أحب أن أبدأ طقوسي عند جذعك، ولا أتمنى أن تكوني آخر منتهىً أجدّف باتجاهه، عليك أن تبحثي عن مبرراتك الكافية لتنتظريني ولتشتاقي إليّ كما لم تشتاقي لأحد قبلي.. وعليّ أن أكتمل تماماً لأكون كما تتخيَّلني أشواقك المكدّسة.. تمهّلي، انتظري ريثما أتسلّق هذا الجدار الذي يفصلني عنك، ثم أتجاسر وأقفز من أعاليه إليك.. لا تستعجلي ارتفاعي



وسقوطي، فلست جديراً بكل هذا العناء، ولست لائقة بمحاولاتي التّحليقَ بكلّ هذا العري إليك».

فهذه الألفاظ الكابحة «لا أحبّ»، «لا أتمنّى»، «لا تستعجلي»، «تمهّلي، انتظري» تشعرنا بأنها تفرمل لوعة النوستالجيا وانهماراتها داخل لحظات التذكُّر والاستحضار الحميم..

تضع تجربة جميل مفرّح بين أيدينا عالم دهشة بالغ الاتّساع، لكنه ليس بعيداً عنّا. إنه- بشكل ما- عالمنا الذي كان مطموراً في ذواتنا، لم نكن قادرين على اكتشافه، أوكنا نتغاضى عنه.. نتحايل على وجوده فينا بالتناسي لا بالنسيان، حتى جاء مفرّح ليمنحه، من خلال هذه النصوص، مشروعية الإعراب عن حضوره... ليحضر لائقاً مميَّزاً، في نصوص تخلَّصت من ضغوط التوصيفات النقدية البائسة للأشكال الشعرية، بمقدار ما أخلصت للشعر الذي يثبت دائماً أن حرّيته أكبر وأوسع من كل التوصيفات، وأن ليس بوسع أحد أن يلوّنه، فهو أصل الألوان ومصدرها، وهو بذرة الجمال في وجودنا الإنساني، أينما وجدت تخلّق الإبداع، وقد أعلن عن نفسه.

و الأكثر لفتاً للانتباه في هذه النصوص هو الخرشات.. فنحن أمام معلِّم ماهر؛ إذ إن خرشات جميل مفرّح هي مزيج من البساطة والتركيب، الملامسة الشفيفة والعمق، حلاوة الشعر ونضج الفكر، طرافة اللقطة وعنوبة تَأتّيها:

«عليك أن تضع الخطيئة هذه المرّة / في مكان آمن من جسدك /وألّا تسمح أن ينال منها الكلاب والقطط/... هؤلاء مثقلون أيضاً باقتناص الخطيئة / يتلمّسون روائحها/في الأزقّة الموحلة والزرائب المتعفّنة /هذه المرة /لن تقع على عيدان الحطب المتكوّمة / فتجرح ركبتيك /وتقدّ قميصك الجديد/ ولن تتوقّف بين اللحظة ورفيقتها /.... عليك هذه الليلة أن /تستأذن الطفولة /لبرهة من الزمن /تمتحن فيها الخطيئة التي يتحمّلون وزر إدانتها/ويكمّمون دونها عيون الرغبة /من أن تعلن عن حضورها».

تستمرّ لعبة المزاوجات الناضجة بين النوستالجيا والتأمُّل الهادىء في سياق سردي وعبر اختيارات تنبع من أولى تجارب الحياة.

وهي لا تحضر اعتباطاً، بل تحت مجهر التأمُّل والتفكير والتفلسف المعجون بالشعر في أعلى تجلّياته.

تكشف قصائد مفرّح، خصب مخيّلته القادرة على تحسُّس فضاءاتها في سديم الحياة البائس، وثمة اجتراح لغة توّاقة للكشف عن خفايا يصعب التعبير عنها بلغة عادية. والنوستالجيا شقوق في الروح، فما يتسرّب منها لا يرضى إلا أن يُكتَب بلغة خاصة، كما في هذه القصائد التي تفنّن مفرّح في إبداعها مرهفة مشحونة بالروعة شحناً.

أتيلا الهوني.. ملك البرابرة

صدر عن دار الكتب الوطنية في «هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة» الترجمة العربية لكتاب «أتيلا الهوني، ملك البرابرة وسقوط روما» للمؤرِّخ البريطاني المعاصر جون مان المتخصِّص في الصين ومنغوليا، ونقله إلى العربية عمرو الملاح.

يُعَدّ الكتاب واحداً من أهمّ الكتب

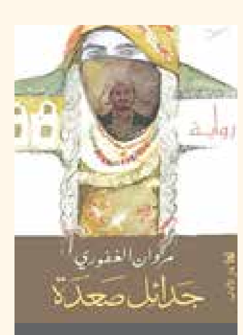


التاريخية التي تناولت تاريخ قبيلة الهون على مدى قرون عدة، حيث كانت تقيم في إقليم منغوليا في الصين. ربما كانت قبيلة الهون واحدة من قبائل البرابرة المزعجة التي صعدت ثم سقطت، لولا أنموذج أصلي لأتيلا يتّسم بالقوة إلى حَدّ استثنائي، ويُدعى موتون، وقد صعد نجمه في عام 902 قبل الميلاد.

كان موتون قد قدَّمه والده طومان رهينة إلى إحدى القبائل ليتخلّص منه، لكن موتون استطاع أن ينجو وينتقم من أبيه ويقتله كما قتل كثيرين، واتّخذ من جمجمة أحد الحكّام المجاورين كأساً له، أصبحت ترمز للقوة المعتادة للحكام من البدو الرحّل. وبعد ذلك بنى موتون إمبراطورية تمتدّ على مساحات شاسعة، وكان الهون يوسّعون إمبراطوريتهم على مَرّ العصور بالاستيلاء على مناطق جديدة، حتى جاء دور روما التي تحالفت مع القوط لمواجهة جحافل البرابرة من آسيا الداخلية. بيد أنه لا سبيل إلى مقاومة الهون الزاحفين حتى قرعوا أسوار روما في منتصف القرن الخامس الميلادي على يد ملكهم أتيلا الشجاع الذي اعتاد أن يستغرق في اللهو والملذّات وكثرة الشراب التي قضت على حياته بعد أن كان يخوض أعتى المعارك، ويخرج منها منتصراً.

الغفوري في صعدة

يدخل الروائي اليمنيّ الشاب مروان الغفوري دائرة الرواية بعمل ثالث، فبعد «كود بلو» (8002) و«الخزرجي» (3102)، صدرت له مؤخَّراً رواية بعنوان «جدائل صعدة» (دار الآداب- بيروت). في الرواية نفسها يقوم الغفوري باستثمار الجدل السياسي الدائر اليوم في الجهة الشمالية من اليمن، وعلى وجه الخصوص في مدينة صعدة وجبالها، عبر سرده لمجموعة رسائل متبادلة بين الراوي وفتاة من صعدة اسمها إيمان، لتظهر حكاية عن جدائلها المنسدلة من أعالي الجبال، وعن سرّ بطنها المنتفخ، عن الحرب والمواقف والعادات والتقاليد، عن المأجورين وعمَّنْ يوظّفون الدين للمصالح الشخصية والسيّاسية، عن الجهل والتزمّت، عن الأنوثة



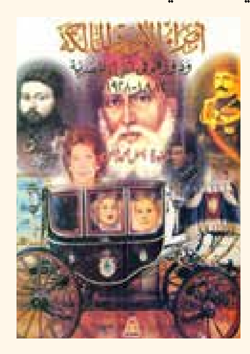
المسحوقة. عبر كل هذه التشكيلة يرغب مروان في تقديم واجهة صعدة على طاولة نقاش من منظور أدبي يسعى لعدم الانحدار إلى قعر الطرح السياسي المباشر والإشكاليات التي سوف يشعلها ولن تحسب لصالح العمل في نهاية الأمر.

الرواية صدرت تزامناً مع النقاش السياسي السائد في البلد، وتوازياً مع المواجهات الدائرة بين النظام السياسي الحاكم وبين جماعة الحوثي المنتمية إلى مدينة صعدة.

أمراء الأسرة المالكة

يقدِّم كتاب بعنوان «أمراء الأسرة المالكة ودورهم في الحياة المصرية (1929 - 1952)» تأليف د. أمل فهمي قراءة تاريخية تغطي فراغاً هائلاً في تاريخ مصر الحديث.

يرصد الكتاب الصادر حديثاً عن «الهيئة المصرية العامة للكتاب» دور القصر في فرض سيطرته على الأمراء من خلال تحديد دورهم السياسي ورسم أوضاعهم المالية والاجتماعية، والوضع الاقتصادي الذي يحظون به، وإسهامهم الفاعل في النواحي الاجتماعية والحياة



الثقافية، من خلال الاهتمام بالإصلاح الاجتماعي، حيث تلقي هذا الدراسة الضوء على الدور المتميِّز الذي لعبه أمراء الأسرة في الحياة المصرية (1882 - 1928)، تلك الفترة التي شهدت متغيِّرات سياسية واقتصادية واجتماعية، وانعكست آثارها في تحديد مواقف الأمراء منها، فتأثَّروا بها وأثَّروا فيها.ينقسم الكتاب إلى خمسة فصول، يتناول الفصل الأول أمراء الأسرة المالكة وعلاقتهم بالحركة الوطنية وقتها، ويركِّز على دورهم البارز فيها. أما الفصل الثاني فيتناول- بإسهاب- الدور الذي لعبه القصر في تحديد أوضاع الأمراء من نواحٍ عديدة، كالناحية السياسية، والمالية، والاجتماعية. وفي حين يبقى الجانب الاقتصادي موضوع الفصل الثالث من الكتاب الذي يتناول أوضاع أمراء الأسرة المالكة الاقتصادية.ويتحدَّث الفصل الرابع عن أمراء الأسرة المالكة والحياة الاجتماعية ووضعهم المتميِّز فيها ومشاركتهم في احتفالات الدولة الرسمية والدينية.ويتناول الفصل الخامس الحياة الثقافية لأمراء الأسرة المالكة ودورهم في تنشيط الحركة الثقافية والاهتمام بالتعليم والجمعيات العلمية.

طيور الواقع العربي



صدر- مؤخَّراً- عن «دار الساقي» في لندن رواية «طيور العتمة» للقاص والروائي السعودي الشاب ماجد سليمان. لا تبتعد أجواء الرواية كثيراً عن الواقع العربي، لا، بل إنها تمتح منه، ومن مشاكله الناجمة عن تضافر الاستبداد والفكر الظلامي. ويؤدّي السجن- كفضاء ومكان- دوراً رئيساً في هذه الرواية، ومن هذه الناحية يمكن عَدّ رواية «طيور العتمة» إضافة جديدة إلى متن أدب السجون العربي الذي يزداد ويتّسع يوماً فيوماً.

وجدير بالذكر أنه سبق أن صدرت للروائي روايتان اثنتان: «عين حمئة» عن دار طوى، و«دم يترقرق بين العمائم واللحى» عن مؤسسة الانتشار العربي، وصدرت له كذلك في القصة مجموعة بعنوان «نجم نابض في التراب». ويميل الروائي السعودي إلى أسلوب واقعي، مُطَعَّم بسرد شعري، في تصوير شخصيات روايته وأحداثها، ولا يبدو أن روايته الأخيرة تشذ عن ذلك.

ومن أجواء الرواية الأخيرة نقتطف: «قُبض على برهان مع اثني عشر شخصاً آخرين بتهمة التخطيط لمحاولة انقلابية، ليجدوا أنفسهم في عالم السجن المرعب...

من السجن إلى الصحراء، بين الهرب والأمل والحب، قضى برهان أيامه على حافة الموت، بعد مقتل أصدقائه جميعاً.

في السجن يكون الموت خياراً أسهل من الحياة. ويتحوّل قرار السجان في الحفاظ على حياة السجين نوعاً من العقاب الإضافي، خاصّة حين تكون اللافتة المرفوعة على باب المدخل (رفقاً بالسجناء، فهم آدميون).



سعيد بنگراد

الصورة لا تخبر إلا في النادر من الحالات، أو لا تفعل ذلك إلا في مستويات تقريرية عادة ما لا تلتفت إليها العين، إنها تغري وتسحر، إنها تعبر عن عدد هائل من «الحقائق»، ولكنها تفعل ذلك فقط من أجل الدفع بالمُسْتَهلِك إلى حقيقة واحدة.

الشراء ولا شيء سواه!

لم يعد مُمكناً للإشهاري، في عصرنا هنا، أن يقول أي شيء عن موضوعات رسائله دون الاستعانة بالنافذة البصرية وبقدرتها على استثارة الحسي في العين من خلال الحسي ذاته، بعيداً عن تجريدية المفاهيم وسلطتها في التحديد المُسبق للأحاسيس. فكل إحساس هو في الأصل نسخة من نفسه، قبل أن يستوطن ما يمكن أن يُجْلي مضمونه، «فلا وجود لمعادل لفظي لإحساس ملون»، كما كان يقول بول فاليري (1).

وتلك هي الحدود الفاصلة بين ما يأتي من اللغة الطبيعية (اللسان)، وبين ما تلتقطه الحواس، فنحن «نبصر داخل عالم ونتكلّم في عالم آخر»(2). ذلك أن التعبير «الغرافي» ليس آلية تخطيطية بصرية طارئة ولاحِقة للغة، بل هو وثيق الصلة بالتعبير اللفظي





نفسه، إنهما فعاليتان من نشأة واحدة، ومختلفتان في الطاقة التعبيرية. يتعلق الأمر بطريقتين في «قول» العالم وتسريب المعنى إلى كائناته وأشيائه. فمن خلال هذا المعنى وحده يمكن أن تتحوّل الأشياء إلى علامات.

وهذا ما تؤكده طبيعة الوصلات الإشهارية الجديدة. إن اللفظ لا يقوم عادة داخلها سوى بدور بسيط ضمن سيرورة إثارة انتباه المُستهلِك المحتمل إلى مُنتَج موضوع للبيع. وهو ما يعني أن الإشهاري لا يصُب مضامين جاهزة في صورة خرساء، بل يُضمّن سيرورة التمثيل البصري واللفظي كتلة هائلة من الانفعالات هي أصل الرغبة وأصل الحاجات، وهي السبيل إلى تلبيتها أيضاً. إنه لا يبيع في حقيقة الأمر منتجات موجهة لإشباع النفعي في الوجود المباشر، بل يمطر المُستهلِك بوابل من «الصور»، هي ما يستثير العين ويشدها إلى موضوع نظرتها.

وهذا دليل على تهافت تصورات كل الذين شككوا، في مرحلة من مراحل تاريخ التعبير الغرافي، وفي تاريخ التمثيل الإشهاري على وجه الخصوص، في قدرة الصورة على قول شيء آخر غير استنساخ موضوعات تعرضها على العين بشكل مُحايد. فالتواصل الإنساني في تصورهم، والإشهار جزء منه، هو إرسالية لسانية في المقام الأول، إن اللفظ فيه يمدح ويُعَدّد مزايا المنتج وفضائله على الذات الفردية والجماعية استناداً إلى كلمات «تشرح» سياق الشراء ودواعي الاستهلاك؛ وتلك وسيلتها المثلى في الإقناع.

بعبارة أخرى، إن الصورة للإيضاح فقط، أما المضمون الحقيقي للوصلة فمودع في لغة العرض الإشهاري وحده، إذ من خلالها يستطيع المتلقي معرفة ما تود الوصلة قوله. وهو الموقف الذي عُرفت به مجموعة من الخطاطات التواصلية الكلاسيكية في الإشهار، من قبيل aida (الانتباه والمصلحة والرغبة والشراء) ولاسويل وداغمار، وهو أيضاً الموقف الذي تبناه دعاة «التدريج» في المغرب، فحولوا الصورة إلى فضاء تتخلله «المنافع» المباشرة، عوض أن تكون سبيلاً نحو الكشف عما لا توده الذات أو لا تستطيع قوله. وبذلك قلّصوا من الطاقة التعبيرية للصورة واكتفوا بصبها في مُرْفق دارج يَهدي العين إلى ما يجب أن تستهلك، لا ما يجب أن تحتفي به في ما هو أبعد من المنتج ووظيفته.

لقد نظروا إلى الصورة باعتبارها تمثيلاً حسياً، ولا ثقة في ما يأتي من الحواس ويستوطنها، وهي بذلك تحتل مرتبة ثانية في علاقتها بالمفاهيم. إن اللغة وحدها تمتلك القدرة على التجريد وتسمية مناطق النفس والوجود والفصل بينها. فنحن، حسب هذا التصور دائماً، لا ندرك مضمون الصورة إلا إذا قمنا بتحويله إلى وجه مفهومي مجرد، هو ما تحتفظ به الذاكرة وهو القابل للتداول. والحاصل أن المستهلك لا يتوقف عند الصورة إلا من أجل «قراءة» ما يقوله النص اللفظي عن محاسن المنتج وفضائله. وأحسن الطرق إلى ذلك وأقربها إليه هو دارجة لا تملك من طاقات التعبير سوى الوصف المباشر.

وهذا أمر تفنده طبيعة التمثيل البصري ذاته. إن الصورة الذهنية ليست استنساخاً مطلقاً لإدراك حسي،

Roland Barthes
L'aventure sémiologique



أو وجهاً من وجوهه. فعلى عكس ما تُوهم به حالات الاستنساخ البصري، هناك دائماً فاصل بين الصورة والعالم المرئي في الخارج، تُعد الأولى لوحة ممتدة في العين واستيهاماتها، أما الثاني فمتحول في الطبيعة وحدها، إنه أسير زمنية تستوعب كل واجهات الوجود داخل منطق التتابع اللامتناهي داخلها. لذلك، لا تقدم الصورة مُنتجَاً «حافياً» مُنفلتاً من أي سياق، بل تُعيد صياغته ضمن انفعالات الذات ورغبتها في أن تكون أكثر من مجرد «أنا» معزولة تستهلك النفعي في المواد وفي القيم.

إن هذه الرغبة وحدها قادرة على دفع المتلقي للانتشاء إلى ما يتم تمثيله في الصورة باعتباره تجربة حسية مصدرها العين لا المفاهيم. فما يقوله الخطاب اللفظي لا يشكل، في حقيقة الأمر، سوى «تبرير بَعْدي» يكتفي بصب مضمون الصورة في كلمات تُرسي قاعدة لمعنى قد يبدو «جلياً» في الذهن، ولكنه لن يكون هو الباعث على الشراء في جميع الحالات.

وهو ما يعني أن الصورة لا «تستثير» فحسب، ولا تشرح البعد اللفظي من خلال إضافة «جزئية بصرية» تتعرّف عليها العين في ما هو مودع في التسميات والتعليق المُصاحِب، إنها مستقلّة في طرائق الإقناع والإبلاغ، وفي استثارة ما توده من انفعالات. إنها لغة بنحوها وتركيبها وتأليفاتها الدلالية المُتنوّعة. فهي في الأصل حاصل تسنينات اجتماعية مُسبقة لقيم أودعها الإنسان في محيطه، في الشكل واللون والخط وزوايا الرؤية.

> الصورة لا تقترح مضموناً جاهزاً، بل تداهم الوجدان وتوجهه نحو ما نسيه أو استبطنه خلسة

قد لا يتعلّق الأمر بخاصيات لها صرامة اللفظي وأحكامه، ولكنها مع ذلك لا تُسَلم نفسها إلا من خلال استنفار معرفة تستعيد الذات من خلالها ما هُرِّبَ في غفلة منها في تفاصيل العادي والمألوف والمتداول. لذلك عادة ما يلتقط المتلقي «كليّة» الصورة قبل أن ينتبه إلى «خطية» الخطاب اللفظي.

بعبارة أخرى، إن الصورة لا تقترح مضموناً جاهزاً، إنها تداهم الوجدان وتوجهه نحو ما نسيه أو تناساه أو استبطنه خلسة. وبذلك، فإن قوتها الإقناعية تكمن في قدرتها على التأثير المباشر دفعة واحدة في اللاشعور، على عكس المضمون اللفظي الذي يستدعي «طولية» في الزمان. إنها ليست لحظة «للتأمل» العقلي، بل هي اندفاع «حسي» نحو الفعل، ما يسميه ريجيس دوبري، «طفولة العلامة»، ذلك أن «الصورة هي من طبيعة رمزية، ولكنها لا تمتلك

رغبات أخرى لا يمكن أن تشبعها سوى صور مفتوحة على الحلم والشعر والاستيهامات بعيداً عن السلوك النفعي



الخصائص الدلالية للسان»(3). وتلك حقيقة أخرى تؤكد أن مصدر نجاح الوصلة هو استعمالها الجيد للطاقات التعبيرية البصرية، في انفصال عن «جزالة» اللفظ وقوة الشرح المصاحب، و«حسيّة» التعبير الدارج.

وهنا معناه أن مصدر الإقناع في الإشهار لا يكمن في ما يمكن أن يقدمه «منطق الملفوظ أو الحجة، بل ما يمكن أن يقوله منطق الحكاية والانخراط. فنحن لا نصدق ما يقال لنا في الحكايات، ولكننا نحرص مع ذلك على سماعها»(4). وتلك هي القوة الضاربة «للمحتمل»، إنه لا يُقنع بالبينة والبرهان، بل يُغري بالتمثيل المشخص، سواء أكان ذلك من خلال الحكي أم من خلال حسية الصورة. إن التشخيص في الحالتين معا هو السبيل إلى وجدان يتطوّر خارج إكراهات التفكير العقلي.

إن رفض فكرة الاستنساخ البصري هاته هي في الواقع رفض للفكرة القائلة إن المنتج مجرد شيء مادي تحكمه «نفعية» صريحة. والحال أن الطابع المادي فيه لا يشكل سوى واجهة عرضية قد تكون بلا قيمة في غالب الأحيان، ذلك أن ما تلتقطه العين هو لون وشكل وخط وامتداد وإيقاع ووضعة. وهو ما يعني أن الصورة لا تقدّم للعين أشياء، بل تستعير من الوجود واجهات هي ما تقوم بتمثيله استناداً إلى خاصيات الإدراك البصري.

إن الماء واحد في الوجود، ولكنه مُتعدِّد في المظاهر والتجلي، إنه شلالات وسيول وبحار ووديان، إن الأساسي فيه ليس «مادة»، بل خاصياته باعتباره منعشاً وجارفاً وعنيفاً، ومالحاً ورقراقاً وعنباً زلالاً. وقد يكون مصدر ذلك هو طبيعة تمثُّلنا للكون ذاته، فالعالم ليس فطرياً في العين، والتمثيل البصري ليسا طارئاً في وجودنا، إنه متأصل فينا، فنحن لا ندرك «سرّ» المفاهيم وقدرتها على اختصار العالم إلا من خلال تمثُّلها «متحيزة في الفضاء ومُتعاقبة في الزمان».

تؤكد حالات التمايز هاته أن ما يتم تمثيله في الإشهار والترويج له ليس المنتج في حقيقته المادية ذات النفع المباشر، بل فقط مظهر من مظاهره. فنحن نبحث في محيطنا عن «الليونة» و«الرقة» و«النعومة» و«الصلابة» و«النقاء» و«الطهارة» و«البياض»، ونشتري مع السيارة المظهر والزهو والرقي الاجتماعي.

إننا في جميع هذه الحالات، في الإشهار وخارجه، نستهلك قيماً ومواقف ولحظات وجودية. فلأننا لا نكتفي باستهلاك مواد تلبي حاجة مباشرة، فإن «الإشهار يدلنا على ما يجب أن نستهلكه من خلال هذه المواد» (د. فيكتوروف). هناك في ما هو أبعد من السلوك النفعي رغبات أخرى لا يمكن أن تشبعها سوى صور مفتوحة على الحلم والشعر والاستيهامات.

إن حسيّة العين ليست عيباً في الإدراك وفي تمثُّل الكون، بل هي طاقة مُضافة إلى ما لا يمكن أن تستوعبه الكلمات، إنها منفذ إلى عوالم يُستعصى ترويضها من خلال اللفظ وحده. لذلك لا يتعلق الأمر في الصورة بحالة إبصار «حافٍ» خالٍ من المضافات الانفعالية، بل بـ«تجربة للنظرة»، فهذه التجربة وحدها تخلّص الرغبة والانفعال والاستيهام من ربقة التمثيل المفهومي المجرد، لكي تردها إلى حالتها «الطبيعية». لذلك، فإن المضاف الدارج لا يمكن أن يشرح البصري، بل يُفرغ الصورة من قوتها التعبيرية ويحوّل المنتج، من خلال ذلك، إلى «لعبة» يلهو بها المستهلك، كما يلهو كل الصغار...

بعبارة أخرى، تبدو موضوعات العالم موزعة بين استعمال يشدها إلى العملي في الوجود، وسرعان ما يبلعها النسيان، وبين دلالات تمنحها موقعاً ضمن المخيال الإنساني، ما كان يسميه رولان بارث حالات «التوتر الذي يجمع بشكل دائم بين وظيفة الشيء ومعناه، فالوظيفة متحرِّكة فيه، أما معناه فثابت، إنه ما يودَع ضمن خزان ما نسميه الرمزية»(5)، فاستناداً إلى هذه الرمزية وحدها يمكن للصورة أن تقترح على العين شيئاً آخر غير ما ألِفته في معيشها اليومي.

وخلاصة ذلك أن الإشهار لا يدعونا إلى شراء منتجات، إنه «يضيف إليها (دفئاً)، ودون هذا الدفء ستظلّ المنتجات بلا روح». وهي صيغة أخرى للقول، إن الأساسي ليس مادة الاستهلاك، بل الخطاب الحامل لها، ونقطة ارتكاز هذا الخطاب هي الصورة. والصورة هي ما يستهوي المُستهلِك.

هوامش

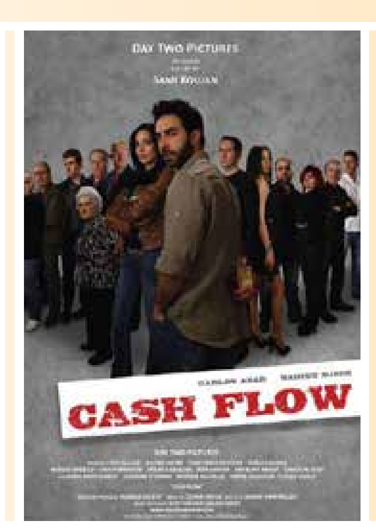
1- Régis Debray : Vie et mort de l'image, une histoire du regard en occident, éd Gallimard,1992, p.64

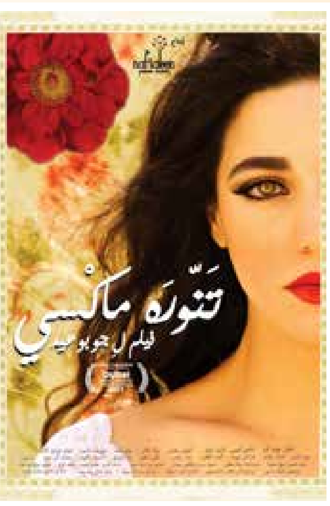
2- نفسه ص60

3- نفسه ص 60

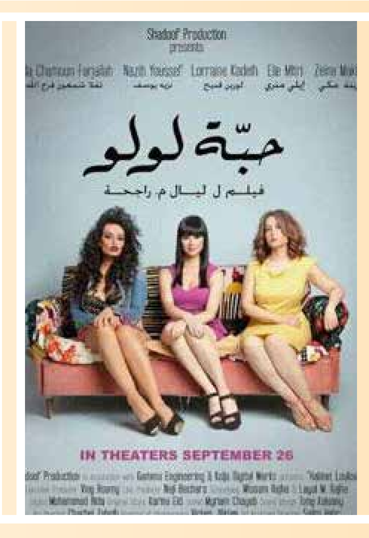
4- Jean Baudrillard: Le système des objets, éd Gallimard, 1968, p.232

5- Roland Barthes: L'aventure sémiologique, éd seuil, 1985, p.259











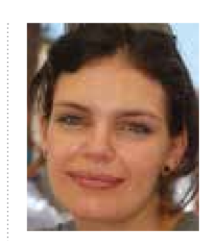


الأفلام اللبنانية

بعيداً عن شباك التذاكر

بيروت: نسرين حمود

منذ سنة 2012 وحتى منتصف 2014، وفي مشهد غير مألوف، يخترق كمّ من الأفلام الروائية الطويلة اللبنانية صالات السينما المحلية، ومع كلّ بطاقة تُمزّق، لتحسب أن مشاهداً جلس في القاعة المُظلِمة لاكتشاف ماهية هذه الأفلام؟ يراكم المنتجون أرباحاً لا تجعل أكثرهم تفاؤلاً يحلم بها، ما يجعلهم يكررون التجربة، ليخلص مشهد الأفلام اللبنانية إلى «صرخات» متناثرة عاجزة عن أن ترسم ملامح سينما وطنية، أو أن تلبي شروط الفيلم السينمائي التجاري.



كلود صليبا:«لماذا نقبل الفيلم الخفيف الآتي من «هوليوود»، بينما لا نريد الفيلم اللبناني سوى أن ينتمي إلى سينما المؤلف؟»

ويتفاقم المأزق المترتب على هذه الأفلام، حين تُتخذ هذه الأخيرة معياراً للنقد، ليصنّف ما هو أفضل منها، بقدر لا يستحق الذكر، في خانة «التحفة الفنية»، ولو أنّ ثغرات بالجملة تعتوره، بل وحين يمنع الرقيب أحدها بحججه الواهية، يتحوّل الموقف من نقد مشاهده إلى الاصطفاف خلف مخرجه!

وإذا كان عدد المشاهدين المرتفع سلاحاً يشهره معدّو هذه الأفلام، التي تُصنَّف تحت صنف الدراما أو الكوميديا أو الأكشن أو الرعب، في وجه منتقديها الجديين، فإن الطامة الكبرى تكمن في تحميل هذه الأعمال حمل اختصار الهوية اللبنانية!

ومع تلميع الوجوه إلى حدّ إخفاء المساحيق ملامحها، حسب تقليد الإعلام اللبناني، يتربع القيمون على هذه الأفلام على عروش مُحاكة من أوهام سينمائية، ولو أن أحداً منهم غير مهتم في إيداعنا نخرج من القاعة محملين بالأسئلة، أو حتى يكلّف نفسه عناء إقناعنا، نحن المنفتحين على إنتاجات عالمية، أن صنيعه محاولة تستحق النظر إليها بعين مُتفحِّصة.

إغراء

لدى محاولة سبر هذه الظاهرة، يتردّد اسم المخرجة اللبنانية نادين لبكي- وأن لا تحمل لائحة الأفلام المنجزة منذ 2012 توقيعها- وتحديداً نتاجها الروائي الطويل الثاني «هلأ لوين» المتكئ على قصّة ذات توابل مغرية، تشمل: القرية التي لم تعرف التليفزيون إلا أخيراً، ومناكفات رعايا الطوائف المسلمة والمسيحية، وراقصات الاستعراض الآتيات من أوروبا الشرقية.. والكثير من «الكليشيهات»، ضمن مشاهد «نظيفة» سينمائياً، لا تزيدها الموسيقى التصويرية سوى جنب. والنتيجة: الآلاف من المشاهدين، يبرحون من الصالات مبهورين بعمل شابة ذكية تعرف من أين تؤكل الكتف؟ تخوض غمار السينما بعد تجربة طويلة في العمل في مجالي «الفيديو كليب» والإعلان، وتتقن التعامل مع «الميديا»، ولكن العالمين بالأمور يحللون أن إنتاج «هلأ لوين» المهول المشترك (فرنسي ولبناني ومصري وإيطالي)، يمكنه أن يقوم بمعجزات تتجاوز مشهد زوجة المختار المسيحية تؤدي فريضة الصلاة على الطريقة الإسلامية في الفيلم، أو مشهد مواجهة الأم الثكلى تمثال العذراء قبل تحطيمه، أو مشهد النسوة المجتمعات في مقهى الحي يخلطن العجين الخاص بالعشاء بالحشيشة، في محاولة منهن لردع أزواجهن عن الاقتتال الطائفي!

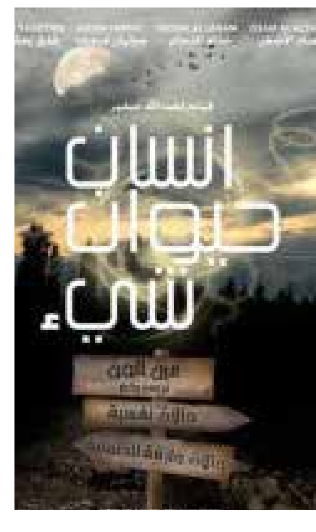
ويُثار «هلأ لوين»، لدى حديث الكاتبة اللبنانية كلود صليبا لـــ «الدوحة» عن تجربتها في فيلم بيبي (من إخراج إيلي ف. حبيب)، الذي شاهده 157949 مشاهداً في 21 أسبوعاً، ما جعله يتربّع على رأس لائحة الأفلام اللبنانية الأكثر مشاهدة في الفترة الأخيرة، ويليه «حبة لولو» لليال راجحة (126362 مشاهداً). تقول: «مما لا شك فيه أن أرباح فيلم لبكي الثاني شجّعت المنتجين اللبنانيين على إنفاق المال على السينما المحلية، بعد أن أحجموا من قبل نتيجة العوامل المعروفة، من بقعة لبنان الجغرافية المحدودة وعدد سكانها المتواضع، وضآلة روّاد السينما من بينهم. في المقابل، كان التليفزيون يغريهم أكثر للاستثمار». وتستطرد موضحةً أن «همّ المشتغلين في السينما اليوم من كتّاب ومخرجين وممثلين ليس مادياً بحتاً، بل يدغدغ الفن السابع عواطفهم، يستفزهم.. وسواء نجحوا أم لم ينجحوا في عوالمه، يبقى اسمهم موثقاً في كتبه!».

تصرّ صليبا على تلبية «بيبي» شروط الفيلم السينمائي، وتشدّد على أنها لا تستخف بعقول الناس، كما فعل غيرها عندما حوّل الحلقة الأخيرة من مسلسل تليفزيوني جماهيري إلى فيلم تستضيفه قاعة (فيلم «غنوجة بيا» لإيلي حبيب)، بغية تحقيق الربح السريع!

تدافع عن قصتها المتمحورة حول فتاة ذات نمو جسدي طبيعي، تعاني من بطء عقلي نتيجة استهلاك غذاء فاسد، تُصادف محامياً يدافع عن أحد التجار المشبوهين، فتدفعه ببراءتها إلى إعادة حساباته، قبل أن يتزوجا.

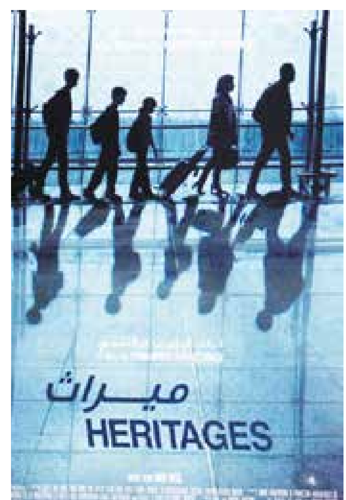
وتعيد صليبا عدم استقبال النقد الجدي لعملها بالترحاب إلى عقلية تعتقد أنّه يجدر بالفيلم اللبناني أن يكون خاصاً بالمهرجانات، مع الإشارة إلى «أن الأفلام قبل الحرب الأهلية كانت تشبه «هلأ لوين» أو «بيبي»، أي كانت جماهيرية تحاكي الجمهور البسيط». وتسأل: «لماذا نقبل الفيلم الخفيف الآتي من «هوليوود»، بينما لا نريد الفيلم اللبناني سوى أن ينتمي إلى سينما المؤلف؟».

وبعد أن تشرح أن «الجمهور اللبناني ليس على قدر عال من الثقافة، ما يجعلنا مضطرين إلى أن نعطيه جرعات سينمائية، ضمن استراتيجية توصله أخيراً إلى حضور فيلم للمثقفين»، تتابع إن «جعل اللبناني يثق في الأفلام المحلية، ويتكبد عناء الذهاب إلى الصالة لحضورها، يبدأ مع هذا النوع من الأفلام التي لاقت النجاح أخيراً، ما يراكم الإنتاجات ويدفع إلى أن يمسي









لمشاهدها تفضيلات».

وفي انفعال مبالغ فيه، تختم شهادتها، قائلةً إن «النقد السلبي يحمّل تجاربنا الأولى أكثر ممّا تحتمله، ولو أنيَ أعتبر أن النقد السينمائي الحقيقي، وهذا الأخير اختصاص يدرس في الجامعة، يغيب عن لبنان، وأن من يكتبون في هذا المجال يحكمون على أعمالنا بطريقة ذاتية للغاية».

تلفزة في السينما

شغف الناقد هوفيك حبشيان بالسينما، يدفعه إلى تتبُّع مهرجاناتها العالمية والتعرّف عن كثب إلى معلّميها. هو لا يرائي، عند مقاربة الإنتاجات اللبنانية الأخيرة، التي لم تَسْلَمْ من قلمه اللاذع.

يقول، في شهادته لـــ «الدوحة» إن «نوعين من الأفلام اكتسحا الشاشات في المرحلة الأخيرة: الأفلام اللبنانية الهابطة التي تعبّر عن مأزق حقيقي في فهم السينما (حتى السينما التجارية)، والأفلام الوثائقية التي تدين التردي الاجتماعي على المستويات كافة وتكشف تفاصيله، أو التي تقول لنا: «لا تنسوا. أفلام الفئة الأولى، من «حبة لولو» إلى «بيترويت» فـ«بيبيه» و«كاش فلو»... هي أفلام تليفزيونية رخيصة، وإن كان إطار عرضها هو الصالة السينمائية». وإذ يصف هذه الأخيرة بظاهرة «التليفزيون في السينما»، يتحدّث بإيجابيّة عن تلك الوثائقية.

ولا يستقبل حبشيان، بحفاوة، وصول بعض الأفلام اللبنانية إلى مراتب مُتقدّمة في شباك التذاكر أخيراً، مُعلّقاً على الأمر بالقول: «سنة 2013، كان الفيلم الأكثر مشاهدة هو «حبة لولو» لليال راجحة، وهو عمل ينررج في إطار السينما الهابطة، سبق أن اعتبرناه فيلماً لبنانياً غير صالح للعرض. وهو أن تربع على رأس بورصة السينما اللبنانية، في مقابل نفور النقد الجدي منه، فهو يعزّز مجدداً الهوة بين رأي الناقد ورأي المشاهد (وإن كان رأي الأخير لا تعكسه بالضرورة عملية شراء البطاقة)».

ويتابع إن «مجموعة من الأفلام اللبنانية الهابطة غزت السوق، ودخلت 3 إنتاجات من بينها في المراتب العشر الأولى لبورصة 2013، مستقطبة نحو 320 ألف مشاهد، أي نحو 10 % من مجموع الإيرادات. أما الفيلم اللبناني الرابع في المراتب العشر الأولى، «غدي» لأمين درة، فهو حتماً ليس بالفيلم الهابط، وإن لم يشف غليلنا السينمائي، وكان نصيبه من الكعكة أقل من غيره».

ويختصر هذه الأعمال في أنها «مجردة من أي عنصر يجعلها تنافس السينمات الأجنبية (الأميركية والأوروبية والآسيوية) في أي من المجالات (التقني والفني والجماهيري). ربما تنافس السينما العربية تقنياً وفنياً، وحتى جماهيرياً»، قبل أن يستدرك: «جماهيرياً، يتراجع الاحتمال عندما يتعلّق الأمر بمنافسة الفيلم العربي على «أرضه». لبنان بلد صغير وإمكاناته محدودة ولغته العربية وقضاياه لا تهمان مجمل البشر، وتغيب صناعة السينما الحقيقية عنه، بدون تجاوز دور بعض السينمائيين اللبنانيين، الذين قد يشقون طريقهم بنجاح في سينمات أخرى أكثر انتشاراً».



“

«ينقصنا سينمائيون يمتلكون الجرأة والموهبة و«الجنون» والقدرة على بعث حياة جديدة في سينما أشبه بجثة أحياناً

والسؤال عمّا يحول دون وجود سينما حقيقية في لبنان، يجيب عنه حبشيان بالتالي: «ينقصنا سينمائيون يمتلكون الجرأة والموهبة و«الجنون» والقدرة على بعث حياة جديدة في سينما أشبه بجثة أحياناً. ويلزم السينما أيضاً دعم الدولة، لأن الإنتاج المشترك مع الغرب لا يكفي، وهو يأتي بشروط. والمطلوب أيضاً سنّ قوانين تحمي السينما اللبنانية وترفع من شأنها أمام الجمهور الذي يمتلك تجاهها أفكاراً مسبقة، كما إسقاط الرقابة».

ثقافة «المانيستريم»

بعيداً عن ثقافة «المانيستريم»، يعرف

«السينيفيليون» اللبنانيون المخرج غسان سلهب جيداً، وهو المنشغل حالياً في وضع اللمسات الأخيرة على فيلم جديد.

سلهب رجل خمسيني، أنجز 5 أفلام روائية طويلة شاركت في مهرجانات عالمية مرموقة، بالإضافة إلى أفلام قصيرة، فضلاً عن مساهماته في كتابة السيناريو لأعمال في لبنان وفرنسا.

يتحدّث في دردشة مع «الدوحة» عن «صدفة تقف خلف اقتحام هذا الكمّ من الأفلام الصالات التجارية، إذ إن معوّقات إنتاج الأفلام اللبنانية معروفة، وتشمل: صغر حجم السوق وورود اسم المركز الوطني للسينما صورياً وغياب أي فيلم يجذب إلى إعداد ما يشبهه أو يكون على مستواه والفقدان إلى «الاستوديو».. ، ما يجعل كل فيلم من هذه الأفلام مستقلاً عن الآخر، أي يغيب أي خط يربط بين هذه الإنتاجات لناحية مضامينها، حتى لو صُودِف أن المنتج عينه يقف خلف مجموعة منها».

يقول: «بعيداً عن أي عنف لفظي أو لؤم مبطن، هذه الإنتاجات «ضروب» تجارية، يرجع انتشارها إلى أن الناس تمضي جلّ أوقاتها مقابل شاشة التليفزيون، ومن ثمّ تقلّ «حشريتها» تجاه العالم، كما أن البعض المثقف مَلّ وتعب واستسلم، من جراء الأوضاع القاهرة التي نعيشها». ويضيف أن «هذه الأفلام تحاكي التليفزيون واللوحات الإعلانية، وأن بثها في وقت مغاير لليوم من الممكن ألا يجذب هذا الكم من الجمهور، فمن المعلوم أن الكوميديا الرديئة تلاقي النجاح خلال الأزمات».

هو يتجاوز أمر خلط صانعي هذه الأفلام بين سحر الأضواء والسينما، لأن هذا الخلط لم يمنع إعداد أفلام جيدة في الخارج، ولكنّه لا يتجاوز حقيقة أن أفلام هذا البلد أكبر من واقعه!

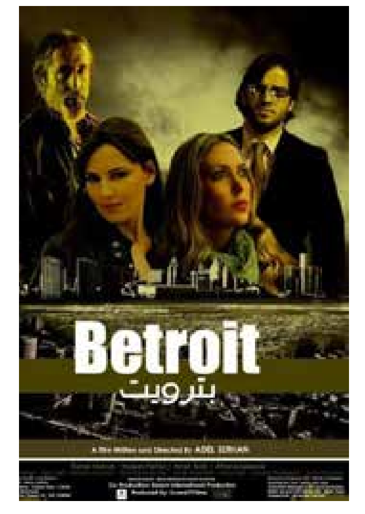
وبعد نظرة مُعمَّقة إلى هذه «الظاهرة»، لا تستثني السينمات الأخرى في دول تعيش ظروفاً مشابهة للبنان، لكنها تنتج كماً لا يُستهان به من الأفلام الجيدة سنوياً، يشرح كيفية استمرار اللبنانيين في عيش نتائج الحرب، ما يجعل أجيالاً كثيرة تضيع في صورة بلدها. «نحن بعيدون عن ممارسة تمرينات النقد الذاتي أو عن إلقاء نظرات معمقة على ذواتنا، بل نحن نعيش «اليوم بيومه»، بدون أن يحمل معاشنا الطريقة الفلسفية المصاحبة لـ «اليوم بيومه»، وما يترتب عنها من اكتشافات ذاتية وتحوّلات»، يقول: «هذا النتاج اللبناني الأخير يسمى بالفيلم لأن صورته متحركة، وهو يصنع بدون شغف في هذا الفن، ويستحق الدراسة سوسيولوجياً، وليس سينمائياً» يلخص، آملاً في أن يستطيع الجيل الجديد أن يعدّ أفلاماً جيدة، لأنه حتى الساعة لا سينما في لبنان لسبب بسيط يعود إلى غياب الطموح السينمائي لغالبية المخرجين لإعداد أفلام جيدة بصورة متواترة، كما النموذج الذي يرغبون في تقليده، أو حتى تحطيمه للحلول مكانه، وذلك بعيداً عن الكلام «النوستاليجي» عن الأفلام اللبنانية قبل الحرب.

لا يمكن اختصار قصص الأفلام المعروضة أخيراً في هذه العُجَالة، ولو أن بعضها هو بمثابة تتمة لما نشاهده في نشرات الأخبار في لبوس ممثلين تليفزيونيين ذائعي الصيت، يتناول بصورة ساذجة أو باستخفاف أو بنيّة حسنة لا ترقى إلى الرؤية الإخراجية أو بخطى متعثرة موضوعات كالشباب والمخدرات، والعنف الزوجي، والكره للنساء، والولد «المختلف»، والتفاخر اللبناني الكذّاب، ومستقبل مكتومي القيد.

في الحملة الإعلانية لأحد هذه الأفلام، يبرز وجه معروف لحسناء ولجت عالم التليفزيون من باب عرض الأزياء، وحلّقت بعيداً في مجالي الغناء والتمثيل، بين لبنان ومصر، تدعو إلى حضور الفيلم اللبناني وتشجيعه. ولكن بعد ما تقدّم، أليس الرد على هذه الدعوة بأن الأمر لا يستحق العناء، مبالغاً فيه!

من المُجْحِف وضع كل الأفلام الروائية الطويلة خلال الفترة الأخيرة، في كفّة الميزان الواحدة. وإذا كنا نميز كلاً من «ميراث» لفيليب عرقتنجي و«قصة ثواني» للارا سابا و«طالع نازل» لمحمود حجيج و«عصفوري» لفؤاد عليوان من بين الأفلام المعروضة أخيراً من باب أنها تمتلك ما قد يثير النقاش، إلا أن ذلك لا يعني إعجاباً بها أو حتى الثناء عليها. باختصار، يمكن القول إن هذه الأخيرة تمتلك الحدّ الأدنى من «الاحترام» لعقل المشاهد.









مَيْ في الصيف

ليس «اشتباك ثقافات»

سليم البيك

في السابق كانت مُنظمة التحرير الفلسطينية أو بعض فصائلها تُنتج أفلاماً وثائقية كنوع من المقاومة أو التوثيق، أما فنّية العمل ومعاييره السينمائية فلم تكن أولوية. اليوم نجد جميع الأفلام الفلسطينية، الروائية تحديداً لما تتطلبه من تمويل، تعتمد على جهات إنتاج متعدّدة، أوروبية تحديداً، إضافة لجهات عربية وخليجية بدأت مؤخراً تشارك في الإنتاج، وطبعاً هنالك المؤسسات الفلسطينية الخاصة، لكن عموماً يبقى الفيلم فلسطينياً تبعاً لمخرجه أولاً ثم لموضوعه.

بالنسبة للموضوع، هنالك ضمن تصنيفات الأفلام الفلسطينية ما تَمّ إنتاجه وإخراجه دون انتماءات فلسطينية لجهات الإنتاج أو الإخراج، إلا أن موضوع الفيلم يُحيله إلى تصنيف



فلسطيني، وهو أحد تمظهرات التضامن الأممي مع القضيّة.

تُحال هويّة الفيلم إلى مخرجه إن تحدّثنا عن فيلم هو عملياً صناعة المخرج، قد يكون غالباً كاتب قصّته، وهذا حال معظم الأفلام غير التجارية. أما التجارية فهي أفلام شركات الإنتاج والنجوم، حيث المخرجون مجرّد موظفين تختارهم الشركات كما تختار نجوم الفيلم.

يمكن الحديث في هذا السياق عن فيلم May in the Summer للمخرجة شيرين دعيبس. ومسألة التصنيف هنا مُلتبسة، لا يهم، إنّما المهم هو احتمال أن يُصنّف فيلم ما كفلسطيني، وهو الحال في الفيلم موضوع حديثنا.

الفيلم الذي بدأت عروضه مؤخراً في أميركا، يُعرّف في أماكن بأنه فيلم أميركي، وفي أماكن أخرى بأنه أميركي-أردني وغيره، تبعاً للجهات المُنتجة. مخرجته فلسطينية أميركية، ويحكي قصّة عائلة فلسطينية مسيحية في مدينة عمّان.

مَي هي بطلة الفيلم، تقوم بدورها مخرجته شيرين دعيبس، وهي كاتبة الفيلم كذلك، وهذا بحد ذاته كفيل بجعله فيلمها بامتياز، كاتبته ومخرجته وبطلته، وهو ما يُسوّغ لنا للتعليق عليه كفيلم فلسطيني، لا أميركي. من اسم بطلته يأتي اسم الفيلم الذي اختير ليكون بالإنجليزية، أما ترجمته فتوحي إلى «أيّار في الصيف»، وهي معظم الترجمات الصحافية العربية له، في خطأ لا بدّ من مشاهدة الفيلم لتجاوزه. الترجمة المناسبة هي «مَيْ في الصيف»، لا تشابك بين شهر أيار والصيف، إنما بين مَيْ والصيف الذي قضته في عمّان.

تعود مَيْ من نيويورك إلى عمّان في زيارة لأهلها، وكي تُحضّر لحفل زفافها من صديقها في نيويورك، زياد. يصوّر الفيلم الأيام القليلة التي تمضيها في عمّان وصراعاتها مع المجتمع وأختَيها وأمها وأبيها المطلّقَين، كل على حدة.

يعرّف الفيلم عن نفسه في صفحاته على فيسبوك وتويتر بإنه فيلم «اشتباك ثقافات»، وهو ما صوّره بأسلوب لم يتخطّ من الموضوع سطحه، وذلك بجملة هنا أو لقطة هناك.

لا يبدو أن الفيلم فعلاً ينقل فكرة «اشتباك الثقافات»، لا بشكلها المناسب ولا حتى غير المناسب، فلا ثقافات تتشابك هنا، بل سيّدة ترجع إلى مدينتها وعائلتها التي ترفض زواجها من خطيبها المسلم، وهذه مشكلة مجتمعية حاضرة في الثقافة الواحدة، بين أهالي عمّان وغيرها من المدن دون الحاجة للذهاب إلى نيويورك وتأليف الكتب، لتسويغها.

الفيلم يبالغ في تصوير المجتمعات العربية، لا لأن مشاكل كهذه غير حاضرة، بل في مجتمعاتنا كل هذه المشاكل وأسوأ منها، تكمن المبالغة في تصويرها كالنقيض الاجتماعي والثقافي لمجتمع آخر، في نيويورك، هناك مؤلفو الكتب وأساتذة الجامعات والزواج العابر للديانات، وهناك النساء يمارسن الرياضة في الشوارع دون أن يتعرّضن للتحرّش. النقيض لهذه المظاهر الحضارية هو بالضرورة مجتمع بربري ومكبوت وجاهل ومتديّن ومتصحّر. ولا يمكن علمياً وضع الصورة بهذا الشكل، أي عمّان كما رأيناها في الفيلم مقابل نيويورك كما رأيناها في الفيلم عبر مَيْ، لا يمكن رؤيتها إلا ضمن سياق استشراقي لا يريد أن يرى في كل من عمّان ونيويورك إلا ذلك.

هل يكتفي الفيلم بذلك؟ لا، إضافة لكل ما سبق، هنالك ما يحشر الفيلم في السياق الاستشراقي، فهو يخاطب أساساً المشاهد الغربي، الأميركي تحديداً، والتطبيقات السياسية والثقافية الأسوأ للاستشراق تأتي من أميركا، الإمبريالية الثقافية العظمى. الفيلم ناطق بالإنجليزية، بلكنة أميركية متصنّعة، ليس اللكنة فحسب، بل لغة الجسد من إشارات وتعبيرات للوجه وغيرها، كأنها منسوخة عن أفلام هوليوود الأشد تسطيحية لمواضيعها.

لَمّا تكون لغة فيلم بتنميطاته ومبالغاته ومقارباته لمجتمع عربي مع نيويورك، ولَمّا تكون الإنجليزية؟ سيصعب فهم ذلك بغير الخطاب المباشر للمشاهد هناك، للرجل الأميركي الأبيض، لنيل رضاه وسماحه للفيلم بدخول نادي هوليوود من باب تصوّراته عن مجتمعنا.

كنت أفضّل ألا يأتي ذلك من فيلم فلسطيني، وجيّد أن تصنيفات الفيلم في المهرجانات (لم ينل أي جائزة حتى لحظة كتابة هذه الأسطر) كانت غير «فلسطيني». هنالك حاجة فلسطينية لأفلام تتناول مسائل اجتماعية كهذه، مسائل لا يكون للاحتلال وجود مباشر فيها، ومن غير الجيّد للقضية الفلسطينية أن تنحصر أفلام الفلسطينيين بمواضيع مُتعلّقة بالقضية. لكن طرح مساوئ مجتمعاتنا، وهي كثيرة، لا يعني بالضرورة أن يأتي في سياق نظرة دونيّة ثقافياً واجتماعياً أمام الأميركي الذي ستُدغدَغ مشاعره ثقافياً بفيلم من هذا القبيل.



«وداعاً كارمن»
الحلو والمر بين ضفتين

محمد اشويكة

في غمرة التعدُّد والتفاوت اللذين باتا يطبعان المشهد السينمائي المغربي من حيث الرؤى والأساليب الفنية والتكوين السينمائي، تنجلي انشغالات المخرج المغربي محمد أمين بنعمراوي الذي يظهر أن نشأته بمنطقة الريف قد كان لها بالغ الأثر في تركيزه على بعض التيمات المُتَضَمَّنَة في فيلمه الروائي الأول «وداعاً كارمن» (ADIOS CARMEN) بعد أفلام روائية قصيرة لاقت استحسان النقاد والجمهور، ومن ضمنها «سَلاَّم ودِيمِيتَان» (2008). الفيلم الجديد كان عرضه الأول في يونيو / حزيران المنصرم بالرباط، بعد تتويجه بجائزة المهر العربي لصنف الأفلام الروائية الطويلة بدبي 2013، وتتويجين آخرين في كل من مهرجان الفيلم الوطني بطنجة 2013، ومهرجان السينما والذاكرة بالناظور 2014...

من عتبة العنوان يتضح أن اسم «كارمن» مزدوج الدلالة: فهي الأوبرا الكوميدية الشهيرة التي جرت أحداثها بمدينة إشبيلية وضواحيها بالجنوب الإسباني في بداية القرن التاسع عشر الميلادي، و«كارمن» أيضاً هو اسم بطلة الفيلم (الممثلة الإسبانية الشهيرة پَاوْلِينَا غَالْبِيسْ - Paulina Galvez) التي كانت تقيم بمدينة الناظور الواقعة شمال المغرب، والتي كانت ترزح تحت نير الاحتلال الإسباني. كانت «كارمن» تشتغل كمسؤولة عن بيع بطاقات الدخول لقاعة السينما التي يديرها أخوها (الممثل الإسباني خوان إستلريك - Juan Es-telrich).

ومن هنا فتوديعها الذي يشكل المدخل الدلالي للفيلم ليس بريئاً، وإنما جاء على شاكلة فيلم «وداعاً بونابرت» (-Adieu

Bonaparte (1985» للراحل يوسف شاهين، وما يعنيه ذلك من إشارات تاريخية تخص ما أذاقه المُستعمِر لساكنة شمال منطقة الريف المعروفة بالمقاومة الشرسة التي قادها البطل عبد الكريم الخطابي، وبالعنف اللاإنساني الذي قمع به جيش الاحتلال الناس مُستعملاً الأسلحة الكيماوية التي فتكت بأرواح عدد كبير من الأبرياء، وهو الملف الذي يكتنفه الكثير من السكوت والإهمال والسرية.. فهل تسعف السينما في التذكير وإيقاظ الضمائر المتناسية ولو بالإشارة البعيدة؟

قد يُمْكِنُهَا - وإن كان ذلك ليس سياق الفيلم - إذا علمنا أن هذا العمل يكتسب دلالة وجدانية قوية في نفوس أبناء المنطقة، فهو الشريط السينمائي الاحترافي الأول الذي يُنجزه واحد ينحدر من هذه المنطقة بالمغرب، وأحداثه تجري كلياً في الريف، وهو فيلم ناطق بالريفية (والإسبانية) مما ينفض الغبار عن جزء مُهم من تاريخ وثقافة المنطقة، ويساهم في طرح قضايا التثاقف والتقارب والاختلاف المغربي الإسباني المشترك بحُلْوِهِ ومُرِّهِ...

يحيل اسم «كارمن» على عدة أفلام مهمة في تاريخ السينما العالمية، سيما وأن الاهتمام بها كان من طرف مخرجين كبار استطاعوا تكثيف تقنيات الأساليب الإخراجية لنسج علائق الشغف بين الموسيقى والأوبرا والسينما، ومن بين هؤلاء نشير إلى الأفلام التالية: «مسخرة على كارمن» (1915) لشارلي شابلن، و«كارمن» (1921) للمخرج الألماني إرنست لوبيتش، و«كارمن» (1945) للمخرج الفرنسي «كريستيان جاك»، و«كارمن 63» (1963) للمخرج الإيطالي كارمين گالوني، و«كارمن» (1983) للمخرج الإسباني كارلوس ساورا، و«كارمن» (1984) للمخرج الإيطالي فرنسيسكو روزي، و«الاسم كارمن» (1984) لجان-لوك غودار...

استند المخرج محمد أمين بنعمراوي إلى هذه الخلفيات السينمائية، والمرجعيات الإخراجية ليحقق فيلماً لا يخلو من تقاطعات فنية تمزج بين الموسيقى والسينما والتاريخ والذاكرة والطفولة؛ فبين الجد والسخرية، المحاسبة والتجاوز يستدعي الشريط فترة السبعينيات (1975)، التي فَرَّت خلالها «كارمن» من بطش الجنرال الديكتاتوري «فرانسيسكو فرانكو»، الذي امتدت فترة رئاسته للحكومة الإسبانية من فاتح إبريل/نيسان 1939 إلى 20 نوفمبر/تشرين الثاني 1975، وهي المرحلة التي سَتُمَهِّدُ الطريق للتوترات بين المغرب وإسبانيا فيما بعد.

لم يلجأ المخرج إلى سرد الأحداث التاريخية بطريقة مباشرة، وإنما مَزَجَ بين الأسلوب السيرذاتي، الذي استعاد عبره جزءاً من طفولته عبر سرد قصة الطفل «عَمَّار» ذي السنوات العشر؛ إذ ستتركه أمه المطلقة رفقة خاله العربيد، الذي سيبث فيه كافة أشكال الرعب والخوف مُستغلاً المبلغ المالي الذي يتلقاه شهرياً من أخته مقابل الاعتناء بابنها بعد أن اضْطُرَّت للرحيل إلى بلجيكا قصد الزواج هناك. قاسى الطفل مرارة الحرمان، وذاق كافة أشكال الانعزال إلا أن قَلْبَ «كارمن» سَيَرِقُّ لعَمَّار (أمان الله بن الجيلالي)، خاصة أنها كانت بدورها تعيش حالة مُشَابِهَة - تقريباً - لوضعه بمعية أخيها، مالك القاعة السينمائية، ذي المزاج العكر. ستجعل الطفل يرافقها يومياً رغم أنهما لا يتواصلان لغوياً، فقد نشأت بينهما علاقة حميمية أساسها الإحساس بالفَقْدِ والاغتراب وعنف المحيط. تحاول تعليمه الإسبانية، وسيكون غَرَامَهَا البائس اليائس. أدخلته قاعة السينما وجعلته يكتشف كواليس العرض. وهناك سَيَتَلَقَّى «صدمة السينما» التي ستبدِّد، نوعاً ما، روتين حياته. يشاهد أفلاماً هندية ستؤثر فيه حكاياتها العاطفية والاجتماعية فيذرف دموع الفرحة/الحزن داخل القاعة. يجمع بعض لفافات الأفلام ويضعها أمامه على طاولة الأكل الواطئة محاولاً إعادة تشخيص بعض لقطات وأغاني السينما الهندية التي كانت رائجة آنذاك. يغني أغنية «الحياة هي أغنيتي» التي تُذَكِّرُنا بأجواء الفيلم الهندي الشهير «Disco Dancer» (1982) للمخرج «بابر سوبهاش» (Babbar Subhash)، وذلك بعد أن طال انتظار عودة أمه المُرَادِف لانتظار «كارمن» التي تنتظر فرصتها للقيام بعودة مضادة إلى الضفة الأخرى بعد أن كان حكم الجنرال فرانكو يحتضر.

تشكل «كارمن» (الأجنبية الوافدة) في هذا الفيلم الأم والصديقة والمعلِّمة التي اسْتَلَّت الطفل المُسَالِم من كافة أشكال العنف التي ظَلَّ يتلقاها يومياً: عنف الحرمان، عنف الخال، عنف الأقران، عنف حارس قاعة السينما، عنف المجتمع.. لكن، وبالرغم من استناد الفيلم إلى ما هو بيُوغرافي، وميله إلى الاهتمام بالجانب الإنساني فإنه يضعنا أمام مقارنات ملتبسة وشائكة: صورة الأم في مقابل صورة «كارمن»، وصورة الخال في مقابل صورة الأخ، اللغة الريفية في مقابل الإسبانية، السيرة الذاتية في مقابل السيرة الجماعية.. فيكون الطفل هو الجامع بين خيوط شبكة الكتابة السيناريستية التي سيتجاوز مداها الطابع الاجتماعي إلى السياسي: حكم فرانكو، المسيرة الخضراء، التهميش، الانكماش على الذات...

يخلط المخرج رؤيته الفنية بتوابل أيديولوجية ذاتية وأخرى اجتماعية، وذلك من خلال إتقانه اللعب على عدة حبال فنية تتبادل الأدوار فيما بينها بشكل معقد: الموازنة بين لغة السينما ولغة الحوار المُقْتَصِدة، وتوظيف السينما داخل السينما، الرهان على المسافة الرهيفة بين الواقع والخيال، والمزج بين السينمائي والسيرذاتي، والمزاوجة بين السياسة والحب، وإضفاء المسحة النوستالجية على الأحداث استناداً إلى الطفولة...

يعتبر فيلم «وداعا كارمن» واحداً من أهم الأشرطة السينمائية المغربية التي ترفع من قيمة السينما، وتجعل من فعل المُشاهدة ضرباً من التفكير المتعدِّد الذي يسمح للمتفرج بالانغماس في الأحداث عبر تقليص المسافة بين الوجدان والعقل، والذات والموضوع. فالسينما، فيه، تتجاوز طابع الفرجة البسيط لتستدعي تَأَمُّلَ التداخل الحاصل بين تقنيات الكتابة السيناريستية (قصص في فيلم واحد): الطفل وكارمن، الهجرة والطفولة؛ فالمَشاهِد واللقطات تتجاوز طابع الصور النمطية التي تدغدغ العواطف، أو تخاطب الروح الوطنية.. لتتأسس على تقنيات إخراجية تدرك قيمة الموضوع، وتعي كيفية الانطلاق منها للرقي بالمونتاج كركيزة مهمة من ركائز الكتابة السينمائية بعد السيناريو والإخراج.

الإسكندرية السينمائي

هموم متوسطيّة

الإسكندرية: نـاهـد صـلاح

يبدو أن الدورة الـ 30 من مهرجان الإسكندرية لسينما بلدان البحر الأبيض المتوسط، كانت دورة فارقة شكلاً ومضموناً. ولعلّ ليلة الافتتاح الحاشدة قد بلورت أفق مهرجان يتطلّع إلى الأفضل، ويعبّر عن الوفاء للفن السينمائي و«أساتذته». وكما حكى أوبريت الافتتاح عن التحوّلات العنيفة التي تعرضت لها السينما على مدار تاريخها، أثبتت هذه الدورة أن مقولة «تغيير الحال من المُحال» هي مقولة يمكن أن تزول، حيث سعى المهرجان إلى إحداث هذا التغيير على مستوى الصورة والمضمون، بداية من الحضور اللافت للنجوم، وصولاً إلى تعدُّد مسابقاته، إضافة إلى المسابقة الرسمية في دورة ضمت عدداً من العناوين السينمائية القيمة والجديدة اُستئنفت بفيلم الافتتاح «المتشرد» لشارلي شابلن، حيث يحتفى المهرجان بمرور 150 عاماً على ميلاده.

المهرجان كَرّمَ نجم الغناء محمد منير حنجرة السينما كما وصفه مرة يوسف شاهين. كما تم تكريم الفنانة نادية الجندي كفنانة جماهيرية، كما وصفتها إدارة المهرجان. وشمل التكريم أيضاً كلا من: المخرج المصري داود عبدالسيد والمخرج التونسي الطيب الوحيشي والفنان الإيطالي أوجستو بيلتشيا، والمخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد والمخرج السوري محمد ملص...

اهتمت دورة المهرجان بالسينما العربية بشكل خاص، حيث عرضت سبعة أفلام عربية من 15 فيلماً في المسابقة الرسمية وهي لفلسطين، سورية، لبنان، المغرب، الجزائر، تونس ومصر. فيما جاءت بقية الأفلام من فرنسا، إسبانيا، تركيا، اليونان وسلوفينيا. وإلى جانب المسابقة الرسمية قَدّمَ برنامج المهرجان مسابقات فرعية أخرى في صنف الأفلام الروائية القصيرة والتسجيلية، وشملت 20 فيلماً من 20 دولة من بينها عشر دول عربية. كما شاركت 14 دولة عربية في 18 فيلماً روائياً قصيراً وتسجيلياً في مسابقة خاصة بالدول العربية.

من بين الأفلام التي عُرِضَتْ، قدّمت المخرجة سهى عراف فيلمها «فيلا توما» بوصفه فيلماً فلسطينياً، إلا أن الفيلم جدّد الجدل حول هويته وتصنيفه، السياسة لعبت دورها هنا وصنعت الهالة الجدلية حول مشاركته، فالفيلم الذي يدور في 87 دقيقة ويحكي قصة إنسانية خاصة بثلاث شقيقات مسيحيات ارستقراطيات يسكن في فيلا قديمة، وهي قصة اجتماعية عادية وإن كانت حافلة بالتفاصيل والملامح النفسية، لكنها تظل مجرد حكاية لا تفجر أي جدل نقاشي ساخن حول موضوعها الذي يبرز الصراع الطبقي في المجتمع الفلسطيني، لكن الجدل الذي أثاره الفيلم هو حول هويته التي كانت السبب في تغييره من فيلم افتتاحي للمهرجان إلى فيلم في المسابقة الرسمية، وحسب تبرير إدارة المهرجان فإن تأخر التوصل بالفيلم هو سبب هذا التغيير المفاجئ، نافية تأثرها بأية ضغوط إعلامية أو بالضجة الصحافية التي أثيرت، خصوصاً أن جزءاً من التكلفة الإنتاجية للفيلم هو تمويل إسرائيلي. انفجار السؤال الخلافي حول فيلم «فيلا توما» ومشاركته في المهرجان، فتح ملف التطبيع مرة أخرى وجدّد الخلاف القديم إزاء الموقف من عرض أفلام لمخرجين من عرب 48 بتمويل إسرائيلي في المهرجانات العربية، لأن هناك قراراً من الجمعية العمومية للنقابات الفنية يمنع عرض الأفلام الإسرائيلية في المهرجانات العربية منعاً للتطبيع مع إسرائيل.

وفي إطار تكريم مخرجه الفلسطيني المقيم في هولندا هاني أبو أسعد، عرض فيلم «عمر» المتوج بجائزة لجنة التحكيم في مسابقة «نظرة ما» بمهرجان كان السينمائي هذا العام. والفيلم يُعبِّر عن الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي من خلال أحداثه التي تدور في الضفة الغربية.

الهم العام سيطر على الفيلم اللبناني «وينن»، الذي أنجزه ستة مخرجين لبنانيين (كريستل إجنياديس، جاد بيروتي، ماريا عبدالكريم، ناجي بشارة، سليم هابر، طارق كوركوماز، زينا مكي)، تجربة لافتة تسعى وراء المفقودين في الحرب الأهلية اللبنانية، عبر سرد قصص ست نساء لبنانيات فقدن الأب أو الابن أو الأخ، لكنهن مازلن يتشبثن بالأمل، لذا وافقن على الاعتصام أمام البرلمان اللبناني لإحياء القضية.

وعلى غرار هذا التوجه النضالي والتمردي عرض الفيلم المصري «قبل الربيع» لمخرجه أحمد عاطف الذي



يستعرض من خلال هذا العمل التفاصيل اليومية لعدد من المدونين المصريين إبان الأيام الصعبة قبل الثورة. استخدم المخرج، وهو كاتب الفيلم، أسلوباً فنياً مباشراً أقرب إلى التسطيح باعترافه شخصياً، ليعبّر بوضوح مبين فكرة الفيلم عن الربيع العربي، ويتساءل: هل سيأتي؟ وهل يمكن أن يأتي في الشتاء؟ هل يمكن أن يصنع الناس ثورة في ظل الخمود والإحباط المتواصل؟.

ومن المغرب قَدّمَ المخرج هشام عيوش فيلمه «الحمى»، وبطله الأساسي طفل عاش الحرمان العاطفي في دار للرعاية الاجتماعية، ثم يكتشف فجأة أن لديه أباً يعيش في ضواحي باريس، وعليه أن ينتقل للعيش معه، وهو بالنسبة له مجرد رجل مجهول.

وعلى صعيد الأفلام الأجنبية، جاء الفيلم الإسباني «رائحة الجسد الحزينة» إخراج كريستوبال أرتياجا روزاس ليقدِّم دراما اجتماعية عن رجل عادي لديه منزل ووظيفة وحياة تبدو ظاهرياً سعيدة، ولكنه يخسر كل ذلك ويبدأ في التخطيط لحياته بشكل مختلف يحميه من التغيرات التي عصفت بحياته. أما الفيلم الذي يمثل سلوفينيا في المسابقة الرسمية (شيفورس راوس) إخراج جوران فوينوفيتش، فيحكي عن أربعة أولاد يعيشون أزماتهم الخاصة حتى يُلقي رجال الشرطة القبض عليهم فيتفكك عالمهم بعد ذلك.. في حين جاء الفيلم التركي «موسى بلا عصا» لمخرجه أيدين أوراك ليستعرض حياة الكاتب والمفكر والناشط موسى عنتر في أحداث ثرية بالاستعارات والصور لتجربة نضالية وإنسانية كبيرة.

أفلام هذه الدورة قَدّمَتْ لغة سينمائية تستل من الواقع مفرداتها وإيقاعها البصري. أفلام توغلت في عمق الواقع، وعبر اختياراتها حاولت إدارة المهرجان إبراز الشكل الاحتفائي بالسينما وصانعيها، الذي اختاره القائمون لتطوير الموعد السينمائي المهم الذي تعرفه الإسكندرية كل عام. بالموازاة أقيم سمبزيوم خاص ضَمّ مجموعة كبيرة من فناني البحر الأبيض المتوسط، وهو ما يُكرّس لتشجيع الفن والثقافة البصرية على وجه الخصوص من خلال سينما غنيّة ومتنوّعة تعكس تعدّدية روافد حوض البحر الأبيض المتوسط وتشكّل فرصة للتلاقي والحوار الثقافي والفني لشعوبه.

برئاسة الإيطالية لوتشيانو سوفينا رئيس هيئة السينما بروما، تشكّلت لجنة تحكيم الأعمال الروائية الطويلة من الممثلة التركية أنجين شاجلار، المخرجة اليونانية إلكسندرا أنتوني، الممثلة المصرية سمية الخشاب، الكاتبة السلوفينية كاتارينا ريسيك، الممثلة التونسية درة، والمصوّر الفرنسي باتريك ديومو مير. وأسفرت نتائج المنافسة عن تتويج الفيلم المصري «بعد الحب»، بجائزة أفضل عمل، الفيلم اللبناني «وينن» بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، الفيلم السوري «سلم إلى دمشق» بجائزة الإبداع الفني، فيما حصل الفيلم التونسي «باستاردو»، لمخرجه نجيب بلقاضي بجائزتين: أفضل فيلم وأفضل ممثلة لبطلته لبنى نعما. بينما حصل بطل الفيلم المغربي «حمى»، ديدور ميشون على جائزة أفضل ممثل وهو من إخراج هشام عيوش، أما جائزة أفضل سيناريو فكانت من نصيب عبد الحميد بن عثمان وعائشة يعقوب من المغرب، ومن الأفلام الأجنبية تُوِّجَ الفيلم السلوفيني «شيفورس راوس» للمخرج جوران جويتفيش بجائزة الإخراج المتميز. في حين حصد الفيلم الفلسطيني «إسماعيل» جائزة أفضل فيلم روائي.

وبرئاسة الممثل السوري جمال سليمان، وعضوية كل من نادية رشاد وإياد نصار، والمخرجة الفلسطينية ليالي بدر، منحت لجنة تحكيم الأفلام القصيرة جائزة أفضل عمل تسجيلي للفيلم اللبناني «زرع كوكو» لمخرجه عماد الأشقر، فيما تُوِّجَ الفيلم المصري «حياة كاملة» بجائزة أفضل فيلم وثائقي.

على عكس حفل الافتتاح، الذي كان لافتاً، عرف اختتام مهرجان الإسكندرية في دورته الأخيرة غياباً ملحوظاً، بدأ بغياب الفنان نور الشريف الذي أهديت له دورة هذا العام بسبب ارتباطه بتصوير فيلمه «بتوقيت القاهرة»، وانتهاء بوزير الثقافة المصري، وبينهما العديد من رموز الفن والسينما في مصر.



بقرة في اليد ولا سلام على الشجرة!

«المطلوبون الـ 18»

حوار: سليم البيك

«المطلوبون الـ 18» فيلم يجمع بين الرسوم المُتحرِّكة والوثائقي.. تجري قصته في بلدة بيت ساحور المجاورة لمدينة بيت لحم، والزمن إبان الانتفاضة الفلسطينية (1987 - 1991). الفيلم يُسلِّط الضوء على خيال المقاومة وإبداعها من خلال سرد قصة أبطالها أهالي بلدة بيت ساحور، الذين قرّروا مقاطعة حليب شركات الاحتلال، وتربية الأبقار بغرض إنتاج محلي للحليب والأجبان. وسرعان ما يتحول التصدّي للاحتكار الإسرائيلي إلى عصيان مدني ورفض شعبي لدفع الضرائب، ما سيجر جيش الاحتلال إلى مسح المدينة بيتاً بيتاً، بحثاً عن البقرات الثماني عشرة، التي خبّأها الفلسطينيون وهرّبوها ليلاً من بيتٍ لآخر. تمتد قصّة الفيلم زمنياً إلى إعلان اتفاقية «أوسلو» التي أجهزت على الانتفاضة، كما على الأسلوب الذي اتخذه أهالي بيت ساحور لمقاومة الاحتلال.

يأتي هذا الفيلم في سياق راهني حققت فيه المقاومة الفلسطينية انتصارات ميدانية ورمزية مفصلية أعادت إحياء سلاح المقاطعة بقوة. وللاقتراب أكثر من هذا العمل، وبالتزامن مع مشاركة الفيلم قريباً في كل من مهرجان تورنتو السينمائي الدولي، ومهرجان أبو ظبي السينمائي، ثم أيام قرطاج السينمائية، التقت «الدوحة» الفنان الفلسطيني عامر شوملي، وكان هذا الحوار:



عامر شوملي من مواليد الكويت 1981. درس هندسة العمارة وحصل على الباكالريوس فيها. ثم على شهادة ماجستير في الفنون الجميلة تخصص رسوم متحركة من بريطانيا. استخدم الرسوم المتحركة والكاريكاتير، بالإضافة إلى الملصقات للتفاعل مع المحيط السياسي والاجتماعي الفلسطيني اليومي. صاحب برنامج دبلوم الرسوم المتحركة في جامعة بيرزيت، وهو أحد مؤسسي زان ستوديو في رام الله، حيث يقيم حالياً.

قصة البقرات معروفة عند أهالي بيت ساحور. ما الذي جعلك تخرج منها بفيلم، وهو فيلمك الأول؟

- هوسي الدائم هو التقاط القصص اليومية التي تحمل دلالات أعمق من القصة ذاتها، قصص غير تلك التي تبحث عنها الصحافة، قصص برمزيتها كـ «كليلة ودمنة» تفتح أبواباً جديدة لقراءة الواقع. جورج أورويل مثلاً في مزرعة الحيوان. الجميل في قصة البقرات في الفيلم أنها تُقرأ بشكل بسيط كعمليات تضييق من جيش الاحتلال على الفلسطينيين وأبقارهم، وعدم قدرتهم على قتل البقرات، بينما استطاع الفلسطيني ذاته قتل أبقاره في ساعة اليأس. الرمزية المنهلة للبقرة هي التي أغوتني لهذه القصة.

ما طبيعة التعاون مع المخرج الكندي باول كاون في إخراج الفيلم؟

- حين بدأنا العمل على إنتاج هذا الفليم خاف المنتجون من المغامرة مع مخرج بلا خبرة، تحديداً في الفيلم الوثائقي، فقاموا بترشيح باول، وهو مخرج كندي أخرج أكثر من 50 فيلماً. أنا وباول من عالمين مختلفين، هو من عالم الحقيقة والوثائقي الواضح، وأنا من عالم الرسوم المُتحرِّكة والخيال، وكان هذا التعاون صعباً في البداية. أنا أبحث عن الفانتازيا وهو يريد الخلاصة. أعتقد أننا في النهاية وصلنا إلى منطقة من الفنتازيا التي تخدم القصة ولا تستبدلها بغيرها.

لماذا لجأتم إلى عدّة أساليب ضمن الفيلم، الكرتون والدمى والمقابلات والتمثيل والأرشيف؟

- لم تتوافر لدينا مواد أرشيفية لهكذا قصة، فهي ليست من اهتمامات الصحافة. جاءت فكرة الدمى لسببين: الأول لتغطية النقص في المواد الأرشيفية، والثاني لسرد القصة من خلال الأبقار كوجهة نظر «محايدة» وغريبة. استطعنا من خلال دمج عدة مستويات من الواقعية البصرية الحصول على عالم غريب غير محدود بأفكار مسبقة، عالم جديد، أليس في بلد العجائب.

هل كان إيجاد الجهة المنتجة للفيلم صعباً؟

- سأكتفي بالقول إن إنتاج فيلم سياسي عن الانتفاضة الأولى ونهايتها لم يكن سهلاً. هي منطقة وعرة.
أساس موضوع الفيلم هو إنتاج الحليب فلسطينياً ومقاطعة الحليب الإسرائيلي، وقد كُتِبَتْ عبارة على جدران أحد البيوت تدعو لمقاطعة المنتجات الإسرائيلية، اليوم مسألة المقاطعة تلقى استجابة عالية في الضفة الغربية، وعالمياً، سؤالي هو: كيف ترى هذا الأسلوب لمناهضة الاحتلال، من خلال تجربة أهالي بيت ساحور؟

- أعتقد أن هذا التوجه قادر على إحداث تغيير حقيقي، خصوصاً إن تطور إلى المقاطعة والإنتاج. كل احتلال هو مشروع استعماري وربحي، المقاطعة هي ضربة في الصميم، في الهدف. تجارب المقاطعة نجحت في الهند وجنوب إفريقيا وستنجح في فلسطين. أما إن كان السؤال: مقاومة سلمية أم مسلحة، فأقول بأنهما ليسا سمك ولبن.

هنالك ممثلون عن الجيش الإسرائيلي في الفيلم شاركوا بشهادات عن القصّة، ما الذي جعلكم تقحمون أطرافاً ممثلة عن الاحتلال في فيلم يحكي قصّة مقاومة وانتفاضة ومقاطعة؟

- نادراً ما نشاهد وجه الفلسطيني في الأفلام الإسرائيلية (فيلم «فالس مع بشير» مثلاً). الإسرائيليون يخافون حضورنا. أما نحن فلا داعي للخوف، أنا كفلسطيني قصتي حقيقية وأنا صاحب حق. كان الشعور لدى البعض أن حضور الإسرائيلي يؤكد القصة، لكن بالنسبة لي كان الأمر الأكثر أهمية هو إظهار الغرور والعنجهية الإسرائيلية في رواية القصة بعد 25 عاماً على حدوثها. ما زال يرى قصّة البقرات ومطاردتها أمراً عادياً.

هل من رابط يمكن أن يجمع بين الفيلم وبين الوضع الفلسطيني الحالي؟

- أكيد. خصوصاً في هذه الأيام، هنالك توجه شعبي لاستعادة زمام المبادرة من الأحزاب واسترجاع قدرتها على صنع مستقبلها بدل الحالة المهزومة التي فرضت عليها. الفيلم سيطرح نموذجاً صنعه الفلسطينيون قبل خمسة وعشرين عاماً، وأُجهض، نموذجاً؛ كل فرد قادر على صنع شيء منه والمساهمة فيه بدل الانتظار. ثماني عشرة بقرة باليد ولا رباعية (اللجنة الدولية الراعية للسلام) على الشجرة.

«مارسيليا»

طريق الأمومة

مروة رزق

فيلم «مارسيليا» MARSELLA (2014)، هو تجسيد بمعنى الكلمة لما يُعرف باسم «سينما المرأة». الفيلم من إخراج المخرجة الإسبانية الواعدة بيلين ماسياس والتي تخصّصت في مثل هذه النوعية من الأفلام التي تدور عن حياة المرأة ونفسيتها ومشاعرها، فهي من مثال المخرجات اللواتي يقدمن أفلاماً عن المرأة، ولكنها مصنوعة لكي يراها الجميع. ومن أبرز الأمثلة على إتقانها لهذا وإصرارها على التعبير عن المرأة في مسارها السينمائي كمخرجة فيلمها (ساحة سجني) عام 2009. يدور فيلم مارسيليا حول مفهوم الأمومة وما قد يطرأ علينا من تغيير بسبب كائنات صغيرة ظهرت في حياتنا وما تثيره من رغبة مُتأجِجة بداخلنا، لكي نصبح أفضل من أجلهم.

تلعب بطولة الفيلم نجمتان إسبانيتان لامعتان: ماريا ليون (سارة) وجويا توليدو (بيرخينيا)، لعبتا دورهما باقتدار جعل أداءهما المتميز أكثر ما يَعلق في ذهن مشاهد هذا الفيلم. لا تستطيع أمامهما سوى أن تقتنع بأن كلا منهما هي الأم الأصلية لفتاة صغيرة تدعى (كلير) وأن كلتا الاثنتين تستحق الفوز بحضانة الصغيرة. تنشد المرأتان ما تراه كل واحدة حقاً لها. فالأم البيولوجية (سارة) فقدت حقها في رعاية ابنتها منذ خمس سنوات نتيجة إدمانها للكحول، ولذا فقد قامت (بيرخينيا) برعاية الطفلة طيلة هذه المدة واعتبرتها ابنتها. إزاء هذا الموقف المُعقّد والرغبة الجامحة في حل هذه المعضلة قرّرت السيدتان بدء رحلة إلى مدينة مارسيليا الفرنسية من أجل البحث عن والد الطفلة، ولعب دوره



ممثل صاحب مكانة رفيعة أيضاً في السينما الإسبانية المعاصرة (إدواردو فيرناندث)، والذي لم يَقِل عنهما في الأداء، معتبرتين أن هذا قد ينهي الموقف سريعاً. تتبدى طوال طريق الرحلة المشاعر المتدفقة والجيّاشة لهاتين السيدتين الراغبتين في تحقيق ذاتيهما عن طريق الفوز بحب الطفلة الصغيرة.

وهنا لا يمكن إغفال أداء الطفلة ناوا فونتانالز (كلير)، التي حفرت طريقها في عالم السينما بدور الطفلة التي تبحث عن والدها الحقيقي، بنظراتها الناضجة والبالغة المُعبِّرة عن الظروف الصعبة التي مرّت بها في حياتها.

ماريا ليون التي رُشِحَتْ لجائزة «جويا» أفضل ممثلة عام 2011 عن دورها في فيلم «الصوت النائم» تشدك بأدائها الهادئ والطبيعي المتمكّن الذي مَثّلَ العفوية والواقعية، وأيضاً التفاؤل لمرأة تحاول التغلب على ماضيها السيئ والكفاح من أجل مستقبل أفضل. لعبت طيلة خمسة أعوام دور الأم التي كانت تفتقده عندما احتضنت (كلير) الصغيرة.

ويمكن أن نصنف الفيلم كذلك ضمن أفلام الطريق (road movie)، حيث



نسافر نحو مدينة مارسيليا وندخل مراكز خدمة السيارات والفنادق الموجودة على الطريق وعربات النقل عبر شخصيتي سارة وبيرخينيا المختلفتين والمتواجهتين طوال الوقت ليس على المستوى الجسدي وحسب، وإنما أيضاً على المستويين العاطفي والنفسي.

هذه المواجهة بين البطلتين الوالدتين تؤدي إلى صقل شخصيتهما وتدفعهما إلى تأمل ذواتيهما ودوافعهما الحقيقية تدريجياً طوال الرحلة، حتى تكتشفا أنهما لا ترغبان فيما هو الأفضل للطفلة وحسب، وإنما في الواقع تريدان ما هو أفضل لهما شخصياً. تقرران في النهاية أن تتوقفا وأن تنظرا بداخليهما وأن تفهم كلا منهما رغبات ودوافع الأخرى.. وعلى الرغم من أن هذا كان يبدو لهما صعباً في أول الرحلة، وكانت ثمة فجوة عميقة بينهما إلا أن هذه الفجوة أخذت تضيق مع الطريق. من خلال حوار مكتوب جيداً لا يبعث على الملل تم التحكم في الانفعالات والتعامل مع هذا الموقف المأساوي من جهة بدون أن تنغمس المخرجة في مأساوية ومشاعر جياشة مبالغ فيها. وإنما، عبرت عن الموقف بصورة طبيعية.

استطاع السيناريو، الذي كتبته المخرجة بالاشتراك مع فيرونيكا فرنانديز وإيتو غابيلوندو، أن ينقل لنا جيداً إحساس رحلة طويلة بطيئة على الصعيدين العاطفي والجسدي أيضاً (مثال: لا تجدان من يقلهما في جو حار خانق، وحين تستخدمان سيارة تكون عن طريق الاستعارة بلا مقابل). كل هذا يدور في مشاهد نهارية خانقة جديرة بمناخ متوسطي يُشعرك بالإجهاد والتعب اللذين تشعران بهما.

ولكن يؤخذ على الفيلم حياده عن الحبكة الرئيسية في حكايات عن (تهريب المخدرات، كمثال)، والتي كانت غير ضرورية لسرد القصة، وإنما أدخلت بشكل قسري بدون أن تضيف جديداً على خط الحكاية. وفي النهاية مارسيليا فيلم حساس ينتصر للفرص الثانية التي يجب أن نستغلها -إن أتت- لنحقق ما نريده.



الأرض وحدودها

صمت على نهر أنغوري!

حسن بن محمد

«كارلوفي فاري» (Karlovy Vary) المهرجان السينمائي الدولي، الذي يُقام في جمهورية التشيك، واحد من أعرق المهرجانات السينمائية العالمية. إذ يُقام سنوياً منذ سنة 1946 بهذه المدينة العريقة كارلوفي (Karlovy) حاضنة مياه نهر أوهري، والشاهِدة على ميلادها منذ تشييدها في عهد ملك بوهيميا عام 1370، ومثلما تشتهر بحماماتها الطبيعية اشتهرت كذلك بانضمام مهرجانها السينمائي إلى قائمة أربعة عشر مهرجاناً مُصنفاً ضمن فئة «أ»، فمهرجان «كارلوفي فاري» لا يقل جودة وأهمية عن مهرجان كان وبرلين وفينيسيا وطوكيو وموسكو وسان سباستيان.

برنامج « كارلوفي فاري» بدوره يتوزّع على عدة أقسام منها المسابقة الدولية ومسابقة للأفلام الأولى والثانية من دول وسط وشرق أوروبا ودول البلقان وتركيا وما يعرف بالجمهوريات السوفياتية السابقة، ويشمل كذلك مسابقة دولية للأفلام التسجيلية، بالإضافة إلى مسابقة منتدى الأفلام المستقلّة. وفي كل سنة يقوم هذا المحفل السينمائي باختيار شخصية سينمائية عالمية مرموقة لمنحها جائزة خاصة، وهي جائزة «كرة الكريستال»، وذلك تقديراً للمساهمة المتميزة لهذه الشخصية في عالم السينما، ودورة هذه السنة، وهي التاسعة والأربعون، تَوجَتْ في أواخر يوليو الماضي، المجري غيوركي بالفي بالكريستال غلوب عن فيلمه «السقوط الحر»، كما بجائزة لجنة التحكيم، لكن الحدث الأهم كان في تتويج المخرج الجيورجي



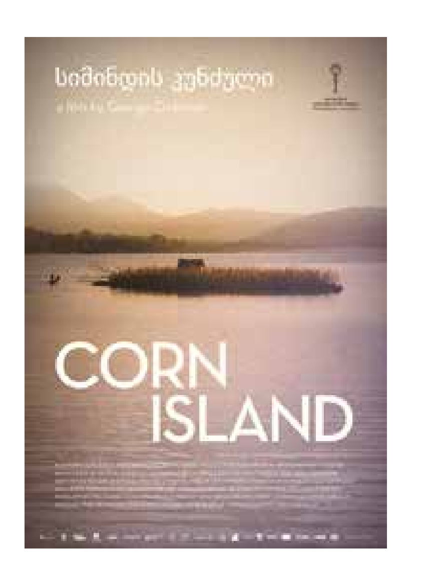
جورج أوفاشفيلي (1963) بالجائزة الكبرى للمهرجان كأحسن مخرج عن فيلمه الدرامي «جزيرة الذرة» (Corn Island)، الذي كتبه بالاشتراك مع رفيق دربه السيناريست نيغزار شاتيز.

تروي قصة فيلم «جزيرة الذرة» حكاية مزارع عجوز يعيش مع حفيدته في جزيرة على نهر «انغوري» الفاصل بين حدود جورجيا وأبخازيا. ويرى النقّاد أن توجّه لجنة التحكيم لتتويج هذا الفيلم هو في الحقيقة انحياز منها إلى فئة الأعمال السينمائية التي تشتغل على مسائل ذات مضامين رمزية وفكرية تعمل على هزّ المسلمات عند المتلقي وتزعزع بعض القناعات، خصوصاً أن هذا الفيلم هو من نوع الدراما البسيكولوجية التي تطرح الأسئلة الوجودية والفكرية المُعبِّرة عن دواخل الشخصيات وتكشف سلوكها وتصرفاتها.

وفي فيلم «جزيرة الذرة» ثمة أسئلة عديدة وعميقة تُطرح حول معنى الحياة والموت من دون أن تتحدث شخصيات الفيلم عن ذلك، إذ تنوب الصورة وحدها عن الكلام لتنقل الانفعالات وتلتقط الذبذبات وتقلبات الطبيعة، مثلما ترصد كفاح عجوز وحفيدته للبقاء على قيد الحياة وسط أخطار مُتربِّصة بهما.

يكتنف قصة الفيلم الكثير من الغموض، فهي لا تكشف عن كل تفاصيلها وإنما تبطن صراعاً تاريخياً وسياسياً وقومياً بين جمهوريتي أبخازيا وجورجيا، وقد ترك المخرج الباب مُشرعاً للمشاهد للدخول في قراءة ما وراء الحكاية، خاصة في غياب نص مُكتمِل ومُسترسِل، ويبدو أن كاتب السيناريو تجنّب الخوض في عرض صراع قائم لم يحسم بعد على المستويين السياسي والعسكري، ومن ثم اكتفى بتسجيل موقفه منه عبر خلق نماذج قابلة للتجسيد سينمائياً بأكبر قدر من الاقتصاد في التعبير اللغوي، الذي شكّلت اللغة البصرية بديلاً خلاقاً له.

لكننا أمام تناول عبثي يصوره هذا الفيلم، عبثيته تنطلق من قصة صراع



غير محسوم حول حدود لا تخرج عن خنق السياسة ونزاعاتها على خلفية الأحداث الواقعة والصراع التاريخي على إقليم أبخازيا. لكن، وفي هذه الحالة، تُخيِّم على أحداث الفيلم أجواء النزاع التاريخي الجورجي - الأبخازي من دون أن يغرق المخرج في سرد أدق التفاصيل حول ذلك، بل يكتفي بعرض المشاهد المتضمنة لرشقات من الرصاص تارة وتارة أخرى يعرض مشاهد جنود من الجانبين بلباسهم الرسمي يجوبون النهر ويلقون التحية على العجوز المزارع، ومن ثم فهو فيلم صامت يقول الكثير عن علاقة الإنسان بالأرض من خلال ثلاثة أبطال تدور حولهم القصة؛ جد وحفيدته ونهر «أنغوري». لكنه، رغم مرجعيته التاريخية، فيلم لا يُقدِّم دروساً في التاريخ ولا مواعظ رنانة، وإنما إشارات رمزية عن عبثية النزاع الحدودي، وكأن المخرج أراد من هذا الخيار تمرير سؤال وجودي: ما دامت الطبيعة أقوى من كل الصراعات فلماذا الاقتتال؟!

استغرق هذا الفيلم سبعين يوماً من التصوير، وقد كُلِلَ جهد فريق العمل بما فيه بناء جزيرة التصوير وهدمها في النهاية، بالنجاح فنياً وجماهيرياً؛ حيث أسر هذا الفيلم مشاهديه بمتعة بصرية لافتة من دون أن تنطق شخصياته إلا بأربع أو خمس عبارات فقط طوال دقائقه المئة.

وجاءت نهاية الفيلم لتلائم بين منطقين مختلفين وتؤسس لمنطق سينمائي عبثي جديد وغير مفهوم في ظاهره مع أنه مثل الحكاية نفسها يضمر فهماً رائعاً للعلاقة الأزلية بين البشر والأرض من جهة والصراع مع الطبيعة من جهة أخرى، ومن ثم فنحن أمام (نص) آخاذ عرف كيف يفلت من سلطة الأيديولوجيا والسياسة لينهب إلى نقاط هي بالنسبة لصانعه أهم بكثير، لأنها تؤسس لفهم العلاقات الوجودية والتباساتها التي تجلّت في فيلم «جزيرة الذرة»، مما جعله مُستحِقاً للتتويج في مهرجان كارلوفي فاري، وكذلك وضع السينما الجورجية في مسارها الصحيح كسينما صاعدة ومُتفوِّقة.



«لوسي» للوك بيسون :

حصة فرنسية من الكعكة الهوليوودية

صلاح هاشم

يتصدر فيلم «Lucy - لوسي» 2014 للمخرج الفرنسي لوك بيسون المشهد السينمائي الفرنسي على مستوى إيرادات شباك التناكر، وهو عمل أقرب إلى أفلام إعلانات التليفزيون الدعائية، منه إلى السينما، لكن أجمل ما فيه هو فن الكتابة بالضوء، بطلته الممثلة الأميركية سكارليت جوهانسون، التي بدأت تتحوّل إلى «أيقونة» و«فام فاتال - FEMME FATALE» هوليوود.. على غرار السويدية جريتا جاربو وشارون ستون، وكيم نوفاك، وجريس كيلي من أميركا، وقد خصص لهذه الظاهرة أحد النقاد السينمائيين الفرنسيين كتاباً ليبرهن فيه على أنهن شقراوات هوليوود جعلن السينما الأميركية تغزو العالم وتستولي على قلوب الناس.

تبرز سكارليت جوهانسون في الفيلم لا بتمثيلها، بل بجمالها، وقدها الممشوق، وتلعب دور «المدمر» DE-STROYER مثل شفارنيزجير في أفلام الحركة، ويشاركها بطولة الفيلم الممثل الأميركي القدير مورجان فريمان، الذي يلعب دور أستاذ جامعي، وصاحب



نظرية في التطوّر، تؤسس للفكرة التي بنى عليها بيسون فيلمه، والقائلة بأن البشر لايستغلون إلا 20 في المئة فقط من قدراتهم.. فماذا لو أنهم استثمروا قدراتهم الذهنية والجسمانية مئة في المئة؟

يقول بيسون: إنه اختار مورجان لمصداقيته، فهو يجعلنا نصدق كل مايقول في الفيلم، وفي أي فيلم، ولهذا اختار بيسون مورجان للدور لإقناعنا بنظريته التي هي نظرية مخرجنا بيسون بالأساس، وقد أراد الترويج لها واستخدمها كـ «شماعة» – بسبب خيال قاصر - لتعليق فيلم من نوع الأكشن عليها. ماذا يمكن أن يحدث لبطلتنا «لوسي»، والتطورات والتحولات التي تطرأ عليها، وتجعلها قادرة هكذا على الإتيان بالمعجزات؟.

يشارك «سكارليت» في البطولة رجل شرطة فرنسي - لعب دوره الممثل المصري عمرو واكد في المشاهد الأخيرة في الفيلم – وقد وجدت «لوسي» نفسها فجأة، مُكلّفة بإنقاذ العالم من عصابة كورية شريرة، تستخدم «لوسي» في تهريب سلاح خطير يزرع في بطنها بعملية جراحية، وهذا السلاح هو عبارة عن عبوات من عقار يمنح البشر توظيف كل قدراتهم، وبإمكان المرء إذا تجرّع منه أن يصبح قادراً على الإتيان بالمعجزات!، وبه تتحقق نظرية الأستاذ الجامعي، فهو مثلاً يستطيع كما تفعل «لوسي» في الفيلم أن يستخدم الجدران، ويجعلها درعاً يقيه من رصاص الأشرار الآسيويين، وزعيمهم الكوري (الخطر الأصفر والعدو الشيوعي، كما في بعض أفلام فترة الحرب الباردة).

كما أنه يمكّنها من العودة إلى الوراء في الزمن، لكي تلتقي بـ «لوسي» التي تعود إلى زمن العصر الحجري، وتكاد لوسي تمسك بالنجوم التي تدور في الفلك السائر في الفيلم، وتتواجد في كل مكان في وقت واحد.

تتطور الأحداث وإذا بالفتاة الأميركية «لوسي» وبقدرة العقار السحري، تدخل في نزال مع مئات من الأشرار، وتغلبهم وتقهرهم، وينتهي الفيلم كما في أفلام الوسترن بمواجهة بين لوسي وزعيم العصابة «الأصفر»، تنكر على طريقة أفلام الوسترن الإسباجيتي للإيطالي سرجيو ليوني، كما في فيلم «من أجل حفنة من الدولارات».

تبرز سكارليت جوهانسون بجمالها الأيقوني فقط. في فيلم من نوع الأكشن ACTION يعتمد على الإثارة والحركة، والعنف الصارخ، والمطاردات بالسيارات، ويضيف إليها بيسون بضع صور ومشاهد من الطبيعة، ونشأة وتطور الكون من عنده، لكن باستخدام جد ساذج. وكمثال: عندما تظهر سكارليت في المشاهد الأولى للفيلم كضحية، يقطع بيسون في مونتاج الفيلم على غزال شارد ومسكين في حضن الطبيعة، وكذلك عندما ينتقل إلى زعيم العصابة الكوري الشرير «الخطر الأصفر»..

يقطع بيسون بسذاجة على فهد يتسلل بخفة لكي ينقض على الغزال الشارد، لكن – وما الذي يمنع، أليس الفيلم من إنتاجه؟ - ويضيف بيسون إلى «الطبخة» عدداً لابأس به من بهارات أفلام الأكشن المعروفة التي حفظناها، لكنه يعتمد أساساً على حضور النجمة سكارليت جوهانسون.

ويكشف الفيلم عن براعة المخرج في أفلام الأكشن، ودأبه على إنتاج هذا النوع المطلوب في سوق الفيلم الأميركي، وذكائه كمنتج في فهم عقلية الجمهور الأميركي وبخاصة من الشباب المراهق الذي يسيل لعابه أمام أفلام الحركة وتعوّد على ثقافة العنف.

ويقول الفيلم بالطبع - ضمن القليل الهش الذي يقوله، إن الفرنسيين في أفلام الأكشن من خلال أفلام بيسون باستطاعتهم المنافسة، ليكون لهم نصيب ولو ضئيلاً جداً في كعكة أسواق الفيلم الأميركي، ولذلك حقق الفيلم إيرادات شباك عالية جداً عندما عُرِض في أميركا، وقبل أن يخرج للعرض التجاري في فرنسا، وجلب ملايين الدولارات لمخرجه ومنتجه.

فيلم بيسون – كما تمثله - هو «بضاعة» استهلاكية ومفصّل ومطرّز على مقاس عشاق هذا النوع من أفلام الحركة والأكشن، وللمراهقين الكثر في فرنسا الذين يصنع لهم بيسون أفلامه، ويمكن - في تقديرنا - مشاهدته، رغم «نمطيته» الفجّة، وخيال مخرجه القاصر، فالمرء كما يقول المخرج الإسباني العظيم بونويل: في الظلام، وداخل قاعة العرض، يستطيع أن يغفر للفيلم كل شيء، إلا أن يكون مُملاً.



فينيسيا «71»

السينما العربية خارج المضمار

فينيسيا: د. أمل الجمل

نجح مهرجان موسترا فينيسيا السينمائي الدولي في دورته الحادية والسبعين، في جلب عدد كبير من المخرجين المميزين مثل السويدي روي أندرسون الذي تُوِجَ بجائزة «الأسد الذهبي» عن فيلم «حمامة فوق غصن تتأمل الوجود»، والروسي أندريه كونتشالوفسكي بـ «الأسد الفضي» عن فيلم «الليالي البيضاء لساعي البريد»، وجوشوا أوبنهايمر من الولايات المتحدة بجائزة لجنة التحكيم الكبرى عن فيلم «نظرة الصمت». فيما ذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى المخرج التركي كان موجديسي عن فيلمه «سيفاس». كما شكّلت أسماء آخرين كفاتح أكين وأبيل فيرارا، اكتشافات قوية على مستوى السيناريو والأداء التمثيلي.

وإلى جانب الأفلام المتوَّجة بجوائز المهرجان لمعت في دورة هذا العام أفلام مثل «إنها مضحكة بهذا الشكل» للمخرج بيتر بوجدانوفيتش، وهو فيلم كوميدي جمع بين القيمة الفنية والمواصفات التجارية، وقد شَكّلَ أحد ثلاثة أفلام لافتة تدور حول عالم التمثيل والممثلين على خشبة المسرح بعد رائعة «بيردمان أو الفضيلة غير المتوقعة للجهل» للمخرج أليخاندرو جونزاليز إيناريتو، والذي أعاد به الممثل مايكل كيتون للأضواء ثانية بقوة في واحد من أفضل

أدواره. ولمع كذلك فيلم «الهزيمة» The Humbling للمخرج باري ليفنسون وبطولة آل باتشينو في أداء رائع استعاد به تألقه من جديد رغم بلوغه سن الرابعة والسبعين. هنا إلى جانب مجموعة كبيرة من الأفلام الإيطالية، ثلاثة منها تناولت قضية بيرلسكوني ومفاوضاته مع المافيا أثناء توليه رئاسة الوزراء، ودور مطربي الشوارع في مدينة باليرمو. والظريف في الأعمال الثلاثة أنها على أهميتها الكبيرة لا تخلو من الكوميديا الصاخبة، وعلى الأخص فيلم «بيرلسكوني، قصة صقلية»، الذي أثار قلقاً قُبيل عرضه، وطالب بعض كبار السياسيين بضرورة منعه.

ووسط العدد الكبير من أفلام العنف برزت أفلام الرومانسية كذلك، إذ حَقّقَ فيلم «ثلاثة قلوب» للفرنسي بينواه جاكو ما يمكن وصفه تحفة سينمائية في مجال قصص العشق المكلوم والحب الذي لا يموت حتى وإن قتل أصحابه. وبنفس القيمة الفنية برز فيلم «فقدان ذاكرة أحمر» –Red amnesia - للمخرج الصيني -Wang Xiaoshuai، وهو فيلم استحقت بطلته جائزة التمثيل الأولى لولا المنافسة الضارية التي حرمتها إياها. وفيه تعاني البطلة من أزمة الضمير لأنها وشت بزميلها اليساري حتى تحصل على فرصة العودة إلى بكين تاركة حياة الفقر والعوز في الجبال وحتى تُربي جنينها المُنتظر في وضع جيد، كانت هي وزميلها فقط المؤهلين للعودة، لكن لابد من اختيار عائلة واحدة فقط لذا خانت ضميرها، وظلّت تلك المسألة تؤرقها وهو ما يُفسر لاحقاً العلاقة المتوترة والمرتبكة مع ابنها الأصغر الذي كلما رأته تذكرت خيانتها المريعة والتي نتج عنها تدهور أحوال وصحة زميلها ومعاناة أسرته وحفيده الذي تحوّل إلى مجرم. التواجد الإيراني كان بارزاً ومكثفاً ولم يخرج من دون جوائز، فرغم أن فيلم «الرئيس» لمخملباف لم يرقَ لتوقعات النقاد، لكن فيلم الإيرانية راخشان بني اعتماد «حكايات» Tales، الذي يسرد قصصاً متباينة وجريئة



تعيشها نساء من شرائح اجتماعية مختلفة، حصلت مخرجته على جائزة أحسن سيناريو في المسابقة الرسمية بالاشتراك مع الكاتب فريد مصطفاوي. وبتوقيع إيراني وإنتاج أجنبي شارك فيلم «99 منزل» للمخرج الأميركي من أصل إيراني رامين بهراني، وشاركه كتابة السيناريو المخرج الإيراني أمير نادري، والأخير عُرض له فيلم وثائقي عن فن السينما وهو عبارة عن محادثة مع المخرج الأميركي أرثر بن، حول المخرج ونشأته وحياته. أما سيناريو «99 منزل» فيتناول بأسلوب إيقاعي متوتر لاهث أزمة العقارات في أميركا وفساد رجال البنوك وكيف يتحوّل الضحية إلى جلاد جديد لإنقاذ عائلته بعد أن يتم طرده من مسكنه لأنه عجز عن تسديد الأقساط في مشهد مؤلم جداً، لكنه تحت إغواء المال لا يتردّد في أن يتحوّل إلى كرباج للجلاد إلى أن تلمس روحه صحوة الضمير تحت تأثير أمه وابنه فيقرر أن يتوقف. كذلك شارك رامين بهراني بفيلم – - lift you up 8 ق بمسابقة الفيلم القصير دون أن يحصل على جوائز.

وباستثناء وجود المخرج الفلسطيني إيليا سليمان بلجنة التحكيم الرسمية، اقتصر حضور السينما العربية على البرامج الموازية، ففي تظاهرة آفاق جديدة التي تضمنت عرض 17 فيلماً شارك ضمنها المخرج الأردني الواعد نوار أبو ناجي بفيلمه الروائي الأول الطويل «ذيب» أي (ذئب) إنتاج مشترك بين الأردن وقطر والإمارات وبريطانيا. وتدور وقائع الفيلم الذي تُوِجَ بجائزة أفضل مخرج في (آفاق جديدة) على طريقة أفلام الويسترن، لكن في صحراء الأردن، ويتناول قصة الفتى البدوي ذيب وشقيقه حسين اللذين يتركان قبيلتهما في رحلة مع أجنبي يبحث في الصحراء عن بئر مياه صالحة للشرب أثناء مطلع الثورة العربية الكبرى ضد الأتراك، لكنهما يتعرضان إلى مذبحة يقتل فيها الجميع باستثناء الطفل ذيب الذي ينجو بإلقاء نفسه في البئر، ثم يسعى للثأر والانتقام من الخائن. ورغم أن أغلب فريق العمل من الأجانب، وموضوع السيناريو لا ينطوي على قضية مهمة، إلا أن الفيلم يكشف عن موهبة متمكنة وصاعدة في عالم الإخراج.

السينما الفلسطينية شاركت بثلاثة أفلام، منها الفيلم التسجيلي الطويل «أنا مع العروس»، اشترك في إخراجه الفلسطيني خالد سليمان الناصري مع الإيطاليين أنطونيو أوجوجليارو وجابريللي ديل جراندي. والفيلم يتناول محاولة تهريب خمسة أفراد سوريين، من بينهم اثنان يحتفلان بعرسهما بدءاً من الأراضي الإيطالية مروراً بالأراضي الفرنسية إلى الدنمارك وصولاً إلى السويد. إلى جانب الفيلم القصير «في الوقت الضائع» إخراج رامي ياسين الذي يشاركه البطولة مكرم خوري. ثم فيلم «فيلا توما» للمخرجة سهي عراف، والذي أثار الكثير من المشاكل في إسرائيل منذ أن تم الإعلان عن مشاركته في عروض فينيسيا، لكون مخرجته تلقت دعماً من أكثر من جهة إسرائيلية دون أن تنسب الفيلم إلى إسرائيل، لكن رغم الضجة التي خلفها الفيلم فإنه لم يحظ بترحيب النقاد، خاصة إذا أخذنا في عين الاعتبار رتابته وسقوطه المغرق في الذاتية.

تورونتو

الطريق إلى الأوسكار



تورونتو - سوزان سامي جميل

اختتمت الدورة الـ 39 لمهرجان الأفلام العالمية «4 - 14 أيلول /سبتمبر» الذي تقيمه مدينة تورونتو العظمى -كما يسميها الكنديون- عاصمة مقاطعة أونتاريو في كندا. وكانت دورة هذا العام قد عرفت مشاركة 393 فيلماً سينمائياً من شتى دول العالم، تباينت مواضيعها بين دراما طويلة وقصيرة وأفلام كارتونية ووثائقية، إلا أن 143 فيلماً من مجموع الأفلام المشاركة تم عرضها لأول مرة. أُفتتح المهرجان بفيلم «القاضي»، وهو من إخراج ديفيد ويبكنز وبطولة روبرت داوي الابن وروبرت دوفيل، فيما أُختير الفيلم البريطاني «فوضى قليلة» لاختتام المهرجان وهو من إخراج آلين ريكمان وبطولة بطلة فيلم «تايتانك» كيت وينسلت.

توزّع برنامج العرض على صالات السينما في تورونتو وضواحيها، وقد خصص منظمو المهرجان يوماً كاملاً لكل ممثل مشارك تُعرض فيه مختارات من أفلامه، وكان اليوم الأول مُخصصاً للممثل بيل موراي. الحضور العربي كان واضحاً في المهرجان، حيث اشتركت عدة دول عربية بإنتاج منفرد أو مشترك مع دول غربية، ومن هذه الأفلام: فيلم «نوم عميق» للمخرجة الفلسطينية بسمة الشريف.. «عين وحورية بحر» إخراج شهد أمين. «ملحمة أوديسا العراقية» إخراج سمير. والفيلم الكارتوني «النبي» لجبران خليل لمحمد سعيد حرب وآخرين. «ضوء» إخراج ياسمين كراجا. «الإطار الضيق لمنتصف الليل» إخراج تالا حداد. «عاصفة أكتوبر» إخراج ربى ندّا. «كلمة واحدة» إخراج مريم سيللا خادي سيللا. «ذيب» إخراج ناجي أبو نوار. «الوادي» إخراج غسان سلهب. «فيلا توما» إخراج السورية سهى عراف. «المطلوبون الثماني عشر» إخراج أمير شوميلي، وفيلم «الدبلوم الوطني» إخراج داوود حمادي.

وقد توجت الأفلام العربية بجوائز المهرجان؛ منها جائزة أفضل فيلم سينمائي معاصر لفيلم «الوادي» لغسان سلهب، وهو من إنتاج لبناني/ فرنسي/ ألماني/ قطري/ إماراتي، أما جائزة أفضل لقطات خارجية فقد فاز بها فيلما «ليبارك الله فرنسا» إخراج عبد المالك، بإنتاج فرنسي، وفيلم «فيلا توما» للسورية سهى عراف، وهو من إنتاج فلسطيني، وأيضاً جائزة أفضل صناعة للمغامرة لفيلم «ذيب» للمخرج اللبناني ناجي أبو نوار، إنتاج أردني/ قطري/ إماراتي/ إنجليزي. كما حصل الفيلم الوثائقي العراقي «ملحمة أوديسا العراقية» وفيلم «الدبلوم الوطني» لداوود حمادي على جائزة أفضل فيلمين وثائقيين.

ومن الأفلام التي لفتت الأنظار في هذه الدورة؛ فيلم «نظرية الكل شيء»
















من إخراج جيمس مارش وبطولة ايدي ويدمان، وتحكي قصة الفيلم السيرة الذاتية للعالم البريطاني الشهير ستيفن هاوكينغ الذي أصيب بمرض التصلب الشديد لضمور العضلات وهو طالب في الجامعة والقصة طُرحت من منظور علاقته بحبه الأول جين وايلد. كما حاز كل من الفيلمين «الزاحف ليلاً» من إخراج جيك كيلينهال وفيلم «طائر الفينيق» من إخراج كريستيان بيتزولد على إعجاب النقاد. وكذلك فيلم «أليس لاتزال هنا» الذي تألقت فيه جوليانا مور في دور أستاذة جامعية تصاب بمرض الزهايمر .

وقد أسفرت نتائج مسابقة الأفلام الأجنبية بفوز فيلم «لعبة المحاكاة» من إخراج مورتين تايلدم بجائزة أفضل اختيار للجمهور، مناصفة مع فيلم «تعلم السياقة» للمخرجة ايزابيل كويكست وفيلم «القديس فنسنت» للمخرج ثيودور ميلفي، فيما نال فيلم «دقات انتونوف» للمخرج هاجوج كوكا بجائزة الجمهور في صنف الأفلام الوثائقية. مناصفة أيضاً مع فيلم «تقديم» للمخرج إيثان هاوك. كما حصل فيلم «مانفعله في الظل» للمخرج تايكا ويتيتي وجيمين كليمنت حسب اختيار الجمهور بجائزة جنون منتصف الليل، مناصفة مع فيلم «الناب» إخراج كيفن سميث، وفيلم «اللعبة الكبيرة» إخراج جلماري هيليندر .

وذهبت جائزة أفضل فيلم كندي طويل إلى مكسيم غيروكس عن فيلمه «فيليكس وميرا» مناصفة مع فيلم «بانغ بيبي» لمخرجه جيفيري سانت يوليوس. بينما كانت جائزة أفضل فيلم كندي قصير من نصيب فيلم «منيع الأخبار الجوية وملاكم الظل» إخراج راندال أوكيتا. في حين تُوجَ فيلم «جسد منفرد» للمخرج سوتيريس داونوكوس كأفضل فيلم عالمي قصير. أما جائزة العرض الخاص فكانت من نصيب فيلم «خارج النهن» للمخرج أورن موفرمان. وأخيراً فيلم «مارغريتا، مع القصبة» للمخرج شونالي بوس فاز بجائزة أفضل فيلم آسيوي عالمي.

الجدير بالذكر أن الأفلام التي تتوج في مسابقات تورونتو السينمائي ترشح غالباً لجوائز الأوسكار، لذلك يحرص المخرجون والمنتجون على المشاركة في هذا المهرجان.



مشهد من مسرحية «خميس في باريس» 1976 - تأليف: سامي المناعي - إخراج: بدر الدين حسنين

تأصيل المسرح العربي

(الحالة القَطَريّة)

د. مرزوق بن بشير بن مرزوق

باحث وكاتب قطري

حظيت مسألة تأصيل المسرح العربي بصفة عامة شكلاً ومضموناً باهتمام كبيرٍ، وحرصٍ شديدٍ من القائمين على الشأن المسرحي، ونتج عن هذا الاهتمام والحرص إشكال حول الجذور التاريخية للمسرح عند العرب؛ هل عرف العرب المسرح؟ وانقسم الرأي في ذلك، بأن هناك فرقاً بين الأصالة والتأصيل، حيث يرى الأصالة تعني الثبات، وجودة الرأي، والقاعدة والأساس الذي يقوم عليه الشيء، فإذا غاب الأصل ينعدم كل ما تفرَّع منه أو ما أُسِسَ عليه، أما التأصيل من (وجهة نظره) فهو أقل درجة من الأصالة، حيث ضرورات التغيير الاجتماعي الملحة عادة ما تفرض على المجتمع التخلّي عن كثير مما فيه من أعراف وتقاليد، ولكنها لا تفرض إلغاء التراث أو استئصال الثقافة والهوية، وإنما تؤدي الاستجابة بالضرورة إلى ابتداع صيغ ملائمة.


من مسرحية «علي جناح التبريزي»

ويعرّف الدكتور محمد غنيمي هلال الأصالة بأنها ليست بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إباء التجاوب مع العالم الخارجي، لكي يبقى المرء كما هو دون تغيير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من مظانٍ خارجة عن نطاق الذات حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها(2)، ويتبين من هذا التعريف للأصالة بأنها دعوة للتجاوب مع الثقافات الأخرى في إطار الأصالة، وبهذا يتحقّق مفهوم التأصيل في الثقافة العربية.

الأصالة إذن تعني الثبات، وأصل الأشياء ومرجعيتها، أما التأصيل فيعني المرونة والبناء على ما مضى والاستفادة من المبادئ والتقاليد الأصيلة في ثقافة الأمة.

ومحاولات تأصيل المسرح العربي، هي إحدى الطرق التي تعامل بها المسرحيون العرب مع المسرح حيث كان الاقتباس والترجمة من المسرح الغربي الوسيلة الأخرى في ذلك التعامل، وكان الغرض من تأصيل المسرح، هو التأكيد على الأصالة والهوية العربية، وكذلك الاختلاف عن الآخر، وربط المسرح بالثقافة والبيئة الاجتماعية العربية، وهمومها المادية والمعنوية، وكانت تهدف في النهاية إلى الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والتوفيق بين التراث العربي والإسلامي والإطار الغربي للمسرح. يشير الباحث جميل حمداوي عمر في بحثه المنشور على شبكة الإنترنت إلى أن تأصيل المسرح يتم من خلال أشكال مختلفة هي:

تأصيل المسرح العربي اعتماداً على المضمون التراثي.

تأصيل المسرح العربي ارتكازاً على الشكل أو القالب التراثي.

التأصيل النظري (بيانات وتصورات وورقات نظرية حول أصالة المسرح).

التأصيل التطبيقي (نصوص وعروض مسرحية تأصيلية مضموناً وقالباً).

المسرح العربي والتراث:

من المعلوم أن بدايات المسرح الإنساني انطلقت وعُرِفَتْ من خلال الممارسات الطقوسية، وارتباط حكاياتها بقصص الآلهة وصراعاتها (الميتافيزيقية)، وكانت تلك الصراعات هي المادة الخام التي بنى عليها المسرحيون الأوائل أعمالهم الفنية، خصوصاً مسرحيين مثل يوروبيدس وأرستوفاينس وسوفوكليبس الذين شكّلوا جيل الرواد للمسرح الإغريقي. ومن ذلك المنطلق دعا الكثير من المسرحيين العرب إلى ربط تأصيل المسرح العربي بتراثه شكلاً ومضموناً، ومنها الدعوة التي أطلقها الدكتور يوسف إدريس في عام 1963م بضرورة خلق مشروع عربي نصاً، وروحاً، وشكلاً، ومضموناً، والذي أطلق عليه (مسرحة المسرح)، ولقد نحى عدد كبير من المسرحيين العرب نفس المنحى في الدعوة إلى مسرحية عربية ذات شخصية خاصة بها، مسرحية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، ولقد كان لتلك الدعوات مستجيبيها، حيث عمل عدد من المسرحيين على العودة إلى التراث العربي والإسلامي لاستلهامه، آملين تحقيق مسرح عربي مستقل ومعبر عن الثقافة العربية الأصيلة.

وعلى ضوء ذلك انطلقت أعمالٌ مسرحية، آخذة في اعتبارها ذلك النهج من استلهام التراث فجاءت مسرحيات الكاتب ألفريد فرج، مثل مسرحية (حلاق بغداد) عام 1963م، ومسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) عام 1969م، ومسرحية (رسائل قاضي إشبيلية) عام 1975م، ومسرحية (سليمان الحلبي) عام 1965م، التي استمدها من حادثة تاريخية واقعية تحكي عن شاب عربي من حلب ذهب ليتعلّم في الأزهر الشريف بمصر وتمكّن هناك من قتل قائد الجيش الفرنسي حينها واسمه (كليبر)، وتمكّن ألفريد فرج في هذا العمل من تقديم تراجيديا عربية يتصف فيها سليمان الحلبي بمواصفات البطل التراجيدي الأرسطي.

واستمرت محاولات استلهام التراث العربي والتاريخ والحكايات الشعبية مع كتّاب آخرين مثل: سعد الله ونوس، الذي قدّم لنا (مغامرة رأس المملوك جابر) في قالب حكواتي جذاب، ومسرحية (الملك هو الملك)، وكذلك الطيب الصديقي الذي عمل على تطوير ما يسمى بمسرح الحلقة في (ديوان سيدي عبد الرحمن)، واستفاد من مقامات بديع الزمان الهمذاني في تطوير ذلك النوع من المسرح، وكذلك عبد الكريم رشيد في أعماله الاحتفالية، ومحاولات قاسم محمد في توظيف المورو ث الشعبي في أعماله، وغيرها من المحاولات العربية الجادة التي أدت إلى الإسراع في عملية تأصيل الفن المسرحي العربي، وإيجاد سمة وصيغة خاصة به (3)، ويلاحظ المتابعون لمحاولات تأصيل المسرح العربي بأن المسرحيين العرب اعتمدوا

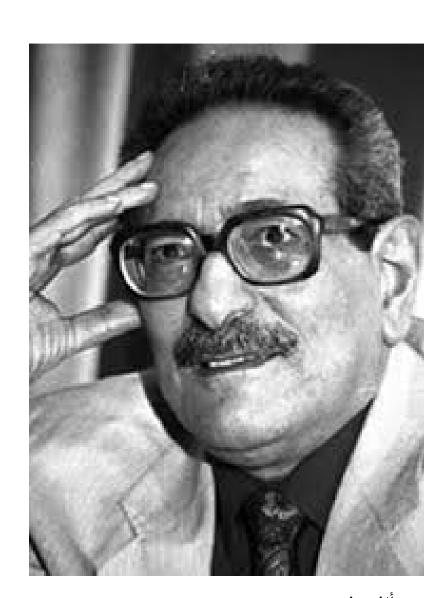
على ثلاثة مصادر أساسية استلهموا منها أعمالهم المسرحية، وذلك كما يشير أحمد سعيد الدين في مداخلة على شبكة الإنترنت وهي:

1- المصدر التاريخي: حيث يعتمد المسرحيون على حوادث التاريخ ووقائعه والاستفادة منه زمانياً أو مكانياً أو كليهما، ويعمدون على تفكيك الوقائع التاريخية، ومن ثم يعيدون تركيبها من جديد في عملية انتقائية، لدعم فكرة أو قضية معاصرة.

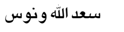
2- المصدر التراثي: حيث يتوجه المسرحي العربي إلى الحكايات الأسطورية والخرافية أو القصص الشعبية مثل (عنترة بن شداد) و(سيرة بني هلال) و(مقامات الهمذاني) و(قصص البخلاء) وقصص ألف ليلة وليلة، وهنا أيضاً يلجأ المسرحي العربي ليعيد تركيب تلك الحكايات والأساطير ويوظفها للوقت الراهن، والوصول من خلالها إلى رسائل معاصرة.

3- المصدر الشعري: اعتمد عدد من كتاب المسرح العربي منذ انطلاقته على التراث الشعري العالمي، وكان من أوائل من كتبوا ومن نظموا المسرحية شعراً الشاعر أحمد شوقي وعزيز أباظة، حيث كتبوا أعمالهم المسرحية بطريقة الشعر العمودي، ولربما كانت الانطلاقات الأولى للكتابة المسرحية شعراً، جاءت تقليداً للتراجيديا اليونانية، وقد نضجت الكتابة للمسرح بلغة الشعر على يد كتاب مثل الشاعر صلاح عبد الصبور، الذي استلهم المسرح الدرامي، واقترب من لغة الحوار الشعري، ويطلق النقاد على المرحلة الأولى من استخدام الشعر في المسرح اسم (المسرح الشعري)، حيث كانت لغة الشعر هي البارزة على حساب الدراما، أما المرحلة الثانية فأطلقوا عليها (الشعر المسرحي)، حيث وظف الشعر للدراما، وتطور الأحداث، وأصبح جزءاً من النص المسرحي وليس دخيلاً أو مفروضاً عليه، ويعتبر الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي من أهم رواد هذه المرحلة، ويتضح ذلك في مسرحياته (الفتى مهران) و(الحسين ثائراً) و(الحسين شهيداً).

نلاحظ مما سبق، أن محاولات تأصيل المسرح العربي سواء أكانت التي اعتمدت على وقائع التاريخ ومصادره المتنوعة



ألفريد فرج



سعدالله ونوس

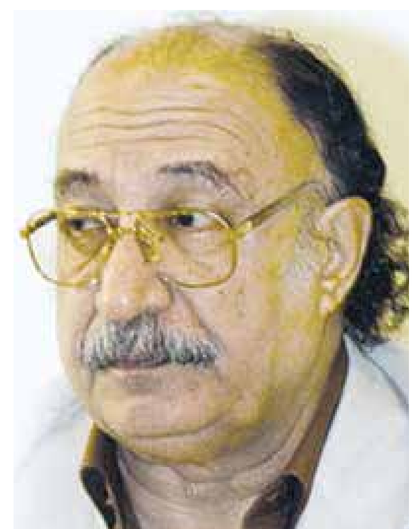


عبدالكريم برشيد

وشخوصه، أم تلك التي اعتمدت على التراث من حكايات وأساطير وخرافات، أم التي استلهمت التراث الشعري ووظفت لغة الشعر في بناء الحدث المسرحي، نلاحظ أن جميعها بقيت ملتصقة ومستفيدة من الإطار الغربي لشكل المسرحية، ولم تقدِّم لنا تلك المحاولات رغم جديتها، أساليب فنية مُتميِّزة أو مُتفرِّدة عن ذلك المسرح، وكل ما تم القيام به هو توظيف شكل المسرح العالمي وأطره في مضامين مرتبطة بواقع الإنسان العربي وهمومه وتطلعاته، وهذا ما يؤكد لنا بأن محاولات البحث عن أصل للمسرح العربي، أدت إلى ما نطلق عليه تأصيل المسرح العربي أي الإستفادة من تراث الماضي والتاريخ في أطر وقوالب المسرح الحديث، وهذه الاستفادة لا تقلل من شأن الأمة وثقافتها الإنسانية، بل تؤكد انفتاح الثقافة العربية على الآخر، واستيعابها لكافة المظاهر الإنسانية وتوظيفها للثقافة الأم.

(الحالة القطرية)

الراصد لظاهرة تطور المسرح القطري ونشوئه التي بدأت من منتصف القرن العشرين، ربما ينتهي به الأمر، بأن المسرح في قطر ومنذ بداياته الأولى لم تعنه ظاهرة تأصيل المسرح بشكل مباشر، ولا يبدو أن هناك تأثراً مباشراً بالمحاولات التي قام بها بعض الكتّاب والمثقفين العرب في دول عربية مثل سورية ومصر وبعض أقطار المغرب العربي، ولقد توجهت جُلّ مواضيع المحاولات المسرحية في قطر وحتى بداية سبعينيات القرن الماضي إلى القضايا المحلية الراهنة، والتي كان معظمها يتناول المشاكل الحياتية الاجتماعية المباشرة، من غلاء المهور، وغلاء الأسعار، وقضايا الإرث، أما من الناحية الشكلية أو الإطارية؛ فلقد كانت معظم المسرحيات تُقدَّم بشكل اسكتشات هزلية على منصات الأندية الرياضية والاجتماعية أو على منصات المعسكرات الكشفية، وذلك قبل انتقالها إلى منصة مسرحية مستقلة في أوائل سبعينيات



قاسم محمد



الطيب الصديقي

> محاولات تأصيل المسرح العربي التصقت واستفادت من الإطار الغربي لشكل المسرحية، لكنها لم تقدِّم رغم جديتها، أساليب فنية مُتفرِّدة ومكتملة.

القرن الماضي.

وربما يعود عدم الاهتمام بالتأصيل المسرحي إلى أسباب عدة من بينها، انشغالات المؤسسين الأوائل للمسرح في تقديم أعمال جماهيرية جاذبة، تتعامل مع قضايا الواقع ومشاكله وفي إطار فكاهي هزلي، ومن خلال نصوص مرتجلة وغير مكتوبة وتؤلَف في حينها، منطلقة من الواقع اليومي المعاشي، وكان معظمها يعتمد على أفكار منقولة من مسرحيات عربية أو حكايات وليدة اللحظة. ومن الطبيعي أن مثل هذا المناخ المسرحي، لا يتيح فرصة للتوقف والتفكير لمسار مسرحي يقوم على محاولات التأصيل. إضافة إلى ذلك، أن القائمين على المسرح في ذلك الوقت، معظمهم من الهواة الذين تعاملوا مع المسرح كهواية، وشغل أوقات الفراغ. وقد أدى عدم وجود كتابات نقدية صاحبت بدايات قيام المسرح في قطر، إلى غياب الدعوة إلى تأصيل المسرح القطري أسوة بالدعوات التي قامت في عدد من الدول الغربية، لكن هذا لا يعني بأن المسرح القطري منذ بداياته الأولى قد أغفل الأعمال ذات المضامين التاريخية، فلقد اعتمد في مصادره، وخصوصاً في مطلع الستينيات الماضية، على المسرحية التاريخية مثل مسرحية «بلال بن رباح» التي قدمتها مدرسة الدوحة عام 1959م، ومسرحية «عالم وطاغية» من تأليف الدكتور يوسف القرضاوي، والتي قدمها المعهد الديني عام 1969م، ومسرحية «صقر قريش»، التي قدمتها فرقة المسرح القطري في أوائل السبعينيات، ولقد نهل المسرح القطري، حتى في بداياته الارتجالية من التراث البحري، الذي استلهم من حكاياته وأساطيره. ولقد شكَّلت العودة إلى التراث البحري واستلهامه من أهم المصادر التي كان يعود لها مسرحيون مثل عبد الرحمن المناعي وحمد الرميحي.

كان عام 1972م، هو بداية الاعتراف الرسمي لقيام أول فرقة مسرحية، تمتلك معظم أدوات العمل المسرحي من نصوص مكتوبة، وخشبة مسرح، وتقنيات فنية التي تصاحب العرض المسرحي، ولا يمكن تجاهل قيام اجتهادات مسرحية سابقة، خصوصاً تلك التي كانت تقوم بها «فرقة الأضواء الموسيقية»، والتي جمعت بين الفن الموسيقي والفن المسرحي، لكنها لم ترتق، خصوصاً في الجانب المسرحي، إلى المستوى الذي وصلت إليه الفرق التي نشأت بعدها، (وعموماً هذا البحث غير معني بتاريخ نشأة قيام المسرح في قطر)، وإنما ما يعنينا هو الأعمال الفنية التي قدمت بدءاً من بداية السبعينيات والمرتبطة بالاقتراب من ظاهرة تأصيل المسرح. ويمكن القول بأن المسرح القطري بداية من تلك الحقبة اعتمد في محاولة اقترابه من تأصيل المسرح «قصداً أو من غير قصد» إلى مصدرين أساسيين وهما: المصدر التراثي. والمصدر التاريخي.

تأثرت الثقافة القطرية سلباً وإيجاباً ببيئة البحر وبيئة البر، وهاتان البيئتان وإن بدتا متباينتين إلا إنهما عند القطريين تمثلان بيئة واحدة تنفتح الأولى على الثانية، وتنفتح الثانية على الأولى، فلقد عرف القطريون بيئة البر والبحر في آنٍ واحد، فثقافة البحر وثقافة البر حاضرتانِ دائماً عند القطريين سواء أكانت في السلوك، أم التصرف، أم الإبداع، فعندما تنتهي مواسم البحر يتوجه القطريون إلى مواسم البر، وقد ساعدت سياسة حكام قطر منذ القدم على تعزيز ودعم هذا التداخل والاندماج بين البيئتين، فكان حكامها رجال بحر ورجال بر، وقد ساعدت مساحة قطر الصغيرة على تقصير المسافات بين أطرافها، مما ساعد على انتقال مواطنيها بيسر وسهولة بين مناطقها، على الرغم من صعوبة توافر وسائل المواصلات في ذلك الوقت.

وقد ساهم الاندماج بين سكان قطر في تداخل الثقافتين البحرية والبرية، ونتج عن ذلك رافد ثقافي مشترك. كما توارث القطريون هذه الثقافة المشتركة أباً عن جد، واستمدوا منها رموزها ومضامينها وحكاياتها وأساطيرها، وتناقلتها الأجيال فيما بينها، ولقد ظهر ذلك في أشعارهم وأغانيهم ورقصاتهم وملابسهم ومسمياتهم، وتصرفهم اليومي، ومكونات منازلهم، وفي كافة جوانب حياتهم المعيشية.

ولقد أفرزت الثقافة أنماطاً من الفنون،

مثل فنون البحر، التي تبدأ بأغاني الوداع على السواحل، والأغاني على ظهر السفينة وأغاني العودة والاستقبال، كما منحت الصحراء ثقافة مثل فنون العرضة ومسابقات الشعر، وسباقات الخيل والجمال، وصناعة بيوت الشعر.

ويبدو أن التراث الثقافي سواء أكان البحري أم البري، لم ينقطع عند الأجيال الحديثة فقد وُظِفَ في كثير من الأعمال الفنية من أغانٍ وشعر وفنون تشكيلية ومنحوتات، وأخيراً وليس آخراً الفن المسرحي، فلجأ حمد الرميحي وعبد الرحمن المناعي، وهما أكثر من يشكل ظاهرة اللجوء والاقتراب من تأصيل المسرح في قطر في العديد من أعمالهما المسرحية إلى التراث كمصدر مهم استلهما منه أفكارهما، واستعارا منه حكايات الماضي وأساطيره ليسقطاها على الواقع، وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحاً عند حمد الرميحي، الذي كان يحاول أن يوظف تراث الماضي ليسقطه على القضايا المعاصرة. ولجأ الكاتبان إلى الاستفادة من شخصيات كالنوخذة والنهام، والأساطير مثل بودرياه، وحمارة القايلة، وغيرها من مفردات التراث ليوظفاها في أعمالهما المعاصرة.

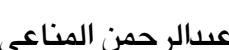
في عام 1975م قَدَّمَ عبدالرحمن المناعي أهم أعماله وهي مسرحية «أم الزين» التي أخرجها المرحوم هاني صنوبر، وشكَّل هذا العمل الفني نقلة نوعية للمسرح في قطر، وفي هذا العمل استفاد المناعي من التحولات الاجتماعية التي حدثت في قطر ما بين الانتقال من مرحلة اقتصاد البحر إلى الطفرة الاقتصادية التي أحدثها النفط، ليقدِّم عملاً حاول فيه الاستفادة من إرث تلك المرحلة الانتقالية، ويعود المناعي مرة أخرى في عام، 1982م ليقدّم عملاً مسرحياً يعتمد هذه المرة على حكاية شعبية، باسم «هالشكل يا زعفران»، يعرض من خلالها قصة رحلة فلاح داخل إحدى الممالك، والتي يكتشف فيها الملك فيما بعد ما يدور في الخفاء في مملكته، وفي هذا العمل حاول المناعي أن يوظف حكاية شعبية ليلبسها بقضايا معاصرة.

في عام 2001م قَدَّمَ المناعي مسرحية «مغرم هل الشوق»، التي يقول عنها مؤلفها بأنها حكاية تعتمد على أحداث تاريخية واجتماعية وحكايات شعبية



حمد الرميحي





عبدالرحمن المناعي

تدور حول شخصيات خليجية.

ويُعدّ عبد الرحمن المناعي، من أكثر المسرحيين القطريين الذين نهلوا من التراث البحري، ووظفه في أعماله المسرحية، كما كان يسعى أحياناً إلى تأليف أعمال فنية مباشرة، لكنها تبقى تدور في إطار قضايا البحر والبر، مثل مسرحية «شدوا الظعاين» التي قدمها عام 2008م، وتعرض المسرحية بشكل واضح العلاقة بين البر والبحر، عندما ينقضي موسم الغوص مع بداية الشتاء. ويرحل أهل البحر إلى منازلهم الشتوية في البر. وَقَدّمَ المناعي في عام 1980م عملاً للأطفال باسم «الحناء الذهبي»، والذي استمده من حكاية في التراث عن سمكة صغيرة يُطلَق عليها العوام (فسكرة) وتصغيرها «فسيجرة»، ويشابه هذا العمل قصة «سندريلا» في الأدب العالمي إلا أن الساحرة هنا تتحول إلى سمكة، وهو توظيف مناسب للبيئة المحلية.

وكما توجَّه المسرحيون القطريون إلى التراث لاستلهامه وتوظيفه في أعمالهم المسرحية المعاصرة، أيضا توجَّه كاتب مثل حمد الرميحي إلى التاريخ وشخصياته لاستلهامه وتوظيفه في أعماله، ومنها مسرحية «أبو حيان التوحيدي»، التي عرضها الرميحي في عام 2007م، والتي يقول عنها (في مقابلة مع إحدى الصحف القطرية) بأن فكرتها جاءت بعد الغزو الأميركي للعراق، وتخيل فيها (أي المؤلف) أزمة المثقف مع السلطة، مشيراً إلى أن أحداث هذا النص تدور بعد وفاة البطل أبو حيان التوحيدي، حيث يحمل جثته ، ويدور بها حول الوطن العربي رغبة في الحصول على إذنٍ لدفنها، ويذهب أولاً إلى أمير بغداد طالباً منه الإذن لدفن الجثة، ولكن الأمير يرفض طلبه، فيغضب أبو حيان التوحيدي من جراء عدم الاهتمام بالمثقفين أمثاله، ويذهب بجثته إلى أمير مصر الذي يرفض بدوره ذلك، ويمر أبو حيان التوحيدي بجثته على جميع الدول العربية، التي يرفض حكامها دفن جثته، باعتبارها رمزاً للثقافة على أرض الوطن، وبناء على ذلك يقوم أبو حيان التوحيدي بحرق كل كتبه ومراجعه التي كتبها أثناء حياته، نظراً لأنها لا تليق بهذه الأمة العربية غير المثقفة ولا تساند الثقافة والمثقفين بأي شيء، ولا تهتم إلا بالأمور المادية البحتة، وقام أبو حيان التوحيدي بحرق جثته وأهدى رمادها للنسور والطيور الجارحة، وترك ما تبقى منها للذكرى. في هذا العمل يذهب الرميحي إلى التاريخ، لكي يستعير منه شخصية تاريخية ويلبسها ثياب المعاصرة، وَيَعْبُر من خلالها إلى قضايا ربما يُستعصَى عليه طرحها بشكل مباشر، ولقد وجد الرميحي في شخصية علي بن محمد العباس المولود في شيراز عام 312



من مسرحية «منصور قاهر العملاقين» 1980- إخراج: سالم ماجد

هجرية، إبان العصر العباسي ضالته، فلقد عاش في عصر «البويهيين»، الذين أحدثوا في العراق الخراب والفساد، وانتقل إلى بغداد طلباً للعلم، والنفوذ، وحظي بداية بالجاه والشهرة والمال، لكن بسبب جرأته وخطبه الانتقادية، التي صَبَّ من خلالها جام غضبه على عصره والحاكمين والمجتمع، وقد اتهم بالزندقة والكفر، وقد أدى به ذلك إلى حرق كتبه، كي لا يَطَّلِعَ الناس عليها. ربما كان ذلك نموذجاً مناسباً، سعى الرميحي إلى جلبه من التاريخ ويقدمه كنموذج مماثل للمثقف المعاصر.

ومرة أخرى يعود الرميحي في عام 1990م، إلى التاريخ ليستدعي شخصية تاريخية، وهي شخصية أحمد بن ماجد في مسرحية باسم «أسد البحار.. أحمد بن ماجد» أعدها برؤية درامية الدكتور إبراهيم غلوم عن ديوان «عنابات أحمد بن ماجد»، للشاعر البحريني يعقوب المحرقي، ويصف إبراهيم غلوم، أحمد بن ماجد في هذا العمل بأنه يتحوّل من كونه شخصية بحرية كتبت بعض (الأراجيز) وبعض مؤلفات في علم البحار، ليتجاوز هذا الوضع حتى يكون نموذجاً لشخصية المثقف الذي يواجه أزمة حادة جداً تصل إلى درجة المأساة وهذه المأساة يشير إليها بعض أشعاره، حيث يقول من خلالها إنه سيأتي يوم لن يعرفه فيه أحد، ولن ينكره فيه أحد، ولن يجد من يعترف بخصاله وفضائله وعلمه في البحر والبر (صحيفة العرب القطرية يناير/كانون الثاني 1990م).

وبالفعل تم اتهام ابن ماجد بالرذيلة والسكر، واتُهِمَ في علمه، ويقول إبراهيم غلوم مرة أخرى «إنه يركز على هموم وأحزان هذه الشخصية، التي هي هموم وأحزان كل مثقف عربي، يُواجَه بالجهل والإنكار لكل ما قدمه لوطنه وأمته. ومن ذلك المنطلق استعار الرميحي هذه الشخصية التاريخية ليَعْبُرَ بها إلى الواقع المعاش، ويبرز عنابات أحمد بن ماجد، وكأنها عنابات المثقف العربي المعاصر.

إذا كان عبد الرحمن المناعي وحمد الرميحي توجها إلى استدعاء التاريخ أحياناً والتراث أحياناً، لا يعني ذلك أنهما انطلقا إلى محاولة مباشرة إلى تأصيل المسرح العربي، بل ربما قصدا من ذلك توظيف وسائل تواصل مع جماهيرهما، وتمرير رسائل ومضامين عصرية لم يتمكنا من إيصالها بشكل مباشر، سواء أكانت لأسباب رقابية صرفة أم عوائق اجتماعية، ويصف الدكتور إبراهيم غلوم في بحث له بعنوان «الحضور التشاكلي للتراث» بأن هناك تشابهاً بين التراث الذي يصطنعه المؤلف مع التراث المعروف في التراث العربي وتشابهاً مع الحياة الراهنة، وما يتيح ذلك من قدرة على التخفي بنعومة الحمام سلسلة الرقابات السياسية والاجتماعية.

ولم يكتف كل من المناعي والرميحي باستدعاء مضامين التاريخ والتراث، بل عرضاه من خلال استخدام أدوات قريبة من البيئة المحلية مثل النهام، والراوي، والكورال الجماعي، وأغاني البر والبحر، وربط كل ذلك بمضمون النص وأهدافه.

على وجه العموم، يمكن القول إن المسرح القطري لم يشغل نفسه بجدلية البحث عن تأصيل المسرح العربي، وإن قَدَّمَ أعمالاً من أشكال المسرح الشعبي شكلاً ومضموناً، ويبقى سؤال مهم: هل دعوة المسرحيين العرب والتي ارتفعت أصواتهم بها في مطلع الستينيات من القرن الماضي لتأصيل المسرح العربي، هي دعوة ثقافية؟ أم دعوة سياسية؟ وهذا ما يحتاج إلى بحث آخر في المستقبل.

هامش:

(1) د. محمد عزيزة – الإسلام والمسرح – الدار البيضاء، 1988م.
(2) محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن – بيروت.
(3) فاضل خليل – بحث على الإنترنت – موقع الحوار المتمدن 2007/1/31.

«هو في كده»

عن اللص الفاضل لداريفو

رضا عطية



عن نص «اللص الفاضل» للكاتب الإيطالي «داريفو» صاحب نوبل يُقدِّم المخرج المصري عز الدين بدوي مسرحيته لهذا العام «هو في كده». وإذا كان النص الأصلي يحمل بالتقاء دفتيه (اللص الفاضل) نوعاً من الجدل الناجم عن جدلية الإسناد الوصفي، فكيف تُنعت اللصوصية بالفضيلة؟ غير أن الرؤية التي قدمها عز الدين بدوي قد استبدلت المعطى الإنشائي بالخبري، لتحل المضمون التعييني للعنوان لينطلق في مدى التساؤل (هو في كده؟)، كما أن السؤال نفسه الذي يحمل طابع الدهشة والتشكُّك، يُحقق في حدوث أمر يبدو أن من الغرابة تحققه.

تتخذ الرؤية الفنية لمسرحية «هو في كده» (كوميديا الفارس) قالباً درامياً للحكاية المسرحية، والكوميديا تقوم فيها بما تنشده من إضحاك على المفارقات المفصلية التي تسهم في تحويل مجرى الأحداث عن منطقيتها لما يشهده البناء الدرامي من مفاجآت غير متوقعة.

من البداية تلعب المفاجآت والمفارقات دورها في تحريك أحداث المسرحية، فاللص الذي يقوم بدوره الممثل (مجدي عبيد) أثناء قيامه بعمله بسرقة أحد المنازل في غياب أهل البيت يواجه مأزقاً باصطحاب صاحب المنزل الذي يؤدي دوره الفنان (محمود البنا) لامرأة أخرى (نيفين رفعت) استغلالاً لفرصة وجود زوجته عند أسرتها، فتكشف المفارقة للص عن كنه العلاقة بين هذا الثري والمرأة التي ترافقه وتواعده من وراء ظهر زوجها، وفي الوقت نفسه تتصل زوجة اللص للاطمئنان على زوجها والتحقُّق من وجوده بالمكان لإنجاز مهام عمله، فتكون المفارقة بأن تخبر زوجة اللص صاحب المنزل الذي تظنه زوجها بأن رجلاً غريباً بالمنزل، فيظنانه رجلاً كلفته

زوجة صاحب المنزل بمراقبته، فيكون الارتباك والتوجس بين كلا الطرفين في مواجهة اللص، وما أن يفصح اللص عن هويته حتى يُفكِّر الرجل الثري في استغلاله للخروج من الموقف، كما تبدو نظرة صاحب المنزل الثري عضو مجلس الشعب الاستعلائية إزاء اللص باعتباره «حرامي صغير»، وهو ما يستدعي في خلفية الفضاء الدرامي المقارنة بين جرائم أصحاب الياقات الزرقاء من لصوص تكون أسمى أمانيهم السطو على مُقدَّرات المنازل، وجرائم أصحاب الياقات البيضاء من الأثرياء وذوي النفوذ والسلطة.

ثم تتوالى المفارقات بوصول زوجة صاحب البيت التي تقوم بدورها الممثلة الشابة (خلود) للبيت حتى تجد فيه زوجها، فيخبرها بأنه يحاول المصالحة بين صديق وزوجته (اللص وعشيقة صاحب المنزل)، وفي هذه الأثناء يقاوم- ولو لبعض الوقت- اللص الشريف المخلص فقط لمهام عمله وهو السرقة- رغبة صاحب البيت بالكذب، فتكمن المفارقة في أن اللص ينفر من الكذب أو الخداع، حتى تصل المفارقات لذروتها بوصول زوجة اللص للمنزل لرؤية زوجها، ووصول صديق زوجة صاحب المنزل الذي يقوم بدوره الممثل الشاب (مصطفى حمزة)، فيحاول صاحب البيت إقناع زوجته بأن صديقه (اللص) متزوج من امرأتين، غير أن الأحداث تتشابك إلى ذروة المفارقة لفقدان الشخوص القدرة سواء أكانت على التبرير أم التفسير.

تعمل الرؤية الفنية على صياغة سلسلة حلقية من المفاجآت والمفارقات التي ما تلبث أن تُحَلَ إحداها حتى تطفو مُفارقة أخرى أشدّ تعقيداً على سطح الأحداث، كما يعمل قالب الفارس على استغلال هذه المفارقات في توليد الكوميديا المُعتمِدة على مفاجآت المواقف لا ما يطلقه الممثلون من إفيهات وقفشات تستدر الإضحاك.

بدا كذلك- رغم تشابك المواقف- رؤية المخرج في تخطيط حركة الممثلين على خشبة العرض المسرحي، إذ غلبت عليها المواجهة الأفقية للجمهور حتى في معظم حركات النقلات العرضية، وكأن الممثل يوجِّه رسالة للجمهور أو يستدرج المشاهِد للتماهي أو الارتباط السيكودرامي مع العرض ولو بالتفكير في مآل تلك المفارقات، كما عملت اللوحات المُعلّقة بصالة العرض على جعل الصالة وكأنها امتداد لخشبة العرض.



وقد أجاد الفعل السينوغرافي مواكبة أغراض الدراما المنشودة من المسرحية، إذ أحسن التوظيف الديكوري استغلال المساحة الصغيرة- نسبياً- للركح المسرحي، بحسن توزيع مفردات الديكور التي اتسمت بالدقة والصغر كاللوحات والتفاصيل المعمارية للمكان، كالأبواب والشباك مع تمركز قطعة الأثاث الأبرز (الكنبة) في مركز الخشبة ووسطها، مما أعطى إيحاءً باتساع المكان ورحابته.

أما الدفع بالشخصيات في مدار الخط الدرامي، فقد أسهم ظهور شخصيات جديدة على امتداد العرض ودخولها في الخط الدرامي- في تنشيط الميكنة الدرامية وتأكيد حراكية الأحداث وتجديد المفارقات، وإذا كانت سقطة اللص بانكشاف أمره أشبه بسقطة البطل التراجيدي- إذ يمثل اللص محور التفاعل بين شخصيات المسرحية، فسقطته هذه تمثل انفراط عقد بقية الشخوص الذين يوالون السقوط بانكشاف أمرهم وتعرية ما يمارسونه من خداع.

لم يخلُ التنامي الدرامي للمسرحية من الكشف عن العلل النفسية وراء إقدام الشخوص على ما تقوم به من الأفعال، فالعشيقة (نيفين رفعت) تقاوم عشيقها (محمود البنا) لاختبار مدى صلابة إرادته وقوة رغبتها فيها، فتكشف سبب خيانتها لزوجها وهو تسليمه لإرادتها في حالة إعراضه عنها أو مراودتها له، مما يُبطن الفعل الدرامي بدوافعه النفسية التي تظلله.

«قبرصلي بوك»

ستاند آب.. عوالم افتراضية

بيروت: محمد غندور

«قبرصلي بوك».. عمل انتقادي ساخر، يُشرّح المجتمع اللبناني ويغوص فيه المخرج والممثل اللبناني الشاب هشام جابر في مشاكل الحياة الافتراضية.

على مدى ساعتين، يتحدّث روبرتو قبرصلي، وهي الشخصية التي ابتكرها جابر ويعتمدها في عروضه، عن كل شيء عن التعلُّق بالحياة الافتراضية، ومدى تأثيرها على تصرفاتنا الفعلية، وتغير سلوك البشر فيما بينهم، والإيمان بأن ما يفعلونه على الموقع الأزرق واقعي، وتبدّل هذا الموقع الاجتماعي من موقع للتسلية والمعرفة والتعرُّف، إلى منبر للثورات العربية والحركات الأصولية، ومساحة للسياسيين للحاق بنا إلى العالم الافتراضي.

وتتميّز شخصية قبرصلي بلكنة غريبة وأزياء مزركشة، وهي شخصية لا تنتمي لأي طائفة، مما يجعلها لا تضع حدوداً للانتقاد. ويعرّف هشام جابر شخصيته كالآتي: اسمه الحقيقي روبرتو قبرصلي، وُلِدَ في زاروب الصيداني في منطقة زقاق البلاط (حي في بيروت)، توفيت أمّه عند ولادته، وبعدما أتمّ عامه الأول، توفي والده ليعيش مع عمّه خوليو قبرصلي، الذي علّمه «أصول» الهبل والشتائم.. في صباه، التحق بالمدرسة الحربية التابعة لعصابة شبقلو المُتخصِّصة في نشل الفتيات على الموتوسيكل (الدراجة النارية)، لكنه سرعان ما طُرِدَ منها بسبب صوته المزعج ومزاجه العِكِر... ما لبث أن تعرّف إلى الكوميديان العالمي ألبيرتو عيتاني، الذي قدّمه إلى الجمهور المولديفي قبل أن ينطلق إلى العالمية ومنها إلى لبنان البلد الذي اختاره القبرصلي ليكون حمّامه الخاص والأخير. أجرى حتى الآن 346 عملية جراحية لتجميل فكه السفلي من دون الوصول إلى نتيجة.


هشام جابر

يرصد فنان الـ «ستاند آب كوميدي»، ظواهر عدّة تجتاح «فيسبوك»، كـ«داعش» والتفنُّن في طرق القتل، وعرضها على مواقع التواصل الاجتماعي، والثورات العربية التي نجحت افتراضياً، لكنها لم تَلقَ النجاح ذاته في الواقع، وصفحات الأحزاب اللبنانية والسياسيين في لبنان، إضافة إلى العودة إلى أول أيام ظهور «فيسبوك» في بيروت، والروايات التي رافقت انتشاره، وعرض بعض النماذج التي طوّرت حضورها الافتراضي، كجمعيات المجتمع المدني، والممانعين ومن ضدهم ومؤيدي الثورات، والعروبيين، والشعراء الافتراضيين. يتوقف جابر - قبرصلي طويلاً عند الفئة الأخيرة. يتحدّث كيف سمح الموقع لأن يكون الجميع شعراء افتراضيين، ومدى ركاكة ما يُكتب. هذه المساحة المجانية للتعبير، تحوّلت إلى عاصفة شعرية تهب من كل حدب وصوب.

يتميز العرض بجرأته وواقعيته، وانتقاده لشخصيات سياسية جدلية في البلد. ثمة إصرار على السخرية من الواقع السياسي والاجتماعي الذي أنتجه المجتمع اللبناني. والصرخة الكبرى في «قبرصلي بوك»، تكمن في التخفيف من النشاط الافتراضي، واللقاء في العالم الحقيقي لتنفيذ ما نريده، والاستفادة من الخطوات في السياسة والثقافة وغيرها من المواضيع.

يُحاول قبرصلي في عرضه تقديم النقد الذاتي قبل الجماعي، ويتعمَّق في مشاكل مجتمعه قبل الغوص في مشاكل المجتمعات العربية، ويعتمد في ذلك على نص سهل ومعبر، تتوافر فيه مقومات إضحاك الجمهور عبر جمل قصيرة. ويترافق ذلك مع حركات وتعابير طريفة يؤديها جابر - قبرصلي، بتفاعل مع الجمهور وبردود فعل سريعة ومرتجلة على تعليقات صادرة عن الجمهور.

بهذا العمل يؤكد هشام جابر بأن الحاجة إلى النقد الصريح والسخرية من أخطاء السياسيين في البلد، والكلام عن كل ما هو ممنوع تبقى على رأس أولويات العمل الفني في الوقت الراهن.

بولفار الأحلام المكسورة

إميل أمين

يُخيَّل للمرء أن صاحب «بولفار الأحلام المكسورة» الفنان النمساوي الأصل الإيرلندي الجنسية «جوتفريد هيلنوين» كان في حاجة إلى جدارية كبيرة، من عشرات الأمتار حتى تَسَع غالبية المشاهير من فنانين، وأدباء، وكتاب، ومغنّين، وسياسيين، ومبدعين... من الذين قرَّروا- ولأسباب تكاد تكون متشابهة- الرحيل مبكراً.

هناك حالات انكسرت فيها الأحلام، رغم أن أصحابها كانوا في قمّة التألّق، مثل مارلين مونورو على سبيل المثال، والبعض الآخر كان يكفيه ما حقّقه في رحلة حياته من مال وشهرة يعيش بهما لعقود طوال.

على مدى عشرين سنة قدّمت المغنية فرنسية الجنسية مصرية الأصل رولاندا جيجليوتي المشهورة باسم «داليدا» نحو ستمئة أغنية، وباعت نحو مئة مليون أسطوانة، ما حقّق لها ربحاً مالياً غير مسبوق، ولم يُقدّر لها التخلُّص من المصير المؤلم، فانتحرت متذرِّعة بأن «الحياة لم تعد تُحتَمل».

في العام 2009 أقدمت الممثّلة البريطانية «لوس جوردون» على شنق نفسها في شقّتها الباريسية الفاخرة، وقبلها بنحو أربعة عقود، وَجَد أشهر روائيّي أميركا «أرنست همنجواي» صاحب العمل الأدبي البديع «العجوز والبحر»، نفسه وحيداً، ورغم شهرته التي بلغت الآفاق فقد قرَّر الخلاص من الحياة بطلقة في رأسه من بندقية قديمة كان يملكها.

قبل رحيل روبن ويليامز، صُدِم الأميركيون بخبر انتحار الفنانة والمغنية السمراء «ويتني هيوستن» التي وُجِدت غارقة في مغطس حمّامها، فيما كانت غرفتها مليئة بالأدوية المهدِّئة والمنوِّمة والمثبِّطة للقلق والأرق. ما الذي يجعل روبن ويليامز الكوميدي الضاحك الذي سَطَّر في تاريخ السينما الأميركية أفلاماً عديدة ستبقى محفورة في الأذهان، يصاب باكتئاب حاد يجعله يشنق نفسه بحزام، لتمتدّ جدارية الأحلام المكسورة؟

إنها ظاهرة قديمة جديدة، وسرد قصص مشاهير العالم المنتحرين يعود بنا إلى الملك يادس (132 - 63 ق.م) مروراً بـ «هانيبعل» الأسطورة القرطاجي (221 - 183 ق.م) ونيرون الروماني (27 - 68م) وصولاً إلى أدولف هتلر (1889 - 1945). غير أن منوال حكاياتهم واحد، منتظم في خيط شديد القرب والشبه، جَرَّهم إلى الـ «البئر العميقة السوداء» التي تحدَّث عنها طه حسين، والتي يقصد بها حالات الاكتئاب التي كانت تنتابه، كغيره من الذين تَسَلَّط عليهم الأضواء.

ويحدِّثنا توفيق الحكيم في كتابه «عصا الحكيم» عن القدر، ويصفه متنكِّراً يمضي إلى وسط المدينة، وفي جعبته ثلاث كرات، إحداها مكتوب عليها المال، والثانية الصحة، والثالثة راحة البال، ولأنه القدر فقد كان قادراً على التلاعب بالكرات الثلاث دون أن تسقط إحداها. وفيما دعا الناس لتقليده لم يستطع أحد من بني البشر التقاط الكرات الثلاث، فكان أحدهم يلتقط كرة المال وكرة الصحة، وتقع منه على الأرض كرة راحة البال، أو يحتفظ الثاني براحة البال والصحة ويفقد كرة المال، وهكذا تدور الدائرة.

قديماً قال أحد الفلاسفة إن قلب الإنسان أقرب ما يكون لشكل المثلث وبما أن الأرض كروية، فلو وضعت الكرة الأرضية برمّتها في قلب الإنسان، فستظل هناك مساحات فراغ روحية لا تملؤها حاجات العالم المادّية.

المعنى نفسه أشار إليه العقّاد، حينما تحدَّث عن إشكالية المعنى والغاية التي تستنزف المبدع، على نحو خاص، ذاك الذي يقلقه سعي دائم ومعاناة فكرية ونفسية للحفاظ على توازن دقيق بين «يقين سطحي وشكّ عميق قاتل».

في كتابه «الانتحار» الذي وضعه قبل نحو مئة عام، يحدِّثنا عالم الاجتماع الفرنسي الشهير «إميل دوركايم» عن الدور السلبي الذي تسبَّبَ فيه تفكيك المجتمع الصناعي الاستهلاكي للحياة الاجتماعية وبنيتها، وكيف أن تدهور الدعم الاجتماعي والنفسي والإنساني في المدن الكبرى الصاخبة والمزدحمة، يضغط نحو ثقافة الانتحار لتكون ظاهرة اجتماعية في المدينة الحديثة.

في إحدى رباعيّاته كتب صلاح جاهين، الذي انضمّ إلى نادي المنكسرة أحلامهم من خلال ابتلاعه علبة مهدِّئات ذات ليلة حزينة، يقول:

«لا تجبر الإنسان ولا تخيَّره/ يكفيه ما فيه من عقل بيحيَّره/ اللي النهاردة بيطلبه ويتمنّاه/ هو اللي بكره هايشتهي يغيّره».



«بولفار الأحلام المكسورة» - جوتفريد هيلنوين



ما أشقّ النحت من رماد

المهدي أخريف

وَحْدَها المُصادفة قَادَتْني إلى مُداهمة الفنان سعد الحساني في عُقْر بَيْته الإبداعي، في المرسم البحري الكبير الواقع على جانب الشَّارع الطويل: شَارع الحوريات. حدث ذلك ذاتَ عشيّة من شهر مارس، بعد جولة تسكّعية قصيرة على طرف شاطئ المون في فترة لم أَعْتد الخروج فيها من البيت. وَجَدْتُني أطرق باب المرسم المُغلَق طرقات حادّةً مُتقطّعة. خرج سَعد إليّ «بلباس الميدان» مُلطّخاً بمواد «الصنعة» وألوانها. كان يبدو مُنهكاً. جَاءتْني تحيّته الخفية كما لو كانت صاعدةً من قبو لامرئيّ. أمارات الارتياح باديةً للعيان، ودالّةً في ذات الآن على بقايا توتّر وانخطاف.

- جئتَ في الوقت المناسب قال.

لقد انتهيتُ لتويّ من صبّ آخر ما تبقّى في جعبتي من طاقة في عمل جديد أحسِبه مفاجأةً منّي لنفسي.

- تَقدَّم. إنه هنا هو ذا أمامك أمّا ذلك فَعَمَلٌ آخر عليه أن ينْتظرَ دوره.

تقدّمتُ نازلاً الدَّرج الأربعة ماسحاً الفضاءَ الداخلي للمرسم بنظرة واحدة.

في الجهة السفلى كانت هناك أعمالٌ ولوحات كثيرة مُتراكِمة، بعضُها معلّق على الجدران وبعضها مُسنَد إليها. بعضُها مكتمِل وبعضها لَنْ يكتمل البتة. لوحاتٌ متعدّدة لرسامين محلّيين شباب يبحثون عن طريقهم.

- لِمَن هذه المنحوتات السوداء الثلاث المرمَّمة بالجبس – سألتُ سَعْداً:

- إنَّها لنحّاتة يونانية شابَّة عرفها حكيم في مدريد فأغراها بعِشق جماليات هنا الفضاء. سَعْدُ بدوره اختار الإقامة المُتقطّعة هنا. شيَّد منزلاً على أنقاض بيت قديم في قاع المدينة الأصيلة. يحلو له أن يُهرّب إليه «جنونَهُ التشكيلي» لفترات مُعينة في السنة فراراً من أجواء الضّغط العالي للدار البيضاء.

على اليسار أبصرتُ ثلاث لوحات عملاقة (مقاس 250 سم في 250 سم) من القماش مُعلّقة. واحدة قبالتي عَلَى الجدار الأمامي الكبير والأُخريان على حائطين متباعدين.

بَدا لي أن «الشّغل» في اللوحة الأمامية - لِنُسمِّها «اللوحة الأمَّ» – قطع أشواطاً متقدّمة، فيما لم يتعدَّ العمل على اللوحتين «الشرقية» و«الغربية» التخطيطات البدئية الأولى.

- هاتان يَنْتَظِرُهما عمل كبير – عَلّقْتُ -...

- ما يَنْتَظر «الأمَّ» ليس بأقلّ ممَّا ينتظرهما – أجاب –

- عجيبٌ حَسِبْتُ أنَّ ما ينقصها هو بعض اللمسات الأخيرة.

- كَانَ ذلك إحساسي بالأمس، لكنَّني اكْتَشَفْتُ اليوم، بعد سبع ساعات من التَّشكيل الكثيف أنها بحاجة إلى تكنيك تشكيلي مغاير تماماً لما فَعَلْتُه بها حتّى الآن.

اقتربتُ أكثر من «الأمّ» بقصد المزيد من التفحُّص. أثار اهتمامي بروزُ كُتَل ملبدّة هنا وهناك. كُتَل موزّعة بضربات انسيابية على الفضاء البهيم.

تبَيَّنْتُ بالفعل، بعد معاينة دقيقة، أنَّ الأَمْرَ يتعلَّق، خلافاً لما توهَّمْتُ، بتشكيلات خُطَاطية ترويضية للفضاء الغفل للّوحة. لم تكن معالم الفضاء المركزيّ قد تَخَلَّقَتْ بوضوح بَعْدُ، ولا الرموز ولا العلامات الأساسية.

- هَذه كُلُّها بدايات إذَن. ألم يتولّد في ذهنك بَعْدُ، تصوُّر محدَّد عن الشكل النهائي الذي ينبغي أن تتّخذه هذه اللوحة بالذات؟ ثم ماذا عن جَارَتَيْهَا؟.

- تصورّات محددة: لا. أبداً. يقول سعد. ربما أشكال أو ملامح هلامية تأتيني أحياناً في الليل لتستحوذَ على تخيُّلاتي ولتتحوَّل إلى وساوس مُتسلّطة مُتصارِعة يبغي كُلٌّ منها الحلول مَحلَّ الآخر.

بدا لي أن سعداً يشتغل مُديراً ظهره تماماً طول الوقت للفضاءات المجاورة «لورشته»، حتى يتفادى كل «المُشوِّشات» التي يُمكن أن تنبعث من الأشكال المرصوصة عن كثب.

في الشعر لا يُوجد بَحْرٌ أزرق. البحر دَائماً

بحر آخر. كذلك هيَ السماء.

- وأنت لماذا تصرُّ على «كتابة» نَصٍّ بحريٍّ بمفردات مُضَادّة للبحر! سَألتُ سعداً.

- لأنَّني أبغي بناءَ «ملاذ» إبداعيٍّ لا يشبه في شيء ملامحَ هذا «الملاذ» الواقعي الذي حَرَصتُ على بناء بيتي فيه على نمط مُمَاثل تماماً للملامح الأصيلية للمكان الأصيل. إنني مفتتن بهذا المكان. إنصاتي لتجلّياته اللونية يُغنيني بأحاسيس تتجدّد كل يوم. هُنَا أجدني مطوّقاً بالأزرق. الأزرق في كل الجهات. السماء دائماً زرقاء. الأزرق مَاثِلٌ في كُلِّ شبر أبيض من بياضات البيت. صُوَري كُلّها زرقاء. أصصي زرقاء. زُهُوري نفسها تكاد تُصاب بعدوى الأزرق، وهذا البحر على إيقاعه الأزرق تنساب أحلامي.

الأزرقُ النيلي عندي يُغطّي كل الحيطان المؤدية إلى البيت.

حتى أحلام يوسف ابني أضحَتْ زرقاء بدورها.

أمس، وَجدْته يلوِّن تفّاحةً مرسومةً على وَرَق برتقالي بالأزرق الصريح، لأنه –يقول- يريدها أن تُشبه تماماً التُّفّاحة الزرقاءَ لحُلْم ليلته السابقة.

4 إبريل:

بدا لي كما لو أنَّ «الأعمال» على اللوحة «الأم» قد عادتْ إلى نقطة البداية أو ما يشبه ذلك. لماذا تعَمَّدَ سعد أو اضطرّ إلى إعادة عَقارب تشكيلاته العجيبة إلى الوراء. الكتل البنّيّة ذات التدرُّجات اللونية المتغايرة، صُهِرتْ صَهْراً باهتاً في تخطيطات حالمة. مَحَتْ تقريباً توتُّراتِها التشكيلية العالية وَأحَالَتْها إلى مجرَّد أرضيَّة مهيأة لتتقبَّل أشكالاً جديدة. الغيوم العلوية، تلك التي حسبتُها غيوماً أُنزلت إلى الطبقات السفلى من اللوحة. لقدْ صارتْ عبارةً عن جَرَّات فرشاتية هشّة تُكوّن، فيما لو ضُمَّتْ إلى بعضها البعض، بلونها الأصفر التجريبي، نِصْفَ هرم مقلوبٍ في الفَراغ الهندسيّ للوحة.

بَدَا لي أيضاً أَنَّ «الشغل الرئيس» انتقل الآن الى اللّوحة «الشرقية». نفسُ التكنيك. نفس الروح. نفس الخُطاطات اللونية.

لكنَّ التشكل «النصّي» يكتسب كُلَّ يوم مَلْمحاً مُغايراً. هنا تبدو الحواشي أوْسعَ فيما يبدو «المتن» هندسياً مُروَّضاً تماماً من حيث شَكْلُهُ الخارجيُّ، لكنه ضاجٌّ بفوضاه العارمة من حيث فيضه الإشاري.

صباح 28 إبريل:

لم يَنْتَهِ أيُّ شيء بَعْدُ، لا هنا ولا هناك. كُلُّ شيء يبدأ أو يعاود البدء.

العملُ في اللوحة «الشرقية» توقّفَ، لكنه لم يَنْتَهِ.

قال سعد: بإمكانك أنْ تنظر إلى هذه اللوحة باعتبارها مخلوقاً مُكتملاً. لا يُوجد ما يمنع من ذلك. لكنَّ الاكتمال في عمل فَنّي من هذا النوع مجرّد وَهْم.

ما يحدثُ في الواقع هو أنَّني أشعر بالاكتفاء، وبأنَّ الأمور ينبغي أن تتوقّف هنا بالذات. إنَّه مجرد إحساس أجده الآن بعيداً عن متناولي.

اللوحة «الغربية» أكثر تأبيّاً على الاكتمال. إنها تبدو مُكتفية تَماماً بشكلها الأوّلي الخفيف. موجاتٌ مُوزَّعة هنا وهناك من حَفيف لوني أصفر مائع قليلاً. عوالم «المتن» المستطيل الشكل لم تَتَّضح معالمُها بعد. «الحواشي» تبدو ملطّخةً أعاليها بأنصافِ شموس هُلامية تائهة. أسفل الحاشية الفارغة ثمَّةَ تخطيط أوليٌّ لباب بَحْريٍّ. هكذا أخاله باباً بَحْرياً مُشْرعاً على المُطلَق التشكيلي.

السبت 11 إبريل:

لم يسافر سَعْدُ وفْق المتوقَّع. لَنْ يُسافر سَعْدُ لا اليوم ولا بعد غد.

عليه أنْ يظلَّ هنا يحاول ويُعَاود المحاولة، كيما يقتنصُ الأمواج المواتية لسماواته الثلاث المتأبّية.

وَجَدتُه مُنهمكاً في لعبته الغامضة في فضاء أكثر برودة وعتمةً مما كان عليه في آخر زيارة.

يوسف موجودٌ هنا أيضاً. إنَّهُ مُنهمِك بدوره في «الثلث الخالي» من المرسم في تلوين سَمَكات «مخيلته» الزرقاء على هيئة مراكب أو طيارات تسبح في بَحْر برتقالي مكثف.

صَحِبتْ نَدى معي لِتُشارك في تأنيثِ الفضاء بأبجديتها الحُرَّة.

مستعملةً علبة ألوان مَائية يابانية.

مساء 14 إبريل:

عادت اللوحة «الأمُّ» إلى ارتداء شَكْلٍ شبيه بشكلها الكثيف الأول. لكن اللمسات البنية العميقة تبدو مصطبغة «بشحنات طينية أكثر كثافة وألقاً. منقوعة في لطخة سواد تُغلّف الطبقات العليا من «المتن». في الحاشية العليا ثَمَّة فجواتٌ عارية تماماً من ظلالها الأولى، العلامة الشطرنجية تعُود إلى امتلاك موقعها الرمزيّ المُشع في «صدر النص». لكن الأصفر الغامق الذي صَاحَب كُلَّ هذه التحولات التكوينية للَّوحة تراجع بكل تدرُّجاته اللونية الى الهامش التحتي. لقد تحوَّل بالكاد إلى قوس من ظِلٍّ مائل.

18 إبريل صباحاً:

تستطيع «الأُمُّ» أن تستريح أخيراً. ليس بالإمكان أفضل مما كان. عَلّق سعد، مَاهِراً اللوحة بتوقيعه النهائي، وَاضِعاً بذلك حَدّاً لمسلسل «تخلُّقات» مُتضاربة لا يُمْكن التحكُّم في عواقبه:

لا شَيْء يكتمل لَا شَيْءَ يبدأ.

مساء 23 إبريل:

التنقيحاتُ متواصلة على اللوحة «الشرقية». وَاضِحٌ أَنَّ مهبطَ السَّفينة في المهبّ قد اتَّخذَ شكل جُثُوم باردٍ. مُنْتهى السفينة مَرْساها. ما من بَحْرٍ آخرَ غيرِ هذا الطينيّ الكامد. السفينة مُثْقَلة بحَمولتها من أحقابٍ شَتَّى مرصوصة كبناء مُخَلَّع. السفينةُ حقائبُ من رموز. بل السفينة تَنُوء بصناديق أسرار الآلهة القدامى.

سيغُوص حَتْماً بَحْرُها فيها.

ظهيرة 07 مايو:

لم تكتمل الصورةُ الأُولى في اللوحة «الغربية». لم تتقدَّم الرموز ولو خطوة واحدة باتجاه مَجْمع العلامات. الضربات التشكيلية السريعة – كُلَّ صباح – بغرض حَفْر مجرياتٍ مفاجئة للكُتَل والتلوينات لم تَنْجح في ترويض نِصْف مترٍ من المساحات السُّفلية للفضاء الواسع.

يا لَعُزْلة القماش. يبدو أنَّ يداً ما تُنوِّب الأصفرَ الغامق في البياض.

- من أين يأتي كُلُّ هذا البياض؟

- من الأزرق يأتي دائماً

- ما أشقَّ النَّحت من رماد إذْن!

أَجَلْ. سَأعاود الصُّعودَ من جديد. مَرَّة وأُخرى وَلَن أَفْعل شيئاً سِوَى أن أَبْدَأ كُلَّ مرّةٍ من جديد.

طَهَ سَبُعْ

استراتيجية الخلط

أنيس الرافعي



يختزلُ الفنان العراقي طَهَ سَبُعْ (بغداد 1947)، أربعة عقود من مساره الإبداعي والحياتي، في معرضه لهذا الموسم الذي احتضنهُ مؤخراً رواق «إسلان» بمراكش، بعيد أسابيع من عرضه بـ «رواق قرية الأطفال» تحت مسمّى: «أفلاك طائرة».

وهذه «الأفلاك الطائرة»، بما تختزنهُ من شعريّة ودلالات مفتوحة على اللانهائي، ليستْ رقصة دوّارة أو حركات دائرية عكس عقارب الساعة، مثلما هو الشأن في طقوس الطريقة المولوية الصوفية، كما قد يتراءى للوهلة الأولى، وإنّما هي دعوةٌ مفتوحة للناظر كي يحلق في سماوات الذاكرة البصريّة للفنان، ولقراءة «الغياب» الذي يسردهُ الشكل واللّون والموضوع، وكذا لجمع شتات الصوّر التي تنوسُ كالبندول بين حسرات المكان البغدادي، الذي اُقتلعَ منه طَهَ سَبُعْ ذات منفى، وبين مُهَجِ المكان المراكشي الذي أطالَ المكوث به حتى صارت المدينة الحمراء لباساً له وصار لباساً لها منذ 1977.

من خلال النسق الجمالي الذي ينتظمُ لوحات هذا المعرض، يبدو جليّاً أنّ طَهَ سَبُعْ لا يقتفي نظاماً معيناً حين ينبري للرسم؛ فكلّ أثر له طريقته الخاصة في التنامي وسمته المتفرّد في التسامي: إذ نُلفي قباباً وأضرحة ومراقد وصوامع وبيوتات وأجساداً وأزياء ووشومات وأكفاً وعيوناً وآلات موسيقية وقناني ودوامات وخربشات طاعنة في الخيال الطفولي على طريقة «خوان ميرو» و«بول



كلي» و«بابلو بيكاسو».

الكلّ يحتشدُ ويتراكمُ ويتداخلُ ويتحايثُ، ليصوغ بنياناً متوازناً، بيدَ أنه ينفي أي منظور، أو بالأحرى ثمة قصدية مسلّحة بفنية عالية قصد التلاعب به والتحايل عليه كي لا تسقطَ اللوحة بين براثن «الصمت» وتسومَ مأزق «الفراغ».

إنّ لوحة طَهَ سَبُعْ هي المعادل الأنطولوجي لروحه الجرداء، التي تتوق على الدوام إلى «الملء». ومن هنا، حتمية وأهمية حدوث هذا التشييد اللانسقي الذي بمقدوره أن يوحي بشيء مّا. وحالما يتلمس طَهَ سَبُعْ هنا الإيحاء تكون اللّوحة قد حققت غاية «الصورة المعبرة».

داخل اضطرامات هنا «التصعيد»، إذا صحّ التوصيف، الذي يغدو بموجبه «الإيحاءُ شبحاً يجب الإمساك به وجعله حقيقة»، كما يقول الناقد الإنجليزي «ناثان نوبلر»، يخلطُ طَهَ سَبُعْ على نحو متعمد ومدوّخ غالباً، بين المادي والروحي، بين الإيروسي والطهراني، بين السماوي والأرضي، بين الكائن والشيء، بين الساكن والمتحرك، بين الداخلي والخارجي، بين التشبيهي وغير التشبيهي، بين العاري والمُكتسي، بين المتجسد والغرائبي، بين القريب والبعيد، وبين المرئي والمُحتجب.

وبوسع المشاهد أن يدرك داخل إستراتيجية «الخلط» هاته، قدرة طَهَ سَبُعْ على تمثيل الرؤية الحركية، حيث يدمجُ وجهة نظر مضاعفة بوجهة نظر أخرى، حتى تغدو الحواشي المتراكبة من المناظر المنفصلة عديدة داخل اللّوحة، لدرجة يتعذر معها أحياناً تمييز الأشياء المستقلة وتلمس الموتيفات المفردة.

غير أنّ الفارق حقاً في هذه التجربة هو تموقعها خارج أي أسلوب محدّد؛ فهي تجربة تمحو نفسها بنفسها وتقتل ذاتها بيديها، كما لو كانت حيواناً ميثولوجياً عجائبياً تتعدّد أرواحه غبَّ كل ميتة جديدة: إذ يلوح طَهَ سَبُعْ كلاسيكياً وما بعد حداثياً في الآن ذاته، بسيطاً ومعقداً في اللّوحة عينها، بدائياً وتكعيبياً أحياناً، أو دادائياً وسوريالياً أحياناً أخرى.

فهاجس طَهَ سَبُعْ يتجاوز الانضواء تحت لواء مدرسة أو تيار معين. إنّه يمارسُ فحسب ما نعته «كانط» بـ«اللّعب الحر للمخيلة».

ومن خلال هنا «اللّعب» الأصيل وغير المكرور، يبحث عن «الرائع الاستطيقي» الذي يحطّم هالة الأثر الفني، يبتلعُ اللّوحة، ثم يحقق بداخلها وثبة في الظلام في اتجاه صورة تنفي باستمرار أصولها.

إنّ الزخم الذي ترفل به أعمال الفنان العراقي المبدع طَهَ سَبُعْ، على صعيد عناصرها التشكيلية ومفرداتها البصرية من تنويع وتشظي وحركة واستمرارية ووحدة وتقابل عمادهُ الثنائيات المتوافقة أو المتصارعة، هو نتاجٌ حتمي لنائقة ثرية وتأمل عميق في الموروث والمرجعية والهوية. غايته الأساس هي إضعاف مناعة «المطلق» في المنجز الفني، وتحقيق البحث الأبدي عن المفترض والمحتمل والنسبي، أي عن «ما تمثلهُ الظنونُ، لا عن ما تتملاهُ العيونْ».

خالد تكريتي

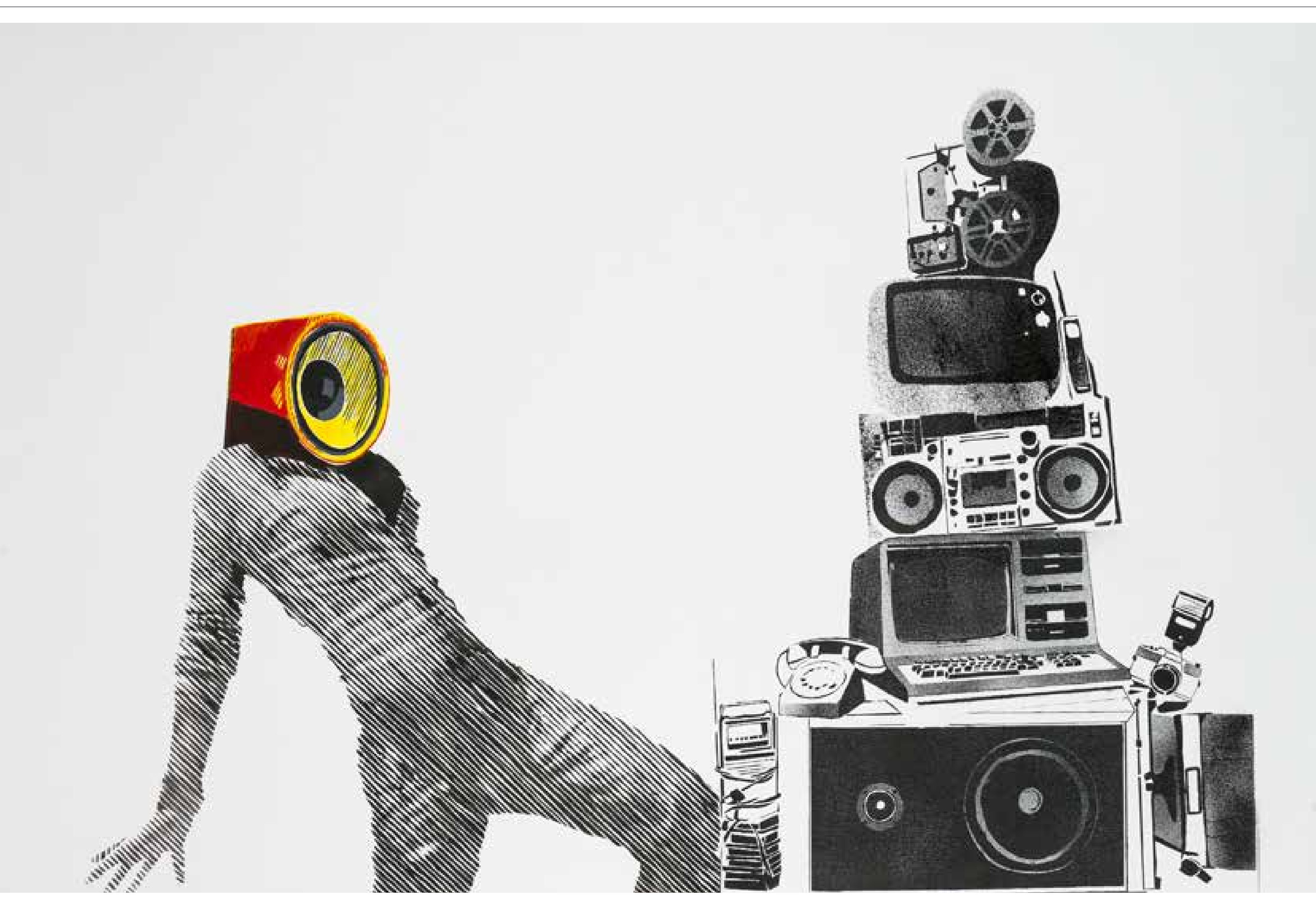
استنساخات الكولاج

بيروت - خاص بالدوحة



تستضيف «غاليري أيام» في بيروت، معرضاً بعنوان «لول» للسوري خالد تكريتي. المعرض الذي يستمر حتى 24 أكتوبر الجاري، يضم الأعمال الفنية الجديدة لتكريتي المقيم في باريس منذ عام 2004. ويترافق المعرض مع إطلاق كتاب حول الفنان، يضم العديد من أعماله الفنية من العام 2002 حتى الآن.

يركز المعرض على المفاهيم الاجتماعية والثقافية التي عمل صاحبها سابقاً على عرضها في لوحته «الحرية المطلقة» 2013، كما يعود إلى جماليات تعود بأفكارها لما بعد الحداثة. ففي عمل «ميس إن بليس» 2014، تظهر فتاة تحمل مجلة في صالون تجميل، إلا أنها مهمشة المظهر، خاوية الانطباع، ومحتجبة الشكل. ويشير عنوان اللوحة إلى الآلية السائدة في عمليات الموضة الرائجة التي ظلّت في اللوحة، مُغيّبة تماماً لصالح تلك الشخصية بملابسها الواضحة الملامح التي



تعطي انطباعاً بوجود شخص حقيقي.

وفي عمل «220 فولت»، تظهر شخصية فتاة يبدو أنها فوجئت من هول كومة الكترونيات عتيقة، ورأسها أصبح جزءاً من الصورة ككل، فهو مكبر صوت وحيد.

ترتكز الرموز والصور لدى تكريتي على العديد من الوسائط، مُفككاً الخصائص التقليدية للوحة، مُبتكراً شكلاً كولاجياً يميز الخطوط العريضة لتراكيبه، وتنمج الشخصيات المطروحة بشكل أو بآخر مع المساحات الملموسة، ليوحي العمل أخيراً بدقة التصوير وتداعيه الوهمي، المرتبط نوعاً ما بأعماله السابقة.

لكن مع المزيد من الاختزال، يهدف الفنان إلى طرح تلميح حول حيلة الإعلان القائم والوسائط الاجتماعية الدارجة والثقافة الشعبية. ويخلط تكريتي (مواليد بيروت 1964) من خلال هذه التشكيلة، الخط الفاصل بين الفوضى الإعلامية ومعطيات الحياة المعاصرة باعتبارها لوحاً واحداً اكتسى بالعبثية المليئة بالاضطراب.

ويتضمن المعرض «الساخر» العديد من اللوحات التي تعرف من عناوينها، ولعلها أكثرها قرباً من البورتريه الشخصي «الايس» 2014، الذي يظهر الفنان جالساً باسترخاء على كرسي قديم الطراز.

يتميز الفنان السوري، الذي تخرّج في كلية الهندسة المعمارية في دمشق، وشغل منصباً في المديرية العامة للآثار والمتاحف في سورية، بنهجه المبتكر في رسم اللوحة، إذ يمزج بين الشخصي والجماعي وتداخلهما في الحياة الاجتماعية المعاصرة.

تظهر جمالية الصورة لديه من خلال طرح تكوينات بالأبيض والأسود كالمطبوعات الصحافية مثلاً، كنوع من الطرح للتقارب الشعوري مع المسافات المؤقتة المتصلة في ما بينها في أعمال مختلفة، في محاولة منه للتأكيد على مقولة بريندان برينديفيل بأن «الواقع مجرد ورقة رقيقة»، استناداً إلى الواقعية السائدة في عصر ما بعد الحداثة.

وتظهر الأعمال المعروضة تحولاً ملحوظاً في اهتمامه برسم البورتريهات الشخصية المنحصرة بعائلته وأصدقائه، مُبتكراً اهتماماً مرتبطاً بالحالات النفسية العميقة اليومية.

عاش تكريتي في نيويورك سنتين، وبعد عودته إلى دمشق وبقائه فيها، بدأت سمعته الفنية تظهر، وتدريجياً قدّم نمطاً فنياً كان فيه سبّاقاً في بلاده. عرض في العديد من المعارض الفردية والجماعية دولياً مثل: بينالي الإسكندرية وبينالي هونغ كونغ آرت.



عمارة «قبة الصخرة» في القدس:

تنويعات الحل التصميمي

د. خالد السلطاني*

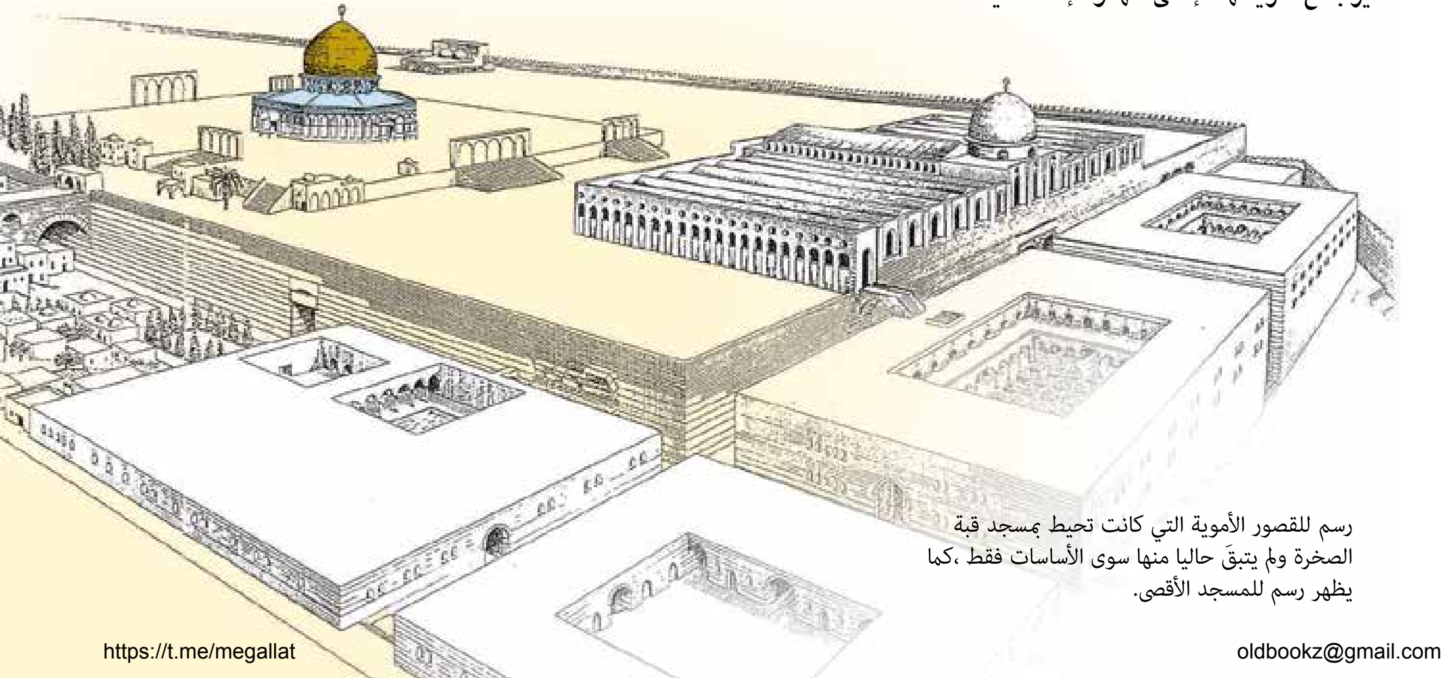
يُعـدّ مبنـى «قبة الصخـرة» من أوائـل المبّاني الإسـلامية التي أنشـئت في العهد الأموي في مدينة «القدس» التي تَمّ فتحها إبان الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) عام (638م).
كمـا يُعدّ المبنـى أيضاً، من المبانـي المعمارية النـادرة التي حافظت على شـكلها الأصلـي طيلة قرون عديـدة منذ إنشـائها في نهاية القرن السـابع الميـلادي وحتـى الوقـت الحاضر، وهـو أمر نـادر الحدو ث بيـن المباني الأثرية المعمارية الأخرى في العالم.

تَـمّ تشـييد مبنـى قبـة الصخـرة وسـط منطقـة الحـرم الشـريف الواسـعة بالقـدس. التي هـي عبـارة عـن مرتفـع أرضـي ذات شـكل هندسـي يقتـرب إلـى المسـتطيل، تحيـط بهـا الأسـوار، ويشـتمل علـى منشـآت وأروقـة وحدائـق وسـاحات.

ويقـدر أطـوال أضـلاع منطقـة الحـرم الشـريف بـ: 462 متـراً طـول الضلـع الشـرقي، وطـول الضلـع الغربـي 492 متـراً؛ أمـا أطـوال الضلعيـن الشـمالي والجنوبـي فهمـا 310 أمتـار و281 متـراً علـى التوالـي. فـي حيـن تبلـغ المسـاحة الإجماليـة لمنطقـة الحـرم كلهـا 34 فدانـاً.

وبالإضافة إلـى تشـييد قبة الصخـرة فـي منطقـة الحـرم، فقـد تَـمّ بنـاء منشـآت عديـدة ذات وظائـف مختلفـة يرجـع تاريخهـا إلـى عهـود إسـلامية مختلفة: كالمسجد الأقصى، ذي الشهرة المعماريـة الواسـعة، ويقـع فـي أقصـى الجهة الجنوبية من الحـرم، الـذي جُـدِّدَ بنـاؤه في العهد الأموي، وثمة مبنيان مجـاوران لقبـة الصخـرة يعـود تاريـخ بنائهمـا إلـى الفتـرة الأمويـة أيضـاً، وهمـا قبتـا المعـراج والسلسـلة؛ فضـلاً عـن وجـود منشـآت إسـلامية عديـدة مثـل المـدارس والأسـبلة والقبـاب والزوايـا مبثوثـة فـي فضـاء الحـرم القدسـي الشـريف يعـود تاريخهـا إلـى حقب إسـلامية مختلفـة، كمـا أسـلفنا.
وللقدس مكانـة خاصـة عند المسـلمين فهـي أولـى القبلتيـن، كمـا أن مسـجدها يعتبـر ثالـث الحرميـن فـي الإسـلام، وتعدّ الصخـرة المقدسـة التي تم إنشـاء القبـة حولهـا، والتـي سـميت باسـمها «قبـة الصخـرة» المـكان الـذي أُسْـرِيَ إليـه الرسـول عليـه الصـلاة والسـلام.

تعـود فتـرة قبـة الصخـرة إلـى عـام 72 هجريـة، (296م)، عندمـا أمـر الخليفـة الأمـوي عبدالملـك بـن مـروان: خامـس خلفـاء بنـي أميـة (685-705) بانشـائها. ويذكـر بعـض المؤرخيـن المسـلمين (اليعقوبـي (897م) علـى وجـه الخصـوص) أن سـبب بنـاء قبـة الصخـرة يرجـع إلـى رغبـة الخليفـة عبدالملـك بـن مـروان فـي تحويـل قوافـل الحجـاج السـوريين عـن مكـة التي كانت آنئذ في حـوزة منافس لـه هـو عبدالله بـن الزبيـر، فـي حيـن يذكـر المقدسـي (985م) بـأن الخليفـة لاحـظ عظمـة المنشـآت المسـيحية الموجـودة فـي المدينـة المقدسـة، وخشـي أن تبهـر تلـك المنشـآت عقـول المسـلمين؛



رسم للقصور الأموية التي كانت تحيط بمسجد قبة الصخرة ولم يتبقَ حاليا منها سوى الأساسات فقط ،كما يظهر رسم للمسجد الأقصى.

الأمـر الـذي هـداه للتفكيـر جديـاً فـي إنشـاء مبنـى يكـون مثيـلاً ومكافئـاً لروعـة الجوانـب المعماريـة والجمالية التـي تتسـم بهـا المبانـي المسـيحية الموجـودة فـي المدينـة المقدسـة.

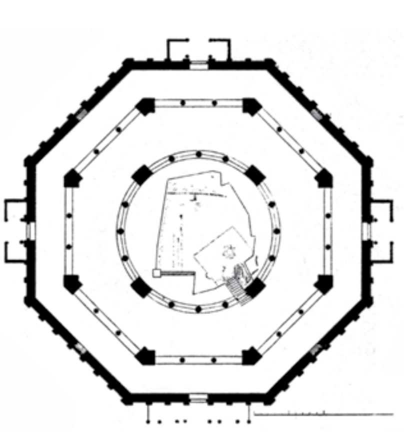
ويؤكـد عبدالقـادر الريحـاوي بـأن صخـرة المعـراج هـي «المنطلـق» والهـدف الأساسـي مـن بنائهـا هـو «.. العنايـة بهـا (أي بالصخـرة) وإحاطتها بالإطـار المعمـاري اللائـق، فكانـت القبـة هـي أَلْيَـق شـيء وأجملـه؛ ومـن القبـة التـي تضـم الصخـرة وتظللهـا، انتقلت الفكـرة نحـو التكامـل»(1).

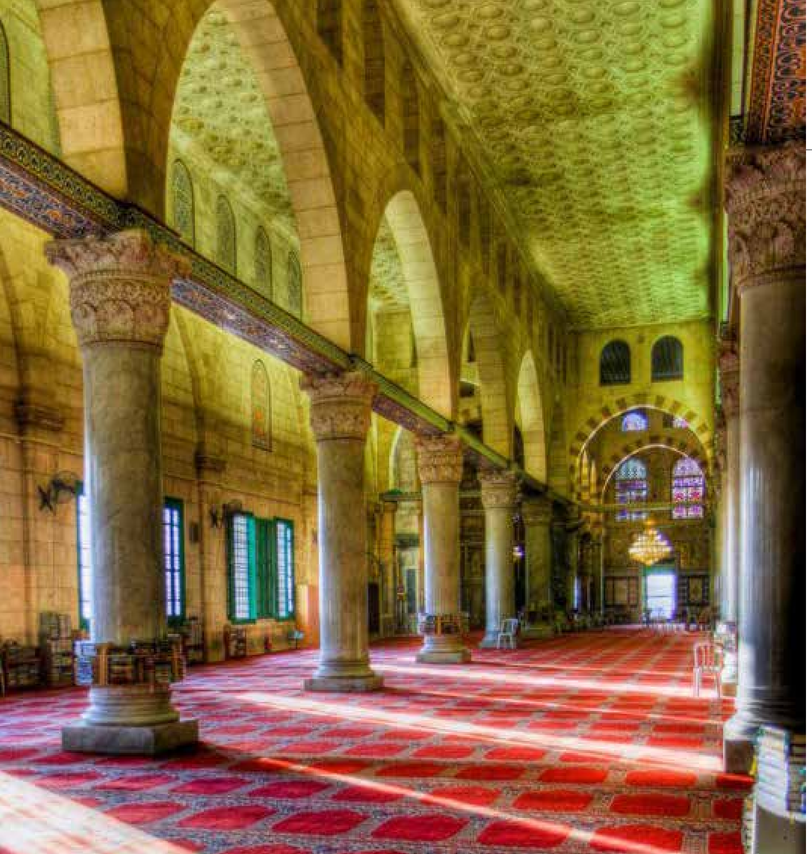
وأيـاً مـا يكـن مـن أمـر، فـإن عمـارة مبنـى قبـة الصخـرة تمثـل نموذجـاً فريـداً ومتميـزاً فـي أسـلوب ونوعيـة الممارسـة التصميمية بالعهـد الأموي. ومـع أن كثيـراً مـن أعمـال الترميـم والحفـاظ والتجديـد التـي أجريت علـى مكونـات المبنـى المعماريـة فـي أوقـات زمنيـة مختلفـة (كالعهـود العباسـية، والأيوبيـة، والمملوكيـة، والعثمانيـة، وأخيـراً فـي العهـد الهاشـمي)، والتـي قـد أشـار إليهـا المؤرخـون والرحالـة المسـلمون مثـل: العمـري، والمقدسـي، والمهلبـي، وابـن بطوطـة وغيرهـم فـي كثيـر مـن كتاباتهـم؛ مـع ذلـك فـإن الشـكل العـام ظَـلّ محافظـاً علـى هيئتـه الأولـى منـذ إنشـاء المبنـى فـي نهايـة القـرن السـابع الميـلادي، ذلـك لأن أعمـال التجديـد، وكذلـك أعمـال الحفـاظ والترميـم التـي كانـت تجـرى باسـتمرار اعتمـدت بالأسـاس، علـى تغييـر القطـع التالفـة والمنهـارة وتبديلهـا، مـع المحافظـة قـدر الإمـكان علـى نوعيـة وتشـكيلة العناصـر المرممـة جـراء تلفهـا بسـبب الكـوارث الطبيعيـة والحرائـق، وكذلـك أعمـال التهديـم والتخريـب إبـان حـوادث الفتـن والحـروب التـي كان موقـع قبـة الصخـرة مسـرحاً لهـا وشـاهداً عليهـا طيلـة امتـداد تاريخهـا السـحيق. ولا يـزال المبنـى حتـى الوقـت الحاضـر، مُحتفظـاً بوضـوح حضـوره المعمـاري وجـلاء هيئتـه المميـزة فـي خـط سـماء Solhouette فضـاء المدينـة المقدسـة رغـم قسـاوة ضـروب التشـويهات التـي طالـت المبنـى ومجاوراتـه.

يتكـوّن البنـاء الهيئاتـي form العـام لمبنـى قبـة الصخـرة مـن شـكل ثُمانـي الأضـلاع، مقبـب بقبـة مركزيـة ضخمـة، يضـم فضاؤهـا الصخـرة المكرمـة؛ يصـل ارتفـاع القبـة إلـى خمسـة وثلاثيـن متـراً، عـدا ارتفـاع الهلال عند رأس القبة، الذي يرتفع إلى أربعـة أمتـار أخـرى، ويتألـف المسقط الأفقـي للمبنـى، مـن جـدران خارجيـة بصيغـة مضلـع ثُمانـي الشـكل، يليهـا صـف مـن الأعمـدة والدعامـات موزعـة فـي محيـط شـكل ثُمانـي الأضـلاع أيضـاً؛ يعقـب ذلـك حلقـة دائريـة مـن المسـاند الضخمـة والأعمـدة تحيـط بالصخـرة التـي سُـقِفَتْ بوسـاطة القبـة المركزيـة العاليـة المشـار إليهـا سـابقاً. يبلـغ طـول ضلـع كل جـدار مـن الشـكل الثمانـي الخارجـي نحـو عشـرين متـراً. ويبلـغ طـول ضلـع المثمـن الداخلـي خمسـة عشر متـراً في حين يقدر قُطر الحلقـة الدائريـة المركزيـة بعشـرين متـراً. ويحـدث المثمنـان حـول القبـة رواقيـن، الداخلـي وعرضـه عشـرة أمتـار، والخارجـي أربعـة أمتـار ونصـف المتـر. ويصـل ارتفـاع الجـدار الخارجـي للمبنـى إلـى اثنـي عشـر متـراً، بضمنهـا السـتائر Parapet.

يتشـكّل فضـاء المبنـى الداخلـي المركـزي مـن أربـع دعائـم حجريـة مسـتطيلة المقطـع تتـوزع بينهـا أربـع مجاميـع مـن الأعمـدة الرخاميـة، كل مجموعـة تتألـف مـن ثلاثـة أعمـدة بيـن دعامتيـن؛ ويشـكل موضـوع الدعائـم والأعمـدة محيـط دائـرة مركزيـة، توجـد فـي وسـطها الصخـرة الكريمـة التـي يقـدر أبعادهـا بثمانيـة عشـر متـراً طـولاً وثلاثـة عشـر متـراً عرضـاً؛ وترتفـع بمتـر ونصـف المتـر عمـن حولهـا(2).

مقطع منظوري
في قبة الصخرة







تؤلف الأعمدة والدعائم رواقاً من العقود نصف الدائرية تحمل رقبة القبة التي تسند بدورها الهيكل التركيبي للقبة المركزية. ومن إجل اضاءة الفضاء المركزي فقد تم فتح ست عشرة نافذة علوية في رقبة القبة. ويوجد صف وسطي من الأعمدة والدعائم يقع بين الحلقة الدائرية وجدران المثمن الخارجي ويؤلف شكلاً ثُماني الأضلاع أيضاً. وهذا الصف يحمل رواقاً من أربعة وعشرين عقداً يرفع السقف المستوي من الداخل والمائل قليلاً من الخارج، والواصل بين رقبة القبة المركزية والجدران الخارجية لمثمن قبة الصخرة.

تتشكّل عناصر الواجهات الخارجية من معالجات إيقاعية مكررة في كل ضلع من أضلاع شكل المثمن الخارجي للمبنى؛ الذي يحتوي على سبعة تجويفات Nichesقليلة العمق تنتهي في أعلاها بنوافذ، ما عدا التجويفين الآخرين في كل ضلع/ تثمينة - فإنها بدون نوافذ. ووقعت أبواب المبنى الرئيسية وعددها أربعة في وسط هذه التثمينات، مواجهة إلى الجهات الأصلية. ويقدر أبعاد هذه الأبواب بـ 2.60م عرضاً و4.30م طولاً؛ يعلو سواكفها عقود نصف دائرية. ويتقدّم الأبواب سقائف عرضها 2.5م مؤلفة من قبوة نصف أسطوانية محمولة على أعمدة(3).

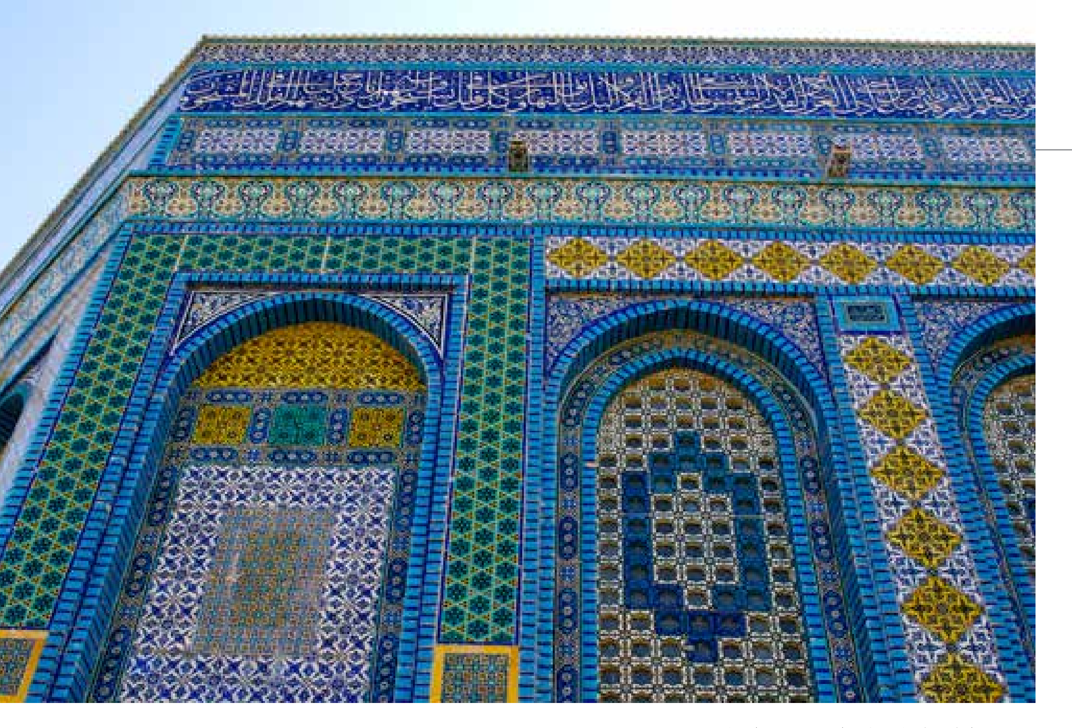
تمثل عمارة قبة الصخرة نوعاً من الفعالية التصميمية ذات القيم الجمالية الخاصة المتفردة التي لم نَرَ نماذج كثيرة لها في تطبيقات النشاط المعماري، ضمن محدودية الفترة التي تتكلم عنها، وهي فترة العهد الأموي؛ وإن ستلعب نوعية الهيئة العامة لمبنى «قبة الصخرة» وصيغة تشكيلاتها الكتلوية دوراً مؤثراً وعميقاً في مجمل الممارسة التصميمية لفترات زمنية لاحقة؛ على أن الأمر المهم الذي ينبغي استخلاصه من عمارة «قبة الصخرة» هو إدراك ذلك التوق المثابر الذي يسعى دائماً إلى إثراء وتنويع الطرح التصميمي بمفاهيم ورؤى جديدتين، وهذه الرؤى قد لا تعمل باتساق مع منهجية الاستيلاد التشكيلي، تلك المنهجية التي شاهدناها تعمل مراراً بفاعلية في استنباط الصياغات التكوينية لمباني مساجد مُتعدّدة في مدن وأماكن مختلفة.

بمعنى آخر أن المفاهيم الجديدة ونزعتها تتيحان المجال واسعاً أمام الطرح التصميمي الجديد لأن يتقاطع مساره مع مسار الاعتماد الكلي في الحصول على تنويعات Variation مختلفة أساسها وحدة الصيغة «الثيموية»، الأمر الذي يجعله (أي من الطرح التصميمي) محتفظاً دائماً بتميز اللغة المعمارية، ونضارة أشكالها.

لقد حرص بناة قبة الصخرة على تكريس وتأكيد تفرد الشكل المعماري وعدم أنمنجته أو تكراره انطلاقاً من تفرد أسباب الحدث البنائي وحيثياته، وبعبارة أخرى فإن حدث الصخرة الكريمة الفريد وحالتها المكانية كانت تستدعي اللجوء لاستثنائية الحل التصميمي.

يفرض مبنى «قبة الصخرة» حضوراً واضحاً وقوياً في المشهد المعماري لمدينة القدس. وهذا الحضور الواضح والمؤثر يتناهى (يدرك) من خلال قرارات تصميمية تعمل على تأكيد هذا الحضور وتبيان أهميته. فتؤدي هندسية الكتل المعمارية وانتظامها الزائد دوراً كبيراً في إكساب المبنى وجوداً فيزيائياً بليغاً ضمن عشوائية تراتبية عناصر النسيج المديني المجاور واختلاطية وتشوش أشكاله البنائية.

ويزداد الوجود الفيزياوي للمبنى حضوراً جراء «تفريغ» الموقع المجاور و«تنظيفه إنشائياً، بغية



الفسيفساء على المبنى من الخارج

تفعيل مزايا الخاصية التكوينية الناجمة عن تقابل امتداد أفقية البيئة المحيطة وتضادها مع عمودية كتلة المبنى الذي ظل ارتفاعها العالي نسبياً (نحو 40 متراً) سائداً ومسيطراً ومهيمناً Dominant على خط سماء Solhouette المدينة لقرون، منذ إنشاء «الصخرة» ولحين الوقت الحاضر.

تبدو أشكال عناصر المبنى المعماري؛ وكأن قرار اصطفاء نوعيتها نابع من وجوبية الهدف الوظيفي؛ وهو بالأساس، تغطية الصخرة المقدسة.

فالدائرة المركزية داخل المبنى المشكلة من رواق العقود نصف الدائرية المستندة إلى الأعمدة والمساند الضخمة التي تحيط بالصخرة الكريمة، مهمتها في الغالب ليس فقط تحديد موضع ومكان «الصخرة»، بقدر تأكيد وإبراز الفضاء المركزي وانسيابيته نحو الأعلى، باتجاه الفراغ المغطى بالقبة المركزية، بمعنى آخر أن الفضاء الحاوي للصخرة يتماهى مع الشكل الفيزياوي المختار، بحيث تبدو كأن نوعية تشكلية العناصر المعمارية ترغب في الإيضاح تلقائياً عن «ماذا تريد أن تكون»؛ وفقاً لتعبير «لويس كان» Louis Kahn.

ولئن كانت هيئة المبنى المميزة ذات الشكل الهندسي المنتظم وارتفاعها العالي، وكذلك طبيعة معالجات فضاء الجوار، ونوعية القرارات التلوينية لإكساءات المبنى الخارجية تكرس لدى المتلقي شعوراً بالتوجيه Orientation، وتمنح المبنى ذاته تعريفاً دالاً مضافاً؛ فإن هذا الشعور يظل ملازماً للمرء عند انتقاله إلى الحيز الداخلي Interor للمبنى؛ على الرغم من تبديل وسائل المعالجات التكوينية وتغيرها. إذ تؤدي استخدامات المعالجات التصميمية المتسمة بغزارة العناصر الزخرفية وجزالة المسطحات التلوينية وكثرة بريق المواد الإنشائية إلى خلق مناخ تزييني داخلي مهمته تكريس الإحساس بالتضاد بين الداخل والخارج؛ وزيادة الشعور بأهمية المكان؛ وخلق التداعيات «لتهشيم» عناصر التركيب الإنشائي المادية بغية الإيحاء برحابة واتساع الفضاء المحصور وعدم محدوديته!.. وتعد أسلوبية التوزيع التزييني داخل انترير Interor مبنى «قبة الصخرة» وامتداداته الإكسائية، التي طالت جميع سطوح جدران المبنى الداخلية والعناصر الإنشائية الأخرى، وكذلك سقوف القبة ورقبتها، يعد ذلك حدثاً تصميمياً مهماً ورائداً وغير مسبوق في الممارسة المعمارية، الأمر الذي سيعد لاحقاً، أحد أهم معالم العمارة الإسلامية وخصائصها.

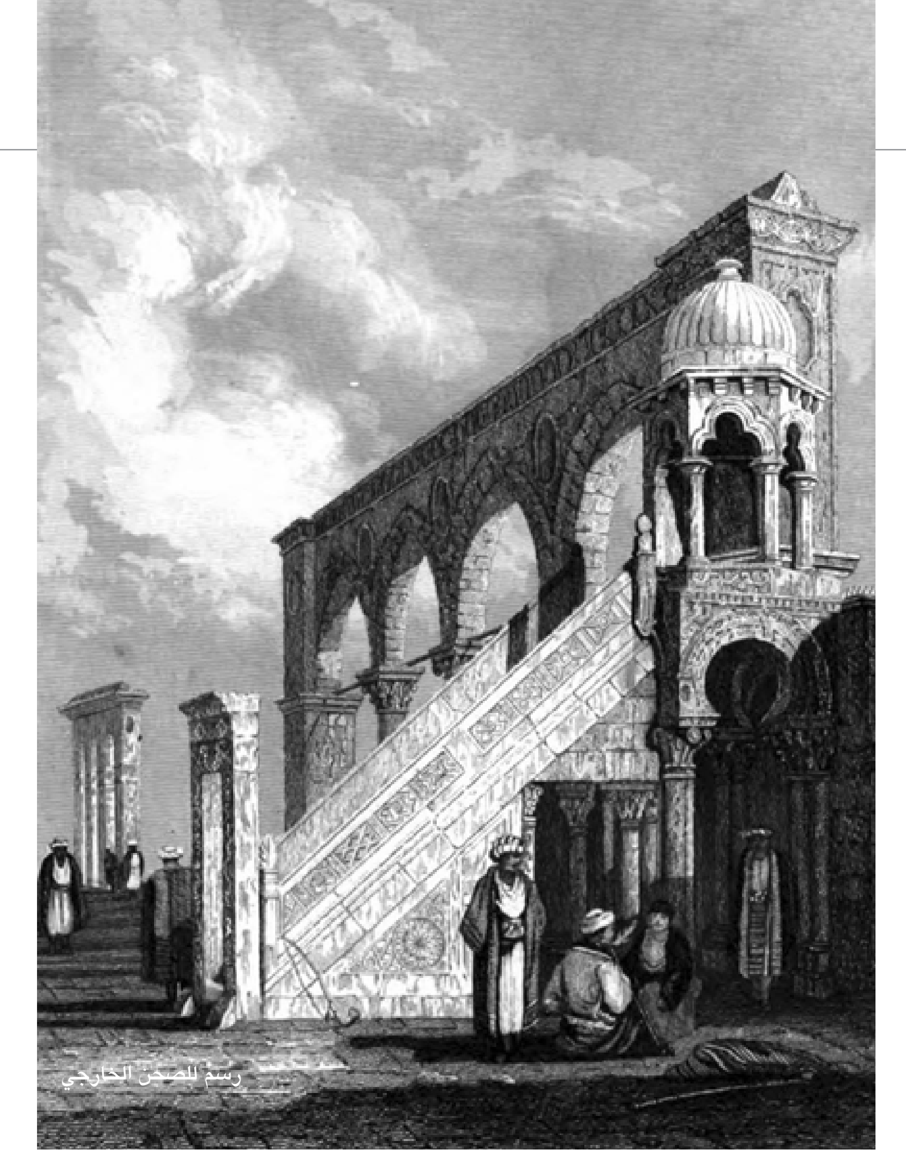
وتتجاوز مهام الإضاءة في مبنى الصخرة الأهداف المباشرة لإنارة الوسط الداخلي فقط، فتضحى كمية الضوء الساقطة وتحديد أماكن مصادرها ومسار اتجاهاتها من الأمور التي ينبغي مراعاتها تصميمياً. وتتيح مصادر الإنارة الموجودة في رقبة القبة، وكذلك تلك الفتحات المقننة المحفورة في الجدران الخارجية للمبنى، تتيح إمكانية تحديد مقدار وكمية الضياء (المسكوب) لإنارة فضاء المبنى الداخلي وتأثير نوعية أشكال عناصره الإنشائية!

تتميز المعالجات التكوينية في عمارة «قبة الصخرة» على توظيف كفؤ لمنظومة التناسب Proportion واستخدامات مزايا تلك المنظومة أداة فعالة في تحقيق تجانس العناصر التصميمية للمبنى وإضفاء طابع الهرمونية عليها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أسلوب استخدام منظومة التناسب، لإكساب عناصر المبنى قيمة تجانسية عالية لم يكن، أمراً هامشياً، كما أنه لم يكن محض مصادفة؛ بل قراراً تصميمياً أساسياً ينطوي على قصدية متعمدة تشير لمستوى رفيع من الثقافة البنائية وصلته طبيعة الممارسة المعمارية في العهد الأموي آنذاك!!

تمثل الأعمال التزيينية المشغولة في «قبة الصخرة» - حدثاً معمارياً ذا أهمية كبيرة في مهام تكريس المفاهيم الفنية الجديدة، التي ساهمت في بلورتها الثقافة الإسلامية.

وتعد الأعمال الفنية في «قبة الصخرة» بمثابة الأساس والمنطلق لسلسلة من الممارسات النشطة التي ارتقت بقيمة الناحية التزيينية، وجعلت منها أمراً مكافئاً ومماثلاً لقيمة الجانب التركيبي وأهميته في الحل التكويني - المعماري. وتتمثل تلك الأعمال بالدرجة الأولى، في المشغولات الفسيفسائية؛ تلك


رسم للصحن الخارجي

المشغولات التي بلغت شأناً مهماً، وغير معروف سابقاً، من حيث سعتها، ومواضيعها، ودقة إنجازاتها وخاماتها.

ولعلّ اللوحات الفسيفسائية المعمولة داخل القبة، وفي الأقسام العليا من الجدران في الداخل، وفي الواجهات الخارجية (والتي أُزيلت في وقت لاحق) بمقدورها أن تعطي تصوراً واضحاً على مقدار المساحات الواسعة التي كستها تلك التغطيات الفسيفسائية، والتي قدرت مساحاتها، وفقاً لبعض الدارسين بـ(1200) متر مربع(4).

وعلى الرغم من ارتباط تقنية الأعمال الفسيفسائية بالتقاليد السابقة للإسلام، فإن مواضيع «قبة الصخرة» وثماتها، نأت بعيداً عن صيغ المواضيع المألوفة السابقة، واتسمت بمزاج ونفس جديدين قوامهما النزعة التجريدية للأشكال، وإلغاء مفهوم المنظور والتجسيم، والابتعاد كلياً عن التشخيص، والولع في رسم العناصر البنائية المحورة والواقعية المشوبة بالإسقاطات الهندسية، فضلاً عن محاولات إدخال عنصر «الكتابة» كموضوع أساسي، جنباً إلى جنب مع مواضيع الرسوم والنقوشات الأخرى.

ولقد نتج عن تلك المشغولات الفسيفسائية في «قبة الصخرة» مزيج من الناتج الفني انطوى على أمرين أساسيين، هما: تنوع ذلك الناتج، حيث قلما نجد صيغة ما، تتكرر في تلك المساحات التزيينية، وفي وحدته، حيث إن جميع العناصر الزخرفية تتداخل لكي «تشكل وحدة فنية منسجمة في تكوينها وموحدة في أسلوبها»(5).

ويشير كثير من الدارسين إلى أن الأعمال الفسيفسائية «لقبة الصخرة» تشبه إلى حد كبير الأعمال الفسيفسائية التي نفذت في المسجد الأموي الكبير بمشق، من حيث التقنية، والسعة، والمواضيع؛ الأمر الذي حدا بالكثير منهم للاعتقاد بأن الأعمال التزيينية «لقبة الصخرة» بالقدس والمسجد الأموي بدمشق، قد تمتا في وقت واحد، وربما في عهد الوليد الأول مع أن الذي أمر ببناء «قبة الصخرة»، كما هو معروف هو والده: عبدالملك بن مروان ولم تقتصر الأعمال التزيينية والإنهائية لمبنى قبة الصخرة، على الأعمال الفسيفسائية لوحدها وإنما كان للإكساءات الرخامية دور مهم في هذه الناحية. إذ تم استعمال الرخام للأعمدة بألوانه العديدة وأصنافه المختلفة، كما كسيت الأقسام السفلى للجدران والعضائد بألواح رخامية من النوع المعرق الذي أطلق عليه القدماء المشجر أو المجزع، واستخدم الرخام أيضاً، في أماكن العقود بالقناطر ذات الألوان المتناوبة، و«هذه الكسوة الرخامية الداخلية، ما تزال تحافظ على أصالتها منذ العهد الأموي، إلا في أجزاء صغيرة جُدِّدَتْ في العهدين المملوكي والعثماني»(6).

الهوامش والمصادر

* من كتاب رؤى معمارية للدكتور خالد السلطاني/المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ 2000.

(1) عبدالقادر الريحاوي. العمارة في الحضارة الإسلامية، جدة ص41.

(2) ثمة مغارة تحت الصخرة، ينزل إليها بدرج، ويقدر ارتفاعها بنحو مترين، ومساحتها 4.5 متر مربع وفي داخل المغارة محراب أصم؛ أرجعه كريزويل إلى عهد عبدالملك بن مروان، فيما يرى آخرون بأنه من العهد العباسي. وهذا المحراب المصنوع من الرخام غنيّ بالتفاصيل التزيينية المنحوتة ذات الأشكال النباتية والخطية.

(3) كنوز القدس (مجموعة مؤلفين)- روما 1983 ص71-72.

(4) البهنسي، الفن الإسلامي، دمشق؛ 1986 ص323.

(5) المصدر السابق نفسه، ص324.

(6) الريحاوي، العمارة، ص47-48.


فريق طبي يتفحص الفيروس في ليبيريا

إيبولا

الإرهاب البيولوجي

محسن العتيقي

تشارلز يغبا (42 سنة)، مغني راب من ليبيريا وقائد فرقة (أفروكو) الموسيقية، قرّر مخاطبة مواطنيه وعموم غرب إفريقيا، معتقداً أن الموسيقى خير وسيلة في توعية المجتمعات المحلية بخطر الإصابة. تقول أغنيته: «نحّوا مخاوفكم جانباً، ولا تخفوا أنفسكم. فما زال بالإمكان النجاة من الموت بعد الإصابة بإيبولا».

في 30 آب/أغسطس 2014، قدمت وزارة الصحة العمومية والشؤون الاجتماعية في السنغال، لمنظمة الصحة العالمية تفاصيل عن حالة إصابة بفيروس إيبولا والتي تَمَّ الإعلان عنها من قبل. وحسب الخبر المنشور على موقع منظمة الصحة العالمية فإنه قبل ذلك بثلاثة أيام، أي في 27 من الشهر نفسه، كانت السلطات في كوناكري قد أصدرت إنذاراً لإخطار الخدمات الطبية في غينيا ودول الجوار، مفاده أن الشخص الذي كان على اتّصال وثيق بالمريض الذي تأكدت إصابته قد أفلت من نظام الترصُّد.

إيبولا، لعلّه الأكثر مكراً وخداعاً! يقال إنه استطاع تطوير خططه في خداع نظام المقاومة المناعتية، وأصبح بمقدرته التنكُّر بزيّ خليّة غير مصابة. هل توارى عن أنظار المختبرات؟! أم أن هذه الأخيرة انشغلت

عنه فمكث في الأنسجة بسرّية تامة إلى أن تحين فرصة عجزنا الدفاعي؟!. ربما طال انتظاره دون أن يرفع الجسم راية بيضاء، فقرر التراجع خلف الأدغال، ويتمرن في نسخه المسمومة، إلى أن يتصيَّد الفرصة فيبعث مخترقاً ومنتصراً.

بفضل وسائل الإعلام، وبسبب ما تخلّفه من ضحايا، تحقّق أسماء الفيروسات شهرة عالمية؛ من الطيور إلى البشر: في عام 1918 انتقل فيروس إنفلونزا (H1N1) مخلّفاً ما يزيد على 30 مليون قتيل، وتخطّاه فيروس VIH-1، وأصله من الشمبانزي ساكن الكهوف، ليصل بعدد ضحاياه إلى 43 مليوناً. وفي أيامنا السوداوية، استفاق القاتل إيبولا من سباته الإفريقي مجدّداً ليتربّص بالحدود والجغرافيات وتذاكر السفر. لا مَصْلَ نهائياً له حتى الآن. و قبل أن يحتلّ الخلايا البشرية- منذ السبعينيات من القرن الماضي- كان يتدرَّب على الفتك بصفوف الخفافيش آكلة الفواكه. يحدّده المجهر إيبولا بخيط طوله 970 نانومتر (مليون جزء من المليمتر) وبعرض 200 نانومتر. وكحال الفيروسات القليلة المكتشفة فإنه يستنسخ نفسه في نسخ طبق الأصل. في 26 آب/ أغسطس من هذا العام تَمّ- مختبرياً- تأكيد فاشية منفصلة من فاشيات فيروس إيبولا في جمهورية الكونغو الديموقراطية، لا صلة بينها وبين فاشية غرب إفريقيا. حتى بداية سبتمبر/أيلول الماضي بلغ مجموع الحالات المحتملة والمؤكَّدة في إصابتها،حسب منظمة الصحة العالمية، 3069 حالة، و1552 وفاة، موزَّعة بين غينيا وليبيريا ونيجيريا وسيراليون، بحيث وصل معدَّل الإماتة العام للحالات إلى 52 %. ويتراوح بين 42 % في سيراليون و66 % في غينيا. لكن إيبولا- وإن كان لم يقتل بعد بمقدار أسلافه من الفيروسات- فإنه يفعل ذلك بوحشية حادّة ووخيمة؛ يصاب الضحية بالوهن الشديد والآلام في العضلات والصداع والتهاب الحلق، ومن ثم التقيُّؤ والإسهال وظهور طفح جلدي واختلال في وظائف الكلى والكبد، وفي بعض الحالات الإصابة بنزيف داخلي وخارجي على حَدّ سواء. وتُظهر النتائج المختبرية انخفاضاً في عدد الكريات البيضاء والصفائح الدموية وارتفاعاً في معدّلات إفراز الكبد للأنزيمات.

الفيروسات ليست بزلازل ولا ببراكين ولا بتسونامي.. خيال المبدع يراها الأنسب لمجاز النهايات الكارثية والمخيفة، وإنها في خيال الناس تكون أحياناً عقاباً على خطايا الفقراء. إنها لا ترحم، وسمعتها سيّئة الذكر، وفي الآن نفسه أسماؤها جذابة وأحياناً، تبدو أدبية، خليقاً بها أن تكون عنواناً على غلاف رواية مثل اسم الفيروس الإفريقي «غابة سمليكي» التي يُستلّ بها على برارٍ واقعة بين أوغندا وإيتوري. وإيبولا نفسه، هو اسم نهر في الكونغو الديموقراطية، اتّخذه الروائي السوداني أمير تاج السر عنواناً لإحدى رواياته. ومن الطبيعي أن يكون للعدوانيين والشرسين هذه الجاذبية في تغذية خيال الكتاب، والفيروسات هي مخلوقات قادمة من الفضاء لكي تغزو بني البشر، وتقضي على سلالتهم، وتحتلّ كوكبهم الفريد!. لقد كتب، في هذا الصدد، صاحب «الحياة الغامضة للأشجار العملاقة»، الكاتب العلمي ريتشارد بريستون، وذلك في عام 1995، روايته « THE HOT ZONE: A TERRIFYING TRUE STORY- المنطقة الساخنة: قصة حقيقية مرعبة» والتي كانت قد تصدَّرت في وقتها قائمة كتب الرعب العلمية. وفيها تأمَّل بريستون أحداث ظهور الفيروس إيبولا، ليكتب روايته عن قاتل يتسلَّل من إفريقيا إلى القارة الأميركية في عملية استيراد قرد صغير، والكتاب أُخرِج في فيلم بعد ذلك بنفس العنوان والإثارة والرعب.

يقول العلماء إنه لا يمكن التنبُّؤ بالمستقبل في مجال المادة الحَيّة، وعلى هذا الأساس فإنهم، أمام تطوُّر الفيروسات واختفائها وظهورها، لا يمتلكون زمام الأمور دائماً، وإن كانت مطاردتهم لها تصل إلى حالة استنفار دولية تنصح الحكومات والأفراد بالتزام الحيطة والحذر تجنُّباً لتقدُّم الفيروس.

المعركة زمنية، وقياساً بأمد الحياة البشرية تكاد تكون أبدية، لكنها لا تستمرّ دون نَفَس طويل تتعاقب عليه الأجيال، شأنها في ذلك شأن معارك انتهت، وأخرى في طريقها إلى الانتهاء أو الاستئناف. فيروسات انتهى بها الحال إلى فقدان عدوانيتها وعجزها عن إلحاق الضرر بنا. لقد بات فيروس «H1N1» ذكرى سيئة، وربما سينتهي فيروس فقدان المناعة المكتسبة بما انتهى إليه حليفه فيروس «SIV» الذي لم نسمع بإصابة قرد الشمبانزي به مجدّداً.

انتشار الفيروس عالمياً هو اليوم أسرع من أي وقت مضى؛ ينتقل بسرعة الريح. وفي زمننا العلمي، الذي لم تسلم فيه الحواسيب نفسها من الفيروسات، والذي يبدو من الصعب وقف هجرتها، تعلِّق أخصائية علم الفيروسات الفرنسية أستريد فابري ساخرة على سرعة الانتقال هاته بقولها: «وهو ما بَيَّنَ لنا كيف تجعلنا وسائل الاتّصال الحديثة عرضة للعدوى أكثر مما كنا في ما قبل، وكيف أن الفيروسات تستفيد مثلنا تماماً من خدمات شركات الطيران العالمية!».

أن يرعبنا فيروس ما أمرٌ يمكن للبشرية التأقلم معه، لكن، أن يصبح الفيروس نفسه تحت تصرُّف البشر فهذا أخطر فاشية يمكن أن تصيب الفكر البشري؛ ففي عام 1992 وُجِّهت تهم إلى أعضاء جماعة «أوم شنريكيو» بالتفكير باستخدام إيبولا كسلاح إرهابي؛ حيث قام رئيس الجماعة «شوكو أساهارا» باصطحاب 40 من أتباعه إلى زائير بحجّة مساعدة الجهود في محاربة المرض للحصول على عينات من الفيروس. وبسبب سُمّيّته الكبيرة يُعَدّ فيروس إيبولا سلاحاً بيولوجياً.

ظلال العصا

عبدالهادي عباس

لا تعيشُ المُفردة اللفظية في لغتِنا العربية بمعزل عن الحياة، إذ كلما طال استخدامُها مع كرّ الأيام والدهور كلما أصبحت حُبلى بمعانٍ جديدة ودلالات طريفة تُكسبها ثقلاً ورموزاً وإيحاءات تُناسب المستخدم الجديد والعصر الذي يعيش فيه؛ وبقدر ما تكون طيّعة ليّنة بين يديه يتحدّد مدى قدرتها على البقاء والخلود في مواجهة اشتقاقات أخرى تنافسها في الاستخدام، وتعمل على سدّ مكانها إن أصابها الوهن في تلبية الحاجات اللسانية لعصرها.

ومن الألفاظ التي استطاعت الصمود والمحافظة على جانب كبير من حيويتها وقدرتها على التعبير عن مدلولات الإنسان العربي الذي يلوكها كثيراً، لفظة (العصا).. حتى أصبحنا نستخدم اللفظة الآن في الإعلام، ونقول إن الرئيس الجديد لا يملك عصا سحرية لحلّ المشاكل، للتدليل على حجم المشاكل الاقتصادية والاجتماعية التي تواجهه وقصر ذراعه عن علاجها، وللبحث عن دفاعات مضادة مسبقة لاتّهامات منتظرة.. وفي الأدب وجدنا رواية «هاري بوتر» بأعدادها المتتابعة تستخدم العصا السحرية للترميز إلى قوة الساحر حيث يُصبح من غيرها بلا حَول ولا طول، إذ تُقاس قوّته بقوّة السحر المنضغط في عصاه؛ وهو مدلول نجده -أيضاً- في عالم السيرك حين يستخدم الساحر البسيط العصا لصرف أنظار الأطفال عن ألعاب الخفّة مدبّجاً ذلك بعدد من التمتمات التي يستعين بها لإثبات قدراته الإمتاعية التي على أساسها يتحدّد حجم النقود الموضوعة في طاقية الرأس الطويلة.

ولأن الطبيعة فرضت على الإنسان الاتّكاء على نفسه في تأمين وسائل الدفاع ووسائل الصيد كذلك، فقد كان لزاماً عليه تذليل المتاح أمامه وتطويعه للاستفادة القصوى منه، فبعد أن عرف أنواع الأشجار ودرجات صلادتها وأيّها يصلح للتدفئة وأيّها يصلح أعمدة لبيته وسقفاً، استقر -أيضاً- على أنواع متينة خفيفة تصلح سلاحاً باتراً في مواجهة غوائل الدخلاء من الحيوان والإنسان، كما استخدمها في الاعتداء إن كان من ذوي النزعات الآثمة.. وإلى عهد قريب كان الأبناءُ في القرى يتناوشون على مدى أحقّيّة كل منهم في الحصول على «نبّوت» الوالد الذي كان يعتني به، ويطليه بالزيت كل فترة ليحافظ على صلادته، ويزيّنه بأنواع من الدبابيس، أو يُعمّمُ رأسه بالقار، ويضع حديدة صفراء في نهايته؛ وفي بعض الأحيان إن كانت العصا «سودانية» أصيلة وقد ساعدته في بعض معاركه، يضعها معلقة في «منظرة» العائلة، افتخاراً بانتصاراته واستعادتها في أذهان المشاهدين؛ وإرهاباً -أيضاً- لمن يُفكّر في معاداته.

ومصر -تحديداً- نالت النصيبَ الأوفر من استخدام العصا، على طول تاريخها، بدءاً من عصا الصولجان عند الفراعين إلى «العوجاية» التي يتّكىء عليها كبار السن والمعوّقون، أو طلباً للأناقة الشاعرة كما كان يفعل شيخنا العقّاد، ويفعل تلميذه ، إضافة إلى رمز الفَتْوَنة الذي نراه جليّاً عند عمّنا نجيب محفوظ سواء في «أولاد حارتنا» أو «زقاق المدق» أو «الحرافيش» أو «الشيطان يعظ».. وغيرها، حيث أوجد وصفاً دقيقاً للفتوّة، الخيّر أو الشرّير، ومدى مهارته في استخدام العصا النبّوت؛ إذ يتوقّف على ذلك غناه من فقره، بل حياته نفسها

مرهونة بهذه المهارة في زمن لم يكن يعترف بغير القوة الجسدية وامتدادها في العصا طريقاً للعيش.. ورأينا -أيضاً- في رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي طرفاً من أهمّيّة العصا النبّوت - وإن كانت هذه المرة في أيدي الفقراء يذودون بها عن أرضهم وأعراضهم دفاعاً لا فَتْوَنة.

ولم يخلُ الأدب العربي من إدراك لأهمّيّة العصا منذ أن عصا بنو أسد سيِّدهم حُجراً، آكل المرار، والد الشاعر امرئ القيس حتى أغار عليهم، وقتل منهم عدداً كبيراً بالعصا.

والمتنبي نفسه غضب على كافور الإخشيدي وهجاه بعيديته الشهيرة التي قرن فيها العبد والعصا وكأنهما العلّة والمعلول:

لا تشترِ العبدَ إلّا والعصا معه

إن العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ

ويطالعنا باب كاملٌ في «البيان والتبيين» للجاحظ عن العصا وأهمّيّتها عند خطباء العرب، بتلك الأهمّيّة التى وصلت إلى أن يقول الخليفة عبد الملك بن مروان إن الخيزرانة لو سقطت منه لذهب شطر كلامه، أو أن يهتر سحبان وائل أمام معاوية لأنه لا يملك عصاه التي تدور معه في مجالس الخطابة، وكأنها امتداد للسانه خارج جسده.. إلى أن يتّخذ الجاحظ منحى آخر حين يجعل «غنية» تلك المرأة الفقيرة المُعسِرة تمدح ابنها الهزيل الذي يضربه الناس وتحصد هي منهم الديّات تقتات عليها إلى أن تصبح «غنية» بالفعل:

أحلفُ بالمروةِ يوماً والصفا

أنك خيرٌ من تفاريق العصا


نجيب محفوظ

ومن قبل هذا استخدم القرآن الكريم العصا في قصة سيدنا موسى عليه السلام بمدلولات مختلفة لإثبات القدرة الإلهية والتدليل على رسالة النبي موسى عليه السلام حين أصبحت «العصا» التي يتوكأ عليها ويهشّ بها على غنمه معجزة كبرى، فهي هي العصا نفسها التي تحوّلت إلى حَيّة تسعى أكلت عصيّ السَّحَرة فأدركوا أن موسى ليس ساحراً، وهي هي العصا نفسها التي فلقت البحر لموسى وأتباعه المؤمنين وحَوّلته إلى طريق نجّاهم من الغرق.

وبعيداً عن العصا المُكَهْربة في أيدي الشرطة الآن، يحفل التراث الشعبي المصري بعدد وافر من حكايات العصا من خلال لعبة التحطيب التي لم يكن ليخلو منها فرح في القرى والنجوع المصرية؛ والتي كانت -كذلك- أهمّ أدوات المعارك بين الفلاحين.

وهكذا تدور العصا في تراثنا الأدبي ما بين انتصاب اللسان وإعجاز النبوة، إلى رمز للبلطجة والجبروت والفرح أيضاً. فإلى أيّ الجانبين تميل العصا في الأيام المقبلة؟!



سالمة صالح

كان لديّ ما أرويه

شعرت بالحسد إزاء طبيبي الشاب وأنا أغادر عيادته حين فكّرت أنه سيعمل حتى الخامسة بعد الظهر، أربعة أيام في الأسبوع، وسينسى كل ما له علاقة بالعمل في ما يتبقى له من الوقت. عمل الكاتب يشبه عمل الأمهات، عمل غير منظور، يستغرق النهار كله وجانباً من الليل، لا أعني أنني أجلس وراء منضدة الكتابة طول الوقت بالطبع، فذلك لا يشكّل إلا الجانب التنفيذي من العمل، ولا يستغرق إلا وقتاً قليلاً. ومنضدة الكتابة هي مكان عقيم لا يخطر لي فيه شيء ذو بال. الجانب الأساسي من العمل هو انبثاق الفكرة وتطويرها. أفضل الأفكار تولد وأنا في الطريق. كثيراً ما كتبت ما يخطر لي على ظهر تذكرة الحافلة أو أي قصاصة ورق وجدتها في متناول يدي. كيف ومتى بدأ هذا الشغف بالأدب؟ هذا سؤال تصعب الإجابة عنه.

كان كتابي الأول - مجموعة قصص- لا يزال في المطبعة حين كان عليّ أن أغادر مدينتي إلى بغداد لألتحق بالجامعة وبعمل مسائي في الإذاعة العراقية، فلم تتهيأ لي مراجعة مسودات الطبع، وكان لا بد من تخصيص صفحتين في آخر الكتاب لتصويب الأخطاء. لم يكن كتابي الثاني أوفر حظاً، لم يكن قد خرج من المطبعة حين حدث انقلاب 1963، وفقدت جزءاً من دخلي كان يتأتى من كتابة البرامج الإذاعية، كما لم يعد المناخ العام مواتياً فتأخر توزيع الكتاب بضعة شهور، وحين صدرت مجموعة «التحولات» عام 1974 عن اتحاد الكتّاب العرب في دمشق كانت العلاقات الرسمية بين العراق وسورية متوترة فمنع دخول الكتب من سورية بوجه عام. اشتريت النسخ العشر من الكتاب التي أتى بها صاحب إحدى المكتبات ولم يستطع عرضها في مكتبته بسبب المنع، وكانت قد استقرّت في المخزن. «زهرة الأنبياء» رغم تأخر صدوره عامين، لأن الناشر اللبناني الذي كان قد وافق على نشره احتفظ به كل هذه الفترة ثم اعتذر عن عدم النشر، وضع نهاية لسوء الطالع، وحظي باهتمام النقد الأدبي والقرّاء على السواء لدى صدوره عام 1994 في دمشق. تلته مجموعة «شجرة المغفرة» وصدرت طبعة جديدة من رواية «النهوض».

لم يكن الأدب قد أصبح في العالم العربي مهنة – وربما هو كذلك اليوم أيضاً -. كان الكاتب يكسب لقمة خبزه من عمل آخر، وكان أغلبنا يكتب لأنه يجد في الكتابة متعة، هناك أيضاً من كان يعتقد أنه يستطيع بالأدب أن يغير العالم. ليس الحال كذلك بالنسبة لي، فأنا أعرف أن ألفي نسخة من كتاب لأمة يزيد عدد نفوسها على 300 مليون هي عدد أقل من القليل. أصبحت أنظر إلى الأدب نظرة أكثر تواضعاً وأضع المعلم في موضع أعلى من موضع الكاتب.

كتبت خلال كل تلك السنوات مزيداً من القصص، وقصصاً للأطفال، وعملت في الصحافة وبقيَتْ ساعات الصباح الأولى هي الساعات الأكثر عطاء في الكتابة، فأنجزت الجزء الأكبر من «زهرة الأنبياء» في الصباحات الباكرة. كنت أنهض في الخامسة وأكتب فقرة مما يقارب الخمسمئة كلمة قبل أن أغادر المنزل للذهاب إلى عملي الذي يبدأ في الثامنة. وكانت الحالة الانفعالية دائماً هي ما أحتاج إليه للكتابة. في فترة مبكرة كانت هذه الحالة وحدها كافية للبدء بالكتابة. حتى بدا لي أن القصة تكتب نفسها. حدث هذا مع بعض القصص مثل قصة «إسراء أرضي»، التي لم تستغرق كتابتها أكثر من ربع ساعة. مع الزمن تغير هذا. بقيت الحالة الانفعالية ضرورية، ولكن أصبح استدعاؤها أكثر صعوبة وقد لا يتحقّق إلا بقراءة نص جيد أو الاستماع إلى الموسيقى، وظلّت العلاقات المُلتبِسة، سوء التفاهم وإخفاق اللغة الموضوعات الأهم في نصوصي.



العمل الفني: سيروان باران – العراق

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 85 - نوفمبر 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:

أنطون تشيخوف

رسائل إلى العائلة

أي مستقبل لليمن؟

سوق التشكيل العربي

رأفت الميهي

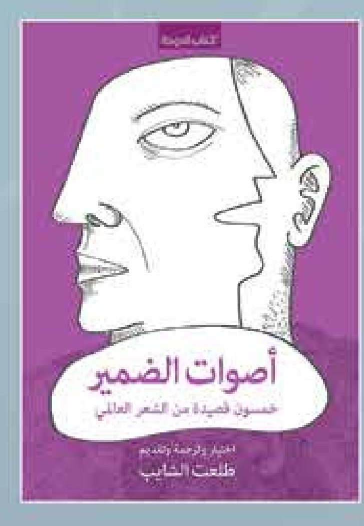
رهانات الفنتازي

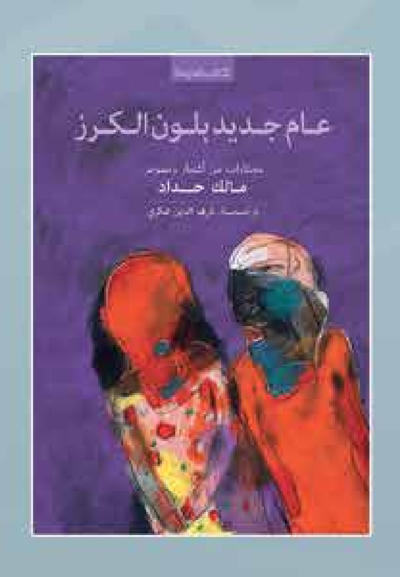


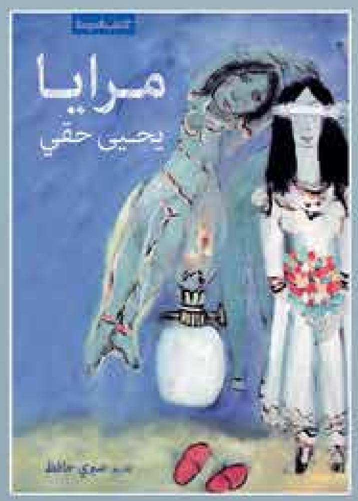
سقوط العقل

صدر في سلسلة كتاب الدوحة

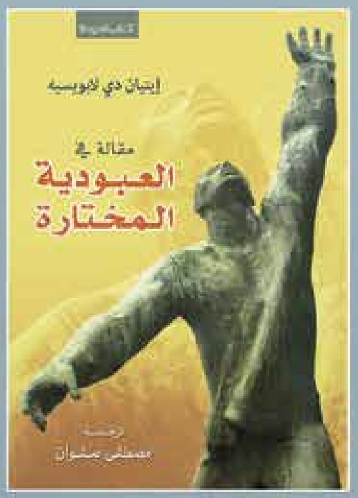












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

زيغ القلوب و طيش العقول

من أعظم نعم الله على خلقه من البشر أن منحهم قلوباً يعقلون بها وعقولاً يفكّرون بها، وجعلهم في الأرض خلائف لينظر كيف يعملون. وغاية الاستخلاف أن يوجه الإنسان قلبه وعقله إلى عبادة الله وعمارة الأرض وإصلاحها والمحافظة على حرمات خلقه، ومتى زاغ قلبه عن هذه الغاية وتنكّب عقله طريقها عا ث في الأرض فساداً، ولم يعد أهلاً للقيام بهذه المهمّة الشريفة.

وليس أمامه سوى أحد طريقين: الخير وهو أساس الإصلاح، والشر وهو أس الفساد، وقد بيّنهما الله له بما أرسل من رسل وأنزل من كتب، وترك له الاختيار ليكون الجزاء من جنس العمل.

وأكبر مصيبة يتعرّض لها الإنسان أن يزيغ قلبه بعد يقين وثبات، وأن ينحرف عقله بعد استقامة ورُشد، فهنا مبدأ الفساد في الأرض، وعلامة الفشل في مهمّة الاستخلاف. وإذا تعلّق الأمر بأمور الدين فهماً وعملاً فالمصيبة أعظم.

وقد واجهت الأمة الإسلامية عبر تاريخها الطويل صوراً شتى من مظاهر التطرّف والغلوّ كان سببها زيغ القلوب وانحراف العقول، وهي تواجه اليوم أعتى هذه الصور وأبشعها لما يصاحبها من سلوكيات خاطئة وأفعال غير مقبولة تشوّه صورة الإسلام،وتسيء إلى المسلمين كافة.

لا شكّ أننا أمام ظاهرة معقّدة، نَمتْ وامتدَّت في مجتمعات أسهمت ظروفها السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية في إيجادها، في ظلّ غياب الرؤية الإسلامية الصحيحة والتوجيه السديد إلى الفهم الصحيح للدين الإسلامي الحنيف.

ومهما تعدَّدت الأسباب التي أنشأتها فإنه يأتي، في مقدّمتها، انغلاق الفكر الذي يحبس العقل في دائرة مظلمة، ويطوّقه بحزام التعصُّب وسوء الفهم وطاعة الهوى، وإنه لمن العسير على هذا النمط الفكري أن يفكّر «خارج الصندوق»، وأن ينفتح على محيطه والعالم الذي يعيش فيه، وأن يتفاعل معهما بكل واقعية وإيجابية، وبما يُظهر محاسن الإسلام وسماحته.

وما الذي يُنتَظَر من هذا الفكر المنغلق سوى الانحرافات الفكرية والمفاهيم المغلوطة والتأويلات المخالفة لثوابت الدين المؤدّية إلى الإفساد في الأرض، وتدمير المجتمعات، وترويع البشر، وتأجيج نار الصراعات، وفتح أبواب الكراهية بين الناس؟

ومواجهة هذا النوع من الفكر لا تكون إلا بفكر مستنير يبيّن انحرافاته، ويكشف مغالطاته وزيف ادّعاءاته، في ضوء الفهم الصحيح للإسلام وتعاليمه السمحة، وتعزيز ما يدعو إليه من حوار وتسامح ينشدان إشاعة الخير والأمن والسلام للبشرية جمعاء.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 85

السنة الثامنة - العدد الخامس والثمانون

محرم 1436 - نوفمبر 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـراليـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:

العمل الفني للغلاف:

Patrick Paufert - فرنسا

مجاناً مع العدد:



أنطون تشيخوف

رسائل إلى العائلة

مدينة الأفكار 54

متابعات 4

ميديا 16





ملف

سقوط العقل

مقالات

أدب 60

ترجمات 70

نصوص 81

كتب 98





سينما 130

تشكيل 142

عمارة 152

علوم 156

صفحات مطوية 158

أي مستقبل لليمن؟

صنعاء: وجدي الأهدل

«ما الذي حدث بصنعاء؟» هذا السؤال يشغل الناس في وقتنا الحاضر. لكي نفهم الأحداث الجارية لابد أن نرجع بذاكرتنا إلى الماضي.. وهناك متوالية حسابية طريفة، تشير إلى أن اليمن يمر كل عشر سنوات بحدث تاريخي مفصلي.

(١٩٩٤) النهاية السعيدة
للحرب الباردة في اليمن:

شكّلت صنعاء أحد محاور الحرب الباردة التي اشتعلت بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، وتكوّن هذا المحور المنحاز للغرب من ثلاثة أجنحة: جناح عسكري، جناح ديني، وجناح قبلي. وللتسهيل سنسميه «محور صنعاء».

ساهم هذا المحور بفعالية في مكافحة الشيوعية في مناطق عديدة من العالم، وأبرزها بالطبع في اليمن الشمالي، حيث تمكّن من دحر القوى اليسارية والتقدمية بمختلف تشكيلاتها، وبالأخص تيار «الجبهة الوطنية»، الذي تبنّى الكفاح المسلح في ثمانينيات القرن الماضي. كما شارك هذا المحور بنشاط في حرب أفغانستان ضد الاتحاد السوفياتي، وبفضل هذا «الجهاد» نالوا تقديراً وسمعة حسنة لدى العامة. وبلغ «محور صنعاء» ذروة سطوته عندما اندلعت الحرب الأهلية بين اليمن الجنوبي واليمن الشمالي، وتمكّن من اقتناص انتصار ثمين، أدى إلى تصفية النظام الاشتراكي، وطي صفحة الحرب الباردة للأبد في هذه الرقعة من العالم. لطالما كان نظام عدن حليفاً موثوقاً للاتحاد السوفياتي وكوكباً من كواكب المنظومة الاشتراكية.. لكن «محور صنعاء» تمكّن من محوه في تلك الحرب.

بالنسبة للإدارة الأميركية فإن إغلاق ملفات الحرب الباردة جزء لا يتجزأ من سياستها الخارجية، وهذه عقيدة ثابتة، ظلت قائمة طيلة القرن الماضي، ومايزال معمولاً بها في قرننا الحالي. وتعد جزيرة العرب –هذه القطعة من الأرض التي تشبه القلب البشري- واحدة من الحالات الناجحة، والتي انتهت بنهاية سعيدة.. ووفقاً لهذا المنظور يعد قادة «محور صنعاء» أبطالاً دوليين، ساهموا بقسطهم في الحملة الكونية لإنقاذ كوكب الأرض من لحية كارل ماركس المنقوعة بـ«الأفكار السامة»، كما يقول البعض. ولأجل هذا الإنجاز، تهيأت الأسباب في الداخل والخارج لأن يُمسك «محور صنعاء» بالسلطة، ويصبح الحاكم العميق لليمن، متجاوزاً بمراحل السلطة الفعلية لشاغل منصب رئيس الجمهورية، وكان هذا أمراً يُلمح بالكاد في عهد الرئيس السابق علي عبدالله صالح، ثم صار أكثر وضوحاً في عهد الرئيس عبدربه منصور هادي.

كان «محور صنعاء» يُمارس الحكم من وراء الستار، ويجني العوائد وينال المكاسب في المراكز القيادية للدولة بوصفه الطرف المنتصر «الأصيل» الذي كسب الحرب ضد اليسار، وأخرس أعداء النظام طيلة ثلاثة عقود من التضحيات بالدم والعمل الشاق الدؤوب. ومن هنا كان بقاؤهم في بلاط السلطة هو الثمن الطبيعي لجهودهم التي تكللت بالنجاح.

(٢٠٠٤) في صعدة:

عقب أحداث الحادي عشر من سبتمبر (2001) أطلقت الولايات المتحدة نفير الحرب على المتشددين الإسلاميين في جميع أرجاء العالم.

لم يتورط «محور صنعاء» في أية أعمال عدائية ضد الغرب، أو هذا ما يبدو ظاهراً للعيان على الأقل.. لذلك لم يتأثر هذا المحور بالحملة العسكرية الأميركية الضخمة



التي اجتاحت عدداً من دول العالم، وبدا وكأنهم في مأمن تام من تلك الغضبة الأنجلوسكسونية! وإذا كان الغرب قد أظهر قدراً كبيراً من التسامح تجاههم، فإنهم بالمقابل لم يبذلوا التسامح الذي حظوا به من الآخر لإخوانهم، بل فعلوا العكس، وشنوا حرباً طاحنة على جماعة دينية شيعية منعزلة في أقصى شمال اليمن، وشرع «محور صنعاء» بملاحقة منتسبي هذه الجماعة في جبال ووديان (صعدة) وقتلهم ودك قراهم بالمدفعية والطيران الحربي، وبلغ العنف ذروته في الثامن من سبتمبر (2004) عندما وقع مؤسس الجماعة أسيراً في قبضة قوات الجيش، فصدرت الأوامر بتصفيته.. كان مؤسفاً التشكيك في سلامة إسلام ساكنة (صعدة) الذي هو مجتمع مسلم محافظ جداً، وشديد الاعتزاز بعاداته وتقاليده العربية الأصيلة.

أتذكر مشهداً عالقاً بذاكرتي: مواكب المهنئين الذاهبة إلى مقر الفرقة الأولى مدرع للتهنئة بالنصر، وأتذكر رجلاً من بينهم أخرج جسده إلى خصره من سقف السيارة، وراح يرقص على إيقاع الدفوف وهو يُمسك السيف بكلتا يديه.. شيء ما في هذه الرقصة الفخورة المزهوة جعلني أشعر وكأنني امتطيتُ آلة الزمن وسافرتُ إلى العصور القديمة.

أثناء الحرب أصدر اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين بياناً يُطالب بوقف فوري لإطلاق النار، وأن تدفع الدولة تعويضات للمتضررين ولأهالي الضحايا. وقتها اُعتبر هذا البيان كفراً ولم يجد أذناً صاغية، وظن «محور صنعاء» المُدجج بالسلاح أن بإمكانه تحقيق انتصار سهل لاستئصال الحركة الحوثية بصورة نهائية من (صعدة).

وعلى عكس تمنيات «محور صنعاء» لم تخمد الحركة الحوثية عقب الهزيمة، بل ازدادت توسعاً، وانضم إليها الآلاف من الأتباع الجدد. وتجدّدت الحرب بينهم عدة مرات، آخرها الحرب السادسة (2009).

(٢٠١٤) عودة الحرب الباردة:

في الحادي والعشرين من سبتمبر (2014) اجتاح أنصار الله الحوثيون صنعاء، وتمكنوا بسهولة نسبية من بسط سيطرتهم على عاصمة البلاد. هناك الكثير من اللغط الإعلامي حول هذا الحدث الجلل، وكلٌ يقول الحقيقة التي يعرفها، وهذه «الحقائق» التي تتداولها الأفواه إما بعيدة عن الحقيقة الفعلية، أو هي حقيقة جزئية.. وأما الحقيقة الكاملة فلا يعرفها أحد، باستثناء قلة محظوظة تجلس مرتاحة على كراسيها الوثيرة في أصقاع المعمورة الأربعة.

تَلقّى «محور صنعاء» ضربة موجعة، وتفرّق قادته في المنافي، وهذا العقد الذي انفرط يصعب تجميعه مرة أخرى.. ولأجل ملء الفراغ في السلطة، تجري الآن في صنعاء عملية تكوين محور جديد، ومكونات هذا المحور هي ضديد أجنحة المحور السابق العسكرية والدينية والقبلية.

قد يتسرّع البعض ويُعلن وفاة «محور صنعاء». في تقديري الشخصي أن هذا المحور لم يمت، صحيح أنه أُثخن بالجراح، وذاق مرّ الهزيمة، إلا أنه سوف يسعى إلى استعادة عافيته، وخوض جولة ثانية من الصراع. ومن السذاجة الاعتقاد أن «محور صعدة» سوف يكتفي برفرفة أعلامه على روابي صنعاء وتخومها، إذ من المتوقع أن يواصل أنصار الله الحوثيون بسط سيطرتهم على كامل التراب اليمني.

هذا السيناريو الذي بدأت ملامحه تنجلي، يكشف أن «محور صعدة» سيشارك بفعالية في الحرب الباردة، وسيكون انحيازه للمعسكر الشرقي المتعدد الأقطاب، الذي يضم اليوم روسيا وإيران والصين.. وهذا سيعني تغييراً جذرياً في السياسة الخارجية لليمن خلال السنوات المقبلة، كما يعني ضمنياً عودة الحرب الباردة في المنطقة، بما قد يُنذر بحدوث سباق للتسلح، أو ما هو أبعد من ذلك!

هل نستطيع من خلال قراءتنا لهذا العرض السريع أن نخمن ما سيحدث في المنعطف التاريخي القادم (2024)؟ ربما أصحاب النظرة الثاقبة يدركون إلى أين سوف توصلنا الأحداث الحالية، إذ لا شيء ينبثق فجأة من الفراغ، وإنما تكون له بوادر سابقة.

طموحات وكوابيس

غزة: عبدالله عمر

بـدأ أخيـراً قرابـة نصـف مليـون طالـب مـن غـزة عامهـم الدراسـي، الـذي تأخـر لمـدة ثلاثـة أسـابيع؛ بسـبب العـدوان الإسـرائيلي علـى القطـاع، وتحـوّل كثيـر مـن المـدارس إلـى ملاجـئ للنازحيـن، واسـتهداف أخـرى بشـكل مباشـر.

هـل قُصِـفَ منزلكـم؟ مَـنْ اسْتُشْـهِدَ مِـن أصدقائنـا؟ هـل سـتعود الحـرب ثانيـة؟ هكـذا بـدأ الطـلاب يومهـم الأول فـي مـدارس قطـاع غـزة، مثقليـن بالأسـئلة، بعـد أن تركـت الحـرب آثارهـا علـى كل فصـل، وكل مدرسـة، فالبيانـات الرسـمية لـوزارة التربيـة والتعليـم أشـارت إلـى أن العـدوان الإسـرائيلي خطـف أرواح مئـات الطلبـة والمعلميـن، وغيبهـم عـن مواقعهـم الطبيعيـة، مـا أدى إلـى نقـص حـاد فـي العامـل البشـري فـي العمليـة التعليميـة. وتشـير إحصائيـات أخـرى صـادرة عـن وزارة الصحـة الفلسـطينية، إلـى استشـهاد مـا يقـارب 500 طفـل غالبيتهـم مـن طلبـة المـدارس، مـن مجمـوع 2200 شـهيد فلسـطيني. وفـي ذات السـياق، تحـدّث الناطـق الإعلامـي باسـم وكالـة غـوث وتشـغيل اللاجئيـن الفلسـطينيين عدنـان أبـو حسـنة عـن الصعوبـات التـي واجهتهـا «الأونـروا» فـي اسـتعادة الشـكل الطبيعـي للدراسـة: «بـدأت العمليـة التعليميـة فـي كل مـدارس قطـاع غـزة، ولكـن علـى غيـر وجههـا الطبيعـي، وذلـك بسـبب الدمـار الـذي لحـق ببعـض المـدارس، وإشـغال مـدارس أخـرى بسـبب وجـود النازحيـن مما أدى إلـى تعطيـل الدراسـة فيهـا، خصوصـاً فـي منطقـة بيـت حانـون شمالي القطـاع».

وأوضـح أبـو حسـنة أن نحـو 240 ألـف طفـل عـادوا إلـى 252 مدرسـة تابعـة لـ(الأونـروا)، وتطلّـب ذلـك توظيف أكثر من 200 مرشد ومرشدة مختصيـن بالدعـم النفسـي، مسـتهدفين الطـلاب والأهالـي والمعلميـن علـى حـد سـواء، لمسـاعدتهم علـى تخطـي الفتـرة السـابقة وتحضيرهـم نفسـياً للعـودة إلـى أجـواء الدراسـة.

مـن بيـن ركام مدرسـتها الواقعـة فـي حـي الشـجاعية، وقفـت المديـرة سـامية الزعـلان تراقـب العمـال الذيـن يحاولـون إزالـة الـركام مـن طريـق وممـرات الفصـول لتصـرح: «المدرسـة تقريبـاً دُمِـرَتْ بالكامـل فـكان مـن الصعـب اسـتقبال جميـع الطلبـة. تـم ترحيـل البعـض منهـم إلـى مـدارس مجـاورة واسـتقبلنا باقـي الطالبـات داخـل فصـول مكتظـة». وأوضحـت الزعـلان أنـه «تـم دمـج الفصـول. مـن المفـروض أن يكـون 35 طالبـة فـي الصـف الواحـد، والآن أصبـح سـتون طالبـة فـي الغرفـة الواحـدة». وتابعـت: «هنـاك طالبـات لـم يسـتطع أهاليهـن توفيـر أدنـى احتياجـات المدرسـة اليـوم ومنهـن مـن لـم يسـتطع شـراء الـزي المدرسـي فجـاءوا بملابـس البيـت. نسـتقبلهم اليـوم بنفسـية صعبـة بعـد ظـروف صعبـة جـداً مـررن بهـا».

انطوائية

لـم يكـن تأثيـر العـدوان الهمجـي علـى أطفـال القطـاع آنيـاً فقـط، إنمـا يؤثـر عليهـم علـى المدى البعيـد أيضـاً، فقـد باتـت حـالات التشـنج وتلعثـم الأطفـال ونسـيانهم لحـروف الأبجديـة حالـة مشـتركة لمئـات الأطفـال الذيـن عايشـوا حـالات القصـف وشـاهدوا الشـهداء يموتـون أمـام أعينهـم مـن عائلاتهـم وأقاربهـم، أو علـى شاشـات التلفـاز.

صـوت الانفجـارات العنيفـة التـي سـمعتها الطفلـة آمنـة زغبـوط عنـد قصـف منـزل مجـاور لمنزلهـا فـي حـي الشـاطئ، غـرب غـزة، كان سـبباً كافيـاً لتحويـل هـذه الطفلـة -كثيـرة الـكلام بحسـب وصـف والدهـا- لطفلـة بلسـان يـكاد ينسـى طريقـة الـكلام ونطـق الحـروف، فقـد مكثـت آمنـة فـي المستشـفى فتـرة طويلـة بسـبب حـالات تشـنج بشـكل كامـل ولسـاعات طويلـة وقلـق مـن حـدو ث مضاعفـات لديهـا.

معلمة وضحية

المعلمـة مهـا عـوض الله كانـت واحـدة مـن كثيـر مـن المعلمـات الذيـن نلـن نصيبـاً مـن الجرائـم الإسـرائيلية بفقدانهـا اثنيـن مـن أبنائهـا، محمـد (12 عامـاً) فـي الصـف السـادس الابتدائـي، وأمـل (7 أعـوام) فـي الصـف الثانـي الابتدائـي.

تسـتذكر مهـا، وهـي معلمـة فـي إحـدى مـدارس «الأونـروا»، بغصـة



تخنق صوتها، كيف فقدت طفليها في لحظات لا تصدق، وتقول: «كانا يلعبان على سطح منزلي في حي البرازيل على الحدود مع مصر في مدينة رفح، ويقدمان الطعام والماء للطيور التي أربيها على السطح، ولكن طائرات الاحتلال قصفتهما وأزهقت روحيهما بدم بارد ليرتقيا شهيدين».

عادت مها إلى عملها كمعلمة في مدرسة «أ» الإعدادية التابعة في رفح، لكنها تقول والدموع تنهمر من عينيها: «إنها الحياة ويجب أن تستمر، ولكن أشعر أنني لست أنا، لقد أصبحت جسداً بلا روح، بفقداني لاثنين من أطفالي». وما يزيد من آلامها وأحزانها أنها ترى أطفالها في طلبتها داخل المدرسة.

خطة لتخطي مصاعب الحرب

ألعاب الباراشوت والرسم الحر، تقديم الهدايا وألعاب النفخ العملاقة، فقرات رياضية والكثير من الفعاليات والمناسبات الثقافية، وبرامج لألعاب مختلفة، كانت ضمن خطة وضعتها وزارة التربية والتعليم وطبقت من قبل المؤسسات والمراكز المختصة بالدعم النفسي، نفذت على مدار الأسابيع الأولى من بدء العام الدراسي، كان لها دور كبير وأثر قوي على نفسية الطلاب وتهيئتهم، ومساعدتهم على تخطي المرحلة الصعبة التي عايشوها للوصول إلى معنويات مرتفعة للبدء تدريجياً في خوض العام الدراسي والاندماج بالمنهج المقرر لهذا العام، وهذا ما أكدته الأخصائية نسرين خليل.

وتضيف الأخصائية نفسها: «الأولوية الأكثر أهمية هي تقدُّم التعليم وتوفير المسار الطبيعي لأمور التعليم لأطفال غزة. لابد من الحرص على أن يتمكن طلبتنا من العودة إلى مناهجهم الدراسية المعتادة بعد فترة الدعم النفسي - الاجتماعي». وتضيف: «ستكون هناك أساليب تدريس جديدة، تدعم التعليم بأنشطة ترفيهية وتعتمد التعلم النشط والبديل والمهارات الرئيسية».

منهج محوسب

في ظِلّ واقع صعب وحروب تتوالى بلا رحمة على قطاع غزة، كان لابد من الإسراع بعملية حوسبة المناهج وقواعد البيانات الخاصة بوزارة التربية والتعليم، وهذا ما كان ملحوظاً في العام 2013 قبيل العدوان الإسرائيلي الأخير، بحسب مدير عام تكنولوجيا المعلومات في وزارة التربية والتعليم العالي بغزة مازن الخطيب، الذي أكد من جهته أن وزارته أنجزت حوسبة منهاجي العلوم وتكنولوجيا المعلومات للصف السابع.

وفيما يتعلّق بطموحات التعليم في مجال الحاسوب، بيّن الخطيب أن الوزارة على طريق حوسبة جميع المناهج الدراسية ويندرج ذلك في إطار عدة إنجازات ضمن الخطة الخمسية والتي تحتوي ما يعرف «الحوسبة السحابية»، لخدمة التعليم، وهذا النظام يعني توفير جهاز كمبيوتر للطالب من أجل الوصول للمنهاج المحوسب والتفاعل مع المعلمين والمشرفين والحصول على معلومات ومعارف ممتدة.

يذكر أن نسبة الطلبة الملتحقين بالمدارس الحكومية في الضفة الغربية وقطاع غزة بلغت حوالي 73٪من مجموع الطلاب، والبقية موزعون بين مدارس وكالة غوث وتشغيل اللاجئين التابعة للأمم المتحدة «UNRWA» بنسبة 24٪، والمدارس الخاصة بنسبة 6٪.

العودة إلى نصر حامد أبو زيد

القاهرة: طه عبد المنعم

أقامت مؤسسة «نصر حامد أبو زيد للدراسات الإسلامية»، بالاشتراك مع مركز العقيدة والتربية الإسلامية بجامعة «مونستر» بألمانيا مؤتمرها الأول، بداية الشهر الماضي، بعنوان «التأويلية ونصر أبو زيد»، استمرت نواته يومين متتاليين.

بعد افتتاحية المؤتمر للدكتورة ابتهال يونس، أرملة المفكر الراحل ورفيقة دربه، قَدّمَ د.هاني المرعشلي أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة طنطا ورقة بعنوان «التأويلية عند نصر حامد أبو زيد: مفاهيم واتجاهات». قال المرعشلي فيها إن نصر كان تلميذاً في مدرسة القراءة الأدبية أو البلاغية للقرآن، والتي تمتد بجذورها لعبدالقاهر الجرجاني والمعتزلة، وتتمثل حديثاً في محمد عبده، ثم الشيخ أمين الخولي صاحب المقولة الشهيرة «لكي تقول جديداً لابد لك من قتل القديم فهماً»، وهو ما فعله نصر مع كل من تأثر بهم سواء أكانوا المعتزلة أم الإصلاحيين الإسلاميين. كما قَدّمَ الباحث المصري جمال عمر، صاحب كتاب «أنا نصر أبو زيد»، ورقة حول: القرآن وقراءته: تطور المفاهيم عند نصر أبو زيد. وقَدّمَ نادر عمر ورقة بعنوان التطور الدلالي في القرآن: بين تاريخية القدماء والنظريات الأدبية والتأويلية عند المحدثين، وتحدّث الشريف منجود عن تأويل النص وتشكيل العقل عند نصر أبو زيد، أما عبد الباسط سلامة هيكل فقد أثار موضوع الجذور التراثية في تأويلية نصر أبو زيد. من جهتها، دارت مداخلة دكتورة سلمى مبارك حول خطاب التحريم والفن عند نصر حامد أبو زيد، وفيها ذكرت أهمية محاضرة نصر حامد بعنوان «الفن وخطاب التحريم» ودلالته في انتقال مفاهيم وفكر نصر أبو زيد من قاعات الدرس والمحاضرات إلى مهرجان للفنون المعاصرة. مؤكدة أن من يحارب الفن من المتطرفين يستخدمون خطابهم لتوجيه العامة من الشعب ضد الفن، مشيرة إلى مقولة أبو زيد في محاضرتة بمهرجان الربيع: «الدين لا يحرم الفنون، إنما يحرمها من يتصورون أنفسهم حماة الدين والأخلاق».

جاءت الجلسة الأخيرة باليوم الثاني ساخنة ومليئة بالنقاشات للقضايا التي أثارها شباب الباحثين، فقدم محمد أحمد الصغير ورقة بعنوان: «القراءات الحداثية للنص القرآني بين التأويل والإبداع في خطاب نصر حامد أبو زيد وطه عبد الرحمن»، أما الباحث وائل النجمي فقدم ورقة بعنوان «آليات الاشتباك في خطاب المساجلة»، حيث تناول النجمي كتاب «التفكير في زمن التكفير» نموذجاً لدراسة المساجلة التأويلية بين نصر وخصومه، وهو الكتاب الذي يلخص فيه نصر قضيته مع الحكم الشهير بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة ابتهال يونس.

في الختام أشادت الدكتورة ابتهال يونس بالبحوث المشاركة في المؤتمر وعددها 16 بحثاً، مؤكدة أن الجهد الذي بذله الشباب من الباحثين على الرغم من بعض التحفظات المنهجية عليه أو الانتقادات التي ووجه بها في القاعة يعد خطوة في الاتجاه الصحيح. وقدمت د.ابتهال توصيات المؤتمر، بالتأكيد على أن الأبحاث المشاركة ستصدر في كتاب سيكون نواة لدورية ثابتة لنشر الدراسات القرآنية، مع إقامة مؤتمر عن الدراسات القرآنية كل عامين على أن تقام ورش عمل كل عامين بالتوالي مع المؤتمر، وخلق جائزة الدراسات القرآنية لشباب الباحثين على أن يتوافر فيها شروط البحث العلمي، وأن يكون جديداً لم ينشر وألا يتجاوز عمر الباحث 45 عاماً.



هجرة جديدة

الرباط: عبدالحق ميفراني

«هل صار المغاربة عنصريون؟» فقد تزايدت شكاوى مهاجرين أفارقة من تعرضهم لاعتداءات «عنصرية»، خصوصاً في مدن الشمال القريبة من الفردوس الأوروبي. هذه الظاهرة التي أمست تنبئ بتحول سوسيولوجي عميق في المجتمع المغربي، دفعت الدولة هذه السنة إلى الإسراع لسنّ سياسة جديدة في أفق تسوية أوضاع المهاجرين الأفارقة. سياسة ذات بعد إنساني تروم إعادة النظر في التعامل مع أوضاع المهاجرين السريين عبر أراضيه، وتشكل إحدى الخلاصات الأساسية لتوصيات المجلس الوطني لحقوق الإنسان، وهكذا انطلقت عملية تسوية لوضعية الأجانب المقيمين الأفارقة بصفة غير قانونية، ينضاف إليهم وجود العديد من العائلات السورية، وكذا طالبي اللجوء والمعترف بهم من قبل المفوضية السامية لشؤون اللاجئين إلى جانب حالات أخرى.

الانتقال، بقرار سياسي، إلى عملية تسوية الوضعية القانونية للمهاجرين جاء كنتيجة طبيعية لما عرفته الهجرة من تغيرات والحضور المتزايد للمهاجرين من مختلف الجنسيات إلى المغرب بحكم موقعه الجغرافي. مع الحضور القوي للمنتمين إلى دول إفريقيا الغربية والقادمين إلى المغرب رغبة في التسلل إلى أوروبا ليتحولوا إلى مقيمين غير شرعيين باحثين عن الإقامة في البلد. وتقدر الأرقام حوالي 40 ألف مهاجر غير شرعي، وهو الرقم الذي سارع بالسلطات المغربية إلى التفكير في مراجعة سياستها للهجرة في أفق تسوية وضعية هؤلاء المهاجرين والانتباه إلى وضعهم الإنساني.

وفي ظِلّ الوضع الذي تعيشه أوروبا اليوم، وانسداد أفق الهجرة إلى الشمال، حيث أمست الهجرة معكوسة إلى المغرب، يطرح المتتبعون والحقوقيون المهتمون بظاهرة الهجرة ضرورة التفكير في انخراط الدول الأوروبية مع الإرادة المغربية وفق عقد تشاركي يقف ضد الاتجار في هذه الفئة التي تحلم فقط بالعيش الكريم، كما حَذَّرَ بعض المتتبعين من أن أي إخلال بهذه المنظومة ببعديها الحقوقي والإنساني، سيساهم فقط في ترسيخ نظرة تحوُّل المغرب إلى دركي أوروبا ليساهم في الوقوف ضد موجة الهجرة إليها.

إن تحوُّل المغرب من بلد عبور إلى بلد إقامة أصبح يطرح عليه التفكير في سياسة جديدة تستحضر البعد الإنساني والعمق الإفريقي والذي ظلّ دائماً منشداً إليه في ثقافاته وتقاليده، ولَعلّ البعد الثقافي يمثل أحد المداخل الأساسية للانتقال إلى سياسة عمومية تنفتح من خلال الموقع الاستراتيجي إلى خلق فضاء للحوار الجنوب جنوب. وهو ما سيشكل عملاً استباقياً ضد أي نمو لأي «تفكير عنصري» أو هاجس أمني، إذ لا ننسى أن هجرة الأفارقة عبر وإلى المغرب لم تصل إلى هذا الحد إلا في الزمن الحديث وخلال السنوات الأخيرة عرفت تزايداً ملحوظاً. كما أن هدف هؤلاء لم يكن البتة الهجرة أساساً إلى المغرب، بل اعتبروه نقطة عبور، والكثير من هؤلاء فروا من بلدانهم هرباً من جحيم الأوضاع السياسية لبلدانهم.

من نيجيريا وغينيا والسنغال ومالي وغانا والكاميرون والتشاد والكونغو ودول أخرى، قد لا نجد جميع المهاجرين يمتهن حرفاً عادية، فقد اتجه البعض منهم إلى التسوُّل وامتهان حرف تمكنهم من العيش ومقاومة الضياع، جلّهم يحملون حكايات مؤلمة عن رحلة الوصول إلى المغرب، وقد لا نجدهم يعيشون في ظروف إنسانية عادية، فالكثير منهم يختبئ في الغابات مُنتظراً فرصة العبور، وتكاد لا تخلو مدينة مغربية منهم، إذ يتوزعون على مختلف المعابر والمدن خصوصاً تلك القريبة من الموانئ والمطلّة على البحر. ومن شأن تسوية أوضاع المهاجرين السماح لهم بالانخراط في المجتمع المغربي بشكل يضمن حقوقهم.

الجزائر لا تقرأ سوى لنفسها؟

الجزائر: نوّارة لحرش

سؤالٌ كبير يُطرَح في الجزائر: ما فائدة المعهد العالي العربي للترجمة؟ فرغم وجود هذه الهيئة، إلا أن حال الترجمة يعاني على عدة أصعدة، مع غياب استراتيجية ثقافية ومؤسساتية في هذا الشأن، إذ تبقى الترجمة في البلد المُتعدِّد اللغات، مُقتصرة على مجهودات فردية يقوم بها بعض الكُتّاب والمترجمين.

ومن الأسئلة التي تظهر وتتكرّر، على سطح المشهد الثقافي: هل حقاً، الجزائر لا تقرأ سوى لنفسها؟ من منطلق غياب حركة الترجمة أدبياً وفكرياً وعلمياً، ولما نترجم في الجزائر فنحن نترجم غالباً لكُتّاب من الجزائر، ولسنا منفتحين على ترجمات عالمية.

الروائي والمترجم مرزاق بقطاش يصرّح قائلاً: «رأيي غير إيجابي في هذا المجال، هي لغات تتزاحم في هذا البلد، فلا العربية تفرض نفسها، ولا الفرنسية قادرة على أن تحل محل اللغة العربية، ولا الأمازيغية تتبين طريقها في هذه الغابة العجيبة. وفوق ذلك، فإن المسؤولين عن هذه الجزائر لا يقيمون وزناً لهذا الواقع اللغوي الغريب. قسم الترجمة في كلية الآداب واللغات أغلق منذ فترة، والذين يعشقون اللغات لا يعرفون إلى أين يولوا بوجوههم».

صاحب رواية «دم الغزال»، أضاف بمرارة الغيور على الأدب واللغات: «العلاقة بيننا وبين العالم تنقصم يوماً بعد يوم بحكم غياب قطاع الترجمة عن حياتنا الفكرية والأدبية والعلمية عامة. وقبل عقدين من الزمن، أغلق مركز الترجمة الذي كان عبد المجيد أمزيان، وزير الثقافة السابق يشرف عليه. ومعهد الترجمة التابع لجامعة الدول العربية، لا نعرف ما يقوم به من عمل مع أنه يفترض فيه أن يكون الرائد في هذا الشأن. ومجلة (معالم) التي كنت أشرف عليها مع الزميلين أزراج عمر وعبد العزيز بوباكير ما زالت محتشمة».

بقطاش، ذهب في اعتقاده إلى أن «الترجمة تخيف أهل السياسة لأنها تقض مضاجعهم بحكم ما يجيء عبرها من أفكار جديدة في جميع المجالات. والمترجمون لا ينقلون شيئاً عن اللغات الأخرى، بل إنهم لا يكادون ينقلون شيئاً مما يُنشر في الجزائر بالعربية أو الفرنسية».

بقطاش أنهى كلامه، بكثير من اليأس من واقع وحال الترجمة: «شخصياً، لست متفائلاً في هذا الجانب بالرغم من أن هناك جيلاً جديداً يعشق اللغات، ومن ثم، فهو يعشق الترجمة ويريد أن تكون له مشاركة عميقة فيها».

في حين ذهب الروائي والمترجم والأكاديمي سعيد بوطاجين، في اتجاه مغاير لرأي بقطاش، إذ رد قائلاً: «لست مع هذه الفكرة من أساسها. الجزائريون المهتمون بالقراءة. لهم اطلاع محترم على الكتابات الأجنبية. قد نجد لهم فجوات، أما أن نتهمهم بعدم مطالعة المنجز الغيري فذاك من باب الجحود. هناك كتّاب وأساتذة وقرّاء مطلعون على أغلب الأسماء المتداولة عالمياً، شعراً ونثراً ورواية وقصة وفلسفة ودراسات نقدية ومناهج، وإن كان ذلك بمستويات متباينة. هؤلاء لا ينتظرون الترجمات الجزائرية لوحدها، لأن ذلك أمر غير منطقي. هناك دور نشر عربية تقوم بجهود في نقل الثقافات والسرديات والأجناس، وهي كثيرة، رغم أننا لا يمكن مقارنتها بالدور الذي تقوم به بعض الدول الأوروبية. للعلم فإن هذه الترجمات تدخل إلى الجزائر بطرق مختلفة، ومنها المعارض الدولية والعلاقات».

بوطاجين، وفي سياق حديثه، أضاف: «هناك عدة معربين يقرأون



باللغة الفرنسية ما لم ينقل إلى العربية، وهناك من يتقن الإنجليزية والإسبانية والروسية وغيرها من اللغات، وهم كثر. لذلك لا يمكن الاعتقاد بأن هؤلاء يركزون على المحلي، قد يكون العكس هو الصحيح إن نحن دققنا في مرجعياتهم وطبيعة نقاشاتهم وجدلهم».

صاحب (وفاة الرجل الميت) يختتم: «ربما احتجنا في سياقات كثيرة إلى الحديث عن المنجز المحلي بالنظر إلى تأسيسنا، في الأمثلة والشواهد، على ما يستورد من الثقافات الأخرى. وقد أصبح هذا الخيار قاعدة. قد يستشهد الكثيرون بأسماء ونصوص ومقولات غربية، لكنهم يهملون ما يكتبونه، أو ما ورد في التراث. أتصور، من هذه الناحية، أن هناك مغالطة في الكشف عن طبيعة المقروئية واتجاهاتها وخياراتها. المهتمون بالشأن الثقافي مطلعون على أغلب الهالات الإبداعية والفكرية والنقدية في العالم، وهم يؤسسون، باستمرار، على المستورد، وليس على ما يُنتج محلياً، أو في الوطن العربي إلى حد ما. الأمر الذي قد يؤثر سلباً على توجيه الاهتمام نحو ما ينجز في الجزائر بالنظر إلى أهميته».

أما القاص والمترجم، بوداود عميّر، فقال بأنه لا يمكن لعملية الترجمة كفعل حضاري باعتبارها جسر تواصل بين مختلف الثقافات في العالم، أن تقوم بدورها المنوط بها، ما لم تتوافر لها كافة الوسائل والإمكانيات المادية والبشرية، التي تسمح لها بأداء مهامها على أكمل وجه.

بوداود، اعتبر المهمة شاقة وعسيرة ولا يمكن أن يقوم بها مبدع لوحده أو جمعية أو مؤسسة، إذ من هنا يكمن فشل تجربة الترجمة في الجزائر التي لم تولها الدولة العناية والاهتمام المطلوبين، ولم تكن أبداً من أولوياتها الثقافية والعلمية، بحيث تركت العملية لمبادرات فردية تنجز في مناسبات معينة، كما يسجل في سياق هذا الإخفاق كملاحظة أن عدداً مهماً من الترجمات المنجزة في الجزائر في السنوات الأخيرة، كانت لأعمال جزائرية سبق ترجمتها من قبيل (ثلاثية محمد الديب، أو أعمال المفكر الجزائري مالك بن نبي... إلخ).

من أسباب فشل الترجمة أيضاً، حسب بوداود، إعادة طبع ما تُرجمَ من قبل، وقد وضح بهذا الشأن: «إعادة الترجمة، هو ما يعني أن الترجمة تتحوّل هنا إلى عملية تصحيح بسيط ليس إلا، ومع ذلك تنسب للمترجم أو بكلمة أصح لمحقق الترجمة العملية برمتها، في حين ينذهب سدى مجهود الترجمة الأولى».

مثقف نازح

بنغازي: محمد الأصفر

قضيتـان تشـغلان الوسـط الثقافـي الليبـي حاليـاً، وتحظيـان بجـدل واهتمـام وسـجال مُتعـدد، مـن قبـل المهتميـن داخـل ليبيـا وخارجهـا، وكذلك من عامة النـاس: إلغـاء وزارة الثقافـة فـي تشـكيل الحكومـة الجديـد الـذي أعلـن مُؤخـراً واسـتبدالها بهيئـة أو مؤسسـة، ونـزوح العديـد مـن الكتّـاب والصحافييـن والفنانيـن إلـى خـارج البلـد لأسـباب أمنيـة تتعلّـق بسـلامتهم، بعـد تفشـي حـوادث الاغتيـال والخطـف والاحتجـاز والتهديـد، الـذي تعـرّض لـه الكثيـر مـن عناصـر هـذه الشرائح الأدبيـة والفنيـة والإعلاميـة، ولَعلّ إعـلان الناقد أحمـد الفيتـوري إيقـاف صـدور جريدتـه «ميادين»، التـي بـدأت فـي الصـدور بدايـة 2011 لـذات الأسـباب، مؤشـر خطيـر عـن قمـع حريـة الصحافـة بعـد تحررهـا، كذلـك عمليـة نهـب وحـرق بيـت الشـاعر عاشـور الطويبـي، ثـم اختطـاف الروائـي والشـاعر فـرج أبـو العشـة، وقبلـه كان قـد أُغتيـل رئيـس تحريـر جريـدة «برنيـق» الصحافـي مفتـاح بوزيـد، وقبـل ذلـك أُرتكبـت جرائـم مرعبـة جعلـت حيـاة الأديـب أو الفنـان فـي ليبيـا فـي محـك الخطـر.



جريدة «ميادين»

حـول هاتيـن القضيتيـن اسـتطلعنا رأي بعـض الزمـلاء ذوي العلاقـة، بدايـة مـع مديـر العلاقـات بصحيفـة «ميادين»، الفنـان والصحافـي خليـل العريبـي، الـذي عَلّـقَ: «كلفـوا حكومـة أزمـة مـن دون وزارتـي ثقافـة، وتناسـوا أن الثقافـة مـن الـوزارات المهمـة التي لا تقل أهميـة عن وزارتـي الدفـاع أو الداخليـة، ولكـن الواقـع الآن أننـا نعيـش ثقافـة التهميـش مـن قبـل مجلـس النـواب والحكومـة، الذيـن تناسـوا أن مـن أسـباب تـأزم الوضـع فـي ليبيـا هـو قلـة الوعـي وغيـاب ثقافـة الحـوار والتسـامح».

ويضيـف العريبـي قائـلاً: «الثقافـة هـي أسـاس بنـاء المجتمـع وبنـاء الحضـارة وبنـاء الإنسـان المـدرك الواعـي بمسـؤولياته تجـاه وطنـه، الحضـارات التـي سـادت ثـم بـادت خلدتهـا ثقافتهـا».

أمـا د.عبـدالله مليطـان، رئيـس تحريـر جريـدة «وطنـي»، فيبـدي رأيـه فـي مغـادرة النخبـة المثقفـة لأراضـي الوطـن لأسـباب أمنيـة وغيرهـا بالقـول: «الثقافـة وطـن. والمثقـف الوطنـي الحقيقـي هـو مـن تقـع عليـه مسـؤولية ممارسـة فعـل الجهـاد الأكبـر فـي هـذه المرحلـة بـأن ينبـري بمـا يملـك مـن وعـي حقيقـي بخطـورة المرحلـة لإذكاء روح الوطنيـة بالدفـع باتجـاه المصالحـة، وتطبيـق القانـون واحتـرام الحريـات بيـن أبنـاء شـعبه لا أن يغـادر وطنـه».

ويواصـل د.مليطـان، صاحـب الانطولوجيـات الليبيـة فـي مجـال القصـة والشـعر والروايـة، حديثـه محتجـاً علـى مغـادرة بعـض الفنانيـن والكتّـاب البـلاد: «الخـروج مـن الوطـن فـي هـذه المرحلـة دليـل علـى الأنانيـة وحـب الـذات وليـس لـه مبـرر.. وهـو



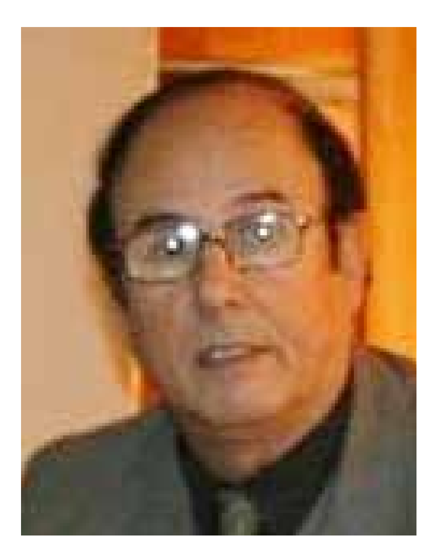
فرج الترهوني



د.عبدالله مليطان



عاطف الأطرش



خليل العريبي

أكبر دليل على عجز أدواته عن مواجهة الواقع وإحداث فعل مؤثر فيه».

من جهته، المخرج السينمائي والصحافي عاطف الأطرش، يترك الحديث عن محور إلغاء وزارة الثقافة ويفضل أن يبدي رأيه في نزوح الأدباء والصحافيين والفنانين فيقول: «معظم هؤلاء اقتصر دورهم في الغالب قبل تصاعد الأحداث الحالية على تأجيج الصراع السياسي والمسلح بين المجموعات المتصارعة على السلطة؛ كانوا أشبه ببيادق يتم استخدامها لمهاجمة طرف لمصلحة طرف آخر».

المترجم والكاتب فرج الترهوني، النازح إلى الأردن، سألناه كيف ترى وطنك من بعيد؟ بالخصوص بيتك الواقع في منطقة الاشتباكات بوعطني، فأجاب: «في المجمل النزوح حل مؤقت كما أتعشم، وبالنسبة لي لم يكن خياراً، بل جاء نتيجة لظروف معينة لا مجال لذكرها هنا، وعلى العموم فبيتي الآن يقع في قلب ميدان معارك بوعطني، وكل ما أعرفه أنه تعرَّض للنهب، وكما تعرف أن من في سني لا يحتمل المزيد من الهموم، عندما قررت الخروج كنت في حال غضب شديد من انتمائي وممن كنت أسميهم إخوتي الليبيين. لقد هرمنا وأضنانا طول انتظار رحيل المُستبد، وبعد أن ابتسم لنا القدر في صدفة عجيبة أطلقها البوعزيزي، ها نحن نعيش الآن أسوأ كوابيسنا ونحن نرى الوطن الذي طالما حلمنا به يتباعد عنا كل يوم».

من خلال المداخلات السابقة يتضح أن للمشكل الأمني والانفلات وغياب الدولة وغياب ثقافة ولغة الحوار سبباً كبيراً فيما وصلت إليه ليبيا حالياً من تصدعات، والحل لا ينجح إلا بتكاتف كل الجهود، فالثورة التي بدأت في فبراير 2011، كتلة واحدة وقلب واحد لا يجد المراقب سبباً في تشتتها واختلافاتها وتحاربها الحالي إلا في غياب الثقافة، وفشلها في المحافظة على ذلك التدفق الحماسي الذي لو جاء في يد سياسي حكيم لحوله إلى طاقة إيجابية جنبت البلد أنهار الدم التي يعيشها الآن.. ولكن سيستمر الرهان على الثقافة كي تعبر ليبيا إلى السلام.

أوروبا

آفاق الحركات الانفصالية

باريس: عبد الله كرمون

ما حقيقة ما يُدعى بالحركات الانفصالية في أوروبا؟ وما هي أهدافها؟ وما الذي يحركها؟ وما تأثير استفتاء اسكتلندا الأخير وتداعياته على مصيرها؟

يرجّح الكثيرون بأن الاستفتاء الذي انعقد في سبتمبر/أيلول الماضي باسكتلندا قد شَرَعَ الباب على مصراعيه لنزوات الانفصاليين في أوروبا، وأوقد من جديد جذوة النَّزَعَات التي طالما خُيّل للرأي العالمي بأنها خمدت تماماً، أو أنها انزوت في أركانها انزواءً. إنهم لم يسيئوا الظنّ، بل قد صدقوا. هل لم نعاين ألوية فِرق متباينة تلوح بها أياد كثيرة في التظاهرات المساندة لاستقلال اسكتلندا عن المملكة المتحدة، وهي آتية من كل أصقاع أوروبا، مُتشبثة بمطالبها في الاستقلال والحكم الذاتي، مُساندة، في الآن نفسه، مشروعية حق اسكتلندا في انفصالها التام؟

بينما كان قبول بريطانيا إجراء استفتاء شعبي واسع حول الإرادة العامة للشعب، قد منح نفَساً جديداً للحركات «الاستقلالية» القديمة في أوروبا، إذ صار المطلب الذي كان في السابق شبه عسير المنال، متاحاً تحقيقه اليوم، وذلك عبر الوسائل الديموقراطية، وأنزهها التوجه إلى صناديق الاقتراع الشفافة، عوضاً عن الطرق العنيفة التي كثيراً ما تبنتها بعض تلك الحركات عينها.

فبالرغم من فوز الرافضين، في الاستفتاء، مغادرة عرين المملكة المتحدة فإن الحاجة إلى تجريب هذه الوسيلة الجديدة صارت مُلحة لدى الراغبين في الاستقلال في أوروبا، وأعتاهم انفصاليو كاتالونيا. هؤلاء الذين أبقوا على رغبتهم في إجراء استفتاء مماثل في التاسع من نوفمبر/تشرين الثاني، ضداً على منعه من طرف الحكومة الإسبانية التي ترى فيه نوعاً من التعنت، ومخالفة واضحة للدستور المتفق عليه من طرف الجميع.

يبقى الفرق الكبير بين الاستفتاءين هو أن الاستفتاء الاسكتلندي كان مفتوحاً في وجه البريطانيين المقيمين في اسكتلندا فقط، في حين أن نظيره الكتالوني سيكون هو مفتوحاً في وجه الجميع.

فإذا كانت وجوه الشبه بين اسكتلندا وكاتالونيا شبه تامة، فذلك راجع أولاً إلى انتمائهما إلى دولتين أوروبيتين عريقتين، كان لهما ماض استعماري عريق، لكونهما كانتا تسودان كلتاهما على أصقاع شاسعة من المعمورة. ثم إنهما تسعيان، بالدرجة الأولى، إلى الانفصال عن الدولتين بسبب اقتصادي محض، بينما تأتي الاعتبارات الثقافية والسياسية فيما بعد. صحيح أن كلتيهما تسعيان إلى الحفاظ على اللغة القومية، وعلى الموروث الثقافي العتيد، بما فيه العادات والتقاليد المتوارثة أباً عن جد. غير أن ثقل الجانب المالي هو الوازن في ميزان الضغط. فبينما صارت أوروبا تتخبط فيما أطلقت عليه بالأزمة، بات طرح الأسئلة المتعلقة بها أكثر إلحاحاً. فبغض النظر عن الأزمة الحقيقية في إسبانيا، فإن هَمّ كاتالونيا مثلها مثل اسكتلندا هو حنقها من كونها تُستنزف من طرف الدولة الأم، وأن غناها لا يعود عليها بالفضل، بل إنما تجود به على مناطق أخرى في البلد.

نخلص إلى القول إن اسكتلندا، تتوافر على مخزون هائل من البترول في بحر الشمال، تستغله المملكة المتحدة، كما أن البلد يضم عدداً هائلاً من المصالح البنكية، بالإضافة إلى أن أهم أسطول بحري إنجليزي يرسو في اسكتلندا. الشيء نفسه هو ما يقض مضجع الحكومة الكتالونية، كونها هي المنطقة الأكثر غنى والتي يُفرض عليها أن تجود، بدون رضاها، على غيرها من الجهات.

لن ننسى الإشادة أيضاً بأن الاتحاد الأوروبي نفسه لم يسلم



من ارتجاجات قوية. إذ سبب إدخال العملة الموحدة اليورو في خلخلة الاقتصاد المحلي لكل بلد على حدة، ومس بالدرجة الأولى القدرة الشرائية، بارتفاع أسعار المواد الغذائية وجمود مستويات الأجور. كما أن مسألة الحدود قد أضحت أيضاً تؤرق الأوروبيين، سواء أكان فيما يخص شأن الهجرة أم الظاهرة القديمة الجديدة والمتعلقة بالهجرة ذاتها، ألا وهي ما أجمع على تسميته بالإرهاب.

جعلت الظروف السياسية والاقتصادية الحالية أوروبا منكفئة نوعاً ما على نفسها. وارتسمت أكثر من أي وقت مضى الشروخ الموجودة بين الهويات، وصارت تلوح في الأفق رويداً ما يسميه المعنيون بـ«أوروبا الجهات»، أي الوجه الجديد لاتحاد قد يضم في المستقبل بلداً مجزأً إلى جهات لكل واحدة منها سيادتها التامة.

فإذا كانت أوروبا الشرقية ما تزال تمور باضطرابات قد تؤدي إلى انقسامات كبرى، فإن الدنمارك، ألمانيا، بلجيكا، إيطاليا وفرنسا تحضن مخاضاً انفصالياً عسيراً.

صحيح أن حدة الاضطراب الذي حدث قبل سنوات في بلجيكا قد هدأت نوعاً ما، إذ لم تتمكن البلاد حينها حتى من تشكيل أية حكومة. غير أن الجهات الداعية إلى الانفصال عن فرنسا مثلا لم تفقد أبداً حدة شوكتها. فمناضلو حركة البروتاني يسمون فرنسا بلداً استعمارياً يستنزفهم ويعيث فساداً في أرضهم. ولا يأنف هؤلاء من استعمال أقدح الصفات لنعتها.

يركز أغلب مروجي الأيديولوجيات الجهوية في فرنسا في مشاريعهم على بناء هرم بلا نظير لتاريخ محلي أو قومي أسطوري. يشيدون فيه بماضٍ مشرف لأهلهم، ويستدلون بالتالي على ذلك بمجد تليد، ومن ثم، على أحقية مشروعة في استعادته.

كما أن أغلب الحركات الانفصالية أو الداعية إلى الاستقلال أو الحكم الذاتي في فرنسا، تدعي إرثاً ثقافياً متميزاً، وحضارة مختلفة عن باقي جهات البلد، وتسعى إلى الحصول على حقها في العيش في دائرة ضيقة يشترك أفرادها في نفس الأصول والعادات العامة جميعها. فالحركات الأوكسيتانيا أو في السافوا، لها ماضٍ ثقافي عريق، ولا أحد ينكر حجم الموروث الثقافي الهائل الذي تتوافر عليه.

أما حركتا منطقة الباسك في فرنسا أو في إسبانيا فإنهما تلوذان بالعمليات المسلحة من أجل تأكيد مطالبهما، شأنهما شأن الحركات الاستقلالية في كورسيكا.

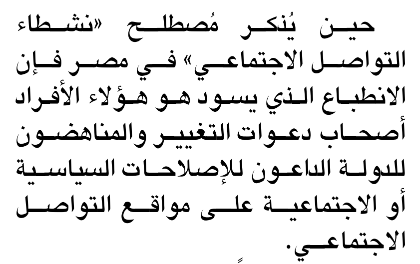
لا أحد يجهل بأن أغلب تلك الحركات كانت لدى ظهورها الأول حركات مطالبة بالحقوق اللغوية والثقافية، التي لم ترد لها أن تنصهر في خضم لغة وثقافة عالمتين أي «سائدتين»، بأن نادت بالتميز المحلي على جميع الأصعدة. ما جعلها تمرّ لزمن بمرحلة همود تام. وما إن صعد إلى السطح خطاب الأزمة حتى عادت معها مطالب تلك الحركات بقوة، مشيدة بمسؤولية الدولة في تفشي الأزمة، ما جعل المطالب القديمة تتماهى مع المطالب الاجتماعية، ووجدت تلك الحركات لنفسها خير سند في الرفض الاجتماعي، والذي تستغله هي لصالحها، لرفض سياسة الدولة في قطاعات شتى، ثم لرفض الدولة بالمرة في نهاية المطاف مثلما لاحظنا مؤخراً في تحركات حركة البروتاني الانفصالية وخطاباتها.

واضح أن حكومة بريطانيا منحت للراغبين في الانفصال عنها صلاحيات أكبر، مقابل البقاء في فنائها. خاصة أن الكثيرين يتوجسون من تغير وجه أوروبا لو انفصلت اسكتلندا عن بريطانيا، لكن هل هناك ضمانات مماثلة لكيفية ولظروف إجراء، لو تم فعلاً، استفتاء كاتالونيا؟

أولن تتجرأ الحركات الأخرى التي توجد في كمون إلى قرع الأجراس علناً؟

«الدولة» على الفيسبوك

محمود حسن



حين يُذكر مُصطلح «نشطاء التواصل الاجتماعي» في مصر فإن الانطباع الذي يسود هو هؤلاء الأفراد أصحاب دعوات التغيير والمناهضون للدولة الداعون للإصلاحات السياسية أو الاجتماعية على مواقع التواصل الاجتماعي.

لكن تساؤلاً يطرح نفسه، هل تترك دولة اعتادت أجهزتها التدخُل في كافة وسائل الإعلام تلك الوسيلة المؤثرة والمعروفة بمواقع التواصل الاجتماعي كساحة متروكة لهؤلاء النشطاء وحدهم؟ أم ترى تزاحمهم داخلها؟، و«الدولة» هنا هي الأجهزة الرسمية وليس المؤيدين لها، والذين تبدو محاولاتهم للدفاع عنها محاولات عديمة الجدوى وسط طوفان التغيير السياسي والاجتماعي الذي مَسّ البلد ومازال.

التساؤل ليس جيداً فهو مطروح منذ أواخر عام 2010 حين بدأ ظهور ما سُمي بـ«اللجان الإلكترونية»، وهم مجموعة كبيرة من الأفراد الذين كانوا يقومون بكتابة سيل من التعليقات المُدافعة عن الدولة والمهاجمة لمعارضيها على الصفحات المُناهضة للدولة، الحسابات والتي بدت منذ اللحظة الأولى بأنها حسابات مزيفة، اتضحت حقيقتها بعد ثورة يناير حين قامت العديد من الجرائد بالكشف عبر اعترافات بعض أعضاء تلك اللجان بعملهم مقابل رواتب لحساب الحزب الوطني المُنحل - حزب الدولة -.

الأمر ذاته تكرّر بعد الثورة، وكان بمثابة فضيحة حين تم الكشف عن 50 ألف حساب مزيف على الفيسبوك، تم استخدامها لتزوير أحد استطلاعات الرأي قبل الانتخابات الرئاسية على صفحة «كلنا خالد سعيد» لدعم المرشح الرئاسي عمر سليمان، رئيس المخابرات الأسبق، لكن تجربة اللجان الإلكترونية



تبدو تجربة بدائية أمام الشكوك التي تدور اليوم حول بعض الصفحات وتبعيتها، فصفحة «مصر - صور عسكرية»، والتي تقوم بنشر صور عسكرية من داخل الوحدات العسكرية، تمارس نشاطاً آخر موازياً ألا وهو الهجوم المتواصل على ثورة يناير ونشطائها، مديرو الصفحة ليسوا فقط قادرين على التصوير داخل المواقع العسكرية، بل كانت الصفحة مثلاً المصدر الوحيد لصور نُشِرَتْ لمراسل قناة الجزيرة «عبد الله الشامي» داخل محبسه أثناء تناوله الطعام لدحض ادعاء إضرابه عن الطعام، وهو أمر يثير التساؤلات حول من يمتلك هذه القدرة على الولوج والتصوير داخل السجون والمواقع العسكرية.

وهناك كذلك صفحة «الشرطة المصرية» دائمة الهجوم على النشطاء والثورة، والتي رغم ادعائها الدائم أن مديرها هو أحد ضباط الشرطة المتطوعين إلا أن قيام الصفحة بنشر صور من مواقع الأحداث المختلفة والمتباعدة مستبقة الجرائد ووكالات الأنباء، ونشر بيانات وزارة الداخلية قبل نشرها رسمياً أحياناً يثير التساؤل حول حقيقة ذلك الضابط مجهول الهوية الذي يدير الصفحة.

المثالان السابقان ليسا سوى نموذجين للعديد من الصفحات، التي تمارس نفس الدور المثير للريبة بشكل مكثف وبنشاط بات ملحوظاً للغاية مؤخراً.

الشكوك عن اهتمام الدولة بالتواجد وممارسة النشاط على مواقع التواصل الاجتماعي تعززها حادثة سابقة، فحين كان المجلس العسكري الذي تولى السلطة بعد حسني مبارك يقوم بنشر بياناته الرسمية عن طريق مصدر وحيد وهو صفحته الرسمية على الفيسبوك، فإن صفحة أخرى حملت اسم «أدمن صفحة المجلس العسكري» كانت تقوم بتوجيه الاتهامات للثورة والنشطاء بلهجة حادة وعنيفة، وحين تشكك البعض في كون أصحاب تلك الصفحة هم أنفسهم «أدمن» أو مديرو الصفحة الرسمية للمجلس العسكري حُسِمَ الأمر حين قامت الصفحة الرسمية بنشر تأكيد حول تبعية هذا الحساب لها بما قطع الشك باليقين.

مواقع التواصل الاجتماعي إذن قد لا تكون ساحة للتغريد المنفرد لدعاة التغيير ونشطاء الثورة، فالدولة وأجهزتها ربما هي حاضرة وبقوة وناشطة على مواقع التواصل الاجتماعي أكثر مما نعتقد.



مرزوق بشير بن مرزوق

مرئيات مستقبلية للمسرح القطري (1)

لابد أن نُقرَّ عند الحديث عن مستقبل المسرح القطري أن يكون حديثاً مبنيّاً على رؤية واسعة تنطلق من واقع المسرح بإيجابياته، وسلبياته، ومعوقاته، إلى ما ينبغي عليه في المستقبل القريب والبعيد، وسوف تكون الجهود، والخطوات، والتخطيط للمشاريع الثقافية متعثرة في غياب رؤية تحدد خطوتنا القادمة، فالرؤية تدخلنا في المغامرة المحسوبة، بمعنى أننا ننطلق إلى المستقبل، ولكن بمنهجية وبخارطة طريق.

إن وجود رؤية مستقبلية واضحة سوف تجعلنا نتحرك ضمن ما يتوافر من إمكانيات مادية وبشرية، من بينها إمكانيات متوافرة الآن، وإمكانيات علينا أن نستحدثها في المستقبل.

عادة ما يُقسِّم الباحثون في المسرح القطري إلى مرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف الرسمي من الدولة في بداية السبعينيات من القرن الماضي، وهي مرحلة نشطت فيها البداية الأولى للمجموعات المسرحية القائمة على الهواية والارتجال، والتقليد، والتأثر بالمسرح والسينما في دول المنطقة، ونشأت معظم تلك المجموعات المسرحية داخل الأندية الأهلية والأندية التابعة لشركات النفط منذ خمسينيات القرن الماضي، ونتذكر هنا مسرح نادي الطليعة الذي تأسس عام 1959، ومسرح (نادي الجزيرة) التابع لشركة نفط قطر، كما ساهمت الفرق الصغيرة في الأندية، مثل (نادي الوحدة الرياضي) و(نادي النجاح) في النشاط التمثيلي، وانتشر المسرح أيضاً من خلال النشاط الكشفي القطري الذي تُنصب مخيماته السنوية في برّ قطر، كما كان لعدد من المدارس القطرية في ستينيات القرن الماضي نشاط تمثيلي غير منتظم، وذلك من خلال الفرق الطلابية، مثل النشاط الذي كان يقوم به (معهد دار المعلمين)، وكان لهذا المعهد الفضل في الإعداد والتمهيد لإشهار أول فرقة مسرحية رسمية معترف بها في بداية السبعينيات، أيضاً في ستينيات القرن الماضي نشأت عدة فرق مسرحية وغنائية مثل فرقة الأضواء الموسيقية والمسرحية عام 1966، والفرقة الشعبية للتمثيل عام 1968.

لوحظ على النشاط السابق الاهتمام بإنشاء فرق صغيرة لتقديم أعمال تمثيلية مرتجلة أو مقلدة لأعمال أو شخصيات مسرحية أخرى، كما لوحظ عليها عدم انتظامها أو استمرارها لفترات طويلة، ويعود ذلك إلى عدم اهتمام القائمين على تلك الفرق بالجانب التنظيمي، والتخطيط لمستقبل فرقهم المسرحية، كانوا فقط يتعاملون مع اللحظة الراهنة، ومع الواقع المادي والاجتماعي الذي يفرض قدرة على مسيرة تلك الفرق المسرحية البسيطة، كان هدف الفرق هو تقديم ما يسلي الناس، أو ما يلفت نظرهم إلى بعض العيوب في سلوكهم المادي والاجتماعي، ولم يوجه القائمون على تلك الفرق اهتمامهم بالتنظير، أو التخطيط لمستقبل المسرح في قطر أو حتى ما يمكن أن تؤول إليه فرقهم في المستقبل القريب، كان الاهتمام مركزاً على توفير المال والمكان لتقديم تمثيلياتهم، حيث يتم التخطيط لإنجاز عمل واحد، وبعد ذلك النظر من جديد في تخطيط لعمل آخر.

وعلى الرغم من أن قيام نشاط تمثيلي ونشاط موسيقي في سنوات الخمسينيات والستينيات، يفتقد الجانب التخطيطي وينحو نحو الارتجالية والعشوائية في تنظيمه، إلا أنه يمكن اعتبار تلك المرحلة مهمة جداً في التأسيس والإعداد والتجهيز لقيام المسرح القطري فيما بعد، وهو ما شهدته بداية السبعينيات من القرن الماضي من شبه انتظام النشاط المسرحي في دولة قطر.



«ملالا».. عربية أيضاً!

أنور الشامي

«مَنْ فيكن ملالا؟».. كان ذلك هو السؤال الذي وجهه أحد مسلحي طالبان للفتيات اللائي كنَّ رفقة ملالا، وهي على متن حافلة المدرسة، ورغم أن المسلح لم يمهل ملالا حتى تجيب سؤاله بقولها «أنا ملالا» مثلما تمنت، وأطلق رصاصاته فأصاب رأسها إصابة بالغة وضعتها على شفا الموت (9 أكتوبر/تشرين الأول 2012)، فإن ملالا ومنذ ذلك اليوم لم تفتأ تقدم الجواب تلو الجواب حتى قهرت السؤال، وأفحمت السائل الذي خاب سعيُه ولا بد أنه يتميز غضباً الآن، وأهالت التراب على ثقافة ترى أن إقصاء المرأة من الفضاء العام وإبقاءها حبيسة البيت هو أنجع وسيلة للحفاظ على عفتها والأمان من فتنتها، وما فوزها بجائزة نوبل للسلام هذا العام (مناصفة مع المناضل الهندي كايلاش ساتيارثي)، بل وكونها أصغر فائزة بالجائزة، إلا استطراد من جانبها في الجواب عن السؤال ذاته بعد أن كانت أصغر مرشحة لنيل الجائزة ذاتها في العام الفائت 2013. وهكذا فقد انتصرت ملالا في المواجهة التي جمعتها بمن رام قتلها، فقد عاشت وملأت الدنيا وشغلت الناس وهي لم تتجاوز السابعة عشرة من عمرها بعد، فيما توارى هو وظل مثلما كان عليه حاله وهو يطلق رصاصاته نحوها بيد مرتعشة.

برغم أن ملالا ولدت في 12 يوليو/تموز عام 1997، إلا أن يوم التاسع من أكتوبر/تشرين الأول عام 2012 هو يوم مولدها الثاني، ففي ذلك اليوم تلقت رصاصة غادرة رام صاحبها أن يسلبها الحياة ويُسكت للأبد صوتها الذي أَقضّ مضجع

زعماء حركته، فما كان من رصاصته التي اخترقت محجر عينها اليسرى إلا أن وهبتها حياة جديدة أضحت فيها ملء السمع والبصر، ومنحتها صوتاً تجاوز مداه مدينتها المنسية «منجورا» في وادي سوات بباكستان ليصل إلى الجمعية العامة للأمم المتحدة، وذلك عندما ناشدت من على منبرها الشهير في يوليو/ تموز عام 2013 قادة العالم أن يتيحوا حق التعليم لكل أطفال العالم، قائلة: «دعونا نحمل كتبنا وأقلامنا. فهذه هي أمضى أسلحتنا. طفل واحد، ومعلم واحد، وكتاب واحد، وقلم واحد يمكنهم أن يغيروا العالم».

> تصدّرت ملالا المشهد وأضحت من بين المئة فتاة الأكثر تأثيراً حول العالم، وذلك بحسب القائمة السنوية لمجلة «تايم» الأميركية، فيما ظَلّ المسلح الذي أراد قتلها مجهولاً.

لقد تصدّرت ملالا المشهد وأضحت من بين المئة فتاة الأكثر تأثيراً حول العالم، وذلك بحسب القائمة السنوية لمجلة «تايم» الأميركية، فيما ظَلّ المسلح الذي أراد قتلها مجهولاً يتوارى عن الأنظار. وتروي ملالا في سيرتها الذاتية أنها أسميت باسمها هذا رغم أنه يعني «المهمومة»، تيمناً ببطلة «البشتون» العظيمة «ملالاي» ابنة أحد الرعاة التي كانت مصدر إلهام للجيش الأفغاني الذي استطاع إلحاق الهزيمة بالبريطانيين في العام 1880 في إحدى كبريات معارك الحرب الأنجلوأفغانية الثانية. وهي في الوقت ذاته قد اكتوت بنار الصراع المسلح الذي دارت رحاه بين الجيش الباكستاني وبين متمردي حركة طالبان باكستان في وادي سوات، حيث عاشت طفولتها.

ولم تكن جائزة نوبل للسلام هي أول الحصاد للفتاة الباكستانية ابنة السابعة عشرة سنة، التي ناضلت دفاعاً عن حق بنات جنسها في التعليم وذهابهن إلى المدارس، فقد نالت من قبل العديد من الجوائز العالمية التي ينوء بحملها أولو القوة من الرجال وعلى نحو تحققت معه فحوى مناجاتها لله عندما كانت ترفع أكفها وتدعوه أن يطيل قامتها



ونذرتْ أن تصلي مئة ركعة نافلة إن حدث ذلك، حتى إنها اعتادت قياس طولها إزاء حائط غرفة نومها كل صباح مستعينة بمسطرة وقلم رصاص. وهو ما تشير إليه في كتابها «أنا ملالا»، الذي صدرت طبعته العربية مؤخراً عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء وترجمها أنور الشامي، بقولها:

«واليوم نظرتُ في المرآة إلى نفسي وفكرت لبرهة. كنت قد سألت الله أن يرزقني زيادة في طول قامتي بمقدار بوصة أو بوصتين، ولكنه بدلاً من ذلك قد أطال قامتي حتى بلغت عنان السماء ولم أعد أستطيع قياسها».

لقد كانت ملالا على موعد مع القدر منذ لحظة مولدها، فرغم أنها ولدت وسط ثقافة ذكورية مناوئة للمرأة ترى في وضع اسم أنثى ضمن شجرة عائلة مدعاة للضحك والسخرية، فقد استطاعت وهي لم تزل فتاة غَضّة أن تتربع فوق قمة شجرة عائلتها، بل وبلدها كله بلا منازع. وهو الفعل الذي قام



بـه والدهـا «ضيـاء الديـن»، وهـي لـم تـزل فـي مهدهـا رضيعـة عندمـا أمسك بشجرة العائلـة ورسـم خطـاً يمتـد من اسـمه ثـم كتـب فـي نهايتـه «مـلالا»، ولكنـه أثـار وقتئـذ دهشـة الحضـور وسـخريتهم.

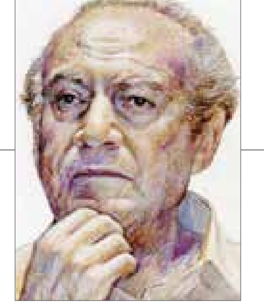
وتقـول مـلالا فـي ذلـك: «عندمـا ولـدتُ، أشـفق النـاس فـي قريتنـا علـى أمي فيمـا لـم يهنـئ أحـدٌ أبـي.. وُلـدتُ أنثـى فـي أرض تُطلـق الرَصـاص ابتهاجـاً بمولـد الذكـور، أمـا البنـات فيُوارَيـن عـن الأنظـار وراء الحُجـب، فدورهـن فـي الحيـاة لا يتعـدى إعـداد الطعـام وإنجـاب الأطفـال».

ولـم تَخـف مـلالا أو تتهيـب المخاطـر عندمـا أقدمـت علـى تسـجيل يومياتهـا عبـر مدونـة حملـت اسـماً مسـتعاراً هـو «جـول مكـاي» علـى موقـع الـ «بـي بـي سـي» باللغـة الأُرديـة فـي عـام 2009، لا سـيما بعـد أن انكشـف أمرُهـا وعُـرفَ أنهـا هـي صاحبـة المدونـة التـي دأبَـت خلالهـا علـى التنديـد بحركـة طالبـان وبممارسـاتها القمعيـة التـي حاولـت مـن خلالهـا فـرض رؤيتهـا الدينيـة المتشـدِّدة علـى سـكان وادي سـوات. وبينمـا كانـت مـلالا تفعـل ذلـك، كان عـدد زميلاتهـا فـي المدرسـة يتراجـع نتيجـة تـرك بعضهـن للمدرسـة إمـا خوفـاً مـن تهديـدات الطالبـان أو لارتحالهـن مـع أسـرهن إلـى مـدن باكسـتانية أخـرى لا تخضـع لسـيطرة الحركـة.

وليـس صعبـاً علـى المتابـع لفصـول حكايـة مـلالا أن يتبيـن خيوطـاً تقودنـا فـي نهايـة المطـاف إلـى حقيقـة أننـا أمـام حكايـة تُسـتعاد فـي أرجـاء محيطنـا العربـي والإسـلامي وإن اختلفـت الأسـماء وتبدّلـت الأقطـار. وبحسـب كلمـات مـلالا نفسـها فهـي «حكايـة كل مـلالا وكل فتـاة... ولا أشـعر بأنهـا تخصنـي وحـدي علـى الإطـلاق». فاسـتهداف مـدارس البنـات ومحاولـة قتـل مـلالا إنمـا تنبثـق فـي الأسـاس عـن ذرائـع يعتبرهـا البعـض مفسـدة لا بـد مـن درئهـا، وهـي فـي حكايـة مـلالا «خـروج البنـات مـن بيوتهـن وذهابهـن إلـى المدرسـة»، ومـا قـد ينطـوي عليـه مـن إفسـاد لعقولهـن جـرّاء اكتسـابهن لأنمـاط السـلوك الغربـي. وذلـك هـو التبريـر الـذي سـاقه مسـلم خـان المتحـدث باسـم طالبـان باكسـتان فـي معـرض دفاعـه عـن قـرار حركتـه إغـلاق مـدارس البنـات وقتئـذ خـلال مقابلـة تليفزيونيـة.

وتـروي مـلالا فـي سـيرتها الذاتيـة التـي شـاركتها التأليـف فيهـا الصحافيـة البريطانيـة كريسـتينا لامـب، تفاصيـل دقيقـة عمـا جرّبتـه مـن ألـم ومعانـاة عقـب تعرضهـا لإطـلاق النـار، فقـد خضعـت لعـدة جراحـات دقيقـة ودخلـت فـي إغمـاءة لـم تسـتفق منهـا إلا بعـد أسـبوع، ثـم كان عليهـا أن تخضـع لاحقـاً لعـلاج تأهيلـي طويـل ومُضـنٍ كـي يتسـنى لهـا اسـتعادة سـمعها الـذي ضُعـف وابتسـامتها التـي فقدتهـا جـراء تلـف عصـب الوجـه واعتـلال حركـة فكهـا، فضـلاً عـن محاولـة إعـادة ذلـك الجـزء مـن جمجمتهـا الـذي اضطـر الأطبـاء لإزالتـه كـي ينقـذوا حياتهـا فـي أول الأمـر ثـم اسـتعاضوا عنـه بصفيحـة معدنيـة.

وتقـول عـن رحلـة شـفائها: «أُدرك أن الله قـد وهبنـي حيـاة جديـدة بعدمـا كنـت فـي عِـدَادِ الموتـى... كان النـاس يدعـون الله لـي بالنجـاة، وقـد نجّانـي لغايـة وهـي أن أكـرس حياتـي لمسـاعدة الآخريـن».



د. محمد عبد المطلب

السخرية

هـذه المفـردة، تحتـاج أولاً أن نحـدِّد مرجعيتهـا اللغويـة: (السخرية) هي (الازدراء والاحتقار)، أما الدلالة الاصطلاحية فهـي: (التعبيـر الـذي لا يقصـد لفظـه، وإنمـا يقصـد مفهومـه)، وقـد يقصـد بهـا: (التعبيـر الـذي يقصـد بـه عكـس مفهومـه)، ويجـب التنبـه إلـى أن الدلالـة التـي للسـخرية لا تنحصـر فـي الصياغـة اللفظيـة، بـل تشـمل كل وسـائل التعبيـر غيـر اللفظيـة.

وللسـخرية أطـراف ثلاثـة، الطـرف الأول: (السـاخر) أو (منتـج السـخرية)، ولابـد أن تتحقـق فيـه عـدة مواصفـات، مثـل: (الـذكاء، وسـرعة البديهـة، وقـوة الملاحظـة)، وإقدامـه علـى السـخرية تصحبـه دوافـع مختلفـة، بعضهـا خـاص، وبعضهـا عـام، ومـن الدوافـع الخاصـة: خلافـه مـع شـخص بعينـه، أو كراهيتـه لسلوك شـخص مـا، أمـا الدوافـع العامـة، فقد تكـون الحالـة التـي عليهـا المجتمـع مـن فسـاد وانحـلال، أو الوقـوع تحـت سيطرة سـلطة ظالمـة، أو سـلطة اقتصاديـة أو اجتماعيـة أو سياسـية فاسـدة.

أما الطرف الثانـي، فهـو (المسخور منه)، ثـم يأتـي الطرف الثالث، وهـو (السـخرية) ذاتهـا، ولهـا خواصهـا التـي تميزهـا، مثـل (الإيجـاز) و(قـدرة الوصـول إلـى المتلقـي)، وطبيعتهـا أن تكـون (بنيـة مفتوحـة)، لأن دلالتهـا احتماليـة، ذلـك أن كل متلـق يفهـم المقصـود منهـا حسـب ثقافتـه مـن ناحيـة، وموقفـه مـن الساخر والمسخور منـه مـن ناحيـة أخـرى، فعندمـا أقـول لشـخص: (ادخـل السـجن أيهـا العظيـم)، قـد يكـون المقصـود السـخرية منـه، وأن مكانتـه الرفيعـة لـن تحـول دون سـجنه، وقـد يكـون المقصـود مواسـاة هـذا الشـخص فـي أزمتـه، وأن السـجن لـن ينتقـص مـن مكانتـه الرفيعـة، أي أن السـياق هـو الـذي يحـدِّد الهـدف الدلالـي.

وللسخرية أهـداف مُتعـدِّدة، إذ يكـون الهدف منهـا الانتقام مـن شـخص بعينـه، وتعريضـه لـلازدراء، وقـد يكـون الهـدف الانتقـام مـن نظـام مُحـدَّد يعانـي السـاخر منـه، أمـا المستهدف النهائـي، فهـو رد هـذا الشـخص أو هـذا النظـام إلـى الطريـق الصحيـح.

وأدوات السـخرية متنوّعـة، فقـد تكـون الأداة هـي (اللغـة)، حيـث تتضمـن الصياغـة ألفاظـاً معينـة تشـير إلـى الهـدف الأساسـي، مثـل: (السـخرية – الاسـتهزاء – التهكُـم – التنـدُّر – الاحتقـار – الضحـك)، وهنـا نشـير إلـى أن السـخرية قـد تعتمـد علـى اللعـب بالكلمـات، واسـتخدامها فـي عكـس مـا تـدل عليـه، كأن نطلـق علـى شـخص قصيـر اسـم (نخلـة)، أو علـى شـخص بخيـل اسـم (كريـم)، وقـد يكـون اللعـب اللغـوي بإدخـال الصياغـة منطقـة الغمـوض والإبهـام، كأن أقـول لإنسان يعانـي العـرج: أتمنـى أن تتماثـل سـاقاك، فقـد يعنـي ذلـك أن تكـون المصابـة سـليمة كالأخـرى، وقـد يعنـي ذلـك أن تكـون السـليمة مصابـة كالأخـرى.

ومـن الأدوات غيـر اللغويـة: (الحركيـة)، حيـث يلجـأ السـاخر إلـى توظيـف إشـاراته الحركيـة بالأعضـاء الجسـدية: (اليـد – الحاجـب – الفـم – المنكـب – العيـن - السـاق) وقديمـاً سـمى الجاحـظ هـذه البنيـة (الإشـارة)، وأوضـح أن أهميتهـا التعبيريـة قـد تفـوق اللغـة، لأن المجتمـع قـد اتفـق علـى توظيفهـا فـي إنتـاج دلالات مُحـدَّدة.

ونتوقـف أمـام الأداة الأخيـرة التـي نعـرض لهـا، وهـي (الأداة البلاغيـة)، وقـد آثـرت أن تكـون آخـر الأدوات، لأنهـا فـي حاجـة إلـى درايـة خاصـة بالـدرس البلاغـي التراثـي، هـذا الـدرس الـذي أولـى عنايـة خاصـة لفـن السـخرية، وحـدَّد لهـا أبنيـة تعبيريـة خاصـة تنتـج السـخرية علـى نحـو مباشـر حينـاً، وغيـر مباشـر حينـاً آخـر، ومـن أهمهـا بنيـة (التهكـم) التـي تسـتخدم العبـارة اسـتخداماً معكوسـاً فـي مثـل قولنـا: (أبشرك بالرسـوب فـي الامتحـان)، إذ اسـتخدم لفـظ البشـارة فـي غيـر معنـاه الأصلـي، ومنهـا بنيـة (الهـزل المـراد بـه الجـد) و(الـذم بمـا يشـبه المـدح) وعكسـه، كأن تقـول: (هـذا رجـل كاذب لكنـه سـارق)، فـ(لكـن) هنـا توهـم بـأن مـا بعدهـا صفـة مـدح، لكنـه كان صفـة ذم أيضـاً، ومنهـا بنيـة (التوريـة) و(التعريـض).

ومـن منهجيـة البحـث أن نُحـدِّد الفـارق بيـن السـخرية والهجـاء، لأن هـذا التحديـد هـو الـذي يُكسِب السـخرية نوعـاً مـن المشـروعية التـي تحميهـا مـن سُـلطة القانـون السـماوي والأرضـي، ذلـك أن (الهجـاء) (ذكـر المعايـب، وتوجيـه الشـتائم، وإلصـاق التهـم بالحـق والباطـل)، ويـكاد يفـارق السخرية في أنـه يأتـي مباشـراً، بينما السخرية غير مباشرة مـن ناحيـة، وقابلـة للاحتمـال والتأويـل مـن ناحيـة أخـرى، ففـي الهجـاء أقـول للشـخص: (أنـت لـص)، وفـي السـخرية أقـول لـه: (أنـت طويـل اليـد)، ذلـك أن الجملـة الأخيـرة يمكـن أن تعنـي أن هـذا الشـخص لـص، وقـد تكـون كنايـة عـن قدرتـه المشـروعة فـي الوصـول إلـى هدفـه، لكـن الفيصـل فـي هـذه الثقافـة قولـه تعالـى فـي سـورة الحجـرات: .

«يَـا أَيُّهَـا الَّذِيـنَ آمَنُـوا لا يَسْـخَرْ قَـوْمٌ مِّـن قَـوْمٍ عَسَـى أَن يَكُونُـوا خَيْرًا مِّنْهُـمْ وَلا نِسَـاءٌ مِّن نِّسَـاءٍ عَسَـى أَن يَكُـنَّ خَيْـراً مِّنْهُـنَّ وَلا تَلْمِـزُوا أَنفُسَـكُمْ وَلا تَنَابَـزُوا بِالأَلْقَـابِ بِئْـسَ الاِسْـمُ الْفُسُـوقُ بَعْـدَ الإِيمَـانِ».



التّطرف
سقوط العقل

التّطـرُّف الآن، في عالم يضيــق بالدّوغماتية، وينفتــح علــى الاحتمـالات، مـن أيـن ينطلق؟ ومـاذ يريـد تحديداً؟ مـا هي جـذوره؟ ومحددات تشـكّله وتطـوّره؟ هــي أسـئلة سـتحيلنا إلى أسـئلة جانبيــة أخــرى، للبحــث عميقــاً فــي ثيمــة «التّطـرُّف»، التــي لا تخــصّ منطقة دون غيرها، فهي ظاهرة مُشــتركة، تتجـاوز العقيدة والمنطلقــات الفكريــة، لتفــرض نفســها كلاعب أساســي على طاولة النقاشات الرّاهنة.. هل هو مــرض العصر؟ فأعراضــه تتمدّد شــرقاً وغرباً، لكن لا ننســى أن العلاج ممكن، وأرضية التفكير في مضــادات له مُتاحــة، شــريطة التّحاور مع الآخـر والتّصالح مــع الــذّات وتقبّــل الحقّ في الاختلاف.

أحمد دلباني

التطـرُّف: يبـدو، في اللحظة الرَّاهنة، مَلِكاً على عرش الغبار في الأرض المريضـة. وتبدُو المرحلة الحضارية التي نعيـش حاضنتَهُ بامتياز وهو يكشـفُ، بصورة عميقة، عن بعض أزمات حداثة عولمية لم تصل، بعدُ، إلى نهاية سعيدةٍ للتاريخ الأرضيّ.

هزيمة الحضارة الحديثة

التطـرُّف: مـرضُ العصـر؟ ربمـا يكونُ كذلك. ولكننا لن نُوافقَ - بكل تأكيـد - علـى النظـر إليـه باعتبـاره سـبباً لمتاعبنـا الحاليـة أو لجحيـم العُنـف الـذي نشـهدُ، وإنمـا بوصفـه، أولاً وقبل كل شـيءٍ، نتيجة. التطـرُّفُ نتيجـة وليـس اختيـاراً أو سـبباً أوَّل يتحكمُ بخيـوط الفوضـى التـي تصنـعُ تراجيديـا العالـم. إنـه علامـة أزمـة. ومـن الأنسب أن تقـرأ الأزمـة المُعقـدة فـي سياقها الثقافيّ والحضـاريّ بعيداً عـن كل روح اختزاليـة لا تنظـرُ إلا إلـى الجُـزء الظاهـر مـن الجَبـل الجليـديّ. هـذا مـا يجعلنـا نطـرحُ فرضيـة أولـى نراهـا ضروريـة: التطـرُّف علامـة اختـلال يجـدُ أساسـهُ فـي الثقافـة القائمـة علـى الهيمنـة. إنـهُ ردّ فعـل وليـس فعـلاً بادئـاً مُسـتقلاً بذاتـه. وربمـا أولـى علاماتـه المُؤكـدة تنامـي الحديـث عـن الهويـة بشـكل مُبالـغ فيـه منـذ عشـريتين علـى الأقـل فـي بقـاع العالـم التـي عرفـت انتكاسـاتٍ وفشـلاً فـي التنميـة المُتوازنـة كالعالـم العربـيّ. إذ لا يبـدأ التطـرُّف بالظهـور - بوصفـه عنفـاً ماديـاً ورمزيـاً ورفضـاً للآخـر المُختلـف - إلا فـي شـكل انكمـاش واحتمـاءٍ مـن سـديم اللحظـة التـي تفقـدُ فيهـا الـذات بوصلـة الاتجـاه فتهـرولُ باحثـة عـن المعنـى والـدفء فـي الماضـي التدشـينيّ وأسـاطير البدايـات السـعيدة. التطـرُّف، فـي كلمـة، ملجـأ الـذات الخائبـة.

التطـرُّفُ انغـلاقٌ أيضـاً. وهـو ليـس ظاهـرة تخـصُ ثقافـة بعينهـا. كما لا يتعلـقُ بمظهـر واحـد مـن مظاهـر الثقافـة - كالديـن مثـلاً - وإن كان التطـرُّفُ الأبـرز للعيـان، اليـوم، هـو ذلـك المُرتبـط بالدّيـن وتأويلاتـه التـي تُبـرّرُ العنـفَ ضـدَّ المُختلـف، كمـا هـو معـروف. إنَّ نقيـضَ التطـرُّف، أعنـي الانفتـاحَ واحتضـان الآخـر والتعـدُّد، لا يزدهـرُ فـي لحظـات الأزمـة التـي تشـعرُ فيهـا الـذاتُ الجماعيـة بأنهـا مُهـدَّدة، أو فـي لحظـات الخيبـة والفشـل العـام فـي تحقيـق الاندمـاج الواثـق فـي اللحظـة العولميـة. خلافـاً لذلـك، لا يبـدُو التطـرُّفُ زمنـاً أندلسـياً. إنـه نتـاجُ هـذا الشـرخ الـذي تولـدهُ الفـوارقُ المتزايـدة والضيـاع المُرتبـط بالشـعور الطاغـي بفقـدان الهويـة وغيـاب معالـم المعنـى فـي عالـم يفقـدُ مُرتكزاتـه الأخلاقيـة الواثقـة. إنَّ التطـرُّفَ الدّينـيَّ نفسـه يأخـذ، دائمـاً، شـكل الدفـاع عـن هويـة مُهـدَّدةٍ بفعـل التحديـث المُتوحـش الـذي يُدمّـرُ أشـكال التضامـن التقليديـة دون أن يحقـقَ نقلـة واثقـة - اجتماعيـاً وثقافيـاً وسياسـياً - إلـى أوضـاع جديـدة مُتحـرّرة مـن ثقـل النوسـتالجيا الخلاصيـة. فالتطـرُّفُ رفـضٌ للعالـم لحظـة تحولـهِ إلـى حلبـة صـراع تكـرسُ قانـونَ الغـاب. كأنـهُ إفصـاحٌ طفولـيّ عـن الهويـة، ورغبـة فـي الصّراخ العالـي ضـدَّ إمّحـاء مـا يشـكل سـنداً للـذات الفرديـة والجماعيـة. إذ يبـدُو أنَّ العولمـة فـي شـكلها السَّـائد - وهـي تعمّـمُ قانـونَ السـوق وتجعـلُ مـن الربـح والاسـتغلال قيمـة مطلقـة - قـد خلقـت ثقافـة همّهـا الأول مُحاربـة هويـة الإنسـان العميقـة التـي لا تتجلـى إلا عبـر ثقافاتـه المُتنوعـة وشـبكة العلاقـات الرمزيـة المُعقـدة التـي يُقيمهـا مـع مُحيطـه وموروثـه. هـذه الثقافـة العولميَّـة فـي وجههـا الأبـرز - أعنـي ثقافـة الاسـتهلاك المُعمَّـم - لا تسـتطيعُ صنـعَ هويـة جديـدة للإنسـان بقـدر مـا تنتـجُ النمطيـة والسـطحية فـي كل شـيء. إنهـا ثقافـة تفتقـرُ، بشـكل مُوجـع، إلـى مُرتكـزات العمـل وإلـى المصابيـح التـي تنتصـبُ منـارة فـي الطريـق.

يتموقـعُ عالمنـا العربـيّ - الإسـلاميّ ضمـنَ دائـرة الاهتمـام الاثنوغرافـي والسياسـيّ / الاسـتراتيجيّ الغربـيّ منـذ مـدة طويلـة. لقـد بقـيَ بعيـداً عـن



التطور الطبيعيّ والتثاقف الإيجابيّ مع العالم منذ وقع ضحية للمطامع الإمبريالية المُرتبطة بالسيطرة على مصادر الطاقة. وكان لنا أن نعرف التحديث الشكليّ والتبعية لدوائر صُنع القرار الأجنبيَّة بعيداً عن الحداثة والاستقلال الفعليّ والتنمية الشاملة. والنتيجة: فشل في التحديث الإيجابيّ وإخفاقٌ في بناءِ الدولة الحديثة التي تقطعُ مع بنياتِ الاستبداد القديم والسلطة الأبوية. لقد بقيت مُجتمعاتنا، بهذا، رهينة لزمنٍ ثقافيّ وسياسيّ يُهيمنُ عليه العُنفُ الرمزيّ والماديّ ويشهدُ هزاتٍ خطيرة وعودة لقوى سوسيو- ثقافية وسياسية تمثل مُمانعة أمام التحديث الكسيح، وترفعُ شعارات الهوية والأصالة، كما هو معروف. هذا ربما ما يدعوني، شخصيّاً، إلى أن أميِّز بين العنف والتطرُّف. فالعُنفُ بنية مُضمرة في كل ثقافة ما دامت تقومُ على سيطرة فئة اجتماعية تفرضُ نظامها القيمي والرَّمزي وتخلعُ عليه نوعاً من الشرعية. هذا الأمرُ أصبح معروفاً منذ نبَّهنا إلى ذلك بيير بورديو. والعنفُ الذي يُميِّز مُجتمعاتنا بالأخصّ يقومُ على البنية السوسيو- سياسية البطريركية وثقافتها التقليدية. أما التطرُّفُ فهو إعلانُ هذا العنف المُضمَر عن نفسه باعتباره مرجعية إلغائية للآخر المُختلف متى شعر بنوع من الضياع في عالم لم يُحقق انتقالاً طبيعياً مُتوازناً إلى الحداثة والاعتراف بالذات. هنا يبدأ جنونُ التطرُّف. وفي كلمة: التطرُّفُ عنفٌ مُعلنٌ ومُمَسرَحٌ في مقابل العنف المُضمَر الذي يميِّز كل بنية سوسيو- سياسية.

ولكنَّ ما أتينا على ذكره - أعني كونَ التطرُّفُ نتيجة لأوضاع غير عادلة وتجنحُ نحو طمس الهُويَّات - لا يُبرِّرُ، أبداً، عدمَ إدانته ومُحاربته وتجريمِه إن تحوَّل إلى فعل عنفيّ أهوج وأعمى. التطرُّفُ سقوط مُعلنٌ للعقل والقيم. التطرُّفُ استسلامٌ لرغبة محو الآخر. التطرُّفُ هزيمة الحضارة الحديثة أمام تحدياتها وسقوط مُروِّعٌ لادِّعاءاتها المعروفة القائمة على مركزية الإنسان وقيم العدالة والمُساواة والتقدم والتنوير. التطرُّفُ مُؤشِّرٌ على اختلال يُصيبُ العلاقات بين البشر والثقافات أكثر من كونه ظاهرة. وهو يستدعي، تبعاً لذلك، اليقظة والعمل الصَّبورَ الواعي من أجل تطويقه ومنع مارده من الخروج من القمقم. لماذا؟ لأنَّ التطرُّفَ لا ينبثقُ في جزيرة خالية نائية كتلك التي عاش عليها حي بن يقظان. إنه علاقة بالآخر وردّ فعل على أوضاع. ونستطيعُ أن نقول واثقين: ليست هناك ثقافة مُتطرِّفة بذاتها. وإنما هناك ثقافاتٌ قد ترفدُ التطرُّفَ، في أوضاع وحالاتٍ مُعيَّنة، بأسلحة تمنحُ مقاومة طغيان العالم شرعية أدبية وميتافيزيقية أيضاً. هذا ما يدفعُ بنا إلى القول إنَّ علاجَ التطرُّف يجبُ ألا يقفَ عند الأدبيات التي تدعو إلى «الحوار بين الثقافات» و«الحوار بين الأديان» بصورة كسولة وغير نقدية يتمترسُ فيها كل طرفٍ وراءَ حصونه الثقافية وهويته المغلقة، وإنما إلى تغيير جذريّ في النظر والتطلعات العامة إلى مُستقبل مُتآلف يقطعُ مع الشوفينية الثقافية ومع الماضوية وروح التقديس من أجل تدشين عهد إنسانية جديدة. ولكنَّ هذا لن يكونَ مُمكناً - على ما نعتقدُ - إلا بسياساتٍ تربوية منفتحة وعمل سياسيّ مُتخلص من البراغماتية الضيقة مع احترام للآخر والتعدّد بعيداً عن روح الهيمنة التي ميَّزت، إلى اليوم، العلاقة بين الأمم.

المؤكد أن حديث التطرُّف لا يقتصر على جانب واحد من جوانب الإشكالية، بل ينسحب على الحالة برمتها، بوصف التطرف Extreme، مرحلة متوسطة بين التعصب Fanaticism، والإرهاب Terrorism.

إميل أمين

المتطرف.. جانٍ أم ضحية ؟!

يعن لنا أن نتساءل بداية هل التطرف فعل أصيل جذري أم أنه رد فعل لحدث قبلي، ما يتسق وقوانين الحركة الطبيعية لاسيما القانون الثالث لعالِم الفيزياء البريطاني إسحق نيوتن «لكل فعل رد فعل مساوٍ له في المقدار ومضاد له في الاتجاه»

الثابت أن التطرُّف ظاهرة غير جديدة، فقد ظهرت عبر حقب تاريخية متباينة كردات فعل على أحداث بعينها لعبت دوراً بالغ الأهمية في تطور التاريخ البشري، فعلى سبيل المثال لم تغرق أوروبا في بحور العلمانية إلا كردة فعل على تطرف ديني دوجمائي في العصور الوسطى، وقد كان ظهور المتنورين إفرازاً طبيعياً لتحريم الكنيسة التجارب العلمية، لاسيما تلك التي تتماشى مع قضايا الخلق.

يمكن القطع بأن التسلُّط الديني، على سبيل المثال، قاد الغرب لفترات طويلة، وأوروبا على نحو خاص إلى الإغراق في الإلحاد المادي إلى درجة أنهم قضوا على فكرة التعالي الروحاني، لكن هذا الفعل الإلحادي بدأت مؤخراً الأصوات تعلو بالهتاف ضده، وتستنكره، وتمضي في اتجاه مقاوم له.

لنعد إلى ما كتبه المفكر الفرنسي «ريجيس دوبرييه» في كتابه الشيق «الأنوار التي تعمي»: «لا نريد عقلانية جافة تستبعد الدين كلياً بحجة أنه ظلاميات، ولا نريد أصولية متعصبة تكفر الآخرين وتدعو إلى ذبحهم».

هل يعني ذلك أن التطرف الإلحادي هو ردة فعل للتفكير العقدي الخشبي إن جاز التعبير؟ وهل الظلاميات الفكرية هي الطريق إلى مهالك المذابح التي نراها في حاضرات أيامنا ؟

المقطوع به أن الإنسان ابن بيئته..

يُحكى أن «ليكورج» المشرِّع الذي نسب إليه الإسبرطيون دستورهم ونظامهم السياسي والاجتماعي، وظلوا حتى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد يوجهون إليه من مظاهر التبجيل ما لا تحظى به الآلهة، قد ربى كلبين خرجا من بطن واحد ورضعا الثدي ذاته، فجعل أحدهما يسمن في المطابخ، وترك الآخر يجري في الحقول وراء


المفكر الفرنسي «ريجيس دوبرييه»

أبـواق الصيـد، فلمـا أراد أن يبيـن لشـعب «لاسيدومونيا»(أسـبرطة) أن النـاس هـم مـا تصنـع بهـم تربيتهـم، جـاء بالكلبيـن وسـط السـوق ووضـع بينهـم حسـاء وأرنبـاً، فـإذا أحدهمـا يجـري وراء الطبـق والآخـر وراء الأرنـب، فقـال ليكـورج «مـع هـذا فهمـا أخـوان». أيـن يولـد وينشـأ التطـرف إذن ؟

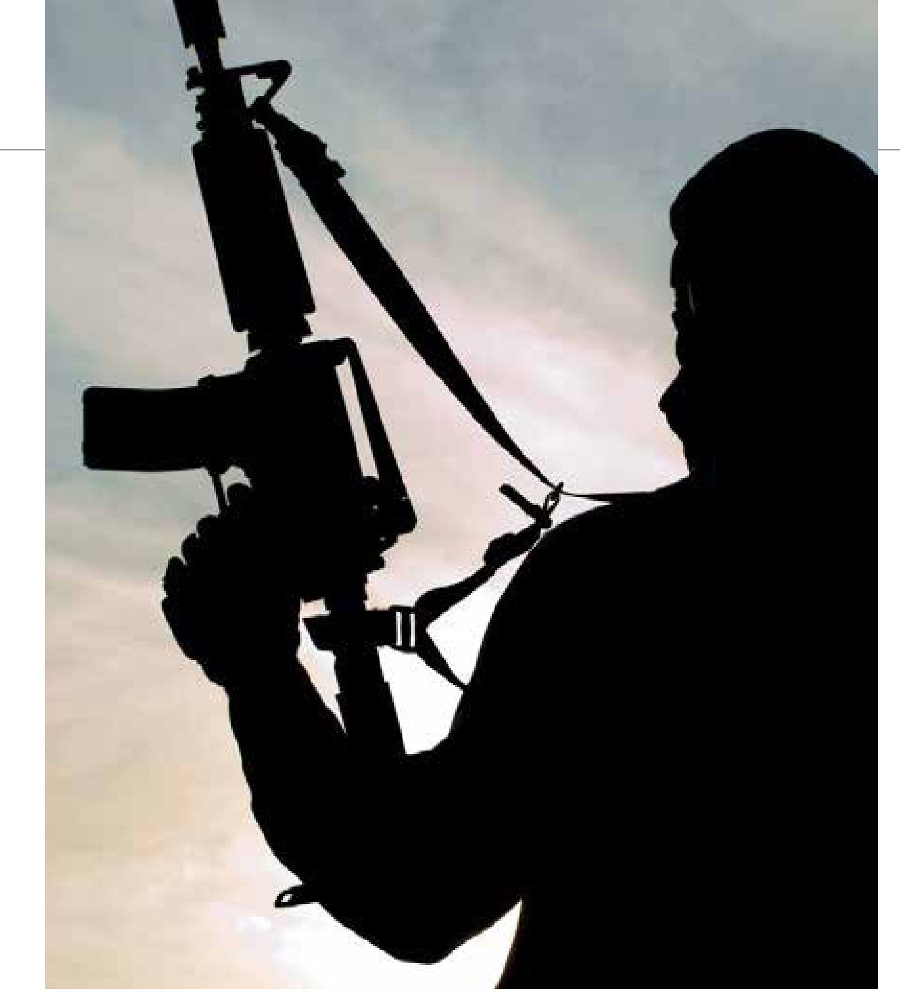
واقـع الحـال هنـاك نظريـات عديـدة تفسر ظهـور التطـرف، منهـا مـا يعتقـد فـي أن الظاهـرة بمجملهـا ليسـت إلا نتـاج عوامـل بيولوجيـة وليسـت تربويـة، ومعنـى هـذا أن الفـرد لديـه قابليـة لأن يكـون متطرفـاً والظـروف البيئيـة مـا هـي إلا عوامـل مسـاعدة لإظهـار هـذه السـمات الكامنـة.

هـذا الاتجـاه يخالـف توجـه «ليكـورج» مشـرع أسـبرطة، الـذي يدفعنـا لجهـة الاعتقـاد بـأن فعـل التنشـئة هـو الـذي يولـد المواقـف الحديّـة.

أصـحاب نـظـرية الاستعـداد التكوينـي والعوامـل البيولوجيـة الكامنـة فـي جينـات المـرء يضربـون مثـلاً بعـدد مـن دعـاة الفكـر والسياسـة والديـن فـي العالـم العربـي المعاصـر، وقـد كانـوا فـي خمسـينيات وسـتينيات القـرن المنصـرم مـن «الرفـاق الأوائـل»، الذيـن اعتنقـوا الشـيوعية اعتناقـاً مُطلقـاً، غيـر أنهـم فـي العقـود الثلاثـة الماضيـة، أضحـوا مـن علامـات «الإسـلام السياسـي»، بـل إن بعضهـم باتـوا مـن زعمـاء الحـركات المتطرفـة. وتفسـير المشـهد هنـا أن كلا الاتجاهيـن الشـيوعي، والتطـرف الدينـي، يمضيـان فـي طريـق واحـد هـو البحـث فـي الجـذور، وليـس المحافظـة علـى مـا هـو سـائد فـي المجتمـع.

علـى أن الحديـث عـن التطـرف كفعـل أصيـل أو كـردات فعـل، يحتـاج إلـى تأصيـل للمشـهد الإنسـاني، وأغلـب الظـن أن الاسـتبداد شـرقاً وغربـاً، وطـوال التاريـخ، كان المُولِّـد الرئيسـي للتطـرف، وبخاصـة عندمـا يكـون الاختيـار بينـه وبيـن الخـوف مـن الفوضـى وانهيـار الأمـم.

فـي كتابـه «طبائـع الاسـتبداد ومصـارع الاسـتعباد»، يحدثنـا المفكـر العربـي «عبـد الرحمـن الكواكبـي» عـن الاسـتبداد فيقـول: «لـو كان الاسـتبداد رجـلاً وأراد التعريـف بنفسـه لقـال... أنـا الشـر، وأبـي الظلـم، وأمـي الإسـاءة، وأخـي الغـدر، وأختـي المسـكنة،



وعمي الضرر، وخالي الذل، وابني الفقر، وابنتي البطالة، ووطني الخراب، وعشيرتي الجهالة»... فانظر كيف يولد التطرف كردات فعل على ثُلّة الأثافي التي ينتجها الاستبداد.

سؤال آخر: هل الازدواج الأخلاقي Moral paradox فعل أصيل يتسبب في نشوء وارتقاء التطرف عند البشر ؟

مما لا شك فيه أن اتساع الهوة بين القيم السائدة والقيم المعلنة أمر يعطي رسالة مزدوجة للشخص تدعه في حيرة وقلق، وهذا يجعله يشك في مصداقية من حوله، ومن ثَمّ يصبح أكثر عدوانية نحوهم، فمثلا يتعلّم الطفل أو المراهق في المدرسة أو المسجد أن الكذب حرام وأن الرشوة فعل مشين، كما أن الله تعالى قد حَرّمَ الظلم، ومع ذلك يجد كثيراً من هذه الأشياء سائدة في مجتمعه، وعليه ينشأ صراع داخله يشتد ليصبح مؤلماً، ثم لاحقاً يحاول التخلّص منه بتحطيم مظاهر الخروج على القيم المعلنة حتى يستريح، ومن هنا يولد التطرف بأشكاله المتباينة.

في مذكراته الشخصية يحدثنا المفكر المصري مصطفى محمود، كيف أن شيخ القرية، كتب له وصفة دينية على ورقة، لها من القدرة ما يقتل الصراصير، غير أنها لم تأتِ فعلها فما كان من الشاب مصطفى وقتها إلا الشك حتى الإلحاد في وجود الخالق، غير أن الإغراق في الإلحاد في حد ذاته، هو الذي عاد به إلى بر الإيمان، وكان التطرف من الشيخ وجد ردة فعل مضادة، انقلبت بعد عشرين عاماً في تضاد جديد، ليضحى الرجل صاحب أشهر برنامج في الإعلام العربي طوال ثمانينيات القرن المنصرم «العلم والإيمان»

ضمن تفسيرات التطرف كردة فعل، بعض النظريات التي يقف وراءها عدد من علماء النفس التحليليين، الذين يرجعون التطرف الذي يصل إلى تدمير الذات، إلى غريزة الموت والميل العدواني الذي هو ميل متأصل ضارب الجذور في تكوين البشر منذ خلق الله تعالى الإنسان، ومن بين هؤلاء «فرويد وميلاني كلاين».

هذه الدوافع التدميرية النفسية المتأصلة يحللها بعض النفسيين بأنها تصريف للطاقة ولشحنات الرغبة في التدمير، سواء أكانت الموجهة إلى الذات أم إلى الآخر، وقد كانت هذه الشحنات عند بعض الشعوب أداة لمقاومة الظلم والاحتلال في مردات عديدة، فلما زال هدف المقاومة، تم توجيه العنف والإرهاب إلى داخل المجتمع.

الحديث عن ظاهرة التطرف كتابع لمتبوع، وكإسقاط لكبت وكردة فعل لفعل، يتشعب، غير أن عاملاً آخر لا يمكن أن نهمله، إنه «العولمة» تلك الظاهرة التي ولدت ديالكتيك غير متكافئ بين شعوب قوية وأخرى ضعيفة، مثقفة وجاهلة، متقدمة ومتخلفة، ومن هنا نشأ ما يمكن أن نطلق عليه «ديالكتيك المواطن المتعولم»، ذلك الذي يجد خلاصه مما يضيقه في اللامبالاة أو بالتقوقع على نفسه ورفض الآخر واعتباره الضد والعدو، لعدم مقدرته أو رغبته على مقابلته أو ملاقاته، ورفض الآخر المغاير هو بداية التطرُّف العملي.

هل يحق لنا أن نتساءل عن أقصر الطرق التي تجنبنا ويلات التطرُّف وآلام الغلو والعمل بالفعل الناقص ورد فعله ؟

الجواب يحتاج إلى قراءة مُستقلّة قائمة بذاتها، غير أن أقرب أطروحات الحل نجدها في الفعل المتزن المنبثق من الذات، فطرح الحلول يبدأ من الذات وليس من الآخرين، ما يعني عدم الانجرار إلى ردود أفعال الآخرين، وهذا أمر يحتاج إلى النفس الواثقة، المتصالحة مع الذات، بدون تهوين ولا تهويل، وبلا غلو أو تطرف.

د. علي بن مبارك

> عندما نتابع ما كُتِبَ في هذا الموضوع منذ عشرين سنة أو تكاد نجد فوضى من المعاني والدلالات المتعلّقة بالتطرّف، متباينة أحياناً ومتناقضة أحايين أخرى، فالمعنى يتغيّر بتغيّر مقام التلفّظ وسياق الخطاب والخلفيات السياسيّة والأيديولوجية المتحكّمة فيه، فقد يوصف الطرف نفسه بأنّه متطرّف وأنّه غير ذلك من قبل جهات مختلفة وأحياناً من الجهة نفسها، فيتغيّر الوصف والتوصيف بتغيّر المصالح وتجدّد السياق، حتّى أنّ النضال من أجل الحرية والتحرّر أصبح عند البعض تطرّفاً يمسّ بالأمن والسلام، وأصبح بعض المتطرّفين في عرف آخرين رموزاً للسلم والعطاء الإنسانيّ. ومهما حاولنا تدقيق المصطلح لغة واصطلاحاً، فإنّ معنى التطرّف يظلّ رخواً طيّعاً يمكن توظيفه بعدّة أشكال.

مشكلات في صميم الهوية الثقافية





جدير بالذّكر أنّ «التطرّف» صار حديث السّاعة، لا يخلو خطاب من ذكره أو التلميح إليه أو التعليق عليه، يتنافس الإعلاميون في بيان مواضع التطرّف وأخبار المتطرّفين على سبيل الحقيقة حيناً والمجاز أحياناً، بل ربّما طغى المجاز وهيمنت الاستعارات، فأصبح المشهد غامضا، وبات الحديث عن الإرهاب والتطرّف سائجاً يستخف بعقول الناس.

وهذا ما نلاحظه، على سبيل المثال، في التجربة التونسية الرّاهنة، فبعد قيام ثورة يناير 2011 دخلت البلاد في حرب ضروس مع التطرف والمتطرفين في الجبال والمدن والمساجد، ولكن لا أحد إلى اليوم يفهم المقصود من التطرّف ولا أحد عاين متطرّفاً يتحدّث عن تطرّفه، وأصبح المواطن يشعر بأنّه أمام صور رسمت لا يفقه كنهها إلاّ قلّة قليلة من أصحاب القرار. ولم يكن هذا الاضطراب مرتبطاً بالخطاب الإعلاميّ فحسب، بل أسهم السياسيّون في تزكيته وتفعيله، فرجال السياسة على مختلف توجّهاتهم ينتقدون التطرّف ويندّدون به ويحذّرون من تداعياته، ولكنّهم نادراً ما يتمثّلون هذه المسألة في سياقاتها المختلفة، ولم يكن حديث السّاسة عن التطرّف إلاّ حديثاً وظيفيّاً براغماتياً، والمتابع لخطابات زعماء الأحزاب السياسية ورؤساء القائمات الانتخابيّة المتعلّقة بانتخابات تونس (أكتوبر 2014) يلاحظ من خلال أحاديثهم المتشابهة تركيزهم على محاربة التطرّف ومقاومة المتطرّفين، ويهدفون من خلاله أساساً إلى تعبئة الجمهور وكسب ثقتهم، في زمن هيمنت عليه مسألة التطرّف وشغلت النّاس، بل قد يهدفون أحياناً من خلال خطاباتهم إلى التكسّب من خلال هذه القضية أو التزيّن بها في المحافل الدولية، ويجد المواطن نفسه أمام خطابات سياسيّة رنّانة تدغدغ العواطف وتلعن التطرّف، ولكنّ المفارقة أنّ بعضهم ينتقد التطرّف ويمارسه بطريقة أو بأخرى، ويحارب المتطرّفين ويمدّهم بالعون والدعم.

لا نبالغ إذا قلنا بأنّ التطرّف صار لغزاً محيّراً، نتحدّث عنه كثيراً ولا نفهمه إلاّ قليلاً، وبقدر ما تجابه الحكومات والمنظمات والجمعيات والأفراد التطرّف، تزيد هيمنته وتتضاعف خطورته، تُنْفَقُ من أجل محاربة التطرّف أموالٌ طائلة، وتعقد من أجل الحدّ منه ملتقيات ومؤتمرات وندوات، ولكن ذلك لم يَحُلْ دون تطوّر هذه الظاهرة وانتشارها في أشكال متجددة، ولم تستطع مراكز البحو ث في العالمين الإسلامي والعربيّ أن تحسم هذا الأمر، وأن تقدّم لنا دراسات شافية كافية عن التطرّف وثقافته، وكلّ ما نجده محاولات مبعثرة هنا وهناك دون تنسيق.

البحث في مسألة التطرّف مازالت تنقصه الجرأة والشجاعة، ومازلنا نتحاشى وضع إصبعنا على الداء الحقيقيّ، نحلّق في مدارات الظاهرة دون أن نلج إليها، ولكن هل يمكن أن نتبيّن العلّة ونبحث عن شفاء صاحبها دون تشخيص حقيقيّ لها؟ من العبث تجاوز مرحلة التشخيص والتفكيك، فهذا الإجراء يسهم في فهم الظاهرة وتمثّلها والإحاطة بخلفياتها وسياقاتها، ومن المضحكات المبكيات أنّ التطرّف استفاد كثيراً من هذا الوضع الضبابيّ، فالأفكار المريضة تستثمر حالة الفوضى، وتجعل منها مصدر قوّة لها.

لا ندّعي الإلمام بمختلف جوانب هذا الموضوع المعقّد الشائك، فهذا طموح يتجاوز طبيعة هذا البحث، وقصارى جهدنا أن نقف عند المسائل المحورية المتعلّقة بالتطرّف، وسنحاول الإجابة عن مجموعة من الإشكاليات الأساسية، ستكون بمثابة محاور اهتمام نعتمدها في بناء هذا المقال: كيف يمكن أن نفهم التطرّف بعيداً عمّا حفّ به من اضطرابات وتشويهات؟ ما هي الدلالات الممكنة للتطرّف؟ وما هي خلفياته السيكولوجية والاجتماعية والثقافية والسياسية؟ كيف نفهم التطرّف من

زاوية ثقافية؟ وما هي درجاته؟ وكيف نفكّك خطابه؟ وما هي المسائل الأخرى المتفرّعة عنه والمتعلّقة به؟ ثم نعود لمناقشة كيفية استبدال ثقافة التطرّف بثقافة الاعتدال والاختلاف والتنوّع؟

هويّات قاتلة

التطرّف في عرف اللغة الوقوف في طرف الطريق والابتعاد عنه، وتطرّف في أفكاره بالغ فيها، ويقابله في هذا المستوى من الدلالة التوسّط، وهذا نلاحظه في قول الشاعر:

كانت هي الوسط المحميّ فاكتنفت
بها الحوادث حتّى أصبحت طرفا

ونفهم من خلال هذا الشاهد اللغويّ بأنّ التطرّف اتّخاذ لموضع واختيار لموقع يكون نقيض ما يتّخذه الناس وضديد ما يعتقده الجمهور، فالتطرّف موقف انفعاليّ من الثقافة والجماعات والأفراد، وهذا الموقف غالباً ما يكون عدائيّا، ولكن قبل أن نتعمّق أكثر في دلالات التطرّف، لا بدّ أن نتحدّث عن المستويات الممكنة للتطرّف، فقد يشمل هذا السلوك الأفراد والجماعات والمؤسسات والحكومات، كما يشمل عدّة مجالات تتعلّق بالدّين والفكر والسياسة والاقتصاد، ولعلّ أهمّ هذه المجالات ما تعلّق منها بالتطرّف الدينيّ وما ارتبط به من خلفيات ثقافية، فالتطرّف الدينيّ أصبح حديث الساعة، وتحوّل إلى شبح مفزع يخيف المسلمين وغيرهم على حدّ سواء، وازداد التطرّف الدينيّ شيوعاً وانتشاراً بعد ثورات الربيع العربيّ وما لحقها من تغيّرات اجتماعية وسياسيّة وما نتج عنها من فوضى، وانتهى الأمر بظهور حركات دينيّة متطرّفة في تونس وليبيا وسوريا والعراق، تقتّل النّاس وتدمّر العمران والمعمار، وتحرق المزارع، وتقطّع الرؤوس، وساهم التطرّف الدينيّ الرّاهن في تشكيل صورة قاتمة عن الإسلام والمسلمين انعكست أساساً في وسائل الإعلام الغربيّ، واستغلّت هذه الصورة من قبل أطراف سياسية متطرّفة في أوروبا وأميركا لتشويه صورة الإسلام وتنفير الناس منه.

ولنا أن نعترف منذ البداية أنّ التطرّف الدينيّ يعكس أزمة خطيرة عاشها الفكر الإسلاميّ (ومازال)، وآية ذلك أنّ «نشوء التطرّف لا يأتي من فراغ، بل هو نتيجة خلل ما يصيب منظومة القيم والمبادئ التي تحكم العلاقة الإنسانية في بعض وجوهها»(1)، وهذا يعني أنّ التطرّف حركة تمرّد على «المنوال النموذجي»، الذي يوجّه ثقافة الشعوب وجهة متوازنة ومطمئنة، ولئن كانت المجتمعات المتقدمة راسخة في مناويلها المرجعيّة، فإن المجتمعات الإسلامية تعيش مخاضاً ثقافياً وتحوّلات اجتماعية وسياسية عصيبة، وهذا الأمر يجعل المنوال المرجعيّ هشّاً غامضاً قابلاً لعدّة تأويلات، ويجعل الهوية المنبثقة عنه هوية مضطربة وعنيفة وربّما قاتلة في بعض الأحايين. وعلى هذا الأساس لا يمكن الفصل بين مسألة «التطرّف» وإشكالية الهوية، وما التطرّف في حقيقته إلاّ تحوّل في طبيعة الهوية ذاتها، إذ تحوّلت من هوية مبدعة تبحث عن سبل الحياة إلى هوية قاتلة تجلب الدمار والخراب، وآية ذلك «أنّ الهوية يمكن أيضاً أن تقتل وبلا رحمة»(2) ، إذ قد ينتج عن بعض الهويات فكر دمويّ وخطاب إقصائيّ وعنف رهيب، و«النزاعات الوحشية قد تتغذّى من وهم الهوية»(3)، ولكن كيف تستحيل الهوية مجالاً للتطرّف؟ وكيف تحوّلت الثقافة الإسلامية من ثقافة حياة وإبداع إلى ثقافة موت وشقاء؟

اقترن التطرّف في الثقافة الإسلاميّة قديماً وحديثاً بما يسمّيه روّاد علم الاجتماع الثقافي بالتخلّف الثقافي الذي يعني أنّ «البناء الثقافيّ لم يعد متمسكاً كما كان من قبل، ومن ثمّ تنعكس آثاره على كفاءة تأديته لوظيفته في إشباع حاجيات أفراد المجتمع»(4)، وتصبح ثقافة المجتمع معتلّة ومختلّة.

دخلت الحضارة الإسلامية في دائرة مغلقة فأقفلت أبواب الاجتهاد، وأحكمت غلقها، فساد الاتباع السانج والتقليد الأعمى، وهيمن الجهل والتخلّف، وانقطع التواصل، فانغلقت كلّ مجموعة دينية على نفسها، تعيد صياغة مقولاتها تلخيصاً وشرحاً وتهميشا(5) دون تطوير أو تهذيب وأصبحت كلّ مجموعة تعتقد أنّها تمثّل الحق كلّ الحقّ وأنّها الفرقة الناجية دون غيرها من أهل الإيمان، وأنّ غيرها من المسلمين في الدرك الأسفل من النار. إنّ المتتبّع لتاريخ الأديان بصفة عامّة وتاريخ الأديان التوحيدية بصفة أخصّ يلاحظ أنّ هذا التوصيف الثقافي يخصّ كلّ المنظومات الدينيّة، فاليهود زمن الأسر (سنة 587 ق.م) وبعد سقوط ملكهم انغلقوا على ذاتهم واكتفوا بتقاليدهم الشفوية ثمّ انقسموا بدورهم إلى مجموعات دينية تلعن كلّ واحدة منها غيرها، وكذلك حال المسيحيين عندما تحوّلوا في القرون الوسطى إلى مجموعات منغلقة تحاكم العلم والعقل والإبداع وترفض الاختلاف والتنوّع. ويُعد الانغلاق على الذّات دليلاً على وجود تخلّف ثقافيّ (Retard culturel)، ويعبر هذا الضرب من التخلّف نتيجة طبيعية لتحوّل الأمّة من حالة قوّة وعلم إلى وضع ضعف وجهل ولقد توصّل علم اجتماع الثقافة إلى أنّ « النتيجة الحتمية لظهور التخلّف الثقافي والانحلال أو التفكك الاجتماعي هو أنّ البناء الثّقافي، لم يعد متماسكاً كما كان من قبل، ومن ثمّ تنعكس آثاره على كفاءة تأديته لوظيفته في إشباع حاجيات أفراد المجتمع وتوجيههم التوجيه المحكم في تفكيرهم واتّجاههم وسلوكهم، ومن ثمّ يصبح المجتمع في حالة «مرضية» يظهر فيها الكثير ممّا يعرف في علم الاجتماع بالمشكلات الاجتماعية»(6)، ويمكن اعتبار التطرّف أحد هذه المشكلات، ولعلّه أعوصها في العصر الحديث.

والملاحظ أنّ البناء الثقافي الإسلامي

أصبح بسبب ما أصابه من تشويهات، مختلاً مضطرباً لا يفي بحاجيات معتنقيه من أبناء مختلف المجموعات الإسلامية، وهذا ما يفسّر شيوع حالات التمرّد على المؤسّسات الرّسمية الدينية والسياسيّة، وهذا الأمر قد يساعدنا على الإجابة عن سؤال ينتابنا دائماً يتعلّق بوجود مفارقة غريبة بين إجماع علماء المسلمين على حرمة تكفير أهل القبلة من جهة، وانتشار ثقافة التكفير بوتيرة تصاعدية من جهة ثانيّة، وتدعو هذه المفارقة إلى الحيرة والرهبة. وعلى هذا الأساس يكون خطاب التكفير وجهاً من وجوه هذه الأزمة الثقافية وعلامة من علامات الأمراض الاجتماعية المطروحة على الساحة الإسلامية، بل لعلّه أخطر هذه الأمراض وأشدّها فتكاً لأنّه يدمّر المجتمع من الداخل ويعزله عن محيطه الخارجي في الآن ذاته.

شهدت الثقافة الإسلامية انزياحاً خطيراً، فتحوّلت من ثقافة تقوم على الاختلاف والتعدّد والتنوّع واحترام الآخر إلى ثقافة حاقدة ترفض الآخرين ولا تؤمن إلاّ بطريق واحد للخلاص وتحصيل الثواب، وزعم كلّ فريق بأنه الفرقة الناجية التي اختارها الله دون بقية الخلق لتمثّل الحقيقة المطلقة والظفر بالجنّة وحسن المآب، وفي هذا السّياق أكّد بعض الباحثين أسطورة الفرقة النّاجية وارتباطها بالذّاكرة الدينيّة المذهبيّة المنغلقة(7)، ولقد انتقد محمّد أبو زهرة حديث «الفرقة النّاجية»(8) أشدّ انتقاد وتحدّث عن تداعياته السلبيّة في مختلف العصور الإسلاميّة(9)، واجتهد عبد المتعال الصّعيدي في دحض هذه المقولة وتصحيحها معتبراً أنّ كلّ الفرق الإسلاميّة ناجيّة ومعنيّة بالخلاص(10)، كما أكّد القرضاوي أنّ «الحديث لم يرد في أيّ من الصّحيحين برغم أهمّية موضوعه دلالة على أنّه لم يصحّ على شرط واحد منهما»(11)، ورأى القرضاوي في هذا الحديث «تمزيقا للأمة وطعن بعضها في بعض، ممّا يضعفها جميعاً، ويقوي عدوّها عليها ويغريه بها»(12)، وبناء على ذلك لا يمكن الوثوق بهذا الحديث والتسليم بمعانيه(13).

ولعلّ من أخطر تداعيات هذا الحديث بروز ظاهرة الغلوّ في التعصّب المذهبيّ والطّائفي وانتشار ثقافة التكفير والتفسيق والتبديع، ولكنّ المشكلة أنّ التعصّب لم يكن غير تعصّب لرجالات المذهب وأصحابه وهو ما يعني أنّ «التعصّب للمذهب هو تعصب للفرد، تعصّب لصاحب المذهب بالذّات لا تعصّب للإسلام، ولا لمبدأ من مبادئه»(14)، وقد يتحوّل التعصّب إلى عصبيّة و«الدّعوة إلى العصبيّة أيّا كان شكلّها ومظهرها هي الدّاء الدّفين الذي ذهب بوحدة الإسلام»(15)، فقد دخلت الأمّة منذ دخل باب الاجتهاد في دائرة مغلقة تقوم على التقليد والاتباع وترفض كلّ تفكير وإبداع، وأصبح كلام الرجال لا يقلّ قدسية عن كتاب التنزيل، وانتشرت الفتاوى(16)، وهيمنت على عقول النّاس ووجّهت سلوكهم وجهة مريبة أدّت في أغلب الأحيان إلى التطرّف والغلوّ فيه، واستفادت هذه الفتاوى من ثورة الاتصال في العصر الحديث، إذ هيمنت الفضائيات والمواقع الدينيّة التي تشجّع على التطرّف وتدعو إلى الكره والقطيعة بين المذاهب والأديان والجماعات.

ولا نبالغ اليوم إذا قلنا بأنّ الفضائيات ومواقع الواب تلعب دوراً أساسياً في تكريس ثقافة التطرّف الديني وتزكيته، والطريف أنّ الزمن الرّاهن أصبح أكثر تشدّداً وتطرّفاً وتخلّفاً فكرياً من العصور الإسلاميّة الأولى، وأصبح قصارى طموحنا اليوم أمام هيمنة التشدّد الدينيّ أن نعود إلى سماحة الإسلام وعدالته وعقلانيته، كما كان سائداً في عصوره الأولى، إذ دعا القرآن إلى الاختلاف واستعمال العقل، واحترام الآخرين مهما كانت معتقداتهم وأفكارهم، وحينما دخل المسلمون في غياهب التقليد والتراجع الثقافيّ استبدلوا كلّ ذلك بقيم جديدة تقوم على تعطيل العقل وتحريم التفكير ومحاربة الاختلاف وإقصاء الآخر، وأصبح كلّ من يخالف أقوال هذه الجماعة أو تلك كافراً زنديقاً يجوز قتله والتشنيع به.

لذلك ارتبط التطرّف الدينيّ بالتكفير، فعرّف عدّة حركات دينيّة بأنّها حركات متطرّفة وحركات تكفيرية، وليس من السير تناول مسألة التكفير في هذا المقام المخصوص، فهذا المبحث متداخل ومتعدّد المداخل، وعرف مفهوم التكفير بدوره مجموعة من الانزياحات الخطيرة وصلت حدّ تكفير المسلم الملتزم بتعاليم دينه بتعلّة التباين في الفكر والطرح.

جدير بالذكر أنّ استراتيجية التقريب بين المذاهب الإسلامية الصادرة عن الإيسيسكو سنة 2004 نبّهت إلى مخاطر انتشار خطاب التطرّف والتكفير، وأكّدت أنّه لا يوجد «أثر للتكفير أو التفسيق أو التبديع في مذاهب الفقه الإسلاميّة»(17)، ولئن اقترحت إستراتيجيّة الإيسيسكو «البحث عن صيغ فكريّة تنتقل بمسائل الخلاف من «خانة الأصول» التي يؤدي الخلاف حولها إلى «كفر وإيمان» إلى «خانة الفروع» التي معايير الاختلاف فيها هي «الخطأ والصواب» ميداناً أساساً للتقريب»(18)، فإنّ تشخصيها للعلّة (الأزمة) لم يكن دقيقاً، إذ إنّ ثنائية الخطأ والصواب ثنائية سجاليّة بامتياز لا تساعد على تجاوز ثقافة التطرّف، فالاعتقاد بوجود رأي خاطئ وآخر مصيب يجعلنا نتوهّم أنّ الحقّيقة واحدة تكمن عند طرف مخصوص وعلى الطرف الثاني أن يقبلها ويسلّم بدلائلها وحججها، وهذا ضرب من الوهم والإيهام، فالحقّيقة المطلقة لا يعرفها إلاّ الله وما اجتهادات البشر إلاّ تمثّلات تحاول أن تصوّر الحقّائق وتيسّر فهم النّاس لها، ولذلك وجب الاختلاف فيها والاعتدال في طرحها، لقد أدرك المسلمون اليوم فظاعة التطرّف الدينيّ وما ارتبط به من تكفير، وانتابهم فزع وهم يشاهدون على شاشات التليفزيون أشخاصاً يذبحون إخوانهم في الدّين بطرق بشعة بتعلّة مخالفتهم الإسلام،



ولذلك أصدرت الإيسيسكو من خلال إحدى ندواتها (1996) إنذاراً مخيفاً يحذّر من «طاعون التكفير» المقبل على العالم الإسلاميّ(19)، ولذلك كان لا بدّ من البحث عن حلول عمليّة لتجاوز «محنة التطرّف والتكفير»(20)، فالسّاحة الثقافيّة الإسلاميّة مزروعة بألغام التكفير وعلى رجل الفكر أن يحسن «تحديد نطاق هذه الألغام الفكريّة – التكفيرية»(21)، ويتطلّب هذا العمل «اعتماد منهاج التدرج في تطبيق خطة إزالة هذه الألغام الفكريّة– التكفيرية من الكتب التراثية، وخاصّة الذي يدرس منها في الحوزات العلميّة والجامعات الإسلاميّة، وذلك بحذفها من الطبعات الجديدة»(22).

ويكاد محمّد عمارة يحصر خلفيات التطرّف في الجانب المعرفيّ التعليميّ، ولذلك دعا إلى مراجعة البرامج الدراسيّة والمحتويات التعليميّة المعتمدة في المدارس الدينيّة السنيّة والشّيعيّة، وهذا المنشود التّقريبيّ مفيد نظراً إلى تخلّف البرامج التعليميّة المعتمدة وعدم استجابتها إلى رهانات العصر والتّواصل الإنسانيّ وإحياء العلوم الإسلاميّة (وخاصّة علم الكلام) دون مراعاة سياقاتها الحضاريّة التي تنزّلت فيها. فعلم الكلام القديم أصبح مصدراً من مصادر التطرّف الدينيّ، إذ تحوّل في العصور الوسطى من علم يدافع عن الدّين وعقائده إلى خطاب سجاليّ يدافع عن المذهب والفرقة والنحلة، ويتّهم المخالف بالفسق والزندقة والكفر، وعلى هذا الأساس اندلعت حروب مدمّرة بين أبناء المِلّة الواحدة بتعلّة الاختلاف في العقيدة، ولذلك ظهر تيار فكري جديد يدعو إلى إنشاء علم كلام جديد يستجيب إلى حاجيات الإنسان المعاصر في مجال التواصل والعيش المشترك.

إنّ محاولة ضبط سيكولوجيا التطرّف ليست أمراً هيّناً، لأنّ المسألة معقّدة يتقاطع فيها السّياسيّ مع الدّيني ويتشابك فيها الذّاتي مع الموضوعي، وعلى هذا الأساس فإنّ دراسة ظاهرة التطرّف في علاقتها بالتشدّد الدينيّ والتكفير والعنف بكلّ أشكاله، تحتاج مزيداً من البحث الجدّي والمتعمّق يساهم فيه علماء الدّين والمفكّرون وعلماء النفس والاجتماع والأنتروبولوجيون وخبراء التربية وأخصائيّو الإعلام والتّواصل... ولقد لاحظنا أنّ تناول بعض الباحثين المعاصرين لمسألة التطرّف في الخطابات المعاصرة كان تناولاً عاطفياً عقديّاً بالأساس لا يقف عند الأسباب الحقّيقية ويحصرها في بعد مخصوص دون التعمّق في بقية الأبعاد(23) ولا يمكن إنكار الرّافد السّياسيّ قديماً وحديثاً لخطاب التكفير لأنّ التكفير يولّد الفرقة، والفرقة قد تدفع النّاس عن التفكير في أمور الحكم والحاكم، ولكنّ من التعسّف أن نحصر المسألة في بعدها السّياسيّ أو الدّيني(24) بل هي تتجاوز ذلك لتتحوّل إلى مسألة ثقافيّة معقّدة نحتاج من أجل تمثّلها إلى تفكيك بنية المجتمع وتحليل نفسيته وإخضاعه إلى دراسة إجرائية

جـادة نـرى إرهـاصـاتـهـا عـنـد بعض المفكرين المعاصرين(25).

أصبحت الثقافة الإسلامية بعد منع التفكير والاجتهاد ثقافة مأزومة، كما هو حال كلّ الثقافات المنغلقة على نفسها، ومن سمات الثقافات المأزومة المبالغة في تقديس الـذات واحتقار الآخرين والتعصّب لآراء الجماعة ورجالاتها، والـنـزوع نحو استعمال العنف بكلّ أصنافه، وكـلّ هـذه الصفات تتعلّق بطريقة أو بأخرى بمظاهر التعصّب والتطرّف، والتعصّب كما يُعرّفه فولتير «هوس دينيّ فظيع، ومرض معدٍ يصيب العقل كالجدري، وهـؤلاء المتعصّبون قضاة ذوو أعـصـاب بـاردة يحكمون بالإعدام على الأبرياء الذين لم يفكّروا بنفس طـريـقـتـهـم»(26)، وفـي نفس السياق كتب فولتير (تـ 1778) «مقبرة التعصّب» (1936) ونشره سنة 1767 إيماناً منه أنّ التعصّب يجلب الخراب ويدمّر العمران، وهذا يعني أنّ ظاهرة التطرّف ظاهرة تاريخية ارتبط وجودها بظهور الإنسان واندماجه في جماعات، وارتبطت هذه الظاهرة بتطوّر الشعوب والثقافات والعادات والنظم السياسية والاقتصادية والصراع بين الأطروحات والتصوّرات، وانعكست هذه التغيّرات على نفسية الشعوب وكيفية فهمها للمحيط وعالم الغيب الذي يديره.

هـوامش

(1) مصطفى ملص، قراءة في واقع ظاهرة التطرّف وفي كيفية التعاطي معها، رسالة التقريب، عدد 83 ص 32.

(2) أمارتيا صن، الهوية والعنف، سلسلة عالم المعرفة، عدد 352، يوليو 2008، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ترجمة: سحر توفيق، ص 18.

(3) أمارتيا صن، المرجع نفسه، ص11.

(4) محمّد السويدي، مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته، الدار التونسية للكتاب، تونس، 1991، ص136

(5) نقصد بذلك وضع الحواشي والهوامش.

(6) محمد السويدي ،مرجع سابق، ص136.

(7) انظر: عمر بن حمادي، حول حديث افتراق الأمّة إلى بضع وسبعين فرقة، كراسات تونسيّة، مجلد 24، عدد 116-115، ثلاثيّة 2-1، سنة 1981، ص ص 358-287.

(8) نصّ الحديث: «افترقت اليهود على إحدى وسبعين فرقة فواحدة في الجنّة وسبعون في النّار، وافترقت النّصارى على اثنتين وسبعين فرقة، فإحدى وسبعون في النّار وواحدة في الجنّة، والذي نفس محمّد بيده لتفترقنّ أمّتي على ثلاث وسبعين فرقة واحدة في الجنّة وثنتان وسبعون في النّار»، أخرجه: أبو عبدالله محمّد ابن ماجه، السنن، كتاب الفتن، باب افتراق الأمّة، حديث رقم 3992، دار إحياء التراث العربي، [د.ت]، ج2، ص 1322.

(9) يقول محمّد أبو زهرة: «ولقد حفظ التّاريخ من أثر ذلك في الماضي ما قوّض شمل الإسلام وجعل بأس المؤمنين بينهم شديداً، حتى لقد وجدنا المنابح تقام بين فريقين، لأنّ كلتيهما تعتقد أنّ الأخرى على ضلال، ولقد حدث والتتار غير المسلمين يدقون أسوار بغداد دقاً ويذبحون المسلمين على طريقتهم.... والمذابح بين السنيين والشّيعيّين حتى لقد ذكر المؤرخون في ذلك أقوالاً وأقاويل»، محمّد أبو زهرة، الوحدة الإسلاميّة، رسالة الإسلام، عدد 38، ص 139.

(10) عبد المتعال الصعيدي التّقريب بين المذاهب الإسلاميّة ودراسة علم التوحيد، رسالة الإسلام، عدد 11، ص 312.

(11) يوسف القرضاوي، مبادئ أساسيّة فكرية وعملية في التّقريب بين المذاهب الإسلاميّة،إيسيسكو 1996، ص 170.

(12) يوسف القرضاوي، المرجع نفسه، ص 171.

(13) إسماعيل الدفتار، حديث افتراق الأمّة في ميزان القبول والردّ، مؤتمر الدوحة لحوار المذاهب، الدوحة، 22-21 يناير 2007، وثيقة وزعت على المشاركين في المؤتمر.

(14) محمّد جواد مغنيه، الفرق بين الدّين والمنهب، رسالة الإسلام، السنة 8، عدد 1/29، يناير 1956، جمادي الآخرة، 1375، ص 50.

(15) محمّد أبو زهرة، المجتمع القرآني رسالة الإسلام، عدد31، ذو الحجة 1375 هـ، يوليو 1956، ص 248.

(16) درسنا دور الفتاوى في صناعة التطرّف في مقالنا: علي بن مبارك، دور الإفتاء في التقريب بين المذاهب الإسلامية، مجلة الحياة، جمعية التراث، غرداية الجزائر، عدد 18،يوليو 2014، ص ص 52-38 (القسم الأوّل).

(17) المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إستراتيجيا التقريب بين المذاهب الإسلامية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط، 2004 ، ص 21.

(18) المرجع نفسه، ص 21.

(19) المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة بالرباط، أبحاث الندوة الثانية «التّقريب بين المذاهب الإسلامية»، من 27 إلى 29 أغسطس 1996، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، 1997، ص 192.

(20) محمّد عمارة، التّقريب بين المذاهب الإسلاميّة (رأي وتعقيب)، رسالة التّقريب، عدد 36، ص ص 296-285.

واعتبر محمّد عمارة التطرّف والتكفير لغماً مغروساً في جسد الأمّة الإسلاميّة يمكن له أن يتفجّر في كلّ حين وكلّما سنحت الظروف بذلك،محمّد عمارة، المصدر نفسه، ص 293.

(21) محمّد عمارة، المصدر نفسه، ص 294.

(22) محمّد عمارة، المصدر نفسه، ص 294.

(23) من ذلك ما ذهب إليه يوسف القرضاوي في كتابه «ظاهرة الغلوّ في التكفير» إذ حصر السبب الرئيسي لظاهرة الغلوّ في التكفير في معاملة الحكومات القاسية والعنيفة للشباب المسلم، طبعة مكتبة وهبة، عابدين، مصر، 1990.

(24) يمكن الاستفادة من كتاب «التكفير بين الدّين والسّياسة» لمحمّد يونس، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 1999 (سلسلة مبادرات فكرية).

(25) نذكر على سبيل المثال ما كتبه علي حرب في السنوات الأخيرة من قبيل:

- العالم ومأزقه منطق الصدام ولغة التداول، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002

- أزمنة الحداثة الفائقة: الإصـلاح-الإرهـاب-الـشراكـة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004

- الإنسان الأدنـى؛ أمراض الدّين وأعطال الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

(26) مجموعة مؤلّفين، أضواء على التعصّب، دار أمواج، بيروت، 1993، ص 176.

من المفيد التنبيه إلى أن التطرُّف ليس ظاهرة موجودة داخل البلاد العربية والإسلامية دون غيرها، فنحن إزاء ظاهرة اجتماعية عابرة للديانات السماوية والوضعية، والأيديولوجيات اليمينية واليسارية وغيرها، فالتطرُّف بما هو موقف فكري، وشعور وجداني وسلوك عملي هو فعل وجودي مؤسس على الغلو والاعتداد بالذات، وادعاء امتلاك الحقيقة على جهة الإطلاق، وإقصاء المخالف، والتمكين للأنا بديلاً عن الآخر، والتطرُّف من هذا المنظور هو خروج عن المألوف والتعايش المشترك، ومحاولة لتقويض السلم الاجتماعي وفرض موقف ما، أو نمط عيش ما على المجموعة.

أنور الجمعاوي*

المعالجة الثقافية

والواقع أن العرب شهدوا على مدى عقود من قيام ما يسمى بدولة الاستقلال صعود تيارات سياسية أو دينية، موسومة بالتطرُّف في مستوى فهمها النص الديني، أو في مستوى موقفها من الراهن الحضاري للمجتمعات العربية أو موقفها من أنظمة الحكم السائدة ونمط العيش الحديث. وجرى التعامل مع تلك التيارات المُغالية بطريقة أمنية في الغالب، فانتهجت الأنظمة التسلطية العربية نهج القمع، والأسر، والنفي في التعامل مع من تسميهم بالمتطرُّفين أو الضالين، أو الخارجين على الدولة وعلى القانون، وأدت المعالجة الأمنية لظاهرة التطرُّف إلى نتائج عكسية، فازداد المقموع تشبثاً بما قُمع لأجله وازداد المتطرُّف تطرُّفاً، وتزايد عدد المتعاطفين مع ضحايا القمع، فأنشأت الدولة المستبدة حاضنة اجتماعية للمتطرُّفين من حيث تدري ومن حيث لا تدري.

والرأي عندنا أن المدخل الأمني لوحده غير مجدٍ في مكافحة التطرُّف، ونذهب إلى أن المسألة يجب أن تعالج من منظور أنثروبولوجي ثقافي، ينبني على أربعة أسس أولها: المقاربة التفهمية لظاهرة التطرُّف، وثانيها: إعادة ترتيب علاقة العربي والمسلم بتراثه النصي والتاريخي، وثالثها: إشاعة ثقافة التنوير، ورابعها: توظيف قنوات تشكيل الوعي الجمعي في نشر ثقافة الاختلاف والتسامح بديلاً عن ثقافة التعصب والرأي الواحد.

نعني باعتماد مقاربة تفهمية لمعضلة التطرُّف ضرورة فهم الظاهرة، وتمثل أسبابها وإدراك كيفيات اشتغالها قبل إصدار أحكام نهائية، زجرية على الذين وقعوا في شرك التطرُّف، فمن المهم من منظور أنثروبولوجي تفكيك هذه الحالة الاجتماعية من الداخل، بالبحث في المعطيات التي أسهمت في إنتاجها، وأدت إلى انتشارها، فما من شك أن



الظروف الاقتصادية من قبل الفساد المالي، وتزايد نسب الفقر والبطالة، ومَركزة الثروة لدى حزب محدد أو طبقة معينة، وشيوع الرشوة والمحسوبية، وانقلاب القيم. كل ذلك أدّى إلى نزوع بعضهم إلى التطرُّف في مواجهة أجهزة الدولة. كما أن اعتماد سياسات العلمنة القسرية والتدخل في السلوك الديني والانتماء العقدي للأفراد، والتضييق على حرياتهم الشخصية في التفكير، والتعبير، واللباس يندرج في إطار ما يسمى بالعلمانية الإقصائية التي قد تواجه بتدين إقصائي. من هنا فتشخيص التطرُّف ضروري، ومحاورة المتطرُّف أمر مهم قصد فهم بُناه الفكرية والنفسية والمعطيات الذاتية والموضوعية التي صنعت منه متطرُّفاً. ومن ثمة تُيسّر المقاربة الثقافية التفهمية استيعاب ظاهرة الغلوّ، وتفكيكها، والوعي بمولداتها ومآلاتها وكيفيات معالجتها.

وإعادة ترتيب علاقة المسلم بتراثه من أهم أبواب المعالجة الثقافية لمشكلة التطرُّف فالكثير من المغالين في الدين داخل السياق العربي والإسلامي، يتعاملون مع المخزون النصي والتاريخي للأمة تعاملاً انتقائياً، فيعمد بعضهم إلى قراءة النص التأسيسي قرآنا وسنة قراءة بعدية مبتورة، تقوم على إخراج الآيات القرآنية والأحاديث النبوية من سياقاتها النصية وأطرها التاريخية فيجري تغليب منطق القتال والتكفير، والإقصاء وادعاء امتلاك الحقيقة على منطق التسامح والاعتراف بالآخر في النص الديني. وذلك راجع إلى أن هؤلاء يقرؤون النصوص وفق أهوائهم، ويتناسون أن فهم الخطاب القرآني والمأثور عن النبي لا يتم دون الدراية بأسباب النزول ومناسباته، وقراءة كتب التفسير وكتب السيرة، والسنة النبوية. لذلك فإعادة قراءة النص التأسيسي قراءة معاصرة، شاملة تبرز وجوه السماحة في الإسلام/النص والإسلام/ التاريخ أمر ضروري اليوم لأن المفترض أن الدين جاء «رحمة للعالمين» والقرآن أَقَر حرية المعتقد في قوله «فلكُم دينكُم وَلِيَ دين»، «ولا إكراه في الدين»، «ولكل منكم جعلنا شرعة ومنهاجاً».

ومن ثمة يتعين توجيه نظر الناس نحو هذه النصوص التي تشرع لثقافة الاختلاف بدل الأحادية، وتكرس التواصل بدل التنافر والانفتاح بدل الانغلاق، فيتعين الإعلاء من البعد المقاصدي للدين في حرصه على الصالح العام وعلى حفظ النفس البشرية وتأمين الفاعلية الإيجابية للإنسان في الكون. وعوض تركيز بعضهم على آيات القتال في الخطاب القرآني التي وردت في سياقات تاريخية آنية مخصوصة، وتمحّضت في أغلبها للدلالة على الجهاد الدفاعي أحرى بنا توجيه انتباه المتطرُّفين وغير المتطرُّفين إلى عشرات الآيات القرآنية الداعية إلى المسالمة والملاينة، وحسن معاملة الآخر، والمجادلة بالتي هي أحسن.

أما في مستوى الإسلام/ التاريخ فبدل الاستغراق في التمذهب، و البحث عن الفرقة الناجية والفرقة الكافرة، أحرى بالعرب والمسلمين في منعطف الألفية الثالثة إحياء المتن العقلاني في التراث العربي الإسلامي.

وبذلك فإرساء مصالحة عقلانية مع تراثنا تساهم في الحد من التطرُّف، والارتهان الانفعالي إلى الماضي من ناحية، وتمكننا من توظيف مخزوننا الحضاري المستنير في الانتماء إلى العصر، والفعل فيه. ذلك أننا اليوم لسنا في حاجة إلى تقسيم العالم إلى دار حرب ودار كفر، بل نحن في حاجة إلى الانتماء إلى مجتمع المعرفة.

والمعالجة الثقافية للتطرُّف تقتضي في هذا المستوى من التحليل إشاعة ثقافة التنوير، فمن المهم تربية الناشئة على قيم المواطنة، ومبادئ ثقافة الاختلاف واحترام الآخر، والإقرار بالنسبية وضرورة التعدّدية، فالتعصب لا يسمح للمتعصب بمعاينة الأشياء



والظواهر معاينة موضوعية شمولية، والتطرُّف لا يؤدي إلى تجميع الناس، بل إلى تفريقهم، ولا يسمح بإنتاج مجتمعات مدنية تثاقفية، بل يؤدي إلى إنتاج مجتمعات أحادية نمطية، تُحجّر فيها الحريات الفردية والجماعية، وتُصادر فيها الآراء ويُحاصر فيها الإعلام، ويُحكم فيها الناس بالحديد والنار.

وعليه فإن المدنية هي البديل عن التطرُّف، والحرية هي المضادّ الحيوي للتعصب والمواطنة هي البديل عن الطائفية الأيديولوجية أو الدينية المنغلقة. والواقع أننا في حاجة أكيدة اليوم إلى نشر الفكر الإصلاحي الذي ظهرت بواكيره مع محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وخير الدين باشا وغيرهم، بل إننا أحوج اليوم إلى تعميم منتجات الفكر العربي الحداثي المستنير الذي دعا إلى العصرنة في غير انبتات عن هويتنا العربية الإسلامية ودعا إلى إعادة بناء العقل العربي، واستئناف مساهمته الفعالة في صياغة المشهد الايبستيمي الكوني. ونجد صدى لذلك في مؤلفات محمد عابد الجابري، وعزمي بشارة، وهشام جعيط، وكمال عبد اللطيف وبرهان غليون وسواهم من الذين فصّلوا القول في مشكلات العلمانية والدولة والدين وتمدين المجتمعات العربية. ونشر الأفكار التنويرية يندرج بامتياز في إطار المعالجة الثقافية للتطرُّف فمن المهم دمقرطة الوعي العربي الإسلامي، ونشر الثقافة العالمة بديلاً عن الثقافة المتعالية أو الثقافة الطاردة للآخر. وهذا لا يتأتى إلا بتوظيف قنوات تشكيل الوعي الجمعي من وسائل إعلام، ومؤسسات تعليمية ودور شباب، ومواقع إلكترونية في تعريف الناس بماهية التطرُّف، وأسبابه، وسوء مآلاته، وانعكاساته السلبية على الفرد والجماعة، وتعريف الأجيال الصاعدة بالجوانب النيرة في التاريخ العربي الإسلامي، وتوجيههم نحو الإفادة من التراث والانفتاح على العصر، وتدريسهم ثقافة الاختلاف والتسامح.

إن مشروع إعادة بناء العقول يبقى من أنجع السبل في مكافحة التطرُّف، ذلك أن تنوير العقل مؤدٍ بالضرورة إلى تعديل السلوك وتطويره نحو خدمة الفرد والجماعة، وكسب معركة الحضارة والانتماء إلى عصر الحداثة على كيف ما.

أكاديمي وباحث تونسي بمركز البحوث والدراسات في حوار الحضارات والأديان المقارنة بسوسة

أن تكون في أقصى طرفٍ ما، نحو اليمين أو اليسار، يعني ضمناً عدم رضاك بالأوضاع القائمة، بل وربما السخط على ما هو كائن. الأوضاع القائمة هي الأوضاع الواقعة في منتصف الطريق، ومنها الأعراف السائدة، بين اليمين واليسار، حيث تجد الأغلبية. إذن تسعى إلى وضع طوباوي. وسعيك هنا قد لا يتعدى حدود نفسك وأمانيك، فتكون عندها مغالياً في نظر الناس (الذين هم في منتصف الطريق). وقد تلجأ إلى العنف، متمسكاً بالنقاء الثوري، فتكون حينئذٍ إرهابياً. المقاييس نسبية. المتطرف في نظر أحدهم قد يكون مُعتدلاً، أو حتى مُفرطاً، في نظر آخر.

عبدالوهاب الأنصاري

مظلّة التطرف

يُحكَى أن حطاباً كَلّفَ معاوناً جديداً له بقطع أشجار جهة ما من غابة. رجع المعاون آخر المساء بأشجار لا حصر لها. إلا أن الحطاب بين له أن الأشجار الصغيرة والكبيرة لا تُقطع، إنما متوسطة الحجم فقط. في المساء التالي رجع المعاون بالكاد مع أي شجرة محتطبة. والسبب؟ لم يستطع المعاون اتخاذ قرار بشأن ما هي الشجرة المتوسطة.

الوسطية تتجاوز الأبيض والأسود إلى الرمادي. والوسطية تستدعي اتخاذ قرار، أو موقف كما يقول الوجوديون، على متصل اليمين واليسار. اتخاذ القرار يعني إعمال الفكر والاستقلال بالكيان. الاعتدال يستدعي بذل مجهود ذهني ذاتي. التطرف، بالمقابل، كسل ذهني، كموقف مساعد الحطاب، فالموقف ببساطة هو أن تكون على أقصى طرف من متصل الخير والشر كما تراه أنت. لكن واقع الحال في الحالتين للأغلبية هو إهمال الفكر والتبعية؛ تبعية القائد الكاريزمي الذي تغني منطوقاته عن كل تفكير.

ما لم يكن نقل المجتمع بأكمله إلى الطوباوية المرتجاة ممكناً، تنعزل الجماعة المتطرفة حينئذٍ في بيئتها الخاصة بها لتحقق مجتمعها. الآمش (جماعة تؤصل للخضوع للمسيح) في بنسلفانيا في الولايات المتحدة أسست بداياتها في تطرف فكري. وهم اليوم مسالمون يعيشون في مجتمعاتهم الخاصة بهم، لا يستخدمون الأدوات الحديثة ويقودهم مبدأ التواضع واللافردية. الشيوعية، ككل الحركات، بدأت بالعنف الثوري، لطالما حلمت بطوباوية البروليتاريا: من كلٍ حسب مقدرته، إلى كلٍ حسب حاجته. لكن ذلك انهار. كل فكر لا يرضى بما دون النقاء الثوري مآله الفشل. الذي يرتجيه أصحاب التطرف لمجتمعهم الفاضل هو مجتمع ميكانيكي (يسميه البعض ملائكي): الكل يفكر التفكير ذاته، الكل يلتزم بالتعليمات ذاتها، ولا شيء غير ذلك. الشذوذ عن ذلك يجتث بالعنف للحفاظ على الصفاء: المذهبي أو الأيديولوجي أو العرقي.. إلخ. الانحراف عن الخط المرسوم جريمة. والشيوعية في ذلك، مثلها مثل الآمش والدعوات المتطرفة أو المنعزلة، تسعى للرجوع إلى مجتمع طوباوي متوهم سابق (الشيوعية الأولى حيث لم يملك أحدٌ شيئاً، بل كانت الملكية ملكاً مشاعاً). الدعوة إذن إلى الرجوع إلى الأصول والوقوف عند هذه الأصول. هذه الطوباوية لها وجود في عالم الفكر المجرد، لكن لم يكن لها واقع



يعاش. السؤال هنا: لماذا تطور الوضع الأصلي بدءاً؟ لم أصبح لدينا عشرات التفرعات للأديان والعقائد، كالمسيحية والإسلام، وحتى للأيديولوجيات، كالشيوعية مثلاً، بل ولكل حركة حققت حتى نجاحاً صغيراً؟

الأصولية لا تنبذ المعاصرة إلا بقدر ما تحدثه المعاصرة من تغيير في نسيج العقيدة، بحسب رأي الأصولي. المهم هو الرجوع إلى المجتمع الفاضل كما كان ذات يوم، فإن كان ذلك يعني نبذ جوانب المعاصرة، فليكن إذن. وفي هذا تصورٌ مفعم بالعواطف لزمنٍ مفترض: يتحلى فيه البشر بطهارة النفس، أو على الأقل يجزى فيه المحسن، ويعاقب المسيء، وينتصر الخير على الشر وتجري الأمور تماماً كما ينبغي أن تسير. لكن الأمور لا تجري مثل ذلك في أي زمن. الحياة أشدُ تعقيداً من أن تمضي وفق أهواءٍ ما، اللهم إلا إذا تم اقتطاع جزءٍ قصيرٍ من الزمان أو إذا تم النظر إلى الماضي بنظرة انتقائية. الأصولية في كل تجلياتها لا بد لها من أن تكون حركة تطهيرية. ذلك أنه بمرور الزمان يلحق بالدعوة كثيرٌ مما لم يكن فيه. إلا أن الأصولية، تعريفاً، لا شأن لها بالعنف أو بالإرهاب، وإن ارتبط اسمها بهما في بعض الدعوات عند بعض الناس نظراً لممارسات بعض الأصوليين.

الدعوات الجديدة تحمل في طياتها بذور التطرف، من حيث إنها خروج عن المألوف وعن الأعراف السائدة في المكان والزمان، وإلا فإنها لا يمكن دعوتها «جديدة» بدءاً. وهي تلقى مقاومة بطبيعة الحال. مآل الدعوات المتطرفة هو إما الزوال أو تقبُّل الكدر والشوائب في عقيدتها جزئياً. فهي بقدر إصرارها على النقاء تدق مسمار نعشها. ولكن، في الطرف الآخر، قبول نسبة كبيرة من التمييع (الشوائب) يفقدها صفتها، بحيث لا تكون ما ابتدأت به. الإسلام كان ذات يوم دعوة متطرفة في نظر جاهليي قريش. وتقبُّل الإسلام للأعراف المختلفة للأقوام، ما لم تخالف العقيدة، سر نجاح وانتشار هذا الدين.

الدعوات الجديدة أيضاً، في مرحلة التكوين، قد تتسم بالعنف لأنها تسعى لقلب الموازين أو أنها تضطر إلى العنف كرد فعلٍ للمقاومة التي تلقاها من سدنة الأوضاع القائمة. لكن ما كان يوماً حركة متطرفة يصبح بمرور الوقت، إذا ما لاقت الدعوة الجديدة النجاح، تصبح الدعوة هي المقياس الجديد، بيمينها ووسطها ويسارها.

عبد القادر عبد اللي

في أواسط سبعينيات القرن الماضي، كانت ثمة سيارة أمنية تسير في أحد شوارع دمشق المزدحمة، وصادف وجود جرّافة أمامها، اعتقد العناصر الذين في السيارة أن تلك الجرّافة تعيق حركة سيارتهم السريعة. نزل «المناضلون»، بحسب تسمية تلك الفترة من السيارة، سحبوا سائق الجرّافة من قمرته، وبدؤوا ينهالون عليه بالضرب وهم يشتمونه لأنه أعاق طريقهم. على الرغم من أن الحادثة جرت في أحد شوارع دمشق المُكتظة، ولكن أحداً لم يجرؤ على النظر، مجرد النظر.

طريق وحيد

ترك «المناضلون» الرجل المسكين، وركبوا السيارة، وتجاوزوا الجرّافة إلا أن الطريق لم يُفتح. جر السائق نفسه إلى جرافته، وقادها، ووصل إلى خلف سيارة المناضلين، ورفع دلو الجرّافة، ونزل به فوق السيارة، وبقي يضغط على ذراع إنزال الدلو حتى عصر من كان فيها، وقضى عليهم. طبعاً تبيّن للسلطات المختصة أن الرجل إرهابي عميل للصهيونية والإمبريالية والرجعية العربية، بحسب قوالب ما يدعى الإعلام التقدمي يومئذ.

لو أردنا أن نحصي عدد الحالات التي سُدّت فيها طرق تحقق العدالة أو منع الظلم ودفعت بأصحابها إلى الإقدام على تصرف أهوج هو عنيف بالمحصلة، ويمكن أن يُسجّلَ ضمن الأعمال الإرهابية، لابد أن الحصيلة ستكون مجلداً من مئات الصفحات.

لَعلّ قضية البوعزيزي لم تكن سوى قضية من آلاف هذه القضايا، ولكن عنف هذا الشاب لم يتوجه نحو الشرطية التي صفعته، بل توجه نحو ذاته ليضرم فيها النار. تُرى لو توجه عنفه نحو الشرطية ماذا سيحدث؟ لَعلّه يُقتل في أحد أقبية التعذيب، ويسجل في عداد الإرهابيين الذين تَمّ التخلُص منهم.

ألا تقول الدراسات إن غالبية حالات الانتحار هي نتيجة عيش المرء حالاً من الانهيار النفسي تفقده الرغبة في الحياة؟ أليس لهذا الانهيار النفسي أسباب؟ ثم أليس الانتحار عنفاً موجهاً للذات؟ ماذا لو وجد هذا الراغب في الانتحار من يوجهه نحو هدف يبدو له منطقياً، وينفذ انتحاره بتفجير نفسه في هدف أو لا هدف؟ ما الفرق بين الحالتين؟ لا أعتقد بأن هناك فرقاً بين عنف موجه للذات وعنف موجه للآخر يسبب الرعب للناس.

في رواية «الطريق الوحيد» التي أصدرها شيخ الساخرين الأتراك عزيز نسين في نهاية سبعينيات القرن الماضي يتناول قصة محتال يدَّعي أنه حقيقي تعرَّف عليه في السجن عام 1951، وكان المحتال يبرر أفعاله للآخرين، أو يُسكت ضميره إزاء أعماله، بقوله إنه لم يختر الاحتيال سوى لأن الطرق الأُخرى كلها أُغلِقَتْ في وجهه، ولم يبق أمامه سوى طريق وحيد هو الاحتيال. وانطلاقاً من فكرة الطريق الوحيد يدافع عزيز نسين عن فكرة الكفاح المسلح في وجه السلطات الحاكمة، معتبراً أن الإنسان عندما يلجأ إلى السلاح تكون تلك السلطات قد سدت المنافذ والطرق من حوله كلها ولم تُبقِ له سوى طريق وحيد هو السلاح. حينئذ كان العالم منقسماً إلى قسمين، ويسمى حامل السلاح ذاك ثورياً بالنسبة إلى نصف العالم تقريباً، وإرهابياً بالنسبة إلى النصف الثاني، وبعد سقوط الاتحاد



السوفياتي، أصبح حامل السلاح إرهابياً، ونادراً جداً ما سُمي مقاتلاً من أجل الحرية.

تُرى لو أتيح للناس ممارسة عقائدهم، والتعبير عن آرائهم، والمساهمة في نهضة مجتمعاتهم هل يبقى لديهم المبرر لحمل السلاح أو طرق باب العنف؟ بمعنى آخر لو فُتحت أمام الشخص أبواب عديدة هل سيدخل في باب العنف أو الإرهاب؟ ليس من الممكن معرفة هذا الأمر بشكل قاطع ومؤكد بعد، ولكن الأحداث الإرهابية في العالم عموماً تشير إلى أن النسبة الساحقة من ممارسي العنف والإرهاب ينتمون إلى المجتمعات الديكتاتورية والفقيرة. ومازالت الدراسات تؤكد على أن التنمية البشرية والتحوُّل الديموقراطي هما أهم أدوات مكافحة الإرهاب.

لابد أن أحداً ما سيعترض -وقد اعترض كثيرون لأن هذا الطرح ليس جديداً- على التحليل القائل: «هناك أناس عاشوا في أوروبا حياة رفاهية شديدة، وحرية لا مثيل لها، وأمامهم كثير جداً من الخيارات، وقد اختاروا طريق الإرهاب». نعم، هذا صحيح، ولكن عندما أسمع عن هؤلاء أتذكر ظاهرة البونكز «Punks» في أوائل ثمانينيات القرن الماضي، وقبلهم الهيبز، وكيف أن شباناً بعمر الورد يتركون قصور آبائهم أو بيوتهم، ويتسكعون في الشوارع يتعاطون المخدرات في الحدائق، ويغمرون أنفسهم في القذارة. نعم إن تلك الظواهر هي حالة نفسية ورد طبيعي على الممل الذي يعاني منه الإنسان بعد الترف وحصوله على كل ما يريد، ولكنه من النوع الذي يعتبر ردة فعل موجهة نحو الذات وليس نحو الآخر على الأغلب. وهكذا، ألا يمكن أن يكون أولئك الذين يعيشون في أوروبا، وينخرطون في منظمات إرهابية ليس لها هدف تقريباً، ولعدم توافر هذا الهدف يستعاض عنه بهدف ما يسمى الاستشهاد، والذهاب إلى الجنة والعيش مع الحور العين على ضفاف أنهار من خمر؟ نعم، إنه انتقال من حياة مملة ذات رفاهية مادية إلى حياة مملة ذات رفاهية معنوية، والانتقال يتحقق عبر كسر هذه الرتابة التي يعيشها المرء للانتقال إلى رتابة أخرى. ولَعلّ كسر الرتابة وحده مغرٍ لشاب مَلول، والجهاد أفضل بالنسبة إليه من التسكع في شوارع المدن الأوروبية نكرة على الأرصفة تتاح له كل متطلبات الحياة الجسدية!

الملولون قلّة، والأغلبية هم أولئك الذين حاصرتهم الأنظمة الديكتاتورية القمعية إلى درجة لم يبق أمامهم سوى الإقدام على فتح هذا الباب الموجود أمامهم، والدخول منه. إنه باب إفراغ الشحنة بممارسة العنف.

ترسم الأنظمة هذا الطريق أو تعبّده أمام بعض العناصر عن وعي أو غير وعي أحياناً.

جمال الجمل

تحت عنوان «أغرب جريمة في العالم» نشرت صحف مصرية خبراً عن سرقة جسر للمشاة فوق شارع الأزهر، يربط بين منطقتي سوق التوابل وخان الخليلي وسط القاهرة، فلم يتبقَ من الجسر إلا الدرج المعدني على الجانبين.

صورة فوتوغرافية للتطرف

ازدحمت مواقع التواصل الاجتماعي بالخبر المشفوع بصورة فوتوغرافية تؤكد فقدان الجسم المعدني، ونوقش الحادث الغريب في برنامج تليفزيوني مُوثّقاً بالفيديو وشهود العيان من أهالي المنطقة وأصحاب المحال، وأدلى معظمهم بتفاصيل عن عملية السرقة، ووصف بعضهم سيارة النقل الضخمة التي اصطدمت بالجسر، وانتقدوا غياب الأمن، وتطرقوا لأمثلة أخرى تؤكد أن النظام الحاكم ضالع في هذه الجرائم لنشر الفوضى، والسيطرة على الناس بالخوف!

بعد أيام نفت وزارة الداخلية الخبر، وأوضحت مصادر في محافظة القاهرة أن الجسر تَمّ نقله في وضح النهار، منذ فترة طويلة، بغرض التجديد والتطوير، وأبدى أحد المصادر انهاشه من التفاصيل التي نشرت عن السرقة بالأسلوب الذي تحدّث به شهود العيان، رغم أن منطقة الحسين حيوية، ومزدحمة بالمحال والرواد ليلاً ونهاراً!

لنركز على الصورة نفسها: على اليمين ناحية الجامع الأزهر يوجد رأس جسر مُكتمل درجاته سليمة بارتفاع ستة أمتار تقريباً، يقابلها على الطرف الآخر ناحية المشهد الحسيني نفس الرأس مُكتملاً وصالحاً للاستعمال، لكن ما بينهما مفقود.

هل يمكن أن يؤدي «الجسر» وظيفته في غياب الجسم «الواصل» بين الطرفين؟

تلك هي الصورة التي كان هيجل يبحث عنها لتدعيم رؤيته لمنهج «الديالكتيك» بعد قرون طويلة من المحاولات الأولى لزينون وأفلاطون، فنحن أمام طرفين متقابلين بلا صلة بينهما، وهنا يعني حالة من الاستقطاب بين رصيفين، تحول دون العبور والاتصال، ومع الوقت وتعطل الوظيفة تصبح بقايا الجسر مجرد «جثة» تحرّض الخيال للبحث عن قاتل، وتفتح المجال للحديث عن جريمة واقعية، حتى لو لم يستطع الشهود إدراك حقيقة الجريمة والتعرف على هوية المجرم.

هذه الخلطة من التشوش واختراع الحقائق، وتقديم المبررات، وتعطل المسارات، ظهرت نتيجة بقاء الجسر في حالة مشوهة، مع وجود مادي واضح لطرفيه، وهذا الوجود الخاوي من الوظيفة والمفهوم هو الذي ساعد على قطع العلاقة مع الطرف الغائب (المسروق أو المعطل) وهو الطرف الثالث (الديالكتيك) الذي يعيد للجسر وظيفته، كما يعيد التواصل والعلاقات بين الرصيفين بلا تمييز أو حواجز مُصطنعة.

القضية إذن عقلية، وليست دينية، ولا سياسية، ولا جغرافية، فهي أزمة منهج وتفكير، يمتد تأثيرها لكل مجالات الحياة، ويتفاعل هذا التأثير مع الظروف السياسية والدينية والاقتصادية ومجمل السلوك اليومي، ومن ثَمّ فإن صورة جسر المشاة المعطل في مصر تعتبر مؤشراً مثالياً لقياس مشكلة التطرف في أي مجتمع، فإذا وجدت مجتمعاً يقلد «حمار بوريدان» ويقف حائراً ومتسائلاً أمام طرفين أيهما يختار: الماء أم العلف؟ الأصالة أم المعاصرة؟ العروبة أم الإسلام؟ الحرية أم الخبز؟ فاعلم، حماك الله، أن شيطان التطرف منعه من التفكير في الطرف الثالث الغائب، وهو الطرف الذي يعيد للجسر وظيفته، ويفتح المسارات، ويقضي على ذرائع الاستقطاب، والتعصب، والانغلاق،


شارع الأزهر

وتكلُّس الهوية.

هنا «التعريف الديناميكي» يتجاوز النظرة التقليدية «السكونية» التي تخاصم التطرف باعتباره رذيلة ينبغي التخلُّص منها لصالح مفهوم «الوسطية والاعتدال»، فالنظرة السكونية كفيلة بأن تجعل من الوسطية «طرف جديد» له نفس أمراض وأعراض الطرفين الآخرين، العبرة إذن بإسهام كل طرف في تحقيق التواصل وفتح مسارات الحركة، وهنا يبين أننا نحتاج طرفي الجسر كما نحتاج أوسطه، فكل شيء موجود والعبرة بتوظيفه واستخدامه، أما فكرة فناء العناصر، وإزاحة الآخر، فهي قتل عمدي لجوهر الحياة.

هذا يعني أن مشكلة التطرف ليست وجودية، لكنها مشكلة «توحش» ورغبة مريضة في الهيمنة، تضخمت عندما فكر «المتطرف» في الاستئثار بالكون على «رصيفه»، فبدأ في فرض الاستحواذ، وترويج أنه الطرف الصحيح، الأفضل، الذي يمتلك الحقيقة، في مقابل الآخر المخطئ، المخرِّب، الذي يجب نفيه والقضاء عليه!

هكذا تغلَّب العَرض على المَرض، فلم يعد الطرف، أو «المتطرف» منقوصاً، أو مريضاً، أو معطلاً يفكر في إصلاح أو علاج، بل يرى نفسه كاملاً، صحيحاً، هو العلاج، هو النعيم، والآخرون هم المرض.. هم الجحيم.

ثنائية النعيم والجحيم، والولاء والبراء، وقسمة الفسطاطين، ليست من اختراع الأصولية الإسلامية، بل إن الأصولية نفسها لم تبدأ إسلامية، فقد بدأت في اليهودية عندما انتشرت المسيحية وتحوَّل كثير من اليهود إليها، فشعر الحاخامات بالخطر، وبدأوا أفكار الانعزال و«الغيتو»، وتحولوا إلى «طرف» يحصِّن نفسه ضد الذوبان، حتى ولو بالقطيعة مع الآخر، وهو الأمر الذي تكرّر في المسيحية حتى صك البروتستانت الأميركيون، مصطلح «الأصولية» بالمعنى السياسي، وذلك بعد ثلاثة قرون على ثورة الراهب الألماني مارتن لوثر ضد الكنيسة التي تمادت في التهديد بالجحيم إلا من دفع لها مقابل صكوك الغفران.

هذه الفترة الحالكة في العصور الوسطى، شهدت أكبر استثمار عالمي لثنائية «النعيم والجحيم» التي أنجبت للبشرية كل أشكال التطرف، من الحروب الصليبية الواسعة إلى الصحوة الدينية الأولى في أميركا خلال القرن الثامن عشر، والتي سجلها بأسلوب درامي القس جوناثان إدواردز، منطلقاً من حادثة وفاة شابين عام 1734 في مدينة نورث هاميتون بولاية كونيتيكت، وعندما ألقى إدواردز موعظته في الجنازة تأثر الناس جداً جراء صدمة الموت المفاجئ للشابين، ويقول: «غرقت المدينة في بحر من الهوس الديني، الذي انتشر بسرعة إلى المدن المجاورة، ثم ولاية ماساشوستس، ولونج أيلاند، وتوقف الناس عن العمل، وانخرطوا في قراءة الكتاب المقدس، وفي غضون ستة أشهر ظهرت حالة من التطرف بين فريق الإيمان والتعلق بالنعيم، وفريق مضاد سقط في هوة لا قرار لها (حسب تعبيره) واعتبر نفسه يحمل من الذنوب ما يستعصي على الرب غفرانه!».

في تلك الأثناء، أصبح الدين سلعة رائجة ومربحة، وكثر الوعاظ، وظهر قس إنجليزي من طائفة الميثوديين يدعى «جورج هوايتفيلد»، وكان بارعاً في التأثير حتى أن الحاضرين كانوا يبكون ويصرخون في هيستيريا وبعضهم يُغشى عليه!

ويحكي إدواردز أن الهوس بلغ حد الجنون، حتى أن الكثيرين قالوا له إنهم يسمعون هاتفاً يصرخ في أعماقهم «اذبحوا أنفسكم، فهذه فرصة مواتية للخلاص من الجحيم»، وأصيب آخرون باكتئاب بينهم شاب أنهى حياته بالانتحار، وكان قد قال له إنه خسر نشوة الحياة، وفقد الإحساس بالفرح، لأنه يعلم أنه من أهل الجحيم.

هذا الانقسام الحاد أمام ثنائية النعيم والجحيم، يقتل الروح، ويجعل من الفرد كائناً أحادياً لا يرى إلا هواجسه، ولا يسمع إلا هلاوسه.



من فيلم «تمبكتو»

عصام زكريا

اهتمت السينما المصرية برصد ظاهرة التطرف منذ بداية الثمانينيات، عقب اغتيال الرئيس السادات ومع تصاعد العنف المسلح وانتشار دعوات التكفير ضد المفكرين والفنانين. هذا الاهتمام جاء على استحياء وتخوُّف في البداية، ثم اتخذ أشكالاً أكثر جرأة تدريجياً، خاصة بعد العمليات الإرهابية التي راح ضحيتها عشرات الأجانب والمصريين.

قليل من الجدية..كثير من السطحية!

من الأفلام المبكرة التي قدّمت شخصية «المتطرف الديني» الذي يحاول تقويم المجتمع بيديه فيلم «إنقاذ ما يمكن إنقاذه» للمخرج الراحل سعيد مرزوق، 1983، والذي أثار ضجة هائلة وقتها بسبب اتهام البعض له بالتعاطف مع المتطرفين.

مع تحوُّل الكابوس الذي ينتهي به «إنقاذ ما يمكن إنقاذه» إلى واقع يومي ظهر مزيد من الأفلام عن التطرف مثل «الإرهاب» إخراج نادر جلال وبطولة نادية الجندي 1989، «انفجار» إخراج سعيد محمد 1990، «الإرهاب والكباب» إخراج شريف عرفة وبطولة عادل إمام 1992. معظم هذه الأفلام لم تسع لمناقشة الظاهرة بجدية، بقدر ما كانت تستخدمها لصنع أفلام حركة وتشويق تجارية، ولكن مع استفحال العنف وتغلغل الفكر المتطرف داخل قطاعات كبيرة ومؤثرة من المجتمع بدأ الاهتمام بالظاهرة يتخذ طابعاً أكثر جدية ومأساوية. في هذه الفترة ظهرت أفلام مثل «مرسيدس» إخراج يسري نصر الله، 1993، «الناجون من النار» إخراج علي عبد الخالق 1994، «الإرهابي» إخراج نادر جلال وبطولة عادل إمام، 1994.

المخرج سعد عرفة كان من أوائل الذين قدموا شخصية «المتطرف دينياً» التي أداها شكري سرحان في فيلمه السابق لعصره «غرباء»، وذلك عام 1973، ثم عاد لمناقشتها في فيلمه «الملائكة لا تسكن الأرض»، 1995، وقد أثار الفيلمان جدلاً وتدخلات رقابية مُزعجة، لكن أكبر مشكلة في الفيلمين هي اضطرابهما الفني وصعوبة تلقيهما جماهيرياً.

المخرج يوسف شاهين قَدَّمَ واحدة من أفضل المعالجات السينمائية لظاهرة التطرف وجذورها التاريخية في فيلم

«المصير»، 1997، الذي يتناول حياة الفيلسوف العربي ابن رشد، قبل أن يعود لمناقشة حاضرها الآني في فيلم «الآخر»، 1999، بالرغم من أن المعالجة شابها التعجُّل والسطحية هذه المرة.

في 2001 يصنع المخرج الشاب عاطف حتاتة أفضل فيلم عن التطرف الديني وهو «الأبواب المُغلقة»، الذي يستخدم فيه نظريات فرويد عن الكبت والعلاقة المضطربة بالأبوين لتحليل البيئة النفسية التي يولد فيها الفكر المتطرف.

خارج مصر تأخرت السينمات العربية الأخرى كثيراً في الحديث عن الظاهرة لأسباب مختلفة. في البلاد التي صرعها الإرهاب وعدم الاستقرار مثل الجزائر لم يكن من السهل صنع أية أفلام حتى انتهاء العشرية السوداء مع بداية الألفية الجديدة.

في تونس والمغرب ظَلّ النظامان السياسيان، الجمهوري والملكي، يحاولان إنكار أن التطرف وصل إليهما وتغلغل في مفاصلهما. مع ذلك فقد شهدت بلاد المغرب العربي العديد من الأفلام الجيدة التي تناقش قضية التطرف نذكر منها على سبيل المثال فيلم «آخر فيلم» للتونسي نوري بوريد، 2006» ثم فيلمه الأخير «مانموتش»، 2012، الذي تعرّض للاعتداء من قبل متطرفين إسلاميين بسببه. في الجزائر ما بعد العشرية السوداء ظهرت أفلام كثيرة لَعلّ من أولها «رشيدة» للمخرجة يامينا شويخ، 2004، و«المغضوب عليهم» للمغربي محسن البصري، 2010، ومن أحدثها فيلم «تومبوكتو» للمخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو، 2014، والذي عُرِضَ لأول مرة داخل المسابقة الرسمية لمهرجان «كان» السينمائي في مايو الماضي. وكان قد حظي باستقبال نقدي وجماهيري حار خلال المهرجان، ورشحه الكثير من النقاد والمراقبين للفوز بجائزة رئيسية، غير أنه خرج من السباق في اللحظات الأخيرة بدون أي جائزة.

على مستوى الفكرة والقصة ليس هناك جديد في «تومبوكتو»، وهو يتشابه مع معظم الأفلام العربية التي تناولت موضوع التطرف. تدور الأحداث في قرية «تومبوكتو» الصغيرة النائية عن العمران التي سيطرت عليها جماعة «بوكو حرام»، وحرَّمت على أهلها ممارسة حياتهم الطبيعية، كما نصبوا أنفسهم قضاة يحكمون بالشرع وفقاً لتفسيراتهم دون أي مراعاة للقوانين أو الإنسانية. قد تختلف التفاصيل هنا أو هناك، ولكن في معظم الأفلام السابقة تتشابه الأحداث والممارسات وخطابات التطرف والخطابات المضادة لها.

في لبنان انشغل معظم صنّاع الأفلام الذين ظهروا منذ التسعينيات بالتركيز على الحرب الأهلية، وهي حرب ساهم في إشعالها واستمرارها التطرف الديني والمذهبي بالطبع، ولكن معظم الأفلام اللبنانية انشغلت بيوميات الحرب ووقائعها وفظائعها أكثر من التأصيل لجذور التطرف في المجتمع اللبناني.. بشكل بدا معه وكأن التطرف هو من طبائع الحياة والناس، أو أنه قدر لا يمكن الفكاك منه في لبنان.

من فلسطين خرج فيلم «الجنة الآن» للمخرج هاني أبو أسعد، 2005، لينظر إلى ظاهرة التطرف من زاوية مختلفة عن معظم الأفلام السابقة، حيث يحاول الفيلم التغلغل داخل رأسي اثنين من الانتحاريين قبل ساعات قليلة من تنفيذهما للعملية. ومثل «الأبواب المغلقة» يشير الفيلم إلى المكونات النفسية للمتطرف التي تدفعه إلى قتل أقرب الناس إليه، كما في «الأبواب...»، أو إلى تفجير نفسه في مجموعة من المدنيين، كما في «الجنة الآن»، ويبين الفيلم أن فعل الانتحار، مهما كانت دوافعه والخطاب الديني الكامن وراءه، فهو لا يصدر سوى من شخصية تشعر بمهانة وجرح نفسي عميق.

الفيلم أحدث جدلاً واسع النطاق وحصد العديد من الجوائز الدولية وكان على وشك الفوز بأوسكار أفضل فيلم أجنبي، كما حظي بالثناء والإعجاب داخل معظم البلاد العربية أيضاً، بما في ذلك فلسطين المحتلة.

على العكس من «الجنة الآن» يأتي فيلم «الصدمة» لزياد دويري، 2012، صادماً في كل شيء ومغضوباً عليه من الجميع تقريباً. الفيلم مأخوذ عن رواية للجزائري «ياسمينا خضرا»، وهو اسم مستعار للكاتب محمد مولسهول، الذي كان ضابطاً في الجيش الجزائري إبان عهد الإرهاب، قبل أن يهاجر إلى فرنسا ويكتب عدة روايات عن الإرهاب والتطرف في الجزائر.

ياسمينا خضرا انتقل من الجزائر ليرصد ظاهرة التطرف في أماكن أخرى من العالم، وفي روايته «الصدمة» ينهب إلى قلب «تل أبيب» ليروي حكاية طبيب عربي مسلم، علماني، ناجح اجتماعياً ومتفوق في عمله يصحو ذات يوم ليكتشف أن زوجته الجميلة، المسيحية، العلمانية مثله، قد قامت بتفجير نفسها في أحد المطاعم وتسببت في قتل وإصابة عشرات الأطفال والكبار.

تحت تأثير الصدمة المدوية يحاول الطبيب أن يعرف الدوافع والأشخاص وراء ارتكاب زوجته لهذا الفعل الرهيب، ويبدأ في رحلة تقصي تعود به إلى جذوره في نابلس، في الأراضي المحتلة، تنتهي به إلى مخيم «جنين» الذي تعرض لعملية تدمير وإبادة على يد الإسرائيليين.

أفضل ما في فيلم «الصدمة»، وقد يكون أسوأ ما فيه بالنسبة للكثيرين هو أنه لا يتخذ موقفاً منحازاً لأي طرف، ولا يحاول ادعاء تقديم تفسير للتطرف الذي قد يصيب أحياناً وفجأة أبعد الناس احتمالاً للإصابة بعدواه القاتلة.

لا نستطيع الادعاء بأن السينما العالمية تجاهلت ظاهرة التطرف الديني والسياسي في المجتمعات والفترات التاريخية القديمة والحديثة، من محاكم تفتيش العصور الوسطى وحتى جماعات النازيين الجدد، ولكن يمكن القول إن التطرف، في السينما العالمية، وبالتحديد صناعة السينما الأميركية في هوليوود، قد أصبح مرادفاً للعربي والمسلم منذ تسعينيات القرن الماضي، خاصة في أفلام الحركة خفيفة المضمون، خطيرة التأثير، وقد ازداد الطين بلة عقب تفجيرات 11 سبتمبر 2001... ولكن هذا موضوع آخر يطول الحديث عنه.

انتقد القرآن ظاهرة الاستعلاء الديني ووهم امتلاك الحقيقة المطلقة دون بقية الخلق، فالحقيقة لها عدّة وجوه، تعكس كلّها رحمة الله ولطفه وهذا المعنى تؤكّده الآية التالية: «قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلْأَرْضِ قُلِ ٱللَّهُ وَإِنَّآ أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ»(1). وتقوم ثقافة الاعتدال أساساً على قناعة مفادها أنّ تصوّراتنا، كما هو حال تصوّرات غيرنا، صحيحة، ولكنّها تحتمل الخطأ. وهذا السلوك الثقافي لا بدّ أن يرتبط بالتربية في كلّ مستوياتها إذ علينا أن نربيّ النّاشئة على عدم التعصّب وعلى الاعتراف بالخطأ واحترام آراء الآخرين والأخذ بها عند اللّزوم. ولذلك عمل الوحي الإسلامي على تربية الرّسول على الحكمة والاعتدال فخاطبه: «ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ»(2).

د. علي بن مبارك

من ثقافة التطرُّف إلى ثقافة الاعتدال

وتؤسّس هذه الآية الكريمة لثقافة الحوار من منظور إسلاميّ، فالحوار الناضج والمسؤول لا بدّ أن يعتمد «الحكمة» بما هي علم تتّفق كلّ الثقافات على منهجه وصرامة أدائه، كما تتسلّح الحكمة بحسن النيّة والنصيحة الصادقة القائمة على المحبّة، ونجد اهتماماً كبيراً اليوم بالحوار الدينيّ والمنهبي، وتُنفق في سبيله أموال طائلة، وتعقد من أجله ندوات ومؤتمرات وملتقيات، ولكن، لا فائدة من حوار لا يحقّق سعادة الإنسان، ولا ينفع البشر، ولا ينقص من وتيرة التعصّب والتطرُّف. وهذا يعني أنّ التشدُّد والتعصُّب والتهكّم أمور تؤدّي -حتماً- إلى القطيعة، وتولّد البغض والخصام؛ ولذلك نبّه القرآن الرّسول: «وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ»(3)

مشروعية الاختلاف وحقّ التفكير

اعتبر الوحي الإسلاميّ الاختلاف حقيقة إنسانية وحاجة طبيعية لا يمكن قمعها أو تجاهلها، وعلى هذا الأساس خلق الله البشر على ألسن وثقافات وجنسيات مختلفة، وفي هذا الإطار تتنزّل دعوة القرآن « يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوباً وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ»(4)؛ ولذلك بيّن القرآن أنّ الإنسان أدرك، منذ أن أوجده الله على وجه الأرض، أهمّية الحوار مع الآخرين من أبناء الملّة الإسلاميّة، أو غيرهم من أتباع الملل الأخرى إذ «كَانَ ٱلنَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ ٱللَّهُ ٱلنَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ وَأَنزَلَ مَعَهُمُ ٱلْكِتَابَ بِٱلْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ ٱلنَّاسِ فِيمَا ٱخْتَلَفُواْ فِيهِ وَمَا ٱخْتَلَفَ فِيهِ إِلَّا ٱلَّذِينَ أُوتُوهُ مِن بَعْدِ»(5).

نستنتج من خلال هذه الآية القرآنية أنّ البشر-وإن اختلفت معتقداتهم وثقافاتهم ومناهبهم- متقاربون في الأسس الرمزية والقيم الإنسانية النبيلة. وهذا يعني أنّ مشروعية التواصل بين المجموعات الإسلامية المتعدّدة تكمن، أساساً، في تجاوز ثقافة التطرّف والإقصاء، والبحث عن القيم الدينية الأصيلة التي أرسلها الله رحمة للعباد، فهجرها البعض تشبُّثاً بالفروع، وربّما بفروع الفروع. فالمنشود الثقافي الذي نبتغيه يكمن في البحث في الأصول



المغيّبة وبالرّجوع إلى ينابيع الدّين الأصيلة.

وهذا يعني أنّ الاختلاف في المذهب والرأي والموقف لا يلغي الوحدة بين المسلمين، بل -ربّما- يدعّمها؛ إذ إنّ اختلاف المسلمين في توحّدهم، وتوحّدهم في اختلافهم؛ ولذلك اعتبر القرآن الاختلاف آية من آيات الخالق، «وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ »(6). وإذا كان القرآن قد أقرّ بأنّه « لِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا »(7) فإنّه لا مبرّر أن نرفض حقّ الاختلاف، وأن نصرّ على امتلاك الحقيقة الدينية دون غيرنا من المنظومات والمقاربات، و«وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ ٱلنَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلاَ يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ»(8)؛ ولذلك خلقهم الله متباينين في رؤاهم وتصوّراتهم، وهو ما يجسّده نصّ الآية التالية «لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَـٰكِن لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَآ آتَاكُم فَاسْتَبِقُوا الخَيْرَاتِ إِلَىٰ الله مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»(9).

إنّ تأكيد القرآن على مشروعية الاختلاف ووجوبه، كونه سنّة من سنن الكون وآية من آيات الخالق، جعل من مقولة الحقيقة الدينية المطلقة مقولة هشّة لا تستجيب لخطاب القرآن، ولا تعكس تاريخية المعتقدات الدينية ونسبيّتها. وعلى هذا الأساس بيّنَ القرآن أنّ الحقيقة المطلقة لا يعلمها إلاّ الله، وعلى الإنسان أن يجتهد في تمثّل هذه الحقيقة بحسب وضعه التاريخي وسياقه الثقافي، ولا يقدر على حسم هذه الاختلافات غير الله، فهو -فقط- من يحكم بين المختلفين من بعد اختلافهم(10).

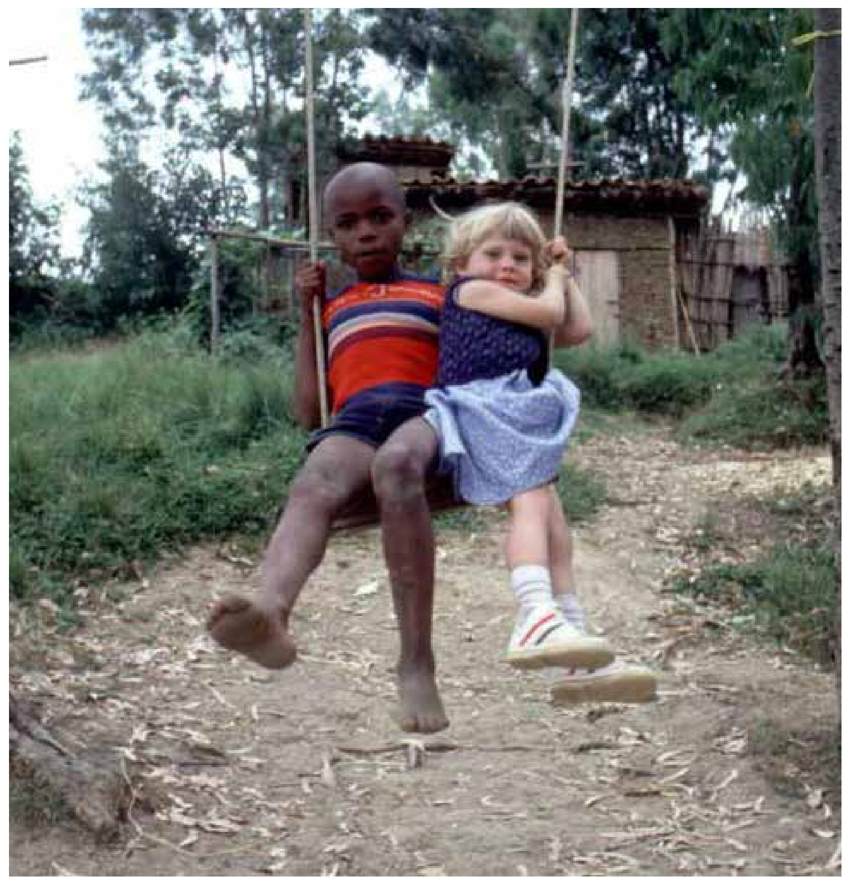
هذا التأكيد على نسبية الحقيقة الدينية ومشروعية الاختلاف قابَلَهُ -على مستوى التطبيق والتشريع- حصرٌ للحقيقة في فكر واحد، ووصاية مارسها بعض المفسّرين والفقهاء والأصوليين والمتكلّمين والسّاسة، فإذا كلّ «حزب بما لديهم فرحون»(11)، بل أصبح الانتماء إلى المذهب، في بعض مراحل التاريخ الإسلامي، أقوى أنواع الانتماء وأقسها؛ ممّا نتج عنه صراعات دامية وفتن أضرّت بالخلق والعمران بحسب الاصطلاح الخلدوني.

لا إكراه في الدّين
ولا سيادة إلاّ للحريّات

أكّدت الثقافة الإسلامية الأصيلة حرّية المعتقد، ولذلك كان بيان القرآن واضحاً «لَا إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ...»(12).وهذا يعني أن الله لم يُجْرِ «أمر الإيمان على الإجبار والقسر، ولكن على التمكين والاختيار»(13).ولئن حاول بعض المفسّرين والأصوليين والفقهاء إثبات نسخ(14) هذه الآية بآية بديلة لها تدعو إلى الجهاد والقتال فإنّ دعوة القرآن إلى احترام معتقدات الغير وعدم إلزامهم بتغيير معتقداتهم تظلّ ثابتة في آي القرآن.ولقد قرأ محمد السمّاك هذه الآية قراءة طريفة ذهب فيها إلى أنّ «(لا)، هنا، نافية وليست ناهية، أي أنّها لا تعني لا تكرهوا في الدّين ولكنّها تعني (لا يكون، أصلاً، بالإكراه)»(15).

واستجابة لهذا الخيار القرآني تمّ تحديد مهام النبيّ وُضبِطت مجالات تدخّله، فالرّسول غير معنيّ بهداية الخلق وإدخالهم إلى الحق « وَقُلِ ٱلۡحَقُّ مِن رَّبِّكُمۡۖ فَمَن شَآءَ فَلۡيُؤۡمِن»(16)، وحُدّدت مهمّة الرّسول محمّد -صلى الله عليه وسلّم- في الدعوة والتبليغ والتذكير بتجارب الأوّلين، وعلى الله الجزاء والحساب والمصير، وهذا ما تؤكّده عدّة آيات(17) من قبيل «فَإِنَّمَا عَلَيۡكَ ٱلۡبَلَٰغُ وَعَلَيۡنَا ٱلۡحِسَابُ»(18). ولقد أكّد القرآن في أكثر من موضع ضرورة الاختلاف والتباين بين البشر، كما بيّن الوحي أنّ الله لا يرغب في المماثلة بين كلّ الناس «وَلَوۡ شَآءَ رَبُّكَ لَأٓمَنَ مَن فِي ٱلۡأَرۡضِ كُلُّهُمۡ جَمِيعًاۚ أَفَأَنتَ تُكۡرِهُ ٱلنَّاسَ حَتَّىٰ يَكُونُواْ مُؤۡمِنِينَ»(19).

ونلاحظ أنّ الوحي القرآني انتقد الإكراه وأكّد أن «لا إكراه في الدين». ولا نبالغ إذا اعتبرنا الإكراه في الدين تحريفاً للوحي الإسلامي وجهلاً بحقيقة الدّين ومقاصده، وهذا ما عبّر عنه القرآن في قوله: «وَلَوۡ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَمَعَهُمۡ عَلَى ٱلۡهُدَىٰۚ فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ ٱلۡجَٰهِلِينَ»(20). وهكذا نلاحظ أنّ القرآن أكّد على حرّية المعتقد، وأنكر على الرسول وغيره من المؤمنين الإكراه في الدين، وفرض الأفكار الدينية المخصوصة على الآخرين، ولكنّ هذه المعاني الإنسانية كادت تختفي، لأنّ القرآن لا يتكلّم، بل نطق به الرجال كما يقول علي بن أبي طالب، فحرّفوا وغيّروا وأوّلوا آي القرآن تأويلات غريبة وعجيبة تدعو إلى الكراهية والعنف(21)، واستعملوه ضدّ المخالف وإن كان مؤمناً مسلماً، وهمّشوا آيات الحِلم والتسامح بما هي آيات تنفتح على مشاغل الإنسان في تعدّده وإطلاقيته.



الرّفق مناعة ضدّ التطرّف

أكّد القرآن على مسألة الرّفق إلى درجة تشدّ الانتباه وتثير في الباحث الفضول والتساؤل، ولعلّ المدخل اللّغوي المعجمي ييسّر لنا تمثّل هذا الحضور، إذ إنّ «أصل الرفق في اللغة هو النفع، ومنه قولهم: أرفق فلان فلاناً إذا مكّنه مما يرتفق به، ورفيق الرجل: من ينتفع بصحبته، ومَرافق البيت: المواضع التي ينتفع بها، ونحو ذلك»(22). ولعلّ التأكيد على الرفق في المعاملات بين البشر، بما في ذلك المسلمين أفراداً وجماعات، يرجّح مقولة المصلحة بما هي منفعة الناس ومقصد التشريع. وعلى هذا الأساس عَدَّ القرآن الرفق خياراً استراتيجياً ومحوراً أساسياً في العلاقات الإسلامية - الإسلامية، وفي هذا الإطار تندرج مخاطبة الوحي الرسول «فَبِمَا رَحۡمَةٖ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمۡۖ وَلَوۡ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلۡقَلۡبِ لَٱنفَضُّواْ مِنۡ حَوۡلِكَۖ فَٱعۡفُ عَنۡهُمۡ وَٱسۡتَغۡفِرۡ لَهُمۡ وَشَاوِرۡهُمۡ فِي ٱلۡأَمۡرِۖ فَإِذَا عَزَمۡتَ فَتَوَكَّلۡ عَلَى ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلۡمُتَوَكِّلِينَ»(23)، فاقترنت -في هذه الآية- الرحمة بالعفو والاستغفار والشورى لتؤسّس لنمط من العلاقات يقوم - في الأصل- على احترام الآخر

وتقديره وخفض الجناح(24) بما هو «كناية عن اللين والرفق والتواضع»(25) والصّفح(26) عنه إن أخطأ أو زلّ، ولقد ربط القرآن هذه المفاهيم التأسيسية بمفهوم آخر محوريّ يتعلّق بالتذلّل وينكرنا بتذلّل المحبّ أمام محبوبه. وعلى هذا الأساس خاطب القرآن المؤمنين محذّراً إيّاهم من الارتداد عن الدين، متوعّداً بتبديلهم بقوم «أذلّةٍ على المؤمنين أعِزَّةٍ على الكافِرِينَ»(27). ولقد بحثنا في فهم بعض المفسّرين لمقصد الوحي بـ«أذلّة» فإذا هي عند البغوي تعني «أرقّاء رحماء»(28) وعند ابن عطية تعني «متذلّلين من قِبَل أنفسهم غير متكبّرين»(29)، أمّا ابن الجوزي فقد نقل لنا تفسيرَيْ عليّ بن أبي طالب والزجّاج؛ إذ ذهب الأوّل إلى أنّ الآية تصف المسلمين بأنّهم «أهل رقّة على أهل دينهم» بينما يذهب الثاني بأنّ «جانبهم ليّن على المؤمنين»، وهذه المعاني ذاتها نجدها عند غيرهم من المفسّرين(30).

وممّا لا شكّ فيه أن التركيز على الرّفق والتسامح والحلم والتّضامن والتآزر بين المسلمين، مهما كانت مذاهبهم وأفكارهم، سيجعلهم متقاربين وأكثر انفتاحاً على الآخر. هذه القيم التقريبية، في حقيقتها، قيم إنسانية عامّة بتحقّقها يتراجع الصراع العقدي والحضاري، وتخفت أصوات التكفير والتبديع وخطابات أهل الغلوّ والتعصّب والتطرّف.

ندرك، من خلال هذه القراءة الثقافية، خطورة ما وقع من انزياحات في الحضارة الإسلاميّة، فالمركزية العقديّة أصبحت أساس تفكير الجماعات الدينيّة، وأصبح التطرّف الدّينيّ يعكس نظرة إقصائيّة وتقزيميّة للآخرين، وأصبح الحديث عن الاختلاف يثير الشبهات، ويُغضِب عدداً كبيراً من المحافظين، فهم يعتقدون أنّ وحدة المسلمين تكمن في توحيد مواقفهم وأطروحاتهم وآرائهم الفقهية والكلاميّة، فالإسلام عندهم واحد غير متعدّد، والطرق إلى الله مضبوطة ومحدّدة، مَنْ حادَ عنها حادَ عن الصّراط المستقيم، ويجب مخاصمته وتفسيقه، وربّما تبديعه وتكفيره. وفي ظلّ هذه الثقافة الحاقدة ينشأ التطرّف ويترعرع، ولكنّنا على يقين بأنّ التطرّف عموماً، والتطرّف الدينيّ بصفة خاصّة لن يدوم وإن أظهر قوّة وبأساً، فالتطرّف حدث عرضيّ يناقض طبيعة الإنسان، ويعارض تعاليم الأديان على اختلافها وتباينها، فالإنسان اجتماعيّ بطبعه، والعمران يقتضي اعتدالاً في الفكر والسلوك، ولذلك حارب الإسلام التطرّف والغلوّ، ورأى في هذا السلوك خراباً للعمران، فمتى يستفيق المسلمون من سباتهم العميق؟ ومتى تتحرّر الثقافة الإسلامية من شوائبها؟ ومتى تختفي ثقافة التطرّف وذهنية الإقصاء لتسود قيم الإسلام السمحة الدّاعية دوماً إلى الرفق والتسامح والاعتدال؟

أكاديمي وباحث - تونس

هوامش

(1) سبأ / 24 (2) النحل / 125 (3) آل العمران /159
(4) الحجرات /13 (5) البقرة /213 (6) الروم / 22
(7) البقرة /148 (8) هود/118 (9) المائدة / 48
(10) وهذا ما تؤكّده الآيات التالية
- آل عمران: 55 « ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ».
- المائدة: 48 «إِلَىٰ اللهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»
- الأنعام: 164 «ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّكُمْ مَّرْجِعُكُمْ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»
- الحجّ: 69 «ٱللهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَامَةِ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»
(11) المؤمنون: 53
(12) البقرة 256
(13) حسب تفسير الزمخشري (ت 538 هـ) « الكشاف»
عن موقع http://www.altafsir.com/Tafasir .
(14) قالوا إنّها منسوخة «لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد أكره العرب على دين الإسلام، وقاتلهم، ولم يرض منهم إلا بالإسلام، والناسخ لها قوله تعالى:» يٰأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ جَاهِدِ ٱلْكُفَّارَ وَٱلْمُنَافِقِينَ « عن تفسير الشوكاني (ت 1250 هـ / 1834) «فتح القدير» (موقع:www.altafsir.com).
(15) محمد السماك، مقدمة إلى الحوار الإسلامي المسيحي، ص 14-13، دار النفائس، بيروت، 1998، ط1،
(16) الكهف/29
(17) كذلك يمكن أن نستدلّ بالآية 20 من سورة آل عمران «... فَإِنْ أَسْلَمُواْ فَقَدِ ٱهْتَدَواْ وَّإِن تَوَلَّوْاْ فَإِنَّمَا عَلَيْكَ ٱلْبَلاَغُ وَٱللَّهُ بَصِيرٌ بِٱلْعِبَادِ» والآية 117 من سورة «المؤمنون»: «وَمَن يَدْعُ مَعَ ٱللَّهِ إِلَـهَا آخَرَ لاَ بُرْهَانَ لَهُ بِهِ فَإِنَّمَا حِسَابُهُ عِندَ رَبِّهِ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ ٱلْكَافِرُونَ» والآية 107 من سورة الأنعام: «وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ مَآ أَشْرَكُواْ وَمَا جَعَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ حَفِيظاً وَمَآ أَنتَ عَلَيْهِم بِوَكِيلٍ...».
(18) الرعد / 40
(19) يونس / 99
(20) الأنعام/ 35
(21) يمكن الاستفادة في هذا الإطار من مداخلة عبد المجيد الشرفي «الإسلام والعنف» في الملتقى الإسلامي المسيحي الأوّل (ص206-187)،وكتاب محمد الحداد، الإسلام: نزوات العنف واستراتيجيات الإصلاح، دار الطليعة،بيروت،2006.
(22) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص251.
(23) آل عمران 3: 159.
(24) القلم 68: 4. (واخفِضْ جَنَاحَكَ للمُؤمِنِينَ).
(25) تفسير الرازي: عن موقع www.altafsir.com
(26) الحجر 15: 85 (فاصفَحِ الصّفحَ الجَمِيل).
(27) المائدة 5: 54.
(28) البغوي (ت 516 هـ)،تفسير معالم التنزيل (الموقع نفسه).
(29) ابن عطية (ت 546 هـ)، تفسير المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز)الموقع نفسه).
(30) من قبيل: الطوسي (ت 460 هـ / 1067) في «تفسير التبيان الجامع لعلوم القرآن» ابن عبد السلام (ت 660 هـ) في تفسيره، والنسفي (ت 710 هـ) في «تفسير مدارك التنزيل وحقائق التأويل»، وغيرهم... (الموقع نفسه).



الأعراض والعلاج

د. حسن محمد أحمد محمد*

إنّ المُتأمِل لأحوال عالمنا اليوم يرى أنه يموج بكثير من الظواهر السالبة، بل يمكننا وصفها باللا إنسانية، والتي لا مبرر لحدوثها مطلقاً، لاسيما وأننا نعيش في قرن قد تميز بالكثير من التطور والازدهار التقني والمعرفي والاقتصادي...، للحد الذي يوصف بأنه طفرة وقفزة بعيدة المدى، فكيف إذاً -والعالم يشهد هذا التقدم والتطور- أن نتقبل وجود تلك الظواهر السالبة من فقر وجهل وأمراض وحروب فتاكة ودمار، وفوق كل هذا وذاك هناك شعور بعدم الأمان من أولئك النفر الذين يعيشون بيننا ونطمئن للعيش بينهم، بيد أن الواحد منهم يحمل بين جنبيه من الحقد والكراهية ما يكفي لقتل وسفك دماء الإنسانية جمعاء، دون أن يطرف له جفن، بل ربما يكون في غاية السعادة والفرح وهو يعلن مسؤوليته عن تلك المجازر الدموية.

أي شعور بالفرح ذلك الذي يغمره وهو يرى تطاير الجثث في الفضاء وتناثر أشلائها في الهواء، ورائحة الدماء التي تملأ المكان؟!! وكيف ألفت نفسه تلك المناظر التي يقشعر لها البدن وتنفر منها النفوس؟!!. من المؤكد أن هناك خللاً فادحاً قد سيطر سيطرة تامة على أنماط التفكير المنطقي لدى ذلك الشخص -أو تلك الجماعة- فتحوّل من شخصية سوية متزنة إلى شخصية مختلة العقل مضطربة التفكير، وهو بذلك أشبه بجهاز حاسوب قد تمكنت منه الفيروسات، فلم يعد صالحاً لأداء ما كان صالحاً قبل.

ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن الأحداث الإرهابية والدموية المُروّعة والمجازر المُفزعة التي تقشعر لها الأبدان وتضطرب من هولها العقول، فذلك أمر قد كفتنا شاشات التلفزة عن وصفه بكلماتنا التي تقف عاجزة تماماً عن وصفه (فالصورة أبلغ وأكثر تعبيراً من ألف كلمة)، وليس من رأى كمن سمع أو قرأ.

وإنما نسعى من خلال هذه الأسطر إلى تناول جوانب أخرى غير مرئية في شخصية الإرهابي ذي الفكر المتطرّف والمتعصّب لرأيه دون أن يرى رأياً صواباً غير ما يراه، وهو بذلك يكون صنواً لفرعون، حيث يقول: (يَا قَوْمِ لَكُمُ الْمُلْكُ الْيَوْمَ ظَاهِرِينَ فِي الْأَرْضِ فَمَن يَنصُرُنَا مِن بَأْسِ اللَّهِ إِنْ جَاءَنَا قَالَ فِرْعَوْنُ مَا أُرِيكُمْ إِلاَّ مَا أَرَى وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلاَّ سَبِيلَ الرَّشَادِ) غافر: 29

علم النفس:

مما سبق - نرى أنه - علينا ألا نكون أحادي النظرة فننظر إلى سلوك الشخصية المتطرفة على أنه سلوك إجرامي مثله في ذلك مثل سلوك المجرمين الآخرين ممن تغص بهم السجون؛ وإنما علينا أن ننعم الفكر والتفكير وندقق النظر في سمات السلوك المرتبط بتكوين الشخصية (النفسي والاجتماعي)، أي علينا أن ندرس الفكر المتطرف من جميع جوانبه، سواء أكانت تلك المرتبطة بالفكر من حيث هو معرفة إنسانية، أم تلك المتعلقة بسمات الشخصية ذاتها. وبما أن أقلام العديد من الكتّاب قد أكثرت من تناول فلسفة الفكر المتطرف - من حيث إنه معرفة إنسانية خاضعة للنقد العقلي والمنطقي - وأوسعته نقداً وتشريحاً؛ فقد يكون من الأهمية بمكان أن يجد قارئ هذه الأسطر تحليلاً سيكولوجياً للسمات المكونة لشخصية الشخص أو الجماعة المتطرفة في نمط تفكيرها. لاسيما وأن معرفة السمات الشخصية للشخص قد تمكّن من التكهُّن بالكثير من جوانب السلوك المهمة، كذلك لا يمكن أن نهمل الظروف المحيطة بالسلوك؛ فهي في الأغلب الأعم تكون خير دليل على فك شفرة تصرفات الناس في المستقبل؛ ولذلك يحرص علماء النفس على الاهتمام بدراسة البيئة بمختلف أنواعها (اجتماعية، ثقافية، سياسية، اقتصادية، جغرافية)، ويرجع ذلك إلى أهمية الدور الفعال الذي تلعبه في تحديد سلوك الفرد وبناء شخصيته.

تتميز شخصية صاحب التفكير المتطرف بالعديد من السمات، منها ما هو مرتبط بالبناء أو التكوين النفسي لشخصية الفرد، ومنها ما هو متعلق بنمط حياته وطريقة تفاعله مع البيئة المجتمعية التي يعيش فيها، وكلا الجانبين له تأثيره الذي يحثه ويدفعه بقوة إلى تبني السلوك العدواني العنيف تجاه الآخرين دون وعي أو شعور منه بخطورة ما يُقْدِمُ عليه من سلوك مُتهوِّر. والسُّلوكُ هو ذلك الأسلوب أو النمط الذي يتحكّم في طريقة تصرفات البشر والكائنات الحية الأخرى، وكثيراً ما يستخدم الناس كلمة سلوك بقصد التصرف، ويعني ذلك كيفية تناسب تصرفات الشخص مع أفكار المجتمع فيما يتعلّق بالخطأ والصواب، ولكن في علم النفس والعلوم السلوكيّة الأخرى، يعد السلوك كأي نشاط لشخص أو لكائن آخر. وربما ينتاب ذوي الفكر المتطرّف شعور زائف بالسعادة حين يندفع الواحد منهم - بحماس - إلى تنفيذ مخططه الإجرامي؛ ففي تلك اللحظة تسيطر على شخصيته سمات سيكولوجية تجعله أكثر حماسةً واندفاعاً في سبيل تنفيذ هدفه الشيطاني، ذلك الجرم الفادح الذي ربما تبرأ منه الشيطان نفسه: (مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَن قَتَلَ نَفْساً بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعاً وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعاً وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيراً مِّنْهُم بَعْدَ ذَلِكَ فِي الأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ) المائدة: 32

من السهل على المتتبع لأولئك النفر ممن يتعصبون للفكر المتطرف أن يلاحظ السمات التالية، هي من البروز والظهور بمكان بحيث لا تحتاج إلى كثير عناء أو جهد: التعصب الأعمى. غير متسامح مع من يختلفون معه في وجهات النظر. الجهل وقلة المعرفة. الجرأة الزائدة والاندفاع المتهور. القلق والتوتر. الجموح وعدم القدرة على ضبط النفس. اضطراب التفكير. اللاشعور وعدم الإدراك. التفكك النفسي. الانطوائية (غير اجتماعي) العدوانية المستترة. التشاؤم وعدم التفاؤل. جنوح الخيال وعدم الواقعية. التعجل وعدم التروي (مندفع). إيحائي

أي أنه سهل الانقياد ويمكن التأثير عليه. يميل إلى حسم جميع أموره بالعنف. وجود خلل في التنشئة الاجتماعية. إن جميع السمات التي تَقَدَّمَ ذكرها آنفاً هي سمات ملازمة وغير مفارقة لشخصيات ذوي الأفكار المتطرفة، وهي في ذات الوقت سمات ليست غريزية أو موروثة، أي أن الفرد لا يولد وهو يحملها في صبغياته الوراثية، وإنما يكتسبها بالتعلم والممارسة؛ فتتملكه وتسيطر على شخصيته، ومن ثم تصبح بمثابة أداة التحكم والسيطرة على السلوك الصادر عن تلك الشخصية.

> الحل الوقائي هو حل يمكن أن يتم تقديمه في حال وقع الشخص أو الجماعة في المحظور الذي نخشى وقوعه

هل ثمة حل لدى علم النفس؟

الإجابة عن هذا التساؤل هي بالإيجاب، لاسيما وأننا لا نفقد الأمل مهما صعبت المشكلة أو تعقدت خيوط الحل، فلابد وأن نتفاءل خيراً. والحل هنا على نمطين:

حلول وقائية: هناك حكمة قديمة تقول: درهم وقاية خير من قنطار علاج، أي أن على المجتمع أن يقدم الجرعة الوقائية التي تتمثل في درهم الوقاية، وهذا الدرهم يمكن توفيره من خلال مؤسسات اجتماعية هدفها الأساسي هو بناء وتكوين شخصية اجتماعية سوية متكاملة البناء (النفسي والاجتماعي والروحي)، ويمكن توفير ذلك من خلال: أهداف التربية: التي لابد وأن تقوم على إعداد الناشئة منذ الصغر على تقبل الآخر وأن المجتمع السوي ينشأ على التعدُّد واختلاف الآراء، هناك مقولة تقول: خطأ في الطب يقتل فرداً، وخطأ العدالة يضيع حقاً، وخطأ مهندس يقتل فرداً أو أفراداً، إلا أن خطأ في التربية يقتل الأمة بكاملها. الإعلام: لوسائل الإعلام -لاسيما اليوم- القدح المعلا في توجيه وتغيير وتشكيل الاتجاهات والميول والرغبات لدى الفرد والجماعة؛ فيجب على المجتمعات استغلال تلك الآلة الإعلامية التي تملكها - فهي لا تقلّ أهمية عن الترسانة الحربية، بل ربما تتفوق عليها؛ إن نحن أحسنا التعامل معها، واستفدنا من تلك الإمكانات الضخمة التي تتمتع بها وسائل الإعلام المتعدّدة والمتنوّعة. دور العبادة: يمكن وصفها بأنها تمثل حجر الزاوية في البناء الروحي وهو من أبرز وأعظم السمات المكونة للشخصية بلا مدافع أو منازع على الإطلاق، فلابد من نشر الوعي الثقافي والمعرفي في أوساط من يتولون هذه المهمة هذا من جانب، ومن جانب آخر لابد من تغيير نمط القبول لتلك الكليات أو المعاهد التي تستقبل أدنى نسب النجاح، وتلك هي الطامة الكبرى، التي لابد من تداركها حتى لا يستفحل الأمر أكثر مما هو عليه الآن.

حلول علاجية: يستطيع علم النفس بفروعه المختلفة، وبجانب ما يملكه علماء النفس من خبرات علمية وعملية متنوعة في شتى مجالات الحياة الإنسانية، تجعلهم أكثر من غيرهم إلماماً بمشكلات الفكر المتطرف، ولهذا فهم الأجدر والأقدر على تقديم الحلول المنطقية والعقلية لمعضلات التطرف ومشاكله المعقدة والتي يعاني منها العالم أجمع. والحل الوقائي هو حل يمكن أن يتم تقديمه في حال وقع الشخص أو الجماعة في المحظور الذي نخشى وقوعه؛ عندها يجب أن يتدخل الطبيب ليعطي الدواء المرّ، ولكن على جرعات متدرجة حتى لا ينفر المريض من الاستجابة للعلاج، أو أن يصاب بانتكاسة تعيده إلى حالة ما قبل العلاج. يقول معاوية بن أبي سفيان (رضي الله عنه): لو كانت بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت؛ إذا شدوها رخيتها، وإن رخوها شددتها. من خلال هذا المفهوم العقلي والفكري الذي لاحظناه في سياسة معاوية نجد أن كثيراً من بحوث علم النفس -التي أجراها العلماء والأطباء النفسيون-، قد ركزت على الاختلافات في مجال الشخصية الناتجة عن تجارب الطفولة وما يعقبها، وقد أوضحت تلك البحوث أن كثيراً من الناس الذين يصبحون مجرمين قد سبق لهم أن أهملوا من قِبَل أبويهم، أو قد تم عقابهم بطريقة قاسية أو غير سليمة، وقد جعلتهم هذه المعاملة يشعرون بعدم الأمان فتسوء علاقاتهم بالآخرين، وقد جعلتهم مطالبهم الخاصة يُهملون احتياجات الآخرين وحقوقهم.

بيد أن هذا الأسلوب العلاجي المقترح يتطلّب منا الكثير من الجهد من أجل إعداد مرشدين نفسيين - غير نمطيين - من ذوي الحنكة والدربة، تجتمع فيهم صفات المرونة مع الحزم والشدة مع اللين، وبالإضافة إلى توافر المعرفة السيكولوجية يجب أن يحصلوا على جرعات مكثفة وعالية التركيز في جوانب المعرفة الفقهية؛ تعينهم على ما يبذلونه من جهد في سبيل تعديل تلك السلوكيات الجانحة والمنحرفة عن سواء الطريق. فأولئك المتطرفون يحتاجون من المجتمع إلى الرعاية والعناية حتى يتمكنوا من تغيير الكثير من اتجاهاتهم وميولهم الفكرية؛ ومن ثم تتم إعادة بناء شخصياتهم من جديد، الأمر الذي سيجعلهم أشخاصاً أسوياء يصلحون للعيش في مجتمع آمن ومسالم، يطمئن إليهم ويطمئنون إليه، فلا يتسببون له في الضرر.

جامعة أم درمان الإسلامية - السودان



عبد السلام بنعبد العالي

في الهاتف المحمول

في قصيدة ملحون موضوعها خصام بين الثابت والمحمول، يعيب الهاتف الثابت على خصمه كثرة أسمائه، وعدم ثباته وشدة تحرّكه وتبدّله، فينعته بأنه مجرد لُعبة عاشوراء (قشيوشة دلعاشور). فهل المحمول بالفعل مجرد لُعبة نلهو بها، أم أنه كائن اجتماعي «كلي» حوّل كليّا علائقنا بالمكان والزمان، بالآخرين وبالعالم؟

أوّل ما تنبغي ملاحظته هو أن المحمول ليس مجرد هاتف، فقد تجاوزَ نفسه ولم يعد، كما كان في البداية، أداة تواصل. إنه غدا آلة كتابة قبل أن يصير أداة تخزين وأرشيف. نلحظ في وسائل النقل العمومية أن معظم الركّاب غالباً ما يكونون منشغلين بهواتفهم، إلا أننا قلما نراهم يهاتفون غيرهم ويتواصلون معه. ما أصبح يغلب على مستعملي الهواتف أنهم «يتواصلون» مع هواتفهم، و«ينشغلون» بنواتهم، ويغرقون في أرشيفهم، فتتحوّل هواتفهم من أداة للتواصل إلى طرف فيه.

لا يعني هذا، بطبيعة الحال، أن المحمول قد تنكّر لوظيفته الأصلية. فما كان يميّزه دائماً عن الثابت هو «إتقان» تلك الوظيفة، وإصراره الشّديد على أن يوصلك بمن يريد الاتصال بك. ففضلاً عن أنه يلاحقك أنّى كنت، فإنه ما يفتأ يُذكّرك بأنك مطلوب، ولا مفرّ لك من التواصل، حتى إن لم تردّ في الحين فإنك ستجد رسالة مكتوبة تذكّرك بأن لا عُذر لك في عدم الردّ. وفي المقابل، ينبّه من هاتَفَك بأن بإمكانه الآن أن يتواصل معك وأنك أصبحت «شاغراً»، أو أنك لم تعد منفلتاً من «التغطية».

فعلى عكس الهاتف الثابت الذي يسمح لنا بنصيب من الحرية، فيتيح لنا أن نغيب ونمتنع عن الردّ، أو نختار من نردّ عليه من غير ضغوط، فإن الهاتف النقال «يغطّينا» بكاملنا، ويضبط حركاتنا وسكناتنا، ويرغمنا على الاتّصال والتواصل. في هذا السياق ينكّرنا بعض الدّارسين بالأصول العسكرية لأدوات الاتصال الحديثة التي تبعث إلينا «أوامر» مكتوبة لا محيد لنا عن تطبيقها. فهذه الوسائل تجعلنا تحت الإمرة أنّى ومتى شاءت.

من الألفاظ التي تقترن بالهاتف المحمول لفظ «التعبئة». فضلاً عن معانيه المباشرة التي تدلّ على الشحن الكهربائي وتزويد الهاتف بالرّصيد، فإنه يضمر معنى آخر لَعلّه أكثر أهمية. ذلك أن المحمول يأخذ بتلابيبنا، ويعبؤنا فيرغمنا على الردّ والاستجابة، بل على العمل المتواصل. ولكي نظلّ في السياق العسكري الذي أشرنا إليه لنقل إنه «يجندنا» في كل وقت وحين(nous mobilise). في هذا السياق يُحوِّر أحد الدارسين عبارة كانت قد ظهرت إعلاناً مع بدايات المحمول تقول: «باقتنائك للمحمول، يغدو العالم في يدك». غير أن تطوّر الأمور جعلنا في تعبئة دائمة وغدونا نحن الذين «في يد العالم» صباح مساء.

كأن المحمول قد أعاد ترتيب زمانيتنا التي كانت تخضع لإيقاع معروف يميّز بين أوقات العمل وأوقات الفراغ، بين فترات يركن فيها المرء إلى نفسه فيوصد الأبواب دونه، وبين أخرى يسمح فيها للآخرين بأن يقتحموا خلوته. غير أن «الخليوي» لا يبدو أنه يعطي للخلوة اعتباراً.

تنهب إعادة النظر في الزمان هاتِه أبعد من ذلك بكثير. ذلك أن الموبايل يعمل على أن يرسّخ في أذهاننا ما يصحّ أن ندعوه زمانية معكوسة. فالزمان بالنسبة إليه ليس هو ما مضى وما ينفك يمضي، بل هو ما تَبقّى. إنه زمان مسدود الأفق، مشدود إلى نهايته. وهو ليس جمعاً وتراكماً، وإنما عمليات طرح لا تنتهي: فرصيدي سينفد بعد مضيّ المهلة المعينة، وفرصة الاستفادة من التخفيض ستنتهي بعد المدّة المحدودة. وهكذا أجدني متوجساً مما سيأتي، أحسب «ما تبقّى»، مدفوعاً إلى الاستفادة ما أمكنني من الرّصيد الذي سينفد بعد مدّة لا أملك وسيلة لتغييرها، فأخوض في البحث عمّن يقبل التواصل معي استغلالاً للفرصة، وإنقاذاً للرصيد واستباقاً للزمن.

مدينة الأفكار



بيـن زيارتيـن، وفي فصليـن مختلفين، فصل الشـتاء حيث الدهشـة آسـرة، والربيـع لما يتربـع الأخضر على كرسـي الحياة، وتفتح الأبواب إيناناً باحتفائية من ذهب، كان على سـائح غير مُتعجّل، استكشـاف ما سقط سـهواً في الزيارة الأولـى، وقد كلّل البياض الأمكنـة والفضاءات في امتدادها، وبهجـة الحيـاة وقـد تنـادى الأخضر فـي كل مكان مفسـحاً للخطـو توقيع الانبهار هنا في السـويد، البلـد المفتوح على تعايش يتناغم فيه حب المعرفة كما الأخلاق في رفعتها.

لوند: صدوق نورالدين



على الرغم من كون مدينة «لوند» تُعَدّ حسب البعض ثالث مدينة سويدية من حيث القيمة والأهمية، فإن زائرها يلمس وبقوة أنها تمنح صـورة جد دقيقة عن الحياة في السويد. فهي تقع في الجنوب السويدي، وتصل المسافة بينها و«مالمو» إلى العشرين كيلومتراً. وأما بعدها عن العاصمة «أستوكهولم» الواقعة أقصى الشمال، فيتحدّد في خمسمئة كيلومتر، فيما يبلغ ساكنوها المئة ألف نسمة.

بـدأت «لوند» حياتها كمدينة بداية عادية، تماماً كسائر مدن السويد (مالمو، كوتيبرغ، إيسلوف، كالمار، كرستيان ستاد)، إلا أنها سرعان ما أعلنت عن تـحـولات نتيجة عاملين أساسيين مرتبطين وثيق الارتباط. فأما العامل الأول فيتجسّد جغرافياً في طبيعتها، حيث ينداح الأخضر ليطال المساحات الشاسعة بعيداً عن فظاعات التلوث، حتى أن الحافلات الخضراء التي تتحرك وسـط مدينة «لـونـد»، وعلى مستوى السويد برمتها تعتمد على الغاز المُصنَّع وفق إعـادة الاستعمال التي تخضع لها النفايات. والواقع أن هذا العامل حفز على تأسيس تجمعات صناعية تحترم تقاليد النظافة وتراعي جماليات المدينة. وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى مصنع الكارتون «تيتابارك» المشيد في عام (1951)، بالإضافة للوحدات الصناعية المُتعلّقة بإنتاج الأدويـة (1960)، ثم شركة «سوني إريكسون» (1998). ومن ثم دعيت مدينة «لوند» بالجزيرة الخضراء، وهـذا ما يفسر كثرة مواقف الدراجات الهوائية التي تفوق 5000 آلاف موقف. وأما العامل الـثـانـي فيتعلّق بالجانبين الفكري والتربوي، ويتمثل في إنشاء جامعة «لوند» المفتوحة على عدة تخصصات، وانطلاقاً منها انبثقت مشاريع قوانين غايتها التجسيد القانوني المعقلن للحياة السياسية والاجتماعية، وهو العامل الذي أهل لاعتبار «لوند» مدينة إنتاج المعارف والأفكار.



جامعة «لوند»

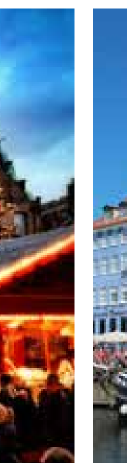
وإذا كانت «لوند» حازت شهرتها انطلاقاً من جامعتها ذائعة الصيت، فإن بقية المدن السويدية تنازعها الحضور وفق ما سنراه، وهو ما يرسم صورة عن قيمة وأهمية الحياة الثقافية في السويد. فجامعة «لوند» تُعَدّ من أكبر مراكز الدراسة والبحث. تأسست في عام 1666، وكانت تدعى بداية «أكاديمية كارولينا»، وتتوزع على سبعة تجمعات علمية بعضها مستقلّ والآخر متداخل، وتضم: كلية الآداب، كلية تدريس الديانات، الطب، القانون، العلوم الطبيعية والاجتماعية، الاقتصاد والتدبير، البيئة، بالإضافة إلى أكاديمية الفنون. وتتفرد هذه الجامعة بامتداد يتمثل في ملحقات علمية تابعة في مدينتي «مالمو» و«هيلسنبورك»، كما تتخذ من حديقة «البوتانيسكا» نموذجا لأكبر حديقة في السويد تحوي نباتات استقدمت من بقاع العالم كافة، وتفسح أبوابها مجاناً لزوارها، مثلما تضم مكتبة خاصة. وتخَرّج في هذه الجامعة علماء ومفكرون حازوا جائزة «نوبل» في التخصصات العلمية الدقيقة كـ: «كارل مان سيغبان» في الفيزياء و«أرفيد كارلسون» في الطب. ويبقى القول بأن هذه الجامعة تُموَّل من طرف المفوضية الأوروبية بالاتحاد الأوروبي.

على أن العاصمة «أستوكهولم» تتوافر على العديد من المعاهد والكليات رفيعة المستوى وتحق الإشارة إلى «معهد كارولينسكا»، الذي يُعد من أقدم المعاهد ذات التخصصات الطبية الدقيقة، وبالضبط في علم وظائف الأعضاء «الفيسيولوجيا»، حيث يشهد وقائع أربعين في المئة من البحو ث الجامعية، وهو بالمناسبة مركز تجمع أعضاء جمعية «نوبل» منذ عام1901، وهي الجائزة العالمية المؤسسة في 1895 من طرف الصناعي السويدي «ألفريد نوبل». يضاف إلى هذا المعهد الملكي للتكنولوجيا، وجامعة «استوكهولم» للاقتصاد. وأما مدينة «يوتيبوري»، وهي الأكبر بعد العاصمة، فتضم جامعة «تشالمرز» للتكنولوجيا المتخصصة في علوم الهندسة، في حين نجد جامعة أوبسالا وعمرها 500 سنة، تضم علوماً متقدمة في العديد من التخصصات.

بيد أن ما تتفرد به مدينة «لوند»، هو كرنفالها الطلابي، الذي ينظم كل أربع سنوات، ويعود كتقليد إلى سنة 1849، حيث يسهر على تنظيمه طلبة الجامعة، ويتحقق فيه عرض التقاليد والعادات الاجتماعية، إلى الاحتفال رقصاً وغناء. وفي هذه السنة بالذات (2014)، نُظِمَ الكرنفال تحت شعار «صحيح أم خطأ»، حيث حرص على المشاركة في تنظيمه أزيد من 5000 طالب تحقق اختيارهم حسب كفاءاتهم وقدراتهم على الانخراط الدقيق في التنظيم، كما حضر فعالياته أكثر من ثمانين زائراً حجوا من كل المدن السويدية، وكذلك من الدنمارك، إذ استمرت مسيرته «فوك» (باللغة السويدية)، أزيد من ساعتين. وهو يضارع مختلف كرنفال: ريو،البرازيل، المكسيك والكبيك.

عامة وخاصة في آنٍ!

تضم مدينة «لوند» ومختلف المدن السويدية مكتبات عامة مفتوحة للجميع، إذ يمكن الانضمام إليها عن









طريق بطاقة الانخراط أو بدونها. ففي «لوند» تستوقفنا مكتبة «ستاديس بيليولتكن»، التي يرجع تاريخ تأسيسها إلى عام 1864، وفي هذه السنة يكون مضى على تأسيسها 150 سنة، وهي تتشكل من طابقين: طابق يحوي المكتبة الجامعة لأفانين المعرفة بكل اللغات، وإن كان اللافت فيه ضعف الجناح العربي وغلبة الإصدارات الكردية عليه. وفي هذا الطابق يسمح بالحديث وتلقي المكالمات الهاتفية. إلا أن الطابق الثاني لا يسمح فيه بالحوار أو النقاش، بل يفرض الصمت المطبق على مرتاديه. ويحق للمنخرطين استعارة الكتب، وعلى السواء استغلال الإنترنت، والتصوير. كما تتفرد هذه المكتبة الموجودة في قلب المدينة بمقهى ملحق بها، وجناح خاص بقراءة الصحف العالمية مجاناً، لكن اللافت غياب الصحف العربية عن الرفوف. وبالإضافة لما سبق ذكره، فإن المكتبات العامة توجد في جُلّ مناطق السويد التي تتشكل من مثلث خدماتي يوفر الخدمة الصحية والمعرفية فضلاً عن التسوق. وتسهل المكتبة العامة



أرفيد كارلسون

خدماتها بتوظيف حافلات تضم رفوفاً للكتب عوض مقاعد الركاب، حيث تجوب المدارس والثانويات والساحة العامة، كما تتيح للمنخرطين استعارة الكتب عن قرب.

ونجد إلى جانب المكتبات العامة، الخاصة كمثال «أكاديمي بوكهندل» ونعثر على فروعها في كل نقطة من نقط البيع الموزعة على السويد، حيث ترفع كشعار لها «القراءة سفر» وتحوي أحدث



كارل كان جورج

الإصدارات التي تعلن عنها في الملاحق الثقافية اليومية للجرائد السويدية أو التي يتحدث عنها في البرنامج الثقافي للقناة السويدية الأولى. بيد أنه ومن بين الخدمات التي تسهر على تقديمها المكتبات الخاصة، تنظيم لقاءات مع الكتّاب من مختلف بقاع العالم إلى خدمة الزبون ببيع كتابين، على أن يكون الثالث مجاناً. وبين فترة وثانية، تفتح أسابيع التنزيلات، حيث تخفض أسعار الكتب.



> إذا كانت «لوند» حازت شهرتها انطلاقاً من جامعتها ذائعة الصيت، فإن بقية المدن السويدية تنازعها الحضور

ساحات فسيحة

والملاحظ أن ما يثير زائر السويد، فرادة المعمار وفق ما تدل عليه البنايات بمختلف أشكالها. فهي توازي بين الطابع ذي المرجعية الرومانية المسيحية، وهو الغالب، والأوروبي على ندرته. بيد أن ما يميز الأول من خصائص، اعتماد البناء على الحجر الأحمر المتين المُشكّل على نمط طبقات، إلى القرميد المثلث الشكل في الأعلى، حيث يسيل الثلج ماء عوض تجمعه. واللافت ظاهرة الإكثار من النوافذ المستطيلة التي يتسرَّب منها الضوء إلى الداخل، مع الاعتماد على الشرفات الواسعة التي تفسح متعة النظر إلى الأخضر، إذ لا يكاد يوجد بناء غريب عن المساحات الخضراء بما هي حدائق تسهر على رعايتها والاعتناء بها الجماعات المحلية. والواقع أن الصيغة المعمارية المتحدث عنها، تتجسد في بنايات «عرفية»: وتتمثل في جامعة «لوند» المُتفرّدة بأقسامها العلمية والمعرفية، وتنطبع بالمواصفات السابقة. والبنايات «الدينية»: وهنا يستوقفنا مثال دال وقوي تعكسه الكنائس الدينية، وتتخذ شكل صوامع تدق في علوها، إلى الاعتماد على الأعمدة والسواري والقباب الدائرية. وتزين القاعات الفسيحة بالصور، الزجاج والرخام. وأقدم كنيسة في مدينة «لوند» تدعى «الدوم شيركن» وعمرها ألف سنة. وبخصوص البنايات ذات الصيغة المعمارية الأوروبية، فتستوقفنا في العاصمة استوكهولم كما في مدينة مالمو، حيث تقوم البنايات على طبقات عالية تضم إما تجمعات سكنية، أو محلات عامة كالبنوك والإدارات أو المصالح ذات التوجهات الاقتصادية.

بيد أن اللافت في السويد شساعة المساحة، حيث يقف السائح على ساحات واسعة تقام فيها، وبخاصة في فصل الربيع هناك أسواق للبيع والشراء متحركة، ومحددة بتوقيت صارم.. والبعض الآخر، تجمعات اجتماعية وسياسية، كمثال اجتماعات التضامن مع الشعب الفلسطيني أو المصابين بداء الإيدز، وسياسياً تنظم فيها احتفالات فاتح مايو السنوية. ومن نماذج هذه الساحات في مدينة «لوند» نجد: «كوستاف توريات»، «استرتوريات»، «مورتن ستوريات» ثم «كليمن ستوريات». وفي مالمو نعثر على «كوستاف توريات» و«ليلا توريات». وأما في استوكهولم فنجد ساحة «تولبانة». وهذه الساحات يحافظ عليها وفق الشكل الذي وُجِدَتْ عليه دون التفكير نهائياً في تحويلها إلى بنايات أو محلات تجارية ثابتة. ومن أغرب ما يلفت، التماثيل الموجودة في الفضاءات والأمكنة، وتكون في الغالب لأسماء علم اعتبارية تفردت بأدوار طلائعية ومعرفية، أو أنها تعكس تجارب فنية شكلت لتتلاءم وطبيعة الأمكنة والفضاءات. ومن بين هذه نجد في حديقة «ستادس باركن» تمثال «بومونة»، أو التفاحة، للنحات «نيلزموللبرك»، وهو مثال لأسطورة الحب والحنين.

أيقونة من البلاد

إذا تمثلنا الواقع الأدبي والثقافي بالسويد، فإن الظاهرة الأبرز التي فرض منجزها ذاته على الثقافة الأوروبية ككل، التأسيس لكتابة الرواية البوليسية. والأصل أن نواة هذه الكتابة يؤرخ لها بالستينيات (1960)، إذ ابتكر الروائي «مارنن بيك» شخصيتين هما «ماي خوفال وبيرفالو»، حيث نسج من خلالهما أحداثاً ووقائع هدفها الأساسي نقد السياسي والاجتماعي بالدول الإسكندنافية ككل. بيد أنه وفي فترة لاحقة، وبالضبط(1992)، برز اسم «بيتر هوك»، الذي تعده بعض الدراسات النقدية الغربية المؤسس الفعلي لكتابة الرواية البوليسية، وفق مقاييسها وضوابطها المعتمدة.

وشكّلت هذه البدايات مرجعيات اعتمدت في التجارب الأدبية اللاحقة، حيث هيمن اسم الروائي «هنين مانكل»، الذي سَنّ تقاليد كتابة الرواية البوليسية، حيث امتد تأثيره ليطال الدول الأوروبية والآسيوية، وبخاصة من خلال سلسلة «فالاندر»، وهو ضابط شرطة مرفق بفريق عمل يساعده على تقصي تفاصيل الجرائم المرتكبة.

والثابت في كتابة الرواية البوليسية لدى «مانكل» يتجسد في: المكان، وهو المدينة الصغيرة «إيستاد» والواقعة في الجنوب السويدي، حيث وُلِدَ «مانكل». ثم في الشخصية: والمقصود بها الضابط: «فالاندر». وما يسم تجربة «مانكل» الأدبية، هو الاعتماد المطلق على البعد النفسي في تحليل وتقصي أبعاد الجرائم المرتكبة، وكذلك تجسيد الفضاءات الغربية وبناء الشخصيات القوية بالارتهان إلى خيال ينتقد التاريخي والاجتماعي على السواء. ولقد ترجمت أعمال «مانكل» إلى أربعين لغة، وتصل مبيعاته إلى ثلاثة ملايين نسخة، علماً بأن الكثافة السكانية لدولة السويد تصل إلى تسعة ملايين نسمة. ونجد من بين أهم الجوائز التي ظفر بها جائزة «نيلز هولكرسون».

والملاحظ أن لهذه التجربة امتداداتها المتمثلة في كتابات «ستيك لارسن» و«كاميلا لكبريك» و«أدريار أندرسن»، مثلما أن لها تأثيراتها على الحقل الثقافي الفرنسي الذي بات ينافس هذه الظاهرة الإبداعية القادمة من الأصقاع الباردة.



أدب



لم تكن الرواية العربية من طليعة الروايات التي تناولت ظاهرة العسكراتية، أو الديكتاتورية التي تجسّد هذه الظاهرة الشمولية، ولم يبرز في العالم العربي ما يسمى أدب الديكتاتور، مثلما برز «أدب السجون»، الذي يكاد يكون موضوعاً عربياً بامتياز

ملف



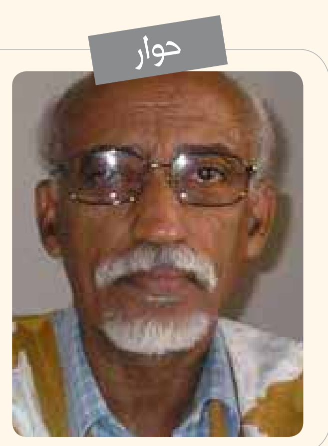


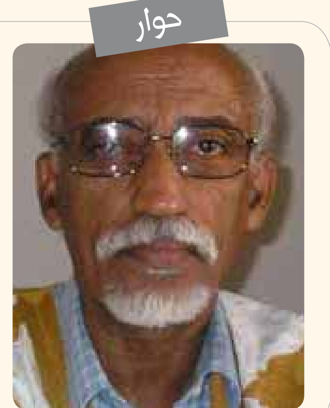
باتريك موديانو

أوراق حميمة

رجل في التاسعة والستين، عاش معظم حياته في الحيِّ اللاتيني، في المنطقة الخامسة من باريس، حيث تنتشر دور النشر وجامعات السوربون، والمقاهي الأدبية، وعالم المكتبات، إنه الكاتب باتريك موديانو الذي لا يشبه الكتّاب الفرنسيين الآخرين

حوار





64

الشاعر محمد كابر هاشم

أجيال الشِّعر الشنقيطي

بعد شهرين، تحل الذّكرى الأربعين لإنشاء رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين، وقد واكب الشاعر والكاتب محمد كابر هاشم(1953) معظم مسيرتها، لمدّة سبع وثلاثين سنة، عضواً مؤسِّساً فاعلاً، ثم رئيساً راعياً مدة عشرين سنة، فكان- بذلك- ذاكرةً كشَف عن غناها كتابه «أجيال القصيدة الموريتانية» وخلاصة تجربة شعرية ترجمها ديوانه «حديث النخيل»

ترجمات



الحقيقة كبيرة وأنا صغير

أحمد شاملو

لا وجود لما يدعى الغد

طارق بوروا

كتب

111

السوريون الأعداء

أسفار بالإكراه



بعد شهرين، تحل الذّكرى الأربعين لإنشاء رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين، وقد واكب الشاعر والكاتب محمد كابر هاشم(1953) معظم مسيرتها، لمدّة سبع وثلاثين سنة، عضواً مؤسّساً فاعلاً، ثم رئيساً راعياً مدة عشرين سنة، فكان- بذلك- ذاكرةً كشَفَ عن غناها كتابه «أجيال القصيدة الموريتانية» وخلاصة تجربة شعرية ترجمها ديوانه «حديث النخيل».
مجلة «الدوحة» زارته في بيته، وأجرت معه هذا الحوار.

عبد الله ولد محمدو

الشاعر محمد كابر هاشم

أجيال الشِّعر الشنقيطي

■ يرجع إليكم الفضل، بمعيّة آخرين، في تأسيس رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين.حدِّثنا عن إرهاصات النشأة، ومراحل التكوّن وهي تبلغ اليوم رشدها.

- كان لي شرف تأسيس هذه الرابطة مع نخبة من الأدباء، أبرزهم الخليل النحوي رئيسها الأول، وقد تنازعَت، في البداية، عدة حركات وتيّارات على زعامتها هي: يساريّو الكادحين، والتيّار القومي العربي، وحركة القوميين الزنوج ذات النزعة الفرانكوفونية، ومرّت مسيرتها بعدّة محطّات، حملت أسماء يلخّصها عنوان رواية زميلي الشاعر والأديب أحمدو ولد عبد القادر «الأسماء المتغيّرة»؛ فلاتّحاد الأدباء والكتّاب الموريتانيين أسماء متغيِّرة هي: «رابطة أقلام الصحراء»، «الرابطة الموريتانية للآداب والفنون»، وبهذا الاسم نالت اعترافاً رسمياً مطلع 1975، وهذه التسمية جمعت بين مختلف مكوّنات الطيف الثقافي من شعراء وأدباء وموسيقيين وفنّانين تشكيليين، ثم «رابطة الأدباء الموريتانيين»، فمع بداية تسعينيات القرن الماضي دخل أعضاء الرابطة في مواجهة مع السلطة انتهت بهم إما إلى التشريد أو إلى التهجير أوإلى السجن، فانفرط عقد الرابطة، حيث تشكّلت روابط عديدة من الموسيقيين والسينمائيين، وانسحب الزنوج، واكتفى الجميع بالفرجة. (وللأمانة، يقول محمد كابر هاشم: لم يتمّ التضييق علينا لكوننا أدباء أو مثقّفين، بل لكوننا ننتمي إلى حركات سياسية- سرية)، ثم سُمِّيت «رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين» وكان تبنّي هذا الاسم عام 1997 متناغماً مع تنامي الكتابات القصصية والمسرحية، وظهور قامات إبداعية في السرد، وأخيراً «اتحاد الأدباء والكتّاب الموريتانيين»، وهذا الاسم تَمّ اعتماده بعدما انضمّت إلى الاتحاد عدة روابط وهيئات لتشكِّل اتِّحاداً جامعاً.

■ يقلّ تداول الأدب الموريتاني عربياً. ما الأسباب في نظرك؟

- خضع تداول المنتج الشعري العربي لنظرية المركز والأطراف، والقصيدة الموريتانية ليست استثناءً في هذا السياق، فإن القصيدة اليمنية والقصيدة العمانية على سبيل المثال، رغم جودتهما وقربهما من المركز، لم تنالا من الانتشار والتداول ما نالت قصيدة المركز التي مَثّلتها الحواضر الكبرى (بغداد، ودمشق، والقاهرة).

■ قمت بدراسات عليا في الإعلام، وكانت لكم الريادة في الحركتين الإعلامية والأدبية في البلد. برأيك، كيف يتكامل الأدب والإعلام في أداء رسالتهما ؟

- شهدت الحركة الثقافية في البلد منذ الاستقلال تلاحماً بين الحركتين الأدبية والإعلامية، فقد كان الروّاد الأوائل الذين عانوا من الشقاء جيلاً من الأدباء العلماء والشعراء، أمثال أحمدو ولد عبد القادر، ومحمد سالم ولد عبد الودود، والمختار ولد محمدا، وغيرهم، وكانت القصيدة حاملة هموم المدينة، ذات رسالة ملتزمة بقضايا الأمة، ومن أبرزها -على سبيل المثال- الدعوة إلى التعريب الذي كان قضية البلد، فهذا الشاعر محمدي ولد أحمدو قال يواجه أول



الشاعر محمد كابر هاشم إلى يسار الصورة

برلمان موريتاني بهذه الصرخة:
لسان الضاد ويحك ما الجواب
لما فعل الغطارفة النواب؟

يعود إلى رابطتكم الفضل -في السنوات الأخيرة- في نشر وتوزيع عدة كتب أثرت الساحة الثقافية الوطنية..

- قمنا خلال مسيرتنا السابقة بإصدار 71 عملاً؛ منها دواوين شعرية وقصص ودراسات نقدية، وأغلب هذه الدواوين لشعراء شباب. وقد حرصنا على أن يتولّى الاتّحاد كافّة الأعباء من التدقيق والمراجعة والطباعة؛ ليتسلم المؤلّف في النهاية ألف نسخة جاهزة، تحمل عبارة: (حقوق النشر محفوظة للمؤلّف)، وسهرنا على نشر أعداد مجلة «الأديب» الفصلية دون انقطاع.

مَرَّت مسيرتكم بعدّة مراحل، بلغت الإكراهات، بإحداها، ذروتها، حيث زُجَّ بكم في السجن. كيف تستحضر تلك المرحلة ؟

- هي مرحلة كانت ضرورية للحفاظ على هويّة الشعب الموريتاني، فقد حكم البلدَ قادة، كانت لبعضهم مواقف تستهين بهويّة البلد العربية، وتنفر من كلمة «عربي». أذكر ذات مرة أني قلت في سياق حديث لي عبارة «النبي العربي محمد بن عبد الله»، فكان ذلك كافياً لتعنيفي وإخراجي من القاعة من قِبَل عضو حاضر من أعضاء اللجنة العسكرية الحاكمة. فالتضحيات في تلك الحقبة كانت ثمناً يتطلَّبه الدفاع عن الهويّة العربية للبلد.

ما مستقبل الكلمة الشاعرة؟ وهل لا يزال لها تأثير يُنكَر في عصر الفضاءات المفتوحة ؟

- بالرغم من العولمة الطاغية إلا أن في النفس الإنسانية حبّاً أزليّاً للكلمة الشاعرة؛ فالمطاعم الأميركية السريعة روّادها أكثر شغفاً بالشعر، لنا يحرص بعضها على جلب الزوار بتقديم مقبّلات شعرية. وبالنسبة للعربي يظلّ الشعر حاجة لا غنى عنها، وقد قيل لسعيد بن المسيّب: إن قوماً بالعراق يكرهون الشعر، فقال: نسكوا نسكاً أعجمياً. والشعر له من الجاذبية ما يضمن له البقاء، فالفنون الجميلة مستمدّ بعضها من الشعر، كالألوان، والموسيقى، والصور...

إذا كانت لكل أدب خصوصيته، فما خصوصية الأدب الموريتاني ؟

- للأدب الموريتاني خصوصيات عديدة منها كون معظم الشعراء الكبار الروّاد علماء من أمثال: محمد اليدالي، ومحمد ولد الطلبة، ومحمد ولد محمدي، والشيخ سيدي الكبير، والشيخ ماء العينين. وقد أكسبت هذه الميزة الشعر الشنقيطي صفة المشروعية، وأعطته مزيداً من التقبُّل، ومن خصوصية هذا الشعر- كذلك- أن انطواء الصحراء على الشناقطة قد جعل شعرهم وفيّاً للقصيدة العربية المقيس في بنيتها ودلالتها، ومعظم هؤلاء الشعراء أصحاب قدرة لا متناهية في اللغة، بخلاف بعض الشباب الذين ظهروا مؤخَّراً كأصحاب مواهب وملكات شعرية، حيث تلقى لديهم القصيدة الجميلة، لكن حين تمعن النظر فيها تجد بعض التجوّز أو التجاوز في قواعد اللغة المعيارية.

عبدالله سالم باوزير

ثلاث محطّات

عدن: عادل سعيد القدسي

فجر الخميس 7 أكتوبر/تشرين الأول 2004م، وعن عمرٍ ناهز الثانية والستين عاماً، رحل عن دنيانا عبدالله سالم باوزير، وقد دُفِن في مقبرة على بعد خطوات من جامع العيدروس الأشهر في مدينة عدن. من عاشق السرد وملك الكتابة إلى أمير القصة اليمنية... ألقاب ونياشين لم تشفع في إنصاف هذا المبدع المتعدِّد والمتنقِّل.

عاش حياته بسيطاً ومتواضعاً، عارك الحياة في مسقط رأسه حتى حمل عصا الترحال – كما هي عادة أبناء حضرموت - مغادراً إلى عدن في يوليو/تموز من العام 1954م، كي يبدأ رحلة الحياة متحمِّلاً عبء أسرته التي غادرها عائلها إلى الدار الآخرة.. وكمثل الذي ينحت في الصخر الأصمّ كانت رحلته إلى عدن التي اتَّسعت لتضمّ أشتاتاً من الأجناس ومن اللغات والعادات والطبائع التي لا تمتّ بِصِلة إلى عالم الفتى القادم من (غيل باوزير). وقد نجح في اختراق هذا المجتمع الجديد الذي شاهده لأوَّل مرة. وعن هذه المحطّة حدَّثنا: «وأنا أعيش في حلم يقظة دائم.. أتنقّل من مكتبة إلى أخرى، أرشف من أفانين الأدب والفكر قطرات قد لاتشفي غليلي وذهني النهم إلى المعرفة. ولكنها تحييني إلى اليوم الثاني، موعدي مع الكتب.. ثم ذلك التعطّش إلى الفن، تلك الألوان التي سحرتني والمتمثّلة في اللوحات التي أحجُّ إليها كل يوم، أقدِّم لها القرابين من وقتي الذي أقضيه أمامها غائباً عن الوجود ساعات طويلة.. أنا الذي كنت أخطِّط لنفسي عالماً خاصاً بي لايمتّ للواقع الذي حولي بأيّ صلة، أُفاجأ اليوم بأن عليَّ أن أقطع كل صلتي بتلك الأحلام وتلك الخطط التي رسمتها بنفسي، وأكرِّس نفسي لعملي الذي علمت أنه سيستمرّ من السابعة صباحاً إلى مابعد الثامنة مساءً، ولهذا شعرت كمن هوى من أعلى قمّةٍ كان متربِّعاً عليها، إلى الأرض».

من لم يحالفه الحظّ بالاقتراب كثيراً من عالم الباوزير يتوقَّف مقابل آخر محطّة توقَّف فيها، وصار يطلق عليه لقب (أمير القصة اليمنية) أو (عاشق السرد) وألقاباً أخرى نالها عن جدارة، لكن الأمر ليس على هذا النحو؛ صحيح أنه بدأها بمداعبات القلم، وختمها كذلك، لكن هناك محطات أخرى تستحقّ أن نتوقّف عندها.

أوّل بدايات الباوزير كانت مع الشعر، حيث راسل مجلة «أنغام» بمحاولة شعرية غنائية «أسمر من الشيخ» ثم جاءت محاولته الثانية في صحيفة «الأيام» بمقطوعة شعرية، وبعض المشاركات المتواضعة في (غيل باوزير). فالباوزير بدأ مشواره الأدبي شاعراً، أو هكذا أراد، لكن الشعر لم يسلِّمه مفاتيحه، أو- ربّما- استعصى عليه! لذلك كان الطلاق البائن لمملكة الشعر، إلى تحوُّل- على جناح السرعة- من مغازلة الشعر إلى مغازلة من يغازل الشعر، فارتمى في أحضان العود والطرب، واتّخذ لهذا التحوُّل الاستراتيجي (تنك غاز فارغاً)، وصنع منه عوداً بأوتار من شِباك الصيد! وكان هذا العود المُصَنَّع من خامات محلّيّة في غاية البدائية هو التعبير الحقيقي عن حِسّ الفنان، ولمّا



تَحِن ساعة المخاض الحقيقية. هجر الباوزير العود، أو- ربّما- هجره العود، فعاد إلى قواعده سالماً..

جاءت محطة الرسم، والحقّ أن هذه المحطّة وُلِدت مع الباوزير، ورافقته حتى وقت متأخّر. كان صاحب ريشة خفيفة يحلِّقُ وإياها في عالم الألوان والرؤى. وكاد أن يشقّ طريقه في هذا السبيل، ويحطّ رحاله في رحابه لولا المجهود العضلي والمادي والزمني الذي يتطلّبه هذا المجال الذي جعل من مسكنه الأول «سفينة نوح» مرسماً خاصاً، يعتلي الفرش والثياب كي يُتِمّ لوحته في «مرسم سفينة نوح» التي سمّاها كذلك..

وقد انتشرت أعماله الفنية في عدن – آنذاك – في المتحف الحربي، وفي المكلّا، وفي غيل باوزير، بل إن العديد من لوحاته كان يهديها للأعزاء من أصدقائه. ولم يبقَ من هذه الثروة الفنية إلّا لوحة «شهر العسل» التي تتصدّر منزله في عدن كذكرى لزواجه الميمون. وقد قال عن محطّته هذه: «إن المتعة التي أحصل عليها – متعة الرسم – هي متعة لا يعادلها شيء.. وتهون أمامها كل الخسائر والتعب الذي ألاقيه». «أنا والحياة»، ص 148.

وفي المحطة الثالثة، دون سواها، وَلد عبدالله سالم باوزير ولادته الثانية؛ صار اسماً له حضور يتلألأ في المجتمع. وجاءت هذه المحطة لتتلقّف محطّاته السابقة، وتعيد هضمها وإعادة إنتاجها عبر القلم، القلم وحده، يقول الباوزير: «ولهذا استبدلت بالفرشاة القلم وبالألوان الكلمة». وجد الباوزير ذاته التي بحث عنها طوال سنين مضت، فانعقدت صداقة أبدية بينه وبين الكتابة استمرّت منذ 1961م، عبر أوّل قصة نشرتها له مجلة «الطليعة» بعنوان «أشواك» إلى آخر قطرة مداد سكبها في قصته «اجتماع الحمير» ونشرتها «الأيام» في 2004م.

وخلال عمره القصصي، من 1961 إلى 2004م، ترك الباوزير أربعة عشر كتاباً، مابين مجموعات قصصية قصيرة، ومسرحيات، وقصص طويلة، أو روايات قصيرة، وسيرته الذاتية «أنا والحياة» و«سفينة نوح» و«أيام في بومباي» وهي من أدب الرحلات والسِّيَر، بالإضافة إلى خمسة أعمال لاتزال مخطوطة حبيسة الأدراج، ولم تجد طريقها للطباعة والتوزيع رغم مرور زمن على رحيله.

وبعد..

والآن، ونحن نحتفي بالذكرى العاشرة لرحيل أديب اليمن الكبير (أمير القصة اليمنية وعاشق السرد) الذي أعطى لوطنه ولأمّته خلاصة حياته، ولم يجد من الحياة إلا القليل من العرفان، وعاش حياته للكلمة الحرّة الشريفة.. الكلمة المقاتلة لا المخاتلة كاتباً ملتزماً بقضايا أمته وهموم المواطنين، عاش عفيفاً نظيفاً.. عاش للوطن؛ كل الوطن، ورحل ولم يجد – حتى ساعة الناس هذه – كلمة شكر أو لفتة وفاء؛ وهو الذي ملأ الدنيا وشغل الناس عطاءً وحباً، وصارت أعماله تُتَرجم إلى لغات العالم المختلفة، وغدت (مادة سخية) لطلاب الدراسات العليا في الماجستير والدكتوراه في عدد من جامعات العالم.. من حقّه علينا، وعلى هذا الوطن الكبير أن يحظى اسمه بالحضور المجتمعي عبر تسمية أحد شوارع عدن وإحدى قاعات جامعة عدن أو المكلّا باسمه، وأن يُمنَح وساماً رفيعاً يليق بعطائه السخي، وأن يُعتمَد له راتب شهري محترم، مع صرف (شقة سكنية)، في إحدى المجمّعات السكنية، لزوجه وأبنائه، ولن ننسى أن نناشد (وزارة الثقافة) و(اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين) و(السلطة المحلية) بمحافظة عدن ضرورة إعادة بعث كامل إنتاجه وعطائه الأدبي الذي تمّت طباعته، ونفدت جميع نسخه من الأسواق.. وكذا طباعة (المخطوطات الجديدة) للأعمال الخمسة التي لم تصافح يد مبدعها.

كاتب عربي في بزّة عسكري

حميد عبد القادر

لم تكن الرواية العربية من طليعة الروايات التي تناولت ظاهرة العسكراتية، أو الديكتاتورية التي تجسّد هذه الظاهرة الشمولية، ولم يبرز في العالم العربي ما يسمى أدب الديكتاتور، مثلما برز «أدب السجون»، الذي يكاد يكون موضوعاً عربياً بامتياز، يروي معاناة الكتّاب والمثقّفين في سجون الأنظمة الديكتاتورية العربية، رغم أن الرواية العربية رواية سياسية، يحضر فيها الزعيم السياسي، لكن ليس بتلك الهالة التي نجدها في الرواية اللاتينو - أميركية.

لقد ظلّ الروائي العربي متردّداً بخصوص تناول العسكراتية، كنظام ديكتاتوري مطلق يقوم على قمع الحريات والأفراد، رغم معايشته لها وخضوعه لعنفها وتسلّطها. ولم يقدر على التوغُّل في عمق شخصية الديكتاتور العربي، ومحاولة فهم نفسيته وعقيدته، مثلما فعل روائيّو أميركا اللاتينية، مكتفياً بتناول ظاهرة النظام المستبدّ، دون تعمُّق في فهم الظاهرة من جوانبها التاريخية والنفسية.

كانت الرواية اللاتينو-أميركية، قد سبقت الرواية العربية بشأن تناول العسكراتية والديكتاتورية. وكان الزعيم البوليفي سيمون بوليفار قد تنبَّأ، وهو يحتضر شهر ديسمبر 1830، بأن أميركا اللاتينية سوف تسقط في قبضة «جبابرة صغار، من كل الأجناس، والأصناف».

لكن الذي لم يتنبّأ به بوليفار، هو أن هؤلاء الجبابرة العسكريين، سوف يساهمون بتسلُّطهم وجبروتهم في ميلاد نوع أدبي جديد هو «رواية الديكتاتور». وبالفعل، عقب رحيل بوليفار بعشر سنوات فقط، ظهرت الرواية المؤسِّسة لهذا النوع الأدبي، وهي رواية «الماتادور» للأرجنتيني «ايستيبان اتشيفيريا».

تطوَّر هذا النوع الأدبي في القرن العشرين، بفضل رواية «السيد الرئيس» لميغيل أنخيل أستورياس، ثم رواية «الأعلى» لأغستو روا باستوس، التي تصوِّر سنوات حكم الديكتاتور «خوزي غاسبار رودريغير دو فرانسيا» الذي حكم باراغواي بين 1814و1840، بقبضة من حديد. وقد جعله باستوس يردِّد في روايته «لم يسبق لي أن أحببت أحداً».

تقوم رواية «الأعلى» على فكرة طغت في المجتمعات العربية، وهي أن الحاكم / المتسلّط يفرض أناه كتمثيل للوحدة، وهي الفكرة التي طوَّرها الروائي الكوبي «أليخو كاربونتييه» في روايته الشهيرة «اللجوء إلى المنهج»، حيث نجد أن العسكري الديكتاتور هو: مرادف للنظام، ومن دونه يغرق المجتمع في الظلامية والفوضى، وهي الصورة نفسها التي نجدها لدى بعض الحكّام العرب، الذين يتصرّفون وفق مقولة لويس الرابع: «أنا، وليكن بعدي الطوفان».

وتوالت الروايات اللاتينو-أميركية التي تفنَّنت في وصف العسكراتية والديكتاتورية، من «خريف البطريك» لماركيز، وصولاً إلى رواية «حفلة التيس» لفارغاس يوسا. وفي المقابل، ظلت الرواية العربية بعيدة عن تناول الموضوع ذاته، رغم وطأة الأنظمة الشمولية التي برزت عقب الثورات الوطنية التي أحدثت قطيعة نهائية مع الأنظمة الاستعمارية

العمل الفني Edward Harris -كندا

أو أنظمة الانتداب. ولم يلتفت الروائي العربي إليها إلا بشكل يكاد يكون محتشماً. ومن بين أسباب عدم بروز ظاهرة العسكراتية والديكتاتورية في الرواية العربية، أن الروائي العربي، التقدّمي واليساري -بالأخص- عُرِف بمساندته للزعيم العسكري / الديكتاوري العربي، نظراً لكون هذا الزعيم الذي تحوَّل إلى ديكتاتور كان جزءاً من حركية التاريخ الوطني العربي في محاربته للاستعمار والإمبريالية، على خلاف روائيّي أميركا اللاتينية الذي عارضوا الديكتاتور منذ بدء نظامه، نظراً للتواطؤ والتماهي الصارخ بين الأنظمة الديكتاتورية، من التشيلي إلى كوبا مروراً بالأرجنتين مع الإمبريالية العالمية ممثَّلة بالولايات المتحدة الأميركية، وشركات «الموز» التي حطّت رحالها في هذه البلدان لاستغلال الخيرات المحلّيّة. كما ساهمت هجرة كثير من روائيّي أميركا اللاتينية إلى أوروبا (وباريس تحديداً) فراراً من القمع السياسي الديكتاتوري، في وجود هامش كبير من الحرية لدى هؤلاء الكتّاب لكتابة ما يسمى أدب الديكتاتور، ومثل هذه الهجرة المحرِّرة من قيود التسلُّط، لم يلجأ إليها الروائيون العرب كخيار، إذ ظلت الغالبية منهم في أوطانها، سائرة وراء خطابات الزعماء العرب، مؤيّدة لهم، مدعّمة لخياراتهم.

يمكن إرجاع بداية تناول الروائي العربي لموضوع التسلّط، إلى ثلاثية نجيب محفوظ، وشخصية عبد الجواد، التي تعبِّر عن الديكتاتورية الذكورية. بيد أن علاقة نجيب محفوظ بالزعيم / الديكتاتور جمال عبد الناصر تميَّزت بما يشبه التواطؤ، فقد فضَّل الصمت والتوقُّف عن الكتابة، لعدة سنوات بعد نجاح ثورة الضباط الأحرار التي خالفت مبادئه كمثقَّف وفدي وليبرالي، يؤمن بأفكار ثورة 1919 الديموقراطية. أما إحسان عبد القدوس، فقد قضى فترة في السجن بسبب مقالاته النقدية تجاه الضباط الأحرار، وأشهرها مقال سياسي بعنوان «الجمعية السرية التي تحكم مصر»، لكن بعد فترة السجن القصيرة غَيَّرَ من أفكاره، وتخلّى عن معارضته للنظام العسكري الذي جاء بعد ثورة يونيو 1952. وعلى خلاف كُتّاب أميركا اللاتينية الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى، فإن الشريحة الأوسع من المثقَّفين العرب كانوا ينتمون إلى الطبقات البسيطة، لذلك ساندوا ديكتاتورية العسكريين الوطنيين العرب، ووقفوا في صفّها بمجرَّد أنها تعمل لصالح الفئات الشعبية، وتحقّق «اشتراكية تعاونية». ففي الجزائر انقسمت مواقف الروائيين الجزائريين من نظام العقيد هواري بومدين الشمولي، الذي جاء إلى الحكم على إثر انقلاب عسكري على الرئيس أحمد بن بلة يوم 19 حزيران / يونيو 1965 (المنتخَب من قبل الجمعية التأسيسية - البرلمان سنة 1962)، فمنهم من عارض خياراته (محمد ديب، نبيل فارس، رشيد بوجدرة) فيما توقف مولود معمري عن الكتابة لسنوات طويلة، وكذلك فعلت أسيا جبار، إذ لم تنشر أي رواية بعد سنة 1967، واكتفت بنشر بعض الدواوين الشعرية ومسرحية حول فلسطين.

ويُعَدّ رشيد بوجدرة الذي اختار المنفى بعد الانقلاب العسكري (1965)، من أكثر الروائيين معارضة لنظام بومدين العسكري، حيث كتب رواية «التطليق»، عقب الانقلاب على بن بلة، وأبدى فيها نقداً شديداً لاستحواذ العسكر على الحكم. وفي المقابل، هناك من ساند خيارات بومدين الأيديولوجية التي قامت على مسألة الإصلاح الزراعي (الثورة الزراعية)، وعلى امتلاك الدولة لوسائل الإنتاج، فلم يكونوا أصحاب نظرة نقدية تجاه انفراد مجلس الثورة بالحكم، والذي ينتمي أغلب أعضائه إلى ضباط جيش التحرير الذي حَرَّر البلد من الاستعمار الفرنسي، قبل أن ينفرد العقيد بومدين بالحكم. ونعثر على مواقف مساندة لخيارات بومدين في أعمال كل من الطاهر وطار، بالأخص في رواية «الزلزال»، وعبد الحميد بن هدوقة في «ريح الجنوب، ونهاية الأمس». ولم تظهر الرواية التي قاربت موضوع العسكراتية في الجزائر إلا بعد أحداث أكتوبر/تشرين الأول 1988، التي عرفت انتفاضة شعبية

توجّب انتظار ثمانينيات القرن الماضي، أي بعد تبخُّر الأحلام، والتأكّد من أن الزعيم العربي خالف وعوده بشكل نهائي،لكي تتبلور فكرة ضرورة تناول ظاهرة العسكراتية وشخصية الديكتاتور العربي روائياً.

ضد النظام الحاكم، وأفرزت عن تعدّدية حزبية ودستور جديد سنة 1989 يقرّ بحرّية الصحافة، ووسط هذه الظروف المحفِّزة نشر الروائي مرزاق بقطاش رواية «عزوز الكابران» التي تنتقد النظام وطبيعته العسكرية.

وبالعودة إلى الرواية العربية مرحلة سبعينيات القرن العشرين، فإننا نعثر فيها على انعكاسات واضحة لأنظمة الطغاة وظاهرة العسكراتية، بالأخص في روايات عبد الرحمن منيف، في «شرق المتوسط» التي كتبها عام 1972، والتي تصف أجواء السجن السياسي الذي يحاول قتل الجسد العربي بواسطة الترهيب. وكان السجن السياسي وفق ما ذهب إليه عبد الرحمن منيف، قد لجأ إليه الديكتاتور العربي وهو يزداد خوفاً، وضيقاً بالمعارضة، ومن ثمّ أكثر لجوءاً إلى القمع، فأصبح السجن السياسي، مثلما عَبَّرت عنه الرواية، وسيلة لحماية وجود الديكتاتور العربي وتحصينه، وإبعاد القلاقل والاضطرابات عنه.

وتوجّب انتظار ثمانينيات القرن الماضي، أي بعد تبخُّر الأحلام، والتأكّد من أن الزعيم العربي خالف وعوده بشكل نهائي، ولم يحقق العدالة الاجتماعية المنشودة، بل فرض وأسّس نظاماً قمعياً متسلِّطاً، لكي تتبلور فكرة ضرورة تناول ظاهرة العسكراتية وشخصية الديكتاتور العربي روائياً. فنشر حيدر حيدر رواية «وليمة لأعشاب البحر»، وكتب مؤنس الرزاز رواية «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، بينما عاد عبد الرحمن منيف للموضوع ونشر «مدن الملح». كما لم تخلُ رواية «العصفورية» لغازي القصيبي من الإشارة لموضوع التسلُّط العربي وشخصية الديكتاتور. ونعثر على الظاهرة نفسها لدى هاني الراهب في روايته «رسمت خطاً في الرمال»، وكذا في الجزء الرابع من «مدارات الشرق» (الشقائق) للكاتب السوري نبيل سليمان.

يبقى أن الملاحظ في هذه الروايات تناولها لظاهرة العسكراتية تناولاً سطحياً. لقد فضَّل الروائي العربي الكتابة عن شخصية العمدة صاحب السلطة المطلقة، ورجل الشرطة المتسلِّط بدل الكتابة عن الديكتاتور، فلم نقرأ مثيلاً لرواية «خريف البطريرك» لماركيز التي وصفت آليات القمع، ورسمت شخصية الديكتاتور، وقدَّمت جوانب دقيقة من حياته ونفسيته وأفكاره. ولعل روايتَيْ «الزيني بركات» للروائي المصري جمال الغيطاني، و«عو» للفلسطيني إبراهيم نصر الله، قد كُتبتا للتعبير عن الرقابة المنتشرة في العالم العربي، وأسلوب التعامل البوليسي مع المواطن، فشكَّلتا الاستثناء، وتمكّنتا من سبر أغوار الظاهرة، حيث طرحتا ذلك الصراع الحادّ والشرس بين الديكتاتورية (عو) وأجهزته المخابراتية (الزيني بركات) وأحلام الإنسان البسيطة.

وظل الأمر هكذا إلى بداية القرن العشرين الذي شهد ظهور روايات جعلت من الديكتاتور شخصية محورية، ونجد أن الروائي السوري نبيل سليمان قَدَّمَ مدوَّنة حول الموضوع ذاته، للردّ على مقالين نشرهما إبراهيم العريس، وفخري صالح حول موضوع «الديكتاتور في الرواية العربية»، نَفَيا من خلاهما وجود رواية «الديكتاتور العربي». وحَدَّد سليمان الأعمال التالية كروايات اهتمَّت بالموضوع، وهي: «فتنة الرؤوس والنسوان» لسالم حميش، «الأسلاف» لفاضل العزاوي، ورواية أبو بكر العبادي «آخر الرعية»، وكذا رواية واسيني الأعرج «المخطوطة الشرقية»، ورواية عبد الستار ناصر «أبو الريش»، ورواية «تل اللحم» لوالي نجم. ويمكن إضافة روايات مثل «قبعة الوطن» لزكريا عبدالجواد، التي تقدِّم الأنظمة العسكرية كأنموذج للاستبداد، و«أودية العطش» للروائي الموريتاني بدي ولد ابنو، إضافة إلى رواية «حدائق الرئيس» للروائي العراقي المقيم في إسبانيا محسن الرملي التي تتعامل مع شخصية الطاغية كموضوع محوري، ولا ننسى «مجنون الحكم» للمغربي سالم حميش.

إن الرواية العربية رواية سياسية بامتياز، لكنها لم تكن بحثاً معمَّقاً في السلطة. تحضر فيها ثيمات العنف والقهر وكل مظاهر التسلُّط، لكنها عجزت عن إبراز عمق جذور الجهاز الحاكم ونواته الأساسية وطبيعة آلة السلطة الديكتاتورية في خفائها وتجلِّياتها. كما اكتفت الرواية العربية، طويلاً، بأن تكون رواية سجون ومخابرات وفظائع لا غير.



على هامش فرانكفورت

خاص بالدوحة

عاشت فرانكفورت الألمانية -بداية الشهر الماضي، على مدار أربعة أيام- على وقع الحدث الأدبي السنوي الأهم، باحتضان الدورة السادسة والستين (8 - 14 أكتوبر/تشرين الأول)، من معرضها الدولي للكتاب، الذي اختار فنلندا ضيف شرف. ويُعَدّ معرض فرانكفورت من أهم المعارض في العالم، في التأثير في تجارة الكتاب وتسويقه والترويج له بكل اللغات.

سَجَّل المعرض حضوراً عربياً مهمّاً، ممثَّلاً في مشاركة عدة دول منها قطر بجناح أدبي مهمّ، والسعودية، والبحرين، وسلطنة عمان، ومصر، بالإضافة إلى مشاركة مؤسَّسات ثقافية اعتبارية منها اتحاد الناشرين العرب، ونقابة الناشرين اللبنانيين، ومؤسسة الأهرام المصرية، وكذلك دور نشر خاصة مثل العبيكان، وضفاف، والبستاني، وصفصافة، التي ألقى مديرها، الأستاذ محمد البعلي ندوة مهمّة في المعرض بعنوان (الإسلام والتحوُّل الديموقراطي – نماذج من مصر وإندونيسيا)، كما عقدت الدار نفسها اتفاقيات مع كُتّاب أجانب لترجمة بعض كتبهم إلى العربية.

الحضور العربي المهمّ تمثَّل -أيضاً- في حصول الروائية السعودية رجاء عالم على جائزة أدب الحرية التي تقدّمها مؤسَّسة ليتبروم litprom عن روايتها «طوق الحمام» والتي ترجمها هارتموت فاندريش، وصدرت باللغة الألمانية عن دار «يونيون» السويسرية.

وقد صرَّحت رجاء عالم للصحافة خلال حفل تسلُّمها الجائزة، على هامش معرض فرانكفورت للكتاب، أنها سعيدة بهذا الفوز الذي عَدَّته تكريماً للأدب العربي، وأنها تعدّ أعمالها نتاج غرس المورو ث الأدبي العربي الهائل ونتاج حبّها لمدينتها الأم «مكة».

مع جائزة أدب الحرّية كان لمؤسَّسة ليتبروم نشاط آخر ضمن المعرض تمثَّلَ في إعلان نتيجة ورشة الكتابة والمسابقة التي تضمَّنها مشروع «قصص القاهرة القصيرة»، وذلك تحت إشراف الكاتب العراقي الألماني عباس خضر، وشارك في تنظيمها معهد جوتة بالقاهرة.

وقد أعلن منظّمو المشروع أن دار صفصافة بمصر ستقوم بجمع القصص الناتجة عن ورشة الكتابة ونشرها في كتاب.

سألنا البعلي عن حال الأجنحة العربية في معرض فرانكفورت، من حيث التنظيم ورواج الكتب. وإن كان هناك خطة عامة تجمع الناشرين من أجل أداء أفضل، فأجاب: «يمكن وصف المشاركة العربية في معرض فرانكفورت هذا العام بأنها كانت كبيرة نسبياً ولكنها عشوائية؛ سواء من جهة عدم وجود أي تيمة مشتركة، أو من جهة تركيز على أحد جوانب الثقافة أو التراث العربي، وكذلك من جهة عدم تنسيق تصميمات الأجنحة لكي تعطي شكلاً مميَّزاً للركن العربي». ويصف البعلي أن الجناح المصري كان الأسوأ تصميماً؛ فلم يكن هناك أي ديكور إضافي مع حوائط الجناح سوى علم للبلاد.

وبخصوص كتب صاحب نوبل 2014 باتريك موديانو يضيف البعلي، صاحب النشاط المكثَّف لشراء حقوق الترجمة بالقول: «التقيت ممثّلين عن دار غاليمار الفرنسية (الناشر الأصلي لصاحب نوبل)، وأكّدوا لي أن فوز موديانو بنوبل أثار اهتماماً كبيراً بكتبه خلال المعرض، وعرضت كثير من دور النشر العربية شراء حقوق ترجمة كتبه؛ ولكن دار غاليمار قرَّرت أن تؤجِّل أيّ اتفاقات أو عقود بشأن كتب الكاتب إلى حين العودة إلى باريس والالتقاء به».

الجدير بالذكر، أن الحضور العربي السّابق في معرض فرانكفورت بضيافة الشرف،لم يتكرَّر منذ عام 2004.

أحمد شاملو

الحقيقة كبيرة وأنا صغير

تقديم وترجمة عن الفارسية:مريم حيدري

يُعَدّ أحمد شاملو أهم شاعر وطني إيراني وأكثر الشعراء شعبية وأبرز من كتب قصيدة النثر في إيران، كما أنه يُعَدّ رمزاً للمثقّفين والفنّانين في الشعر، حيث حاول أن يتحدّث عن الحرية والأمل والصمود. وهناك الكثير من سطوره ومقاطعه الشعرية حفظها مُحِبّوه وهواة الشعر وأخذ يردّدها حتى الذين لا يهتمّون بالشعر كثيراً.

لشاملو لغته الخاصة وإيقاعه المنفرد في الشعر المنثور، إذ تتّسم لغته بالرصانة، ويحفل نصّه بكثير من التراكيب اللغوية الجديدة التي أدخلها إلى لغته الشعرية، والمفردات التي دخلت نصّه دون الآخرين؛ لذلك يمكن أن يكون أحد أسباب شعبية شاملو وخلود شعره هو تلك اللغة الشعرية التي تتميز في مزجها للملحمة بالغزل في آن واحد.

ويقال إنه حاول أن يستمدّ إيقاع نصّه من التراجم الفارسية الأولى للقرآن التي أنجزت في القرون الأولى من الهجرة، من مثل ترجمة أبي الفتوح الرازي التي حاول فيها أبو الفتوح - ونظراً لقداسة القرآن- أن يحافظ على الإيقاع القرآني في الترجمة. وشاملو، الذي قرأ قصيدة النثر الغربية وتأثر بها وشاهد تأثُّر الغربيين بالنصوص التوراتية والإنجيلية، خطا خطوات مشابهة وبرز في ذلك. وهو إلى جانب الشعراء الإيرانيين الكبار، من مثل فروغ فرخ زاد، وسهراب سبهري، ومهدي أخوان ثالث، يُعَدّ من روّاد الجيل الذي أتى بعد الرائد الأكبر للشعر الفارسي الحديث، أي «نيما يوشيج»، والذي حرّر الشعر الفارسي من قيود القصيدة العمودية، وبدأ بكتابة القصيدة الحرّة التي تعادل قصيدة التفعيلة في العربية.

كما اشتهر شاملو بقصائده التي تعكس الواقع السياسي والواقع الاجتماعي في عصره والاعتراض عليهما، وذلك بشاعرية تامّة ونبوغ أدبي دون الاقتراب من أي شعارات، ما جعل قصائده تلك خالدة حتى اليوم. وكان قد خصّص بعض شعره للنضال السياسي والتيار اليساري الذي كان يعارض سياسات الشاه آنئاك. وما يلاحَظ في نصوص شاملو الغزلية والاجتماعية والسياسية، وفي حياته الشخصية أيضاً، هو أن الشعر كان هو الحياة بالنسبة إليه، كما ذكر يوماً أن «الشعر ليس انطباعات عن الحياة بل هو الحياة ذاتها».

أصدر شاملو مجاميع شعرية عدة خلال حياته، وقد أثّرت لغته الشعرية وعالمه الشعري في الأجيال الشعرية التي تلته، لا سيما لغته ومفرداته الرصينة والفخمة التي دخلت حتى فضاءاته الغزلية بشكل إبداعي رائع.

وُلِد شاملو عام 1925 في طهران، وتوفِّي عام 2000. من مجاميعه الشعرية: «حديقة المرايا»، «مراثي التراب»، «آيدا في المرآة»، «إبراهيم في النار»، «خنجر في الطبق» و«أغاني الغربة الصغيرة».


اللوحات: Rene magritte- بلجيكا

الحُبّ العامّ

الدمعُ سرّ
الابتسامةُ سرّ
والحبُّ سرّ
دمعةُ تلك الليلةِ كانت ابتسامةَ حُبّي.

لستُ قِصّةً تروينها
ولا نغمةً تُغنّينها
ولاصوتاً تَسْمعينهُ
ولستُ شيئاً تَرينَهُ
أو شيئاً تَعرفينهُ...

أنا وَجَعٌ مُشتركٌ
اصْرُخيني.

الشجرةُ تُحدّث الغابةَ
العُشبُ يُحدّث الصحراءَ
النَّجمةُ تُحدّث المجرّةَ
وأنا أحدّثكِ.

بُوحي لي باسْمكِ
هاتي يَدَكِ
قولي كلامَكِ لي
وامنحيني قلبَكِ
أنا أدركتُ جذورَك
بِشَفَتَيكِ نَطقتُ لكلّ الشفاهِ

ويَداكِ تألَفانِ يَديّ.
مَعكِ
في الخلوةِ المُضاءةِ بكيتُ
مِن أجلِ الأحياءِ،
وفي المِقبرةِ المُظلمةِ غنّيتُ معكِ
أجملَ الأناشيدِ
لأنّ أمواتَ هذا العام
كانوا أكثرَ الأحياءِ حُبًّا.



هاتِ يَدكِ
يداكِ تألَفانِي
يا من وجدتُكِ مُتأخّراً
أتحدّث إليكِ
كما يتحدّث الغيمُ إلى الطوفان
كما العشبُ معَ الصّحراء
كما المطرُ معَ البحر
كما الطيرُ مع الربيع
وكما تتحدّثُ الشَّجَرةُ مع الغابة

لأنّي
أدركتُ جذوركِ
لأنّ صَوتي
يألفُ صوتك.

في الّليل

كيفَ يُمكنُ أنْ أكتُبَ قصيدةً في الّليلِ
تَتحدَّثُ عن قلبي كما عن زِندي؟

في الّليل
كيفَ يُمكن
أن أكتُبَ مثلَ تلك القصيدةْ؟

أنا ذلك الرمادُ الباردُ الذي
يكْمُن فيه لهيبُ كلّ التمرّدات،
أنا ذلك البحرُ الهادئ الذي
تكمن فيه صرخةُ كل العواصف،

أنا ذلك السرابُ المظلم الذي
تكمن فيه نارُ كلّ الإيمانات.

الأفُق المُضاء

ذاتَ يوم سَنجدُ حَمائمَنا مَرّةً ثانيةً
والمحبةُ، سوف تُمسِكُ بِيَدِ الجَمالْ.

يومٌ
تكونُ القُبلةُ
أقلَّ الأناشيدِ
وكلُّ إنسانٍ
يكونُ أخاً
للإنسانِ الآخرْ.
يومٌ
لا يُقفلونَ فيه أبوابَ بُيوتِهم
فالقفلُ عند ذلك
خُرافةٌ
والقَلبُ وَحْدهُ
يَكْفي للحياةْ.

يومٌ
تكون كلُّ الأحاديث فيه
تعني الحبَّ
كي لا تبحثي عن كلام من أجل الحديث الآخر.

يومٌ
تكون الحياة
إيقاعاً لكلّ حرفٍ
كي لا أحتمل عناءَ البحثِ عن القوافي
من أجْلِ القصيدةِ الأخيرةْ.

يومٌ
تكونُ كلّ شَفَةٍ فيهِ
أغنيةً
لتغدوْ القبلةُ، أقلَّ الأناشيدْ.

يومٌ
تأتينَ فيهِ
تأتينَ للأبدْ
وتتساوى المحبّةُ مع الجمالْ.

يومٌ
ننثرُ فيه الحَبَّ ثانيةً لحَمائِمِنا...
وأنا أنتظرُ ذلكَ اليومَ
حتّى
يومَ لم أكُنْ.

في اللّحظة

ألْمَسُكِ فأدرِكُ العالَمَ،
أفكِّر بكِ
وأتلمَّسُ الزمانَ
مُعلَّقاً، بلا حدودٍ
وعارياً.

أهُبّ، أُمطِرُ، أُشِعّ.
أنا السماءُ
والنجومُ والأرضُ،
والقمحُ المعطّرُ الذي يزهرُ
راقصاً
في روحِه الخضراءْ.

أعبُرُ مِنكِ
كما صاعقةٌ من الّليل.

ألمعُ
ثمّ أنهارْ.

موت نازلي(1)

«- نازلي!
ها هُو الرّبيعُ ابتَسَم وتفتّحتْ زهرةُ الأرجوانْ.
وفي البيتِ ازدهرتْ الياسَمينةُ الهَرِمةُ تحتَ الشُّبّاك.
اتركْ الظنَّ والخيالَ!
ولا تصارعْ الموتَ المشؤومَ!
فالوجودُ خير من العدم، لاسيّما في الربيع...»
ولكنّ نازلي لم يتحدّث،
فقط
بكبرياءٍ
كَتَمَ الغَيظَ ورحلْ.

«نازلي! قل ْأيَّ شيءْ!
طائرُ الصَّمتِ، في عُشِّه الآنَ
يدفّئ بيضةَ موت مفجع!»

ونازلي لم يتحدّث،
خرجَ من الظُلُماتِ كما الشَّمسُ
وتخضّبَ بالدّمِ ورَحَل...

نازلي لم يتحدّث
نجمَةً
كانَ نازلي
تلألأَ في هذا الظلامِ لحظةً، ثمَ قفزَ ورَحلَ...
نازلي لم يتحدّث
بنفسجاً
كان نازلي
تفتّحَ
وبشّرَ: «لقدْ انكَسر الشِّتاءُ!»
و
رحلْ...

أحبّيكِ...

أحبّيكِ وأجلسُ بجواركِ
وفي خِلْوَتكِ تنْبَني مَدينتي الكبيرةْ.

إن كنتُ صرخةَ الطائرِ أو ظلَّ العشبِ
فهذه الحقيقةُ في خلوتكِ أجدُها.
مُتعَباً، مُتعَباً، من مسالك طريق الحيرة آتي

مُمتلئاً مِنكِ كما المرآةُ
ولا يُهدّئني شيءْ
لا غُصْنُ زِندكِ ولا ينابيعُ جَسَدكْ.

ساكن أنا دونك، ومدينة في الليل.
تُشرقينَ
من بعيدٍ أتذوَّقُ دفأك
فتَستيقظُ مَدينتي.

بالضجَّاتِ، والتردّداتِ، والمحاولاتِ، وضجيجِ



مُحاولاتي المتردّدة.
لم يعُدْ شيءٌ يَنوي تَهدِئتي.
في البُعد عنكِ
أيّتُها الشّمسْ
مَدينةٌ في اللّيلِ.. أنا
وغُروبُكِ يُحرِقُني.
أبحثُ عن فَجرٍ ضائعْ.

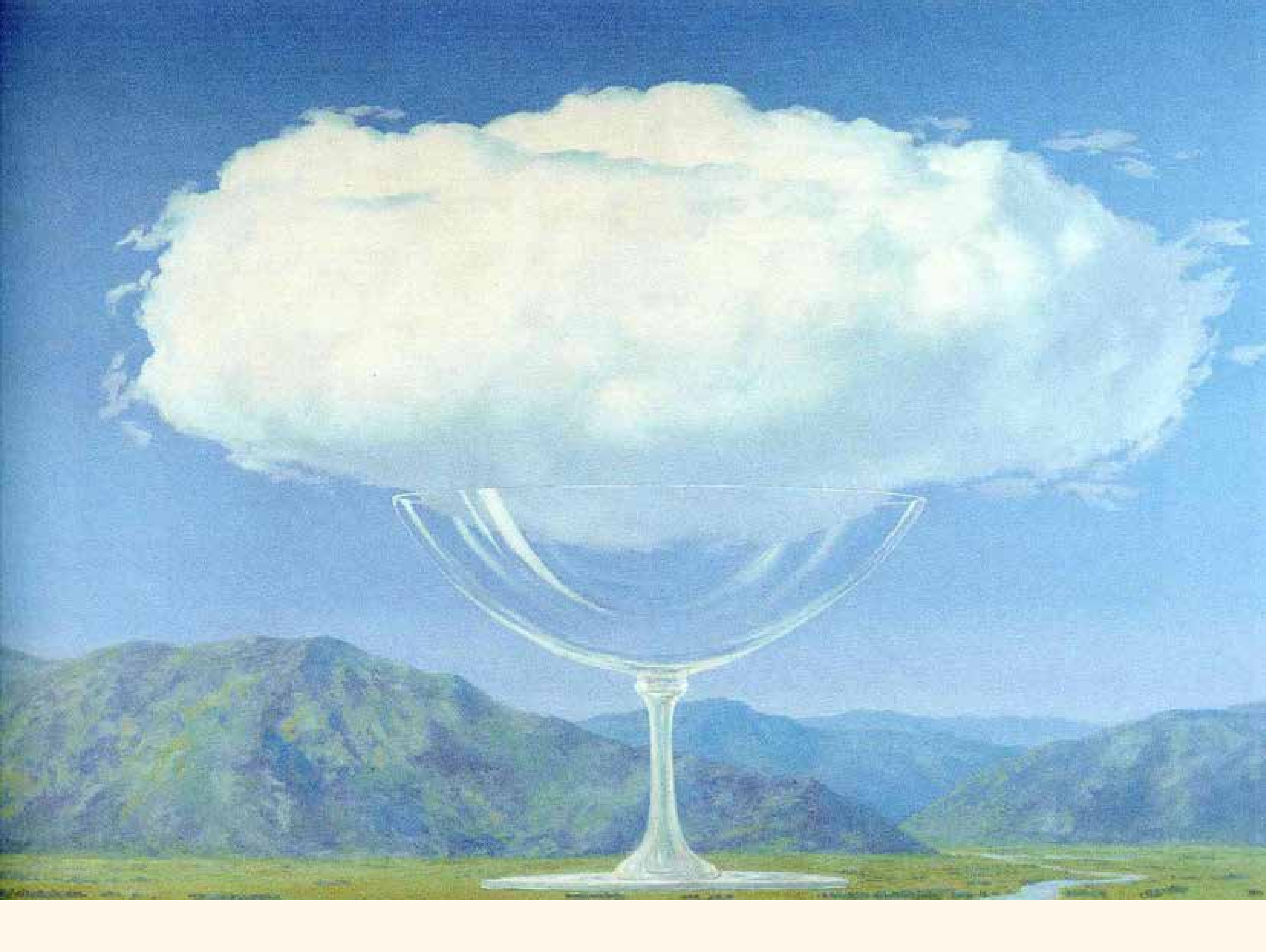
تتحدّثينَ ولا أسمعْ
تَسكُتينَ وأصرخْ
أنتِ معي وأنا لستُ معي
ودونك لا أدركُ نفْسي.
لم يعدْ شيءٌ يَنوي تهدئتي أو يَستطيع.

صراخَ الطّائرِ كنتِ، أمْ ظِلَّ العُشبْ
فهذه الحقيقةُ وجدتُها في خِلوتِك.
كبيرةٌ هي الحقيقةُ، وصغيرٌ وغريبٌ معكِ أنا.

اسمعي صُراخَ الطائرِ
وامزِجي ظِلَّ العُشبِ بعُشبكِ
عرّفيني إليكِ يا غريبتي
ووحّديني بنفْسكْ.

امتزاج

على نحوٍ قاسٍ
ضئيلاً كان الحيّزُ
والحدَثُ..
غيرَ متوقَّع



تماماً.

لم نذُقْ طَعمَ نَشوةٍ
منْ رؤيةِ الرّبيعِ
فالقفصُ
يجعلُ الحديقةَ ذابلةً.

سأنقطِعُ
مِنَ الشّمسِ والنَفَسِ
كما تنقطعُ الشَّفَةُ من قُبْلةٍ غيرِ ريّانة.

عارياً
قُلْ لهمْ أنْ يَدفنوني عارياً
عارياً تماماً
كما نُقيمُ الصلاةَ للحُبّ،
فأريدُ الامتزاجَ
بالترابِ
حُبًّا
دون شائبةِ أيِّ حِجابْ.

نشيدٌ للشُّكر والعِبادة

قبلاتُكِ
العصافيرُ الثرثارةُ في الحديقةِ
نهداكِ خليّةُ الجبالْ

وجَسدُكِ
سِرٌّ أبَديٌّ
يبوحونَ لي بهِ
في خلوةٍ عظيمةْ.

جَسدُكِ إيقاعٌ
وجَسدي كَلمةٌ تَجلسُ فيهِ
لتُولَدَ نَغمةٌ:
نشيدٌ يَنبضُ بالدَّيمومةْ.

كلُّ المَحبّاتِ في نَظرتِكِ
هِندباءُ بَريّةٌ تأتي بنبأ الحياةْ.

وفي صَمتكِ كلُّ الأصوات:
صرخةٌ تجرّبُ الكَينونةْ.

غزَلُ التّحيّةِ والوداعْ

بتَحيّةٍ تَدخُلين البيتْ
وبوداعٍ
تُغادرينَه.
أيّتُها الصانعةْ!
لحظةُ عُمْري
ليستْ إلا الفاصلَ بين هذه التحيّة وذاكَ الوداعْ:

هذه، تلكَ اللحظةُ الحقيقيّةُ التي
تنتظرُ اللّحظة الأخرى.
نَوَسانٌ في مِرساةِ الساعةِ
يجرُّ المرساةَ بنوَسانٍ آخَر.

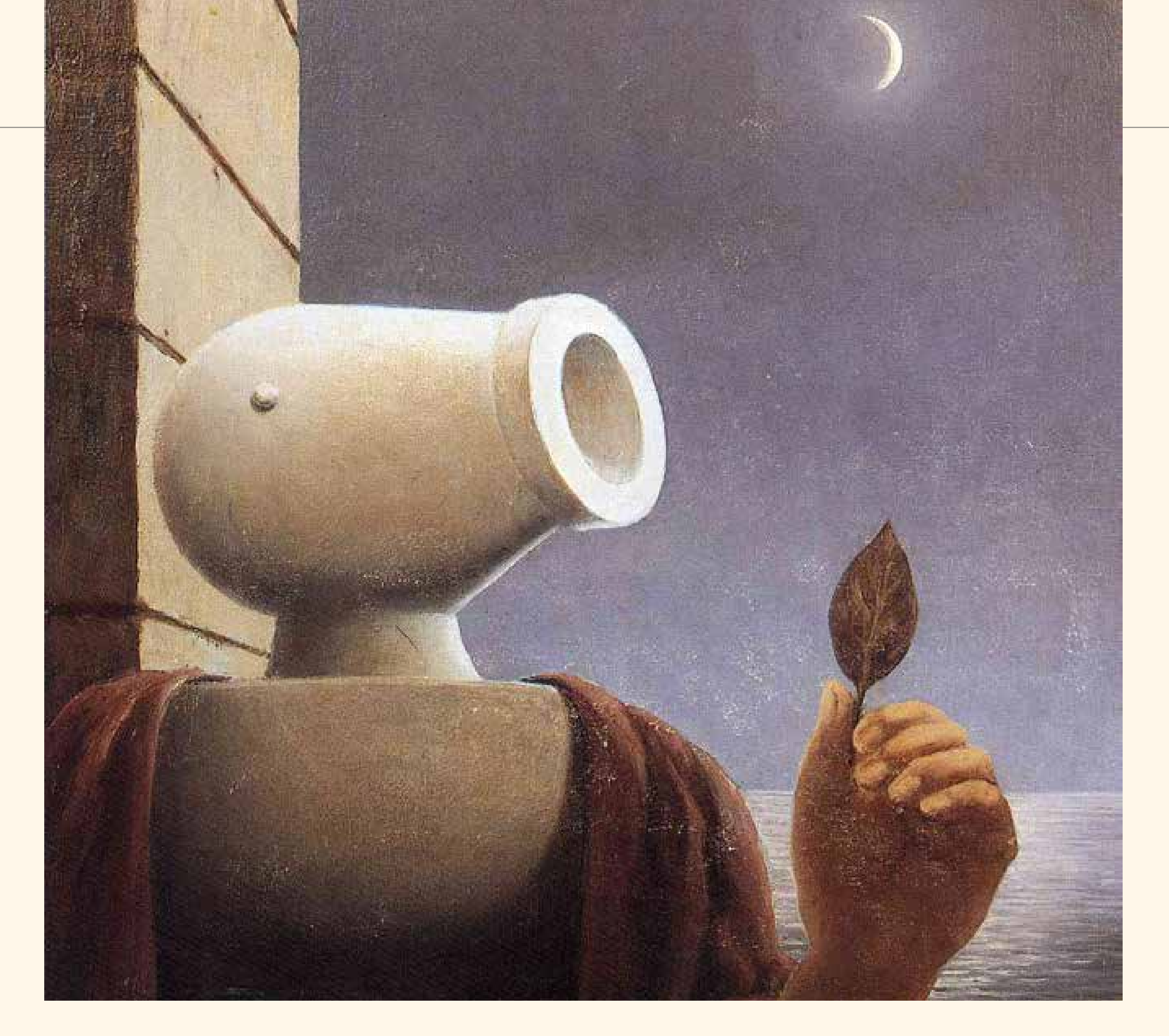
خُطوةً قبلَ خُطوةٍ أخرى
تُوقظُ الطّريقْ.
دَيمومةٌ تصنعُ وقتي
ولحظاتٌ تملأ عُمري.

مِيعاد حُبّ

أحبُّكِ
أبعدَ مِن حُدودِ جَسَدي
في ذلكَ البَعيدِ الأقصى
حيثُ تنتهي رسالةُ الأعضاءِ
ويخمَدُ تماماً
لهيبُ النبض والتمنّي
وكلُّ معنى يغادرُ إطارَ اللّفظِ
كما روحٌ
تترك الجسدَ في نهايةِ السفرِ
لهجومِ النُّسورِ الأخيرة...

أحبُّكِ
أبعدَ من الحُبّ
أبعد من الستائر والألوان.

أبعد من جَسَدَينا
امنحيني موعداً لِلّقاءْ.



لا وجود لما يُدعى الغد

طارق بـوورا

ترجمة - صفوان الشلبي

طـارق بـوورا (1918 - 1994): كاتب وشـاعر ومسـرحي تركـي، وُلِد في مدينة أكشـهير. بدأ كتابة القصة والشـعر وهـو ما يزال طالبـاً في المرحلة الثانويـة. التحق بكليات الطب ثم الحقوق ثم الآداب دون أن يكمل الدراسـة في أيٍّ منهـا. عمل معلّماً، ثم أصدر صحيفـة «نصر الدين خوجا» (1949 - 1952) في مسقط رأسه، ثم انتقل إلى استانبول ليعمـل فـي كبريـات الصحـف واسـعة الانتشـار مديـراً للصفحـات الثقافية وكاتب مقالـة وزاوية. كتب عدداً كبيراً مـن القصص والروايات، ونال العديد من الجوائز الأدبية، وعُرضـت أعمالـه علـى خشبات المسرح وفـي السـينما والإذاعة التركيتين، كما وضعَ عدداً من كتب أدب الرحلات واليوميات. توفِّي عام 1994 في استانبول. نُشرت قصّته «لا وجـود لما يدعى الغـد» ضمن مجموعـة قصصية تحمل الاسم نفسه عام 1955، وأُعيد نشرها عام 1979.

كنت أشعر بقليل من الاضطراب والتوتُّر. دخّنت عدداً من السجائر، أشعلت واحدة لتكون الأخيرة. لا بدّ من دخول الفراش بمجرّد انتهائها، إذ يجب أن أنال قسطاً من الراحة لأكون غداً بذهن صافٍ. خطر في بالي في أثناء نفث السيجارة، قراءة بعض من كتابات الناقد الشهير حامد مثل «تجبير الدعوى» أو «أنقرا»، لكن، يبدو أن توتري قد أثّر في استيعابي، فلم أدرك أكثر عناصر سخريته وضوحاً، بل كدت أجدها ركيكة، فتوقّفت عن القراءة.

هذا التوتر يؤثّر في حاجتي الملحّة إلى للنوم، ولكن، كيف لي بمعالجته؟

ورد في ذهني أن في التصفير أو في دندنة إحدى المقامات حلّاً مناسباً لطرده، لكن، تولّدت في ذهني -فجأة- ألحان أخرى، احتمالات متعلّقة بالغد، معزوفات قد تحدث غداً.. وأنا، في هذه الأثناء، وجدت نفسي أجدّد سيجارتي؛ أمر يبعث على الانزعاج.. ماذا آمل من هذه السيجارة؟ لن يأتِي النوم محمولاً على طبق، ومع هذه الإنارة الساطعة!.

سحقت السيجارة، ولم تعش، بعد، سوى نفثتها الثانية، ثم أطفأت النور، ودخلت إلى الفِراش متوجِّهاً إلى الله، علّه ينعم عليّ بالنوم.

سيكون مروِّعاً ألّا أستطيع النوم رغم حاجتي إليه؛ لذلك وجب عليّ مراعاة شروط أفضل وضعية مناسبة للنوم: تمدّدت على جانبي الأيسر آخذاً وضعية معدتي في الحسبان، وبدأت البحث عن موضوع يهدّئ من توتّري. تذكّرت قبل أن يمرّ وقت طويل أن قلبي في الجانب الأيسر، فاضطجعت على يميني. شعر جسدي براحة أكثر بهذه الوضعية، لكن دماغي بدا كأنه معوّق: دماغي قد أضاع نظارته، فأصبحت في حالة تشوّش مربك كعينين لا غنى لهما عن نظارتين: واحدة لقصر نظر شديد، وأخرى لطول نظر شديد.. نعم، دماغي.

لكن دماغي أجهد نفسه إلى أن اكتشف السبب: انقطع الفيلم الذي كان يديره خلال الاضطجاع على الجهة اليسرى. كان الفيلم لمشاهد من الطبيعة من قديم إخراجي، وكنت أحصل -باسترجاع هذه المشاهد في مخيِّلتي- على نتائج إيجابية باهرة في أثناء الخدمة العسكرية باعتبار أن النوم من ذهب، فكنت أغفو على إثرها بعمق حتى في استراحات العشر دقائق. كنت أتمدّد أينما كان، أسرح بمخيِّلتي في البلدة حيث وُلِدت، بهضبتها ذات شجرة القيقب الضخمة، أستعيد منظر السهل من أعلى تلك الهضبة، فتسترخي أعصابي، وأغطّ في نوم عميق براحة وكسل.كانت هذه قاعدة ناجحة توصّلت إليها بالتجربة، وكنت أحصل دائماً على النتيجة نفسها، لكنها الآن قد أخفقت، وما عادت تجدي نفعاً. في الماضي، كان يكفيني التفكير -في كل الحالات- ببلدتي. أما الآن، فأودّ الرجوع طفلاً في ربوع بلدتي، هذا فقط كل ما أتمنّاه، ولا شيء سواه.

عندما وصلت إلى هذه الحال، ما عاد لي من وسيلة أخرى سوى التحرُّر من هذا الشوق الجامح إلى الماضي، وهذا ما فعلته. لقد فعلت ذلك، لكن لم تظهر أي بشائر للنوم، ولا حتى في الأفق البعيد، بل حتى الأفق نفسه تلاشى واختفى خلف سحابة من دخان، خلف هيجان بسرعة ذريّة لسخط، وغضب، واستياء، ومودّة، ونفور، وآمال، ويأس، ومحبة، وآلام.

استدرت من جديد على جانبي الأيسر، عساني أتخلّص من هذه المعاناة، وقد عزمت على ترك كل هذه الوجوه وهذه الذكريات وهذه الأفكار على جانبي الأيمن.. أملت بنسيان كل ذلك، ولكن، لا مناص؛ فالغالبية قد تسرّبت معي إلى الجانب الأيسر. عندئذ، راودني التفكير بمدى نجاعة تدخين نصف سيجارة على الأقل في هذا الظرف. في تلك الأثناء تسلَّط على عقلي وسواس معرفة عدد السجائر التي دخّنتها.

بعد محاولات حسبة عقيمة، أدركت أني مجبر على تحديد عدد السجائر التي دخّنتها، من عصر هذا اليوم وحتى هذه الساعة، بدقّة، وإلا فإن قلبي -بسبب هذا أيضاً- سينفطر، ويتوقَّف.

كنت أدرك أني قد استنفدت علبة سجائر واحدة على الأقل. نهضت لأعرف كم بقي من السجائر في العلبة الثانية؛ أي بحسبة تليها سأعرف عدد السجائر التي دخّنتها من العلبة الثانية. أضأت النور فوجدت ثماني سجائر في العلبة، ذلك يعني أني دخّنت من العصر حتى الآن اثنتين وثلاثين سيجارة. وحيث إن الأمر قد خرج عن السيطرة، قلت «طز!». بعد ذلك، ولأواسي نفسي، افترضت أن عدداً منها قد ذهب للطفيليين. لكن، ورد بذهني أنه على العكس من ذلك، فأنا من يتطفّل دائماً على الأصدقاء.

عندما أدركت أن لا سبيل لحسبة دقيقة، اتّخذت قراراً بالاستلقاء في الفراش. في أثناء قيامي عن الطاولة، وقعت عيني من جديد على علبة السجائر، وبحركة لا إرادية أحصيت السجائر مرة أخرى، فتبيَّن لي أنها سبع. استدعى الأمر دهشتي ، فمنذ لحظات كانت ثماني عندما أحصيتها. وسحبت نفساً عميقاً آخر من سيجارتي وأنا أردّد: «يا الله، يا الله»، ثم نظرت إلى عقارب الساعة: عقرب الساعات مع عقرب الدقائق في حالة احتضان، خط واحد! صُعِقت، أطفأت على الفور السيجارة والنور، فقد كان يجب أن أنام خلال نصف ساعة على أقصى تقدير، وإذا لم

أنجح فإن الأمر سيكون كارثياً.

وبينما كنت آوي إلى الفراش، وجدت نفسي أتّخذ قراراً بتجربة ما قرأته في إحدى المجلّات عن «منهج عدّ الأرقام». لم يسبق لي فعل ذلك من قبل، لكنني كنت أذكر جيداً توصية الكاتب به، بحرارة، للمصابين بالأرق.

وفقاً لهذا المنهج، يوصى بالعَدّ تنازلياً من مئة. وأنا -كي أضمن نتيجة أكيدة- اتّخذت قراراً بالعَدّ التنازلي من خمسمئة، وباشرت المهمّة فوراً: خمسمئة، أربعمئة وتسعة وتسعون، أربعمئة وثمانية وتسعون...

آه كم هو لطيف! ما إن قلت مئتين وخمسين، وقبل الوصول إلى مئتين، حتى غمرني خدر ممتع، وكأني أسمع هدهدة عذبة حنونة من أمي. تابعت العَدّ: مئتان واثنان وعشرون، مئتان وواحد وعشرون، مئتان وعشرون، مئتان وعشرون، مئتان وعشرون.. وفي أثناء قولي: «كم هو لطيف.. ممتع.. ممتاز»، وجدت نفسي أردّد مثل أسطوانة مشروخة: «مئتان وعشرون، مئتان وعشرون» و عدد الليرات التي بحوزتي هو مئتان وعشرون.

أستطيع تخليص الإبرة من شرخ الأسطوانة، وأنا أقول: شكراً جزيلاً، لكن، كأنما التشويش تغلغل في أعماقي، فعاودت العَدّ على عجل، فلا مجال للشكر، بل ولا حتى للتفكير بالشكر: «مئتان وسبعة عشر، مئتان وستة عشر، مئتان وخمسة عشر..»، يبدو أن الأمور تتّجه نحو التحسُّن. «مئة واثنان، مئة وواحد..»، أنفاس عميقة تدغدغ الأنف.. كل شيء في العقل إلى القاع، إلى الأعماق السحيقة، لم تلمس أيدينا، لم نسلك يوماً الطرق الملتوية، مراهنة صائبة. ببطء.

وبينما كنت أقول: «واحد وثمانون، ثمانون، تسعة وسبعون...»، لم أستطع تجاوز الثمانية والسبعين. مستحيل! كيف أدوسه يا أخي؟ وكيف أتجاوزه متجاهلاً؟.

ثمانية وسبعون، كان ذلك رقمي في المدرسة.

ثمانية وسبعون، فتى ما بين الثانية عشرة والخامسة عشرة من العمر. أمضى في مدرسة المركز ثلاثة شتاءات. كان من طموحاته أن يصبح أحد أربعة: شاعراً، أو لاعب كرة قدم في الفريق الوطني، أو طياراً، أو رئيس جمهورية. مسقط رأسه، أتراب الحي، ابتعاد عن البيت ثلاث مرات، وعودة إلى الأم ثلاث مرات. رسائل إلى أبي، امتحانات، برقيات تغني مزغردة: «نجحت». ثمانية وسبعون..

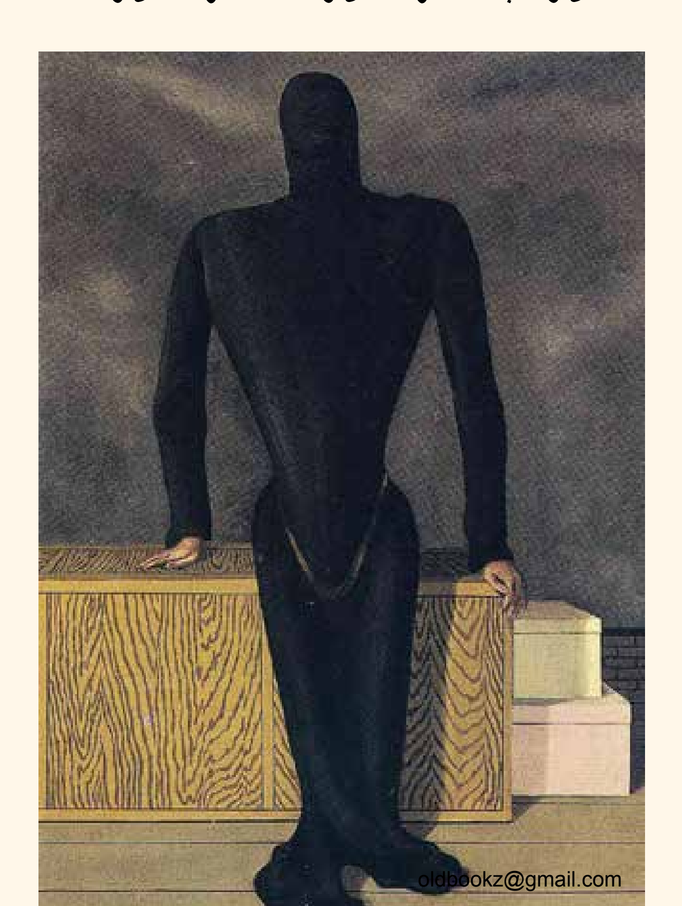
ركلت الدثار وقفزت من السرير، وأضأت النور. أشعلت سيجارتين: النوم، الرقاد، غداً، العقل السليم في الجسم السليم. لم أعد أبالي بهذه النظرية ولا بأيٍّ من النظريات الأخرى.. جميعها. لينظر من يشاء سواي إلى الساعة، وليقل إنها الثانية وخمس وثلاثون، لكنني، ولأجل العناد فقط، ما قلت شيئاً، ولن أقول.

غداً، هنيت مردّداً «غداً»، ها أنا على عتبة الغد، وعمّا قريب سينبلج الفجر.. حتى لو انبلج الفجر، ماذا سيستجدّ؟ غداً، اليوم الذي يليه، سنة، خمس سنوات، ماذا سيحصل؟ كل المعضلة في الرقم الثامن والسبعين. أين الثامن والسبعون؟.

أخُلِقَ الثامن والسبعون ليصبح مدقّقاً لغوياً في صحيفة، براتب شهري مقداره مئتان وعشرون ليرة، مدين للبقال والمطعم، لا يملك سوى طقم ثياب واحد وحذاء مثقوب النعل.. لا زوجة له ولا صديق؟.

كرة المستقبل البلّورية المتلألئة بالألوان السبعة، لأحلام «الثامن والسبعين» والعامرة بالآمال والطموحات والمشاريع، أتتمخّض عن غدوات معتمة مزرية مسحوقة، وقد اصطفّ بعضها خلف بعضها الآخر؟.

دخّنت كل سجائري، وأنا ألعن عدم امتلاكي للسيجارة الثامنة والسبعين، أنهيتها كلها، وماذا بعد؟ جاء دور النوم. وإذا كان النوم مهارة، لِأَنَمْ إذاً. واستسلمت للنوم حتى المساء!.



وردة ميمونة

جوخة الحارثي- سلطنة عمان

لمّا ولِدَتْ ميمونة لم يكن في تجعيدة جسدها الخارج للتوّ من الرحم أي شيء غريب، سوى وحمة سخيفة أسفل قدمها اليمنى، ولكن أمّها، التي بدأت بالتفكير فيما ينبغي عمله بعد الولادة، قالت ساهمة: «فيها شيء غريب». في يومها السابع ذبح أبو ميمونة شاة، وتصدَّق بوزن شعرها المحلوق فضة، واختفت التجاعيد من جسد ميمونة، وظلت الوحمة.

لما انقضت «أربعون» النفاس، وانفضّت الزائرات، وطُويَت البسط الجديدة والسجاجيد، ورُفِعَت صواني التمر والفاكهة، تعرَّفتْ أمّ ميمونة الغريب في مولودتها: نظرة عينيها.

تفرّست فيها مراراً وهي تستحضر وجوه إخوتها في أقمطتهم: خالد وجهه مثل العلكة الممضوغة، ومحمود وجهه مدوَّر مثل البدر، نفثت في صدرها وتمتمت كأن محموداً مازال بين يديها: «يخزي العين»، ووجه سليمان كان مليئاً بحبوب الحساسية، فكَّرت الأم: إن المسكين مازال يعاني منها، أما هلال فوُلِد بوجه مسحوب إلى ذقنه، لكن أهدابه الطويلة أضفت عليه جاذبية خاصة. تشوَّشت أفكار الأم، لم ينظر أي من أولادها الرضّع إليها هذه النظرة، هذه النظرة الغريبة التي لا تستطيع فهمها.

استشارت أم ميمونة جارتها أم عبد الرحمن، التي لم ترَ ما تتحدَّث عنه الأم، بل بدت لها المولودة مثل ابنتها عائشة تماماً، ولكنها أرادت تطييب خاطرها فوعدتها أن تكلّم أخاها الشيخ سعود ليكتب للرضيعة حجاباً. زُمَّ الحجاب بخيط أسود في رقبة ميمونة، وحرصت الأم على تقميطها أمام الجارات لئلّا يرى الحجاب أحد، ولكن نظرة الرضيعة الغريبة بقيت، فتحوَّلت حيرة الأم إلى قلق.

نـمَـتْ أطـراف ميمونة، استـدار وجهها المشوب بسمرة خفيفة، بدأت تضرب الهواء بيديها وقدميها، ثم تصدر – في أحيان متقطّعة- بعض أصوات المناغاة، ولكن



رسوم: Leslie xuereb -أميركا

أمّها لم تفرح لشيء من ذلك، بل ظلّت ترقب- بقلق- نظرة عينيها الغريبة التي لا تتغيّر.

كان هذا هو البيت الرابع في صف البيوت الواقعة على يمين المسجد، المقابلة لدكان سالم، ولمحلّ الحلاقة، والمخبز اليدوي، وكان بابه الخشبي المنقوش يفضي –ككل البيوت الأخرى- إلى حوش واسع اصطفّت على جانبيه أشجار الليمون والسفرجل والورد البلدي، فيما ارتفعت نخلة وحيدة في آخر الحوش منحنية على الفلج المار تحتها كأنما تشرب أبداً، وكان للفلج سقف وجدران خشبية تستر الأم إذا استحمّت، ثم أصبحت تستر- أيضاً- ابنتها الوحيدة ميمونة، كما كانت مُتّكأ للنخلة الهرمة، التي كفّت عن طرح الثمار منذ زمن. حين غمست الأم جسدها في الفلج لتغتسل من نفاسها بعد ولادة ميمونة، قرّرت أن تكون هذه هي ولادتها الأخيرة، ظلت تصبّ على رأسها دلاء الماء الواحدة بعد الأخرى، وتفرك جسدها بليفة خشنة، محاذرة أن تعصر حليب صدرها، كانت تحاول تناسي أهوال الولادة قريبة العهد بالتفكير في أنها ستكون المرّة الأخيرة، «نعم»، تمتمت لنفسها، المرّة الأخيرة التي ستقول فيها النساء لها: «ذقت الحلوى؟» فقد ذاقتها مراراً، وقد رأت فعلاً «نجوم الظهيرة وجبال مصيرة»، تماماً كما قلن لها –منذ حملها الأول- إنها ستراها في الولادة، وهذا يكفي، فلا تكرار الألم جعلها تعتاد عليه، ولا السخرية من الأهوال بنَعْتها بـ «الحلوى» تخفّفها حقاً، ثم هاقد رُزقت بالبنت المنتظرة، واكتمل حلمها بعد أربعة صبيان، فماذا تريد بعد؟ تمتمت: «هذا كافٍ، هذه نعمة، هذا رزق»، لكنها تردّدت فيما إذا كان ينبغي أن تقول: «الحمدلله» وهي تستحمّ من النفاس، أم يجب أن تنزّه اسم الجلالة عن هذا الموضع؟ عصرت شعرها الطويل المفروق، غالبت حقيقة أنها وعدت نفسها في كل ولادة أنها الولادة الأخيرة، ثم نسيتْ وتلهّفت وأنجبت من جديد، توضّأت وهمّت بالخروج من الفلج حين باغتتها لمعة الماء وقد انعكست عليها الشمس من خلل خشب السقف، أذهلتها اللمعة واخترقتها، فرأت داخلها بوضوح شديد، وانكشف لها فجأة وجه الغرابة الذي أحسّته، ولم تفهمه منذ ولدت طفلتها، هَزّت رأسها فانحلّ- ثانية- شعرها المعصور: «إنها النظرة، هذه البنت تنظر إليّ بطريقة غريبة، نعم، هذه البنت لا تنظر مثل باقي المواليد».

لبست الأم ثيابها المطويّة على الحافة الحجرية للفلج، وضعت قليلاً من دهن العود الهندي خلف أذنيها، وخرجت باتجاه الصالة المفتوحة على الحوش بأقواس وعقود عربية. عندها سمعت البكاء الخافت لرضيعتها، فدخلت الغرفة الوسطى حيث المهد الصغير وفراش الأم بحذائه على الأرض. لم يكن إخوتها يبكون بهذه النهنهة الخافتة، كان بكاؤهم حادّاً لا يتوقّف، التقطت الأم اللفّة من المهد وألقمتها ثديها، ففتحت البنت عينيها ونظرت في عيني أمها، اقشعرّت الأم وتذكّرت لمعة الفلج وانكشاف النظرة الغريبة على داخلها، كأن عين البنت من سرّ ماء الفلج، وفمها كأنما يرتشف الحليب لا يمصّه، أحسّت الأم بقطرات ماء على ظهرها،



ولكنها لم تعرف إن كانت تتعرّق في هذا النهار الشتائي أم أن شعرها المبلول لمّا يجفّ بعد. وفي تلك اللحظة استحضرت وجوه أولادها حين كانوا بعمر ميمونة، وفكّرت في صياحهم وطريقة رضاعتهم المتشبّثة بالثدي المصرّة على عدم إفلاته، ونظراتهم غير المستقرّة على شيء، وعندها قرّرت استشارة جارتها أم عبد الرحمن.

لكن ميمونة، على رغم مشورة الجارة، وعلى رغم الحجاب المزموم بخيط أسود في رقبتها، وعلى رغم الحليب القليل الذي شربته، كبرت بنظرتها نفسها، ولم تكبر معها أصواتها الخافتة، بل ازدادت تقطّعاً وخفوتاً يوماً بعد يوم، وسنة بعد سنة، حتى إذا بلغت السادسة من عمرها كانت قد توقّفت نهائياً عن إصدار الأصوات، واتّسعت عيناها بالنظرة الغريبة.

أنفذت الأم قرارها الذي اتّخذته يوم اغتسالها الأخير، وكفّتْ عن إنجاب الأطفال، لم تهتمّ بإلحاح زوجها، ولا بتلميحات جاراتها إلى خطر تفكيره بالزواج ثانية، مادامت لا تريد إنجاب غير هؤلاء الخمسة، وتصرّ على حرمانه من زينة الحياة الدنيا، وهو لمّا يزل في أول الأربعين، قالت له ولهنّ: «خمسة، الحمدلله، رزق ونعمة من ربّ العالمين، صبيان أعتمد عليهم، وبنيّة تعتني بي في شيخوختي، الله يحفظهم». لم يتزوّج زوجها من أخرى، كانت ابنة عمه، وكان يحبّ رائحتها وحرارة حضنها وضحكاتها في الفجر، ولا يرغب في تحمُّل مسؤولية بيتين، وقد اقتنع- أخيراً- بما قالته عن الأولاد، ولم يكتشف سرّ جرحها.

لم يكتشف زوجها سرّ جرحها، على الرغم من كونه نافذاً وعميقاً، كانت – في اغتسالها الأخير – تظنّ أنها ستقرّر التوقّف عن الإنجاب، ثم ستنسى الأوجاع مثل كل مرة، بعد سنة أو سنتين، وتملأ البيت بطفلين أو ثلاثة آخرين، ولكن، انكشف لها وعليها سرُّ نظرة الرضيعة، اللامعة كقطعة شمس في فلج، والثابتة كعمق ماء سحيق، لقد تمنّت الأم دائماً أن تنجب بنتاً، وقد أخفت هذه الأمنية بعناية عن ابن عمّها، الذي شاركته فرحه بصبيّ تلو الآخر، وأظهرت الامتنان لحسد الجارات لكونها محاطة بأسود سيكفونها مشقّة التفكير في صروف القادم من الدهر، ولكن خيالات بنيّة صغيرة ظلّت تكبر في داخلها، في كل اغتسال في الفلج، وهي تقسم إنها المرة الأخيرة، كانت أمنيتها تشعرها بحرج القَسَم، وأنها ناقِضتُه لا محالة، ما قيمة الأم بلا بنت تشبهها، وتضفّر شعرها، وتتباهى بها؟ هل سيحمِّمها أولادها الذكور إذا شاخت وعجزت؟ هل سيسخرون معها من الجارات، ويخبزون لها العجين، ويطبخون الأرز؟ هل سيشاركونها البكاء إذا ماتت شياهها، أو مرض زوجها؟ لا بُدّ من بنت، بنت تشبهها. ولكن ميمونة سمراء ونحيلة وصامتة، كانت أبعد ما تكون عن شبيهة أمها، نَمَتْ بطولها النافذ كحربة تطعن أحلام الأمّ بلا رحمة، وحين ضربتها للمرة الأولى صائحة:

«لمَ تنظرين إليّ هكذا؟ هه...ما بكِ؟ ما بي لكي تنظري إلي هكذا؟ أأنتِ بلهاء أم ماذا؟» انطوى ترقرق الفلج في عيني ميمونة، وانغلقت نظرتها كصندوق مُحكَم، ثم لم تلبث أن غاصت عينها في داخلها، فلم تفتحها في حضرة الأم إلا نادراً.

قال أبوها ببساطة: «ميمونة غير»، وحاول إخوانها إشراكها في ألعابهم الخشنة فلم تستجب إلا للعبة الدوران؛ من يدور حول نفسه أسرع من الباقين دون أن يسقط هو الفائز، لم تكن ميمونة هي الأسرع، ولكنها لم تسقط قَطّ. لم يأبه إخوانها لصمتها، قادوها معهم إلى المدرسة حيث رسبت في الصف الأول، وإلى دكّان سالم حيث أحبّت نوعاً واحداً من الحلوى؛ مصّاصة تنتهي بدوائر متداخلة ملوّنة، وهي الحلوى التي كان ابن الجيران، عبد الرحمن، يشتريها لها كلما رآها أمام باب البيت تنظر إلى الدكان. في الصيف أخذها إخوتها إلى المزارع، جمعوا لها الرطب الفجّ، وأطعموها المانجو الأخضر بالملح، عصروا الليمون على الموز الأخضر وحشوه في فمها، وأجلسوها على جذع نخلة مقطوع لمشاهدة مسابقاتهم في قتل الضفادع، فركوا الوحمة أسفل قدمها بالليف، قذفوها في ماء السواقي، ثم نشّفوها بمرجحتها بين اثنين منهم، أحدهما يمسك يديها والثاني يمسك قدميها، ويطوّحانها في الهواء وهما يصيحان : «صيد اليوم، من يشتريه؟ صيد طازج، من يشتريه؟»، وعادوا بها محمولة إلى البيت ودشداشتها التي جفّتْ تخفق كراية على عنق محمود.

لكن إخوة ميمونة نسوا كل ذلك العبث الفَرِح حين وقعت الفضيحة بعد عشر سنين. كسف وجه محمود، وانتفخت بثور الحساسية في سليمان، أخذ هلال يزأر في أرجاء البيت، وترك خالد زوجته في غرفة الولادة حين سمع النبأ.

كانت ميمونة في التاسعة حين انزلقت الوردة لأوّل مرة. كانت واقفة بمحاذاة النخلة الهرمة تحدّق إلى نقطة ما أعلاها، ساهية عن العصافير الثلاثة التي صادها هلال بنبلته، وشواها لها حين خرج أبوهم لصلاة العصر، كانت أمّها تصيح مستنكرة: «هل تنتظرين الوحي؟ ألم ينزل جبريل بعد؟». كان أصيلاً رائقاً، قد تلاشت أصوات الثرثرة أمام محلّ الحلاق، وكفّ الأولاد عن تحطيم زجاجات البيبسي أمام دكان سالم، وتظاهر الأخوة بالانشغال بفروضهم المدرسية، إذ أوشك الأب على العودة من المسجد، وعمّا قليل سيشرب قهوته ويُرخي رجليه على حصير في ظل شجرة السفرجل. في تلك اللحظة- بمجرّد أن فرغت الأم من صياحها، بمجرد أن انتهت جملتها- انزلقت الوردة، وردة فاغية بلون زهري غامق، تدحرجت بلطف من جدار الحوش الواطئ، ووصلت إلى ترابه سليمة كأنما وضعتها يد بعناية تحت قدمَيْ ميمونة.

في يوم الفضيحة كان الكلّ منشغلاً، الأم قضتْ النهار كله في بيت جارتها أم عبد الرحمن، وقفت أمام مراجل اللحم،

وكالتْ بنفسها الأرز، حَثَّت الجارات على الإسراع في تقطيع البصل والطماطم وتحميص اللوز مع الزبيب، فرشت مع أم عبد الرحمن السجاجيد الحمراء الجديدة، صفَّتْ قوارير العطر، ودارتْ بمجامر البخور في أنحاء البيت، وحين غربت الشمس وعادت إلى بيتها، بالكاد وجدت وقتاً لتغمس جسدها في الفلج، وترتدي ثيابها المطرّزة وأساورَها الذهبية والعقدَ الثقيل الذي ورثته عن أمها.

سقطت الوردة على التراب فتململت قدم ميمونة اليمنى قليلاً، فمسَّتْ إحدى بتلات الوردة الوحمة أسفلها، تأرجحت ضفيرتاها حين طأطأت وجهها إلى الأرض، وحين مسَّتْ البتلة وحمتها، ترقرقت لمعة الفلج في عينيها لبرهة، بلع حلقها ماءً عذباً، ثم رفعتْ رأسَها دون أن تنحني لالتقاط الوردة، ظلت تحدّقُ فيها فقط.

بعد يومين، انزلقت الوردة ثانية، كانت ميمونة مُسَمَّرة في الحوش، تحدّق في جداره، وكان أبوها لمّا يزل في المسجد، وأمّها تعدُّ قهوة العصر، هوَتْ الوردة من فوق الجدار وتدحرجت بهدوء، مسحت حوافها اللدنة الجدار طوبة طوبة وهي تهبط، تطايرت منها بتلتان أو ثلاث، وحطّت مقلوبة على مرمى خطوات من ميمونة، التقطت ميمونة الوردة من فرعها الأخضر الرهيف وقرّبتها من عينيها، انهرس الفرع اللّيّن بين أصابعها، لكن تويج الوردة الأصفر ظل زاهياً.

بعد أسبوع، سارت ميمونة بهدوء إلى شجيرة الورد البلدي، كان أحد إخوتها قد أسرف في سقي الأشجار، ومازال الطين لزجاً تحتها، قطفت ميمونة أكبر وردة وشبكت أصابعها، وأقفلت راحتيها صانعة قفصاً صغيراً للوردة، مشَت بموازاة النخلة المتّكئة على سقف الفلج، ووقفت هناك. تخلَّل هواء يناير ثيابها، صاحت أمّها وهي ترتقي درجات سلَّم الصالة حيث تنقّي التمر: «ادخلي يا ميمونة، البسي كنزة صوف، الهواء بارد، تعالي». لكن ميمونة لم تتحرَّك، انتظرت قليلاً، ثم انزلقت الوردة من بيت الجيران، وفي لمحة واحدة، رفعت ميمونة ذراعيها، وألقت بوردتها فوق الجدار. وقفت لبرهة تنظر إلى يديها الفارغتين، ثم انحنتْ لالتقاط الوردة الملقاة قربها، غمستها في الفلج، فتهادت الوردة قليلاً في الماء وانفرطت بعض وريقاتها، ثم سبحت مع التيار. حين عاد الأب إلى البيت قاد ميمونة المغمضة من وقفتها على المصطبة الحجرية للفلج إلى الصالة، ألبستها أمها الكنزة الصوفية، ففتحت البنت عينيها في عيني أمها التي تنهّدت وألقمتها تمرة. في تلك الليلة، مسّدت الأمّ شعر ميمونة النائم، استعادت نظرتها النادرة في عينيها، همست: «مسكينة يا بنيّتي، حظّك قليل... لكن، الحمدلله على كل حال».

بعدما اطمأنّت الأمّ إلى أن عقدها الذهبي سيكون مرئيّاً خلف النسيج الشفّاف لطرحتها، وضعت قدميها المحنّاتين في نعال «أبو وردة» الذهبي، وانطلقت إلى العرس. أما أولادها فقد أربحوا الحلّاق جارهم بالأمس، ثم تكفّلوا بأخذ العريس إلى حلّاق المدينة الذي يستخدم الخيط لحفّ الشارب، ويخصّ الزبون الذي يأتي كعبد الرحمن مزفوفاً من أقرانه الأسخياء، بتنظيف للوجه بالبخار، وغسيل للشعر بالشامبو والبلسم، كما شارك الحلّاق في غمز العريس وإلقاء النكات المكشوفة، فهلَّل الرفاق وصفّروا، وأعادوا عبد الرحمن إلى قريتهم ليكمل طقوس استحمامه.

ارتبك محمود وهو يباري هاتفه ليرسل لبنت الجيران، عائشة: «هم السابقون ونحن اللاحقون»، وقد جهدت عائشة في أن تلبس أفضل ما لديها، وتسابق الجميع في إظهار براعتها وحسن تدبيرها أمام جارتهم، التي لن تلبث أن تزور البيت لخطبتها، بمجرّد أن يتخرَّج محمود هذا العام، ويفاتح أهله بالموضوع. زيَّنت عائشة وجهها بالبودرة، وكحّلت عينيها وهي تفكّر في أرقّ صيغة تجيب بها على رسالة محمود، قلبت- محتارةً- الهاتف الذي أهداه إليها منذ أسبوعين، فخبّأته بين ثيابها في الخزانة، ولم تغيِّر وضعيّته الصامتة خوفاً من اكتشاف أمّها أو أبيها له، أو – لا قدَّر الله- أخيها الغيور عبد الرحمن.

في بيت العريس الذي شُيِّد في آخر صف بيوت الحارة، كان النقاش محتدماً بين أمّ عبد الرحمن وأمّ العروس، العروس بنت سالم صاحب الدكان، أجمل وأرقّ بنات القرية، فتدخّلت النسوة لتهدئتهما محاولاتٍ إقناع أم العريس بأن العادة جرت هذه الأيام أن تتأخّر العروس إلى منتصف الليل، فضربت أم عبد الرحمن كتف جارتها، وقالت لها: «ساعديني في توزيع الصواني»، ثم همست لها وهي تحاذيها: «هذه أوّلها، أخواتها أخذنها إلى مسقط كأنه لا أحد يستطيع تجميلها هنا، وأمّها تطوّل لسانها عليّ. ماذا أقول لأبي عبد الرحمن حين يأتي مع الرجال زافّاً ولده؟ أقول له: العروس بسلامتها لم تصل إلى الآن؟ عائشة ستتكفّل بإخباره... صحيح، لا أرى عائشة. أين اختفت؟ ربما ذهبت لإحضار ميمونة؟»، والحقيقة أن التساؤل عن مكان ميمونة لم يدُرْ بخَلَد أمها، ولكن، إن لم تقتدها عائشة للفرجة على العرس، فالأغلب أنها جالسة ساكنة في غرفتها كما اعتادت مؤخَّراً، كأنما تتحوَّل- تدريجياً- إلى كائن لا يُرى، ولا يُسمَع.

ظلّ الرجال بعد انتهاء عقد القران ينتظرون في المسجد، فرغوا من تناول الحلوى والقهوة، وبدأت الأحاديث الجانبية بينهم تتشعَّب، وعبد الرحمن ينظر في ساعته تارة، وفي هاتفه تارة أخرى، بانتظار مكالمة أخته عائشة التي ستخبره بوصول العروس، ولكن إشارة أخته وصلت إلى مكان آخر، لمع هاتف محمود بإضاءة وصول رسالة، فقام متذرّعاً بإحضار المزيد من القهوة، ثم التقط أنفاسه ليقرأ: «منذ أول وردة رميتها لي عبر الجدار ردّاً على وردتي، وأنا أعرف أن يوم عرسنا آتٍ لا محالة». هزَّ محمود رأسه:



كان عبد الرحمن أوّل من شهق، فالتفتت ميمونة لشهقته، وفتحت عينيها على اتّساعهما في عينيه، شهق ثانية وكاد يسقط، فاتّكأ على الخزانة خلفه، تعالى الصياح واحتجب عبد الرحمن خلف الأجساد التي تدافعت للغرفة، فأغمضت ميمونة عينيها وعادت تتمرّغ على السرير، عارية إلا من فانيلة داخلية لأعلى فخذيها، قذفت الأم سكّين الفاكهة من يدها، وهرعت إلى حيث الصراخ باسم ميمونة، رأت هيكل ابنتها النحيل شبه العاري يتلوّى على سرير العروسين، لعابها يملأ الألحفة وأظافرها تنتف الوسائد، صرخت الأم وأهوت على ابنتها، فقاومتها ميمونة بشراسة، مَدّت يديها مباشرة إلى عيني الأمّ فتراجعت، ولمّا حاولت أم عبد الرحمن وعائشة إزاحتها خمشت وجهيهما، وعضّت كل يد اقتربت منها حتى أدمتها، اختلط الدم مع بقايا الطين اليابس في قدميها ليلطّخ الفراش، تطايرت من فمها قضمات ورق من كتاب كانت تلوكه، كلما حاول أحدهم الاقتراب منها تشبَّثت أكثر بأعمدة السرير، وتعالت حشرجاتها، انهارت الأمّ على الأرض، وأسرعت النساء لإخبار الرجال، ولكن بعضهن وقفن سدّاً دون دخول أحد، فالبنت عريانة.

كان عبد الرحمن مازال مصعوقاً حين انتبه فجأة لبقايا الكتاب الذي تلوكه ميمونة، إنه يعرفه، لقد أهداه بنفسه لها قبل سنتين، حين أكملت خمس عشرة سنة، وبدت شغوفة بشجيرات الورد البلدي، ففكّر أن يفرحها بهذا الكتاب المصوّر لأنواع الزهور، كانت هادئة دوماً ومبتسمة كلما رآها أمام الباب، لم ترفض الحلوى التي يشتريها لها أحياناً، ولم يسمعها – عندما كانت عائشة تُحضرها إلى بيتهم- تصرخ أو تتحشرج إطلاقاً. لكن هذه مخلوقة أخرى، هل ركبها فجأة مسٌّ من الجن؟ صاح في النسوة المذعورات: «أحضروا أحداً ليقرأ عليها القرآن، واخرجوا، اخرجوا كلّكم خارج هذه الغرفة، اخرجوا».

حين اندفع أخوها محمود إلى الغرفة كانت ميمونة متشبِّثة بالسرير بيديها وقدميها، صدرها ملتصق بالوسائد المنتوفة، وجذعها يرتفع ويهبط، ويهتزّ في الهواء كأنما ترقص، كانت مغطّاة تماماً بالعرق واللعاب، وقد تحوّلت حشرجاتها إلى أنين مُتعَب، اقتلعها محمود من السرير بأقصى قوّته، أحكم لفّها بطرحة ناولته إياها إحدى النسوة، ثم ألقاها كخرقة على كتفه، شقّ بها الجموع، ثم أعادها إلى البيت، محمولةً على عنقه المبتلّ.

«وردة؟..ورود، وردود؟ من يرمي لها وردة عبر الجدار؟ هذه العائشة رومانسية وخيالية جداً، آه من البنات.. هل عليه أن يحضر لها ورداً- إذاً- أم ماذا؟ هو لا يصدِّق أنهما تحدَّثا أخيراً بعد النظرات والابتسامات المختلسة، ثم لم يصدِّق حين قبلت هاتفه الهديّة. «ما أعجب البنات! ورود؟ حاضر يا ست عائشة، يستحقّ الجمال الورد».

حين وصلت العروس وأُجلِست على الكوشة في صدر البيت، اتّصلت عائشة بأخيها فوصل موكب الرجال، وأجلسوا عبد الرحمن بجانب عروسه، اشتعل الغناء والرقص، ونُثر الياسمين على العروسين، ثم لكز عبد الرحمن أخته ليُنبئها أن الوقت قد حان، فأعلنت للمدعوّين أن صواني العشاء جاهزة، وأمسكت بذراع أخيها، في حين أمسكت أخت العروس بذراعها، زغردت الأمّ وتقدّمتهم لتفتح باب غرفة النوم فإذا بالمقبض مكسور، دارَتِ الأمّ انزعاجها، وقفت بظهرها على المقبض قبل أن تلاحظه قريبات العروس، ودفعت الباب ليدخل العروسان.



باتريك موديانو

أوراق حميمة

سعيد خطيبي

الدّخول إلى حياة باتريك موديانو الحميمة يبدأ من زيارة سريعة إلى مكتبته الشّخصية، ببيته المحاذي للحيّ اللاتيني، فصاحب نوبل للآداب، هذا العام، ظلّ وفيّاً لروح الأجداد، متقمّصاً أزمنتهم بامتياز، جاعلاً من حياته(69 سنة) امتداداً طبيعياً لسير كُتّاب نهاية القرن التّاسع عشر، وبداية القرن العشرين، مغلّباً النوستالجيا على المُعاصرة، منتهجاً كتابة «بروستية»، وعادات قد يزاحمها الملل مرّات، بمراودة المقاهي نفسها، التّركيز على طرق لبس ثابتة، الكتابة والتّسكّع، منذ أكثر من ثلاثين عاماً، في أوقات- تقريباً- محدّدة، مع عيش مستمرّ داخل، وعلى هامش، صخب باريس وفوضاها اليوميّة.



موديانو مدين للّغة مثلما هو مدين للمدينة، لباريس التي ولدته واحتضنته ورافقته في سفره، من قارئ ومُعجب بالأدب، إلى نجم أول على الصفحات الأولى من الجرائد والمجلّات العالمية، نجم صامت كما يحبّ دوماً أن يكون

في شارع، يتّسم معماره بالتوجّه الباروكي، وقبالة بيت الكاتب، يبدو للمارّ أن المشهد جدّ عادي، وأن الرّوتين يتغلّب على فرضيات الدّهشة، وهو انطباع منطقي، فموديانو، الذي يقضي ساعات الصّباح في مكتبته، يفضّل الانغلاق في صمت حين يقرأ، وصمت حين يتكلّم، ولا نسمع صخباً للمحيطين به، صوته بالكاد يُسمع في مكتبته التي لا تختلف، من النّظرة الأولى، عن أية مكتبة شخصية لكاتب آخر، مع فارق بسيط في نبضها الأرستقراطي، انسجاماً مع الخاصية الفرنسية بداية القرن العشرين، التي كانت تصرّ على وضع الأديب في خانة الأرستقراطي، ومنحه شعوراً بالفخر لمنجزه، فقد لعب مارسيل بروست، وبعض الكتّاب من الجيل الذي سبقه، دوراً في قولبة النظرة العليا للمجتمع تجاه الكاتب. هي مكتبة مُنظّمة، توحي بأن يداً حريصة تعتني بها، والفوضى الخلاقة، التي عادةً ما تلازم أمكنة عيش وكتابة بعض الأدباء ليست من المظاهر المحبَّبة لمؤلّف «الأفق». صاحب «شارع الحوانيت المعتمة» أرادها مضاءة دومّاً، بنافذتين كبيرتين مطلّتين على الشارع، مصرّاً -ضمنيّاً- على أن يخبرنا بأن الكتابة تأتي من لحظة تنظيم المكان، بشكل تتوضّع فيه الأغراض كلّ في زاويته: كتب على الرفوف العالية، والممتلئة، التي تفرض عليه استخدام سُلّم للوصول إليها، وأخرى على المكتب الخشبي، والمتبقي منها على الأرض، مُنظّمة تنظيماً ديكارتياً، لا عبث ولا صدفة، في صورة تحيل القارئ إلى مزاج مواطنه الأكبر إيميل زولا.

كان يمكن لباتريك موديانو أن يلتزم حياة ظلّ حقيقية، كما عوّد قرّاءه دائماً، وأن يمتنع عن إظهار مكتبته الخاصّة أمام الملأ، ويعتذر للمنيع فرانسوا بينال عن قبول دعوة برنامج «المكتبة الكبيرة» على القناة الفرنسيّة الخامسة،وأن يظل صامتاً أسبوعاً واحداً فقط قبل الإعلان عن اسمه فائزاً بنوبل للآداب. أسبوعاً واحداً قبل أن تكشف الأكاديمية السَويدية عن صاحب الجائزة الأدبية الأكبر. كشف موديانو أوراقه، كما لو أنه أراد أن يتعرّى أمام الكاميرا، أن يهب حياته الحميمة للقارئ، فعلها في لحظة كان مقتنعاً فيها بأنه لن يبلغ يوماً جائزة نوبل، التي طالما ارتبطت في ذهنه بأسماء كُتّاب عاش معجباً بهم، على غرار مواطنه الآخر ألبير كامو.

في مكتبته المكتظّة بروايات وكتب في الشعر وأخرى في السياسة، عملُ موديانو لا يقتصر على المطالعة، بل -أيضاً- فيه البحث عن شخصيات روائية بين الأوراق القديمة. يبحث فيها عن شخصيات جديدة أو أخرى قديمة لاستعادتها. الأوراق الصّفراء والكتب القديمة تزاحم كتاباً جديدة، حديثة العهد بالمطبعة، كل شيء يجتمع في مكتبة مؤلّف «ساحة النجمة»، فهو يستقبل أسبوعياً -بالبريد- كتباً جديدة، من أصدقاء، وكُتّاب شباب، وخصوصاً من دار غاليمار، ناشره الوفي الذي ينسجم مع الكاتب نفسه في عراقته وأرستقراطيته الأدبيّة. مجلّدات وقواميس، وكتب بوريقات وسطها تؤشّر إلى صفحات بعينها، شرع موديانو في قراءتها ولم ينتهِ منها، بشكل يؤكّد على الفوضى المعتدلة المُندسّة وسط «النّظام»، رائحة ورق وغبار ذكريات في مكان يؤرّخ لعقود من الارتباط الرّوحي بالكتابة، جعلت من صاحبها واحداً من أهم كُتّاب الرواية في فرنسا، منذ النّصف الثّاني من سبعينيات القرن الماضي.

على مكتبه الخشبي، المنظّم أيضاً كالمكتبة، بالحدّ الأدنى من الأوراق، بلا قصاصات متناثرة، يتوضّع مصباحا إنارة صغيران، صور عائلية،



وقاموس لغوي عتيق، القاموس الذي لا يفارقه، (قليلاً ما نشاهد كُتّاباً عَرَباً يستخدمون القواميس لحظة الكتابة). موديانو مدين للّغة مثلما هو مدين للمدينة، لباريس التي ولدته واحتضنته ورافقته في سفره، من قارئ ومُعجب بالأدب، إلى نجم أول على الصفحات الأولى من الجرائد والمجلّات العالمية، نجم صامت كما يحبّ دوماً أن يكون، وعلى المكتب أيضاً حزمة من الأقلام الملوّنة وأقلام الرّصاص، فهو ما يزال يكتب -أولاً- على الورق، يخطّ بيده النّص قبل أن يراه ينتقل إلى الحاسوب، ولكن، ترافقه -أيضاً- عدسة مُكبرة، بمقبض طويل، فالنّظارات الطبيّة لم تعد كافيّة، وهو يقترب من السّبعين، أُرهقت عيناه من القراءة ومن تأمُّل العالم وهو يمرّ متسارعاً أمامه، عينان شهدتا كبريات الأحداث: ثورة ماي 1968، صدامات الحرب الباردة، سقوط جدار برلين، فوز فرنسا، على بعد نصف السّاعة من بيته، بكأس العالم 1998، كما شهدتا تقلُّبات المجتمع مع تغيّر الرؤساء: شارل ديغول، جورج بومبيدو، فاليري جيسكار ديستان، فرانسوا ميتيران، جاك شيراك، نيكولا ساركوزي، ثم فرانسوا هولاند. هو شاهد عيان على فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية، وممسوس بنزعة العودة -باستمرار- إلى فترة الحرب وما قبلها، التي لم يعشها، فهو يعتقد أن ذاكرة الفرد تولد قبل أن يخرج من بطن أمه، ومن ثَمَّ فهو لا يملّ من إعادة الحفر في ذاكرة بلده الأم ومصائر أناس عاشوا الحقبة الأحلك القرنَ الماضي. ومن حين إلى آخر، نلمح على جنبات المكتبة لوحات فنية وصوراً شخصية، تكسر أحادية الدّيكور، وتعيد ربط المؤلّف بعالمه الخارجي. في مكتبة باتريك موديانو الشخصية، التي تتوسّطها أريكة حمراء، والأحمر كان دائماً لونه المفضل، يلتمس القارئ شغف مؤلّف مهووس بالمكان، مرتبط به ارتباطاً عضوياً وروحياً، مسكون بمربّعه الصّغير الذي أخرجه إلى العالم الفسيح، فهناك كَتَبَ باتريك موديانو نصوصاً تخاطب الذّاكرة، ومازال يكتب، وتستثمر فيما رُشّح منها، ليستمرّ حاضراً دائماً بيننا.

احتفال بِفَنّ الذاكرة

شاكر نوري

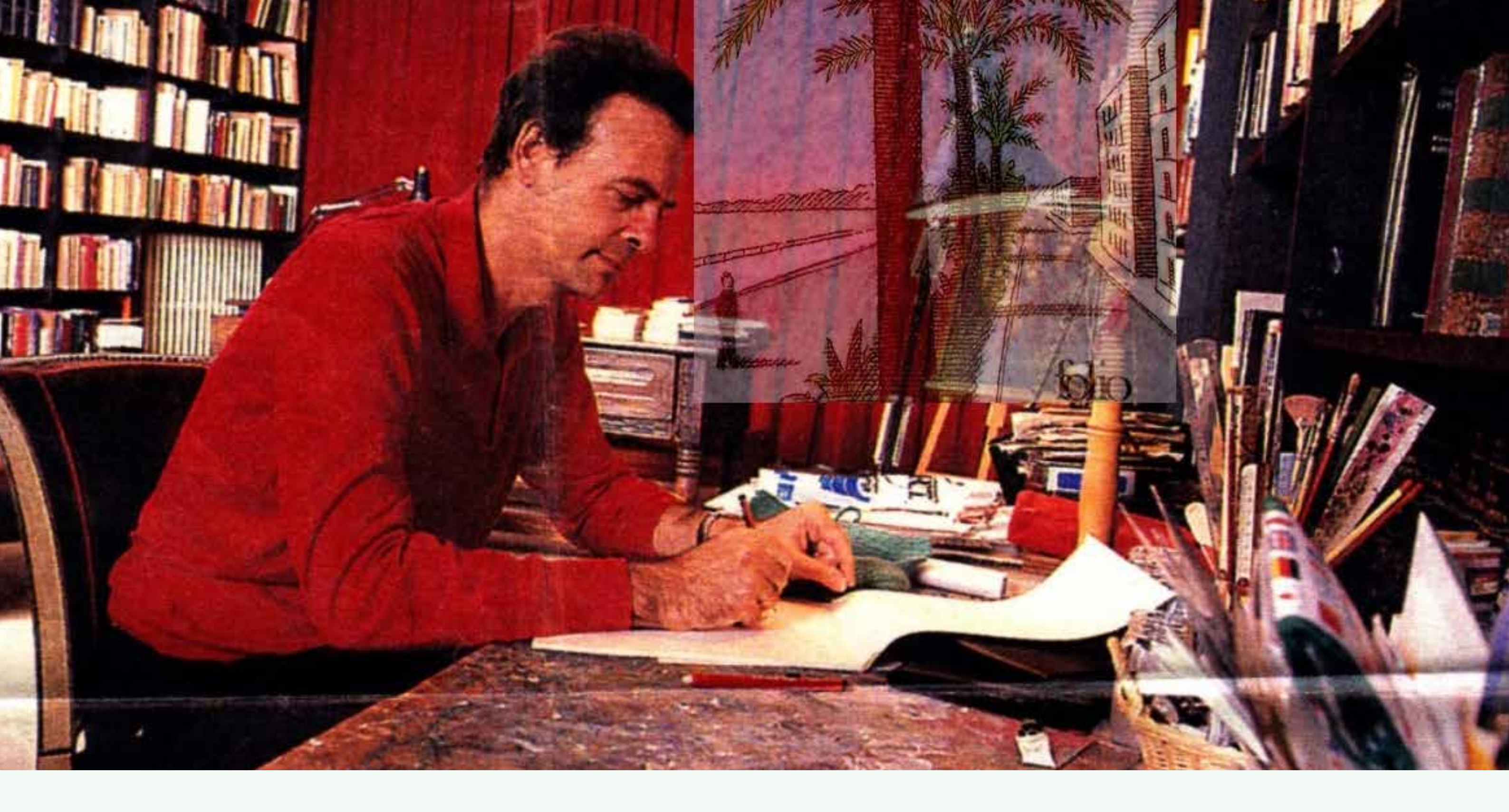
رجل في التاسعة والستين، عاش معظم حياته في الحيّ اللاتيني، في المنطقة الخامسة من باريس، حيث تنتشر دور النشر وجامعات السوربون، والمقاهي الأدبية، وعالم المكتبات، إنه الكاتب باتريك موديانو الذي لا يشبه الكتّاب الفرنسيين الآخرين، هامشي بالمعنى الإبداعي، ومتمرّد ناعم، ومتواضع بكبرياء، ومنطوٍ على ذاته، يكره وسائل الإعلام، يرى أنها تعرّي عالم الكاتب الغامض. لم يعبأ بالجوائز الأدبية، وتساءل عندما منحته الأكاديمية الفرنسية جائزة هذا العالم 2014: لماذا منحتني الجائزة؟ لكن جائزة نوبل تعرف لماذا منحته جائزتها؛ لأنه سيّد (فنّ الذاكرة) وباعث (المصائر البشرية التي تكشف عن عالم الاحتلال) على مدى أكثر من نصف قرن. ذلك هو الولع بالذاكرة والكتابة عنها وتفسيرها وإعطاؤها المعنى. يعدّه النقاد من أجمل الأصوات في الأدب الفرنسي، لأنه من النوع السهل الممتنع. ولادته في باريس من أب إيطالي وأم بلجيكية، التقيا في العاصمة الفرنسية زمن الاحتلال، كان لها أكبر الأثر في الكتابة. عاش طفولة ترنّحت بين غياب الأب، وجولات الأم التي كانت تعمل ممثّلة سينمائية. ترك موت أخيه «رودي» جرحاً لا يندمل في نفسه، وظلّ يهدي إليه أعماله المكتوبة بين 1967 و1982. ويقول عن ولادته: «المصادفة هي التي خلقتني عام 1945، هي التي وهبتني أصولاً مضطربة، وهي التي حرمتني من محيط عائلي، فلا يمكنني أن أكون مسؤولاً عن الأفكار السوداء والقلق.. فأنا لم أختر، البتة، مادة كتبي».

شخصيات مضطربة وعوالم الحلم

عالمه الأدبي مرتكز على شخصيات ذات هوية مضطربة، ذاكرة مستعادة. هل تظهر الشخصيات في عالمه الضبابي والمضطرب، أم أنها تتوارى؟ رواياته تدور حول الاحتلال، والعائلة، وسطوة الأب، وغالباً ما تبدأ بالحديث عن ذاته، عن «الأنا» في تجلّياتها العظيمة. هكذا يبدأ الكتابة: «في أواخر الليل، وفي فترة بعيدة ونائية..»، كما في روايته «حادثة ليلية»، أو بداية مثل: «لا شيء تقريباً، مثل وخزة حشرة..»، كما في روايته «حتى لا تتيه في الحيّ»، أو يبدأ هكذا: «قهقهات وضحكات في الليل»، كما في روايته «الطاولة المستديرة». كثيراً ما يتحدّث النقّاد عن الضباب الشعري الذي يضع فيه التباعد بين آلام العالم والكائن الإنساني. وهي طريقة في الكتابة عبّر عنها، بشكل ساحر، في مخاطبة الأطفال كما في روايته «طمأنينية كارتين» 1988، وهو كتاب يحتوي على الرسومات التي قام بها الفنان سيمبي حيث يسرد أحلام كاترين وهي تعاني من مشكلات في البصر، لذا تضع نظّارات خاصّة، ويتنكّر الكاتب نقاشاً دار بينها وبين أبيها عندما كانت طفلة صغيرة.

يمكن قراءة أعمال موديانو على شكل بحث في أعماق الفردية، بوصفها مقاومة للزمن الذي يمضي بلامبالاة. الخواء، الغياب، البياض، معانٍ تسكن أعماق شخصياته الحساسة، وسريعة الاحتراق بعواطفها ومشاعرها وانفعالاتها. كاتب ينبش الجروح القديمة التي لا تندمل، تلك التي تظهر من نظام الأشياء، وسؤاله السرمدي هو: لماذا نعاني إلى هذا الحد؟ لماذا لا نجيب على الأسئلة؟ لماذا تخبو الأحلام؟ لماذا ننزل إلى الحضيض وبؤس الحياة اليومية؟

إن غالبية روايات موديانو - منذ روايته الأولى «ساحة النجمة» 1968، إلى آخر رواية له «لكي لا تتيه في الحيّ» 2014 غاليمار، ومروراً بروايته «شارع الحوانيت المظلمة» 1978 الحائزة على جائزة غونكور، أرفع جائزة أدبية فرنسية، تبحث في الماضي. وروايته «الأفق» - هي امتداد عميق في الذاكرة حيث يقوم البطل بوسمانس بكتابة منكّراته، في دفتر، عن رجال بلا وجوه، وأحداث متقطّعة، ولقاءات سرّية، ولا يتنكّر من هذه اللقاءات سوى اسم واحد وهو «مارغريت لي كوز»، وهو يبحث عنها بعد مرور سنوات طويلة. هل هي ميتة أم حيّة؟ يتساءل. وكل الأحداث تقع في باريس. ولكن هذه المرة تقع الأحداث في برلين، منذ روايته الأولى



يكتب موديانو حول (غموض الماضي) والآثار التي يتركها هذا الماضي. وروايته «دورا برودر» هي الأخرى تغور في الماضي.

والسؤال المطروح هو: ما المثير في روايات موديانو؟

إنه الإيقاع والنغمة والأجواء الخاصة بالكاتب لأنه يغري بالقراءة، ومنذ السطر الأول يمكنك أن تدخل عالمه، وتؤسّس حياة كاملة بديكوراتها وتساؤلاتها وأجوائها. هكذا يُدخِلنا الكاتب في التاريخ بذاكرة دقيقة لكنها مضطربة كأنما يعزف على آلة موسيقة مكسورة. وفي روايته «الربيع الحقير» يستوحي شخصية المصوِّر العالمي الشهير روبرت كابا، الذي قرَّر التخلِّي عن كل شيء من أجل الهجرة إلى المكسيك، تاركاً صوره وأرشيفه الذي يعود إلى 1964. وموضوع الرواية هو البحث عن الإنسان من خلال صوره وأوراقه الثبوتية، ووثائقه الإدارية، ودفاتر تلفوناته، في متاهة لا حدود لها.. في رواية «مقهى الشاب الضائع» التي تدور أحداثها في باريس الستينات، نجد امرأة شابة تختفي، لا نعرف عنها الشيء الكثير، واسمها (لوكي)، ثم نعثر عليها في (مقهى الشباب الضائع) في منطقة أوديون. من هي هذه المرأة؟ يترك الكاتب السؤال مفتوح النهايات. نلتقي بعدد من الرجال الذين يعرفونها: رجل أمن سرّي، طالب، روائي، وزوجها، يستدعيهم للحديث عن حياة هذه المرأة الشابة. وكل شخصية من هذه الشخصيات لها فقرات عابرة عن حياتها. وهكذا يزداد الغموض عن حياتها، بل فكّ رموزها وأسرارها. لذلك يُطلَق عليه لقب «روائي الألغاز المحيّرة».

تختلط رواياته بالسيرة الذاتية، كأنه رجل أمن يقوم بالتحقيق عن شخصيات مختفية دون أن تترك أثراً لها، أو قد تترك آثاراً ضئيلة لا تساعد على البحث، والكاتب يشتغل على هذا القليل من المعلومات ويعمّقها روائياً، مثل تاريخ الولادة ومكانها، دفتر الشيكات، دفتر التلفونات، وهي المعلومات التي تؤكد على وجود هذا الكائن على الأرض، تشرح طريقة عمل الكاتب التي هي عبارة عن عالم الصمت، لأن شخصياته بلا عمل ثابت، وبلا منزل، وبلا هوية، وبلا أصدقاء ثابتين.

المهدي بن بركة في رواية

يتناول باتريك موديانو، في «عشب الليالي»، قصة اختطاف المهدي بن بركة. تدور أحداث الرواية في سنوات الستينات من القرن الماضي، في مدينة باريس. تتحدَّث عن بطل شاب يبحث عن الحبّ، وعن أصدقاء غامضين، ومن بينهم شابة وقع البطل في غرامها، قبل أن تتورَّط في قضية بن بركة. وقوع الحدث ذاك، خلّف ضجّة سياسية كبرى. وفي تلك الأثناء، كان باترك موديانو في العشرين من عمره. يقول عن تلك الفترة: «كانت مرحلة غائمة أو -بالأحرى- ضبابية. لم أكن قد بلغت 21 سنة. وكنت حينها أعيش، إلى حَدّ ما، حياة مهاجر سرّي عابر في باريس، وأرافق أناساً يرتبطون، بشكل غير مباشر، بعالم مشبوه، وأتردَّد على أمكنة غريبة». ويحكي موديانو نفسه، في حوار مع نيلي كابريلين، نشرته مجلة «أنروكابتبيل» الفرنسية(في 10 يوليو-تموز 2013) عن مضمون الرواية، وطبيعة معالجاتها، وماهية الخلفية التي ينهل، ويستلهم منها في العمل، ويعدّ فترة الستينيات محرِّكاً لعالمه الروائي لأنها مرحلة غريبة مليئة بالشغب. وهي صدى لمخزون ذكرياته عن فترة الشباب، عن باريس وساحاتها وأهوالها ومخاوفها وفزعها وتراجيديتها. ولأنها -كما يؤكِّد الكاتب-: «لم يكن لي أي روابط عائلية أو اجتماعية. وهذه العناصر تأتيني

بلا توقُّف مثل الأحلام. ومن هنا فإن كتاباتي، ربما متأثِّرة ومشبعة بهذه الفترة، وأحياناً بشكل لا شعوري».

أما آلية اختياره لأحياء معينة من باريس لتكون مطرحاً لأحداث روايته، فيقول: «إنها الأحياء نفسها التي تردَّدت إليها وعرفتها. وبعضها يأتي إلى ذاكرتي بلا انقطاع. مثل الحي الثامن عشر في مونتسوري، والمدينة الجامعية في روايتي «ليالي العشب». إنها ترتبط بخمسة أعوام تشكّل فترة لأشياء عشتها بصعوبة، وكأنها بئر سوداء في حياتي. الناس الذين كنت ألتقيهم كانوا يجرّونني إلى أشياء خطرة، وباريس في تلك الفترة، كانت قلقة. كانت باريس سنوات ستينات القرن العشرين: خطيرة للغاية، مظلمة ومضطربة.. كانت على مرمى حجر من الحرب التحريرية الدائرة في الجزائر. أرّخت لنفسي عبر محطات في الرواية. فحينها لم أدرس، كنت قاصراً، كانت باريس أيامها تخيفني، يمكننا -أيضاً- أن نلتقي بكبار السن الذين يخبرونك عن ذلك. بعض الأحياء في باريس كان مضطرباً في أثناء حرب الجزائر، وخاصة في الحَيّ الثامن عشر في منطقة ربورت كليانكور. فالناس الذي كانوا يزوروننا في شقّتنا، كانوا يأخذونني إلى أماكن غريبة، وهي مرتبطة بحرب الجزائر، حيث تنتشر هناك مقاهٍ في بورت دي اتالي في بوليفار فنسان أوريول. كانوا بشراً مرتبطين برجال الشرطة من الفرنسيين أو الجزائريين. هؤلاء الناس يراقبون كل شيء. كل هذه الأشياء كانت تفزعني. إنها أشياء تبدو لي مزخرفة وبعيدة. إنها أشياء



خالطتها أشياء مهدّدة».

وعن التخييل الروائي، يقول: «أصبح لازماً ومحتّماً عليّ الانتفاع من مادة حكائية شخصية في الخصوص. بيد أني أعتقد دائماً أن المعطيات الأوتوبيوغرافية، (الحكائية الذاتية)، تكون نافعة إذا ما ضُخَّ فيها قدر من التخييل. أحسّ بشيء من الحذر إزاء المحاولة التي لا تسعى إلا لأن تكون أوتوبيوغرافية، بالرغم من أني معجب، مثلاً، بـ«شواطئ أخرى» لنابوكوف، وكذا بأعمال شاتوبريان. ولهذه الأسباب، يبدو لي أن مشروعاً أوتوبيوغرافياً صرفاً هو شأن مصطنع، زد على ذلك أن هذا المسعى يجازف، أحياناً، بأن يصبح مجرَّد اجترار نرجسي، بينما يتيح ضخّ التخييل التوجُّه نحو الآخرين، والتواصل مع القارئ، وجعل الأشياء مدهشة أكثر لشخص يوجد خارج الذات. وإذا كانت السيرة الذاتية تعدم المزايا الشعرية كما عند «نابوكوف» أو «شاتوبريان»، فإنها تنزع إلى المماحكة النرجسية.إذا لم نجعل من المادة الحكائية سلبية، فإننا نكون إزاء عملية ثأر بسيطة. كما أحب أن تحدث المادة الحكائية نوعاً من الوميض والتألّق، أو على النقيض من ذلك، فإن ما يهمّ هو وثيقة خام عن حياة شخص، شبيهة بتقرير بوليسي.. إن «الأنا» التي تكتب في رواياتي، ليست، إذاً، ذاتية بشكل تام، إنها «أنا» أنسّ فيها لا بطريقة سردية، بل بطريقة تكاد تكون حلمية، وإنه لمن الصعب تفسيرها. ليست الكتابة نهجاً أسعى إلى التعرُّف فيه إلى ذاتي، ليست هذه الأنا، إذاً، استبطانية. فأنا لا يهمني أمر اكتشاف من أكون».

على أية حال، ليس باتريك موديانو كاتباً شعبياً، بل هو عصيّ على الفهم، وبحاجة إلى عنصر تخييلي في القراءة. لم تترجم رواياته إلى الإنجليزية باستثناء روايتَيْ «دورا برودير» و«شارع الحوانيت الغامضة»، وفيما عدا ذلك، يبقى هذا الكاتب شبه مجهول لدى القارئ غير الفرنسي.



موديانو بيننا

جمال جبران


المترجمة اللبنانية رنا حايك

هذا العام لم تقف المكتبة العربيّة مكشوفة بعد إعلان اسم الفائز الجديد بجائزة نوبل للآداب، على العكس مما حصل المرتين السابقين مع فوز الكندية «أليس مونرو»، وقبلها الصيني «مو يان» اللذين ظهرا غريبين على اللغة العربية، ولم تتم ترجمتهما والتعريف بهما، بشكل كبير، إلا بعد إعلان فوزهما بالجائزة.

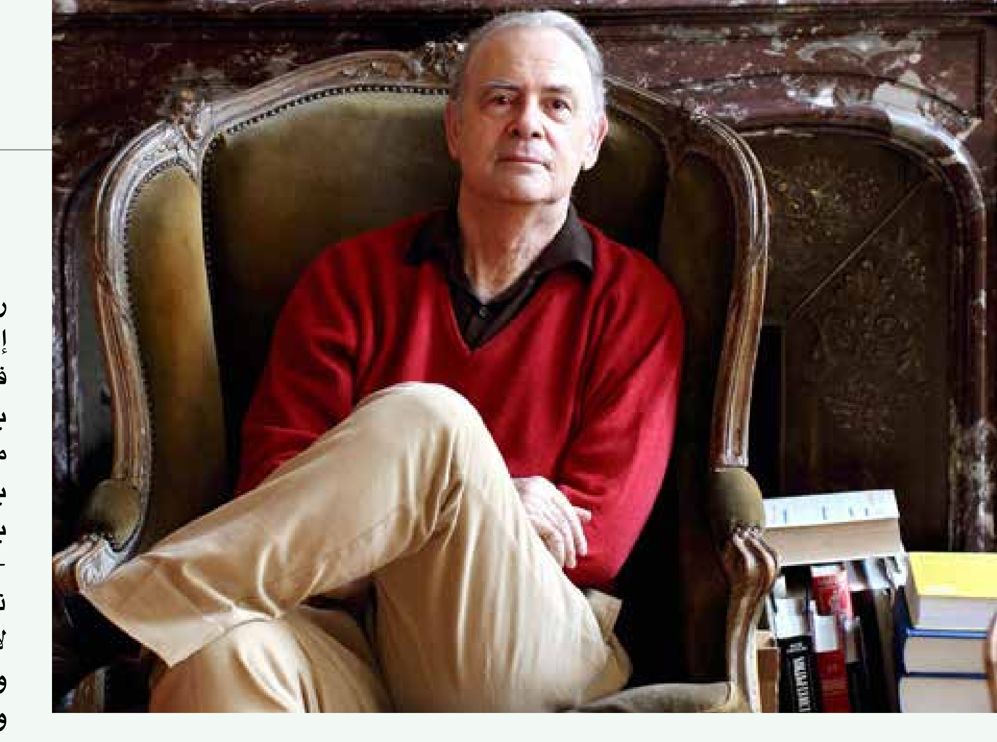
باتريك موديانو محظوظ مع لغة الضاد، فقد تُرجمت أربعة أعمال لهذا الروائي الفرنسي إلى العربية: «شارع الحوانيت المعتمة»، ترجمة محمد عبد المنعم جلال (سلسلة روايات «الهلال»، 2009)، «مقهى الشباب الضائع»، ترجمة محمد المزيودي (الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009)، «الأفق»، ترجمة توفيق سخان («ضفاف» و«الاختلاف»، 2014). وتبقى رواية «مجهولات»، ترجمة رنا حايك (دار ميريت، 2006) أولى الروايات التي ظهرت لموديانو باللغة العربية.

عن تجربة اشتغالها في ترجمة «مجهولات» قالت رنا حايك في حديث لـ«الدوحة» بأنها كانت مغامرة في بحر هذه الممارسة التي كانت تقوم بها للمرة الأولى، فالترجمة ليست من اختصاصها أو من صلب دراستها الأكاديمية. وتشير إلى أنها على الرغم من متانة ثقافتها الفرنسية ولغتها التي كانت مفتاحاً للدخول إلى مساحات اطّلاع متنوّعة وكثيفة على مستوى القراءة المختلفة إلا أنها لم تكن قد سمعت باسم باتريك موديانو من قبل. معرفة لن تتحقق إلا في 2004، وعن طريق المصادفة، عندما كانت في القاهرة وفي لقاء مع الناشر محمّد هاشم صاحب دار ميريت، حيث أخبرها برغبته في ترجمة باتريك موديانو إلى العربية عن طريق روايته «المجهولات». وتقول رنا إنها اشتغلت على ترجمة الرواية عامين لتصدر في 2006، معترفة بأنها كانت عملية واقعة تحت أثقال تجربة الترجمة الأولى الكاملة التي تقوم بها لعمل أدبي. وتشير حايك إلى أن هذه التجربة هو ما دفعها لوضع حالة من التوافق مع صاحب دار ميريت الذي طلب إعادة طبع الرواية بمناسبة فوز موديانو بنوبل، لكنها اقترحت عليه أن يكون ذلك «بعد أن تتم المراجعة الشاملة وقراءة النص قبل إصدار طبعة جديدة عنه؛ الأمر الذي سيعطي تلك الترجمة حقّها من الدخول في صلب المعنى المقصود من قِبَل المؤلّف، والذي لم يكن ممكناً في السابق بسبب نقصان الخبرة وتبعات الترجمة الأولى».

هنا وتسرد رواية «المجهولات» حكايات متوازية لثلاث نساء، يرسم باتريك موديانو مصائرهن التي تظهر على شاكلة «مجهولات فعلاً كأي فرد يعيش غفلته وعزلته الخاصة في المتاهة الباريسية. والثلاث يبحثن عن معنى لحياتهن في علاقات مبتورة، لا تختلف كثيراً عن حياتهن السابقة. ضياع هؤلاء البطلات هو ضياع الفرد بشكل عام في عصر يتفنن في الازدواجية وأوهام الأحلام المنهارة تحت عجلة المدينة الصاخبة».

وعلى صعيد مستوى ترجمة موديانو إلى العربية أيضاً وزيادة عناوينه في مكتبتها أعلنت سلسلة الجوائز بالهيئة العامّة المصرية للكتاب استعدادها للانطلاق في ترجمة مجموعة من أعمال موديانو بحسب اختصاص تلك السلسلة بترجمة الأعمال الأدبية التي نال أصحابها جوائز أدبية شهيرة.

ومن تلك العناوين التي تَمَّ اختيارها: «دائرة الليل، أيام الأحد، مستودع الذكريات، دولاب الطفولة، بعيداً عن النسيان، الجوهرة الصغيرة، حادث مرير، مسألة نسب، عشب الليالي».



أسطورة حيّة

ماري لور ديروم

من هو الكاتب الذي كشف النّقاب عن الحقب المختلفة في حياتنا؟ يمكننا أن نستدلّ، في ذلك، على الترقّب المستلهم عبر كل رواية من رواياته. بإمكاننا تخيُّل قامته الرهيفة وهو يقطع شوارع باريس، هو جزء منا، باتريك موديانو الكاتب الفرنسي الوحيد الذي تصحّ مقارنته بأسطورة حيّة، هو الروائي وهو الشخصية، قارَبَ في كتابين حياة دورا بروديير (مراهقة يهودية فرّت إلى باريس، وسرعان ما تمّ اقتيادها إلى المحرقة عام 1942)، وألّف -أيضاً- كتاب« النسب» (وهو عبارة عن سيرة ذاتية تتناول السنوات العشرين الأولى من حياته، ينكّرنا من خلالها بأننا لا نختار آباءنا). يؤسّس باتريك موديانو أعماله على الذاكرة، الصدى، والتكرار. تيماته (الذاكرة والهوية)، زمنه(الاحتلال)، أماكنه (شوارع باريس)، ظلّه (شقيقه الأصغر المتوفّى في سنّ العاشرة)، شخوصه (أبواه)، تشكّل أعماله كلها مسرحيّة شبحية رائعة.

أدبه سياسيّ، يتصدّى، بأسلوب كتابته، للفوضى المحيطة، يتصدّى بالعناية التي يوليها للذاكرة، الانتقالات القهرية؛ يتصدّى، بنزوعه للصّمت، إلى السعي نحو الشهرة، يتصدّى بفضل المنزلة التي يمنحها للغز الكائنات، تعسّف المجتمع. ولعل أدبه ينتمي إلى الزمن الممتدّ، بدل الاستلهام من ظاهر الزمن.

قال عنه انطوان غاليمار مدير عام دار النشر «غاليمار»، الذي يعرف باتريك موديانو منذ انطلاقاته الأدبية الأولى: «... يُعَدّ خارجَ أي تصنيف لمدرسة أدبيّة معينة، كما أنه وفيّ للكاتبين: رايمون كينو، وجورج سيمونون، يهمّه -كثيراً- حديث الآخر أكثر من حديثه هو، لديه حساسيّة تجاه هشاشة الكائنات والأشياء، يحبّ السرّ للإفشاء: في اللحظة التي يكشف فيها السرّ ما يخفيه».

لدى كل قارئ من قرّاء باتريك موديانو روايته المفضّلة. تقول عنه الفنانة إيزابيل عجاني، التي مثّلت في فيلم «رحلة سعيدة»، للمخرج جان بول رابونو، والذي اشترك باتريك موديانو في كتابة السيناريو الخاص به: « أحبّ جدّاً الكتّاب الذين لا يرتبطون بالآني، أعمال باتريك موديانو، هي -بشكل ما- البحث عن زمن مفقود، عن ذاكرة ممحيّة، وماض منسيّ. لا يسعى لإجلاء الحقيقة، بل تتكشّف وتتجلّى، والأهم في ذلك، ليس العثور عليها، ولكن -وبكل بساطة- البحث عنها، لأن الأهم -ربما- هو استنتاج- من خلال الذكرى- أن التاريخ، أحياناً، هو مسألة انطباعات ربما تكون صحيحة، أفضل من أن يصبح وقائع تكون ربما مؤكّدة. أحببت الغوص في ذاكرة شخصية رواية «شارع الحوانيت المعتمة»، حيث فقدان الذاكرة، البحث عن الهويّة، الوجوه المألوفة، الآمال المجهضة، واكتشاف روح الأمكنة، بوصفها الفضاء الذي بدأ منه كل شيء، أو سيبدأ منه كل شيء. يشبه موديانو آلة راقنة جميلة، تعيد لنا الزمن، كما تصلح ميكانيزمات الساعة لمعرفة الوقت الذي كانت فيه، الوقت الذي نحن فيه، والوقت الذي سيكون...».

وهل كان بإمكان أبويه أن يجداه لو أعلن فقدانه ؟ أبوه يهودي، محتال، اشتغل في نشاطات مشبوهة، أمّه فلمنكية، ممثّلة كانت تبحث عن أدوار في السينما، شقيقه الأصغر «رودي» يمثّل رابطة الحنان الوحيدة وسط عائلته، توفيّ في سنّ العاشرة، عام 1957، بعد إصابته بسرطان الدم.

ابتداء من سنّ الحادية عشرة، تتالت الأحداث بالنسبة للشقيق الأكبر: المدارس الداخلية، الفرار من المنزل، تدبّر الأمور، القطيعة. كان يمكن للرجل الشاب أن تنتهي حياته إلى الأسوأ، هجر طفولته في آخر المطاف، ذات مساء من سنة 1967: «التهديد الذي تربّص بي طيلة السنوات تلك، كان يضطرّني دون توقُّف، إلى العيش في احتراز، ذاك التهديد تبدّد في أجواء





باريس، آثرت الفرار بجلدي قبل أن يغرق القارب، لقد آن الأوان...»، من روايته «سلالة».

الروائي «رايمون كوينو»، هو الذي اقترحه إلى عالم النشر، ثم سرعان ما أصبح باتريك موديانو روائياً شهيراً، منذ باكورته «ساحة النجمة» (1968)، وقد كان يبلغ من العمر آنذاك ثلاثاً وعشرين سنة فقط، موديانو كاتب كبير، لا يكتب من أجل أن يقول ما يفهمه، ولكن، ليقول إنه لم يفهم. تبدو قصصه وكأنها تلامس خفايا الحياة. نجد الصخب، الأحاسيس، والصدى. كتابات باتريك موديانو هي الحدود القصوى للاحتراس من الحياة.

يعدّ أحد الكتّاب الأوائل، الذين تصدّوا، بأعمالهم الروائية، للاحتلال النازي لفرنسا؛ وفي هذا السياق، تقول الكاتبة المختصّة في علم الاجتماع «سارة جانسبورغر» (1976)، والمشتركة مع جان مارك دريفيس في تأليف كتاب «معسكرات في باريس»: «تمثل أعمال باتريك موديانو، بالنسبة لجميع الباحثين مثلي، المهتمّين بذاكرة وأماكن باريس بخصوص إبادة اليهود، مرجعاً ينطوي على كثير من المفارقة. السعي إلى استعراض الماضي، كمؤرّخ، يعني خلق فضاءات جديدة غير مكتشفة وتساؤلات، وأحياناً يتركها فارغة».

أعمال موديانو تحقّق العكس الصحيح، تمنح -مستندة إلى الخيال- حياة جديدة للأماكن، لتحقّق من خلال ذلك وجهاً آخر للحقيقة، وهو ما تعجز عن تحقيقه المناهج العلمية.

في سنة 2000، أنهيت قراءة «دورا برودير»، في أثناء شروعي في العمل عبر عدّة أماكن منسيّة من عملية الإبادة في باريس: معسكرات ليفيتين، باسانو، اوستريلتز، أين تمّ إجبار المعتقلين اليهود على فرز الأثاث المنهوب من حوالي أربعين ألف منزل، يقطنه يهود آخرون في العاصمة باريس، وهكذا حفّزني هذا الاشتغال من موديانو، في بحثي المنهجي عن حوالي ثمانمئة معتقل قديم. الآن ومع الورشات الميكرو تاريخية حول عمليات الإبادة، والتي شهدت تطوّراً خلال السنوات الأخيرة في فرنسا، تدخل في حوار مع أعماله السردية. ولعلّ الفضل سيعود إليه - بعد نيله جائزة نوبل للآداب- في إبراز حجم ما خلّفه الاحتلال النازي لفرنسا. حيث لم تسلم من عمليات الاضطهاد، أية دائرة أو حيّ باريسي، من هنا أيضاً، تأتي أهمية أعمال المؤرّخين ومتابعات موديانو، التي يتمّم كل منها الآخر.

يوصف باتريك موديانو بأنه متواضع وقلق، طول قامته 1.98م. في الشارع، لا يرغب في مبادرته بالكلام، يتحدّث بيديه. «وحدهم: أخي، زوجتي وبناتي، واقعي الحقيقي»، كما كتب كتوطئة في إحدى رواياته، لاحظ أنطوان غاليمار ما يلي: « إنهم يشكلّون طوقه الصحي، هم الذين يربطونه بالواقع. يراقب بقيّة العالم من خلال منظور خرائطه الداخليّة، الأوضاع الاجتماعية لا تسترعي اهتمامه».

أعماله منهجية، كئيبة ومقتضبة، ولكن لا ينبغي أن نخطئ، ما يهزّ وجداننا أكثر، في رواياته، يتجاوز مدينة باريس، ويتجاوز حقبة معينة (الاحتلال). هو الروائي الحميمي للغياب والهجران. رواية «دورا برودير»، تبدأ بإعلان بحث، وهكذا يشرعون في البحث، يقرعون الأبواب، ويحقّقون، بعد ذلك تمكث -عالقة- بقايا غموض تصدمنا.

كتب باتريك مونديانو قائلاً لروبير غاليمار، بخصوص وصوله إلى دار نشر، أنه «عندما يأخذ الحلم مظاهر الحقيقة، يصعب علينا تصديقه». تعكس أعماله حالة من النهول أمام تطوّر الأشياء. لا تمثّل ثنائيّة السّعادة والشّقاء أهميّة أدبية لديه، أما اهتمام باتريك موديانو، فهو بين بين. هكذا هي الحياة، تبدو شبيهة جداً بلوحة تطفو، بعد مدّ وجزر، على الشاطئ.

عن الأسبوعية الفرنسية Le Journal du Dimanche

ترجمة: بوداود عمير

ركام الأسرار الصغيرة

حنان درقاوي



في كتابه «الشرط الإنساني» تساءل أندري مالرو: من هو الإنسان؟ فأجاب: «إنه -ببساطة- ركام من الأسرار الصغيرة».

عن هذه الأسرار الصغيرة والدقيقة يكتب باتريك موديانو ملاحقاً جرس كتابته محدثاً موسيقى وشاعرية صارت تعرف في النقد الأدبي الفرنسي بـ«الموسيقى الموديانية». منذ أزيد من أربعين عاماً، وهو يكتب -بشكل هَوَسي- عن التفاصيل والأسرار الصغيرة لحياة شخوصه الذين يبحثون عن هوية، عن إمكانية الحكاية لكتابة سِيَرهم المستحيلة حيث الذاكرة مختلطة ومتداخلة تشعّباتها بين الحاضر والماضي والمستقبل.

مرة أخرى يواجه باتريك موديانو عالمه الخاص من خلال روايته الأخيرة «كي لاتتيه في الزقاق»(غاليمار). نحن في سنة 2010، وجان داراغان يعيش في عزلته الباريسية، حيث كتب كتاباً واحداً وتفرَّغ لقراءة «التاريخ الطبيعي» لبوفون، هاتفه لا يرنّ، وهو لايتواصل مع أحد. شيء صغير حدث في عالم جان داراغان الرتيب والمنظّم، شيء كلدغة حشرة، إنها مفكّرته التي ضاعت منه ووجدها أحدهم فاتّصل به ليردّها إليه. يلتقي الرجلان ويصرّ الشخص الذي وجد المفكّرة على طلب تفاصيل عن اسم محدَّد وَرَدَ في المفكّرة، بسؤاله الحثيث هنا، ينجرّ داراغان في تشعُّبات ذاكرة وماض مرتبك لايريد التفكير فيه، يعود به إلى باريس الخمسينات والستينات.

تبدو الرواية كأنها حلم، وهي خارجة من متخيَّل كاتب لايؤمن بإمكانية كتابة السيرة حيث دليل الوجود والديمومة والهوية مفقود. حتى وهو ينظر إلى صورته، وهو طفل، يشكّ في أن يكون هو ذلك الطفل في الصورة القديمة. إنها تيمات الغياب وفقدان الذاكرة ومشاكل الهوية التي تحفل بها كتابات باتريك موديانو.

أسرار داراغان مخبوءة تحت طبقات من المشاهد في أثناء لقائه بـ«أوطوليني» وهو الشخص الذي وجد مفكّرته، يحسّ داراغان أن هذا الشخص نصّاب، وربما يريد به شراً، والشر الأقصى هو أن يعود به إلى الماضي، الماضي الذي أراده مخبوءاً، ويفضل عليه النسيان. هكذا يتيه داراغان في الزمن الحاضر، وفي باريس التي تحضر كشخصية أساسية في الرواية من خلال شوارعها وعناوين دقيقة كأن الكاتب أراد للرواية أن تكون صدى طوبوغرافياً عن باريس: من ضاحيتها أنيير إلى حي مونمارتر... رواية مسكونة بأسماء الشوارع والعناوين.

يستعيد داراغان الزمن الماضي، ويقبض عليه من خلال أسرار صغيرة وتفاصيل دقيقة جداً: لون السيارة الأميركية لعشيق السيدة التي عاش عندها لفترة، صورة فوتوغرافية لطفل، ربما يكون هو، يمكنه أن يكون متأكّداً من أنه هو ذلك الطفل مادامت تلك الصورة التُقِطت من أجل تجديد جواز سفره وتغيير اسمه العائلي، ليأخذ الاسم العائلي للسيدة التي يعيش معها، هل يذكرها؟

يذهب لزيارتها في الحاضر، ويحادثها وتحادثه عن الزمن البعيد، لكنها هي أيضاً لا تريد أن تتنكّر ماضيها. وفيما يبدو أنها دخلت السجن، حسب ما حكى له أحد زوار البيت الذي كان في قرية سانت لو لافوري في الزمن البعيد: «إني لاسترون» هو اسم المرأة ويمكن عَدّها البطلة الحقيقية للرواية؛ فداراغان كتب كتابه الوحيد «سواد الصيف» لعلّها تنتبه إليه».

«كي لاتتيه في الزقاق» هي الرواية الثامنة والعشرون لموديانو، وهي تنويع على موسيقاه الشخصية التي شرعها في روايته الأولى «ساحة النجمة»، إنها رواية تستعيد مواضيعه الأثيرة بإتقان، مع حرفية عالية وشاعرية ملتحفة بالحلم.

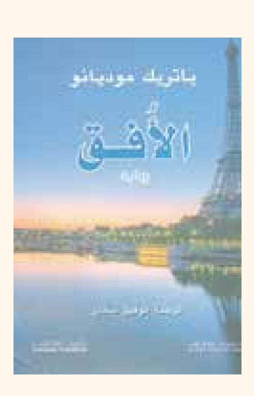
بصيص يومض في جوف الظلمة

أنيس الرافعي

«الأفق»: هو عنوان أحدث روايات الكاتب الفرنسي باتريك موديانو، التي نقلها إلى اللّغة العربية المترجِم المغربي توفيق سخان (منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، بيروت). وفي هذا العمل يواصل صاحب «شارع الحوانيت المعتمة» (جائزة الغونكور، 1978) اشتغاله على الموضوعات الأثيرة لديه، ذات الصلة الوطيدة بالمكان الباريسي الذي تزحف عليه اللامبالاة وحيادية المدن الكبرى، وكذا بصعوبة صيانة هوية الكائن داخل اشتباكات ومتاهات هذا الفضاء الضاغط على الذاكرة.

«بوسمان»، بطل هذه الرواية، شخص يسعى بشتى السبل المتاحة لمجابهة المحو الذي يبذره الزمان في الذكريات والأماكن والعواطف. يقول السارد: «منذ زمن ليس بالبعيد، أخذ بوسمان يتأمّل فترات من شبابه، فترات منعزلة حادّة الفواصل، ووجوهاً من دون أسماء، ولقاءات هاربة. كانت كل الأشياء تنتمي إلى ماضٍ بعيد، ومع أن هذه الأحداث القصيرة لم تكن تمتّ بأية صلة إلى باقي فترات حياته، فقد بقيت عالقة في حاضر سرمدي لطالما تساءل عنها، لكن الإجابات ظلت على الدوام غائبة».

ومن أجل لملمة هذه المِزَق و«جعل الذكرى تتجدَّد من تلقاء ذاتها، بشكل طبيعي، من غير أن يرغمها المرء على ذلك»، سوف يعمد البطل إلى



اقتناء دفتر مذكّرات صنع غلافه من جلد أسود، يحمله في الجيب الداخلي لسترته، مما سيسمح له -على امتداد فصول الرواية- بمطاردة تلك الذكريات المعتمة عن طريق تدوين ملاحظات في أي وقت من أوقات اليوم.

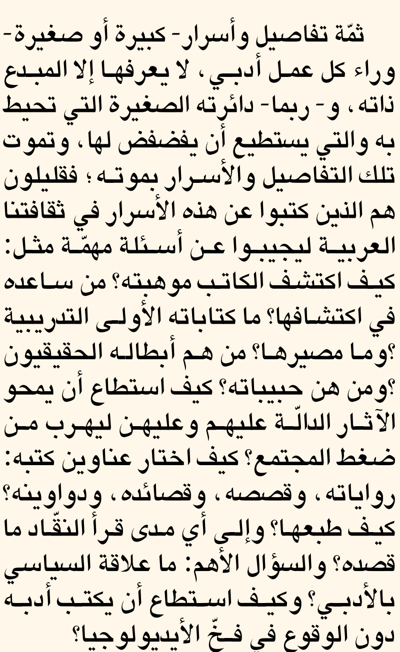
ولكن «بوسمان» سوف يكتشف- في ما بعد- أنّ هذا السعي هو- في واقع الأمر- مجرّد بصيص يومض في جوف الظلمة، لأن حياته كانت عبارة عن «مادة مظلمة»، قوامها لقاءات قصيرة، ومواعيد لم تتحقَّق، ورسائل ضائعة، وأسماء مجهولة، وأرقام هواتف بلا معنى؛ ومن ثمة، فإن عملية إعادة بناء حياته غير ممكنة على الإطلاق، مادام لا يقبض بين يديه سوى على شذراتٍ وغبار نجوم وخيوط ممزَّقة، الخيوط الممزَّقة ذاتها، التي ترفل بالضباب والأحلام والاعتام والعبث، وتطفو على سطحها رفيقة بوسمان المسمّاة «مارغريت لوكوز»، هذه الشخصية الغامضة التي اعتبرها البطل على الدوام- نكرة ترغب- بأي ثمن- في أن «تختبئ وتقيم هنا تحت اسم مستعار». ومنذ لقائهما الأول مسَّهُ «جرح خفيف شعر به كلّ طرف، واستثار وحدته وخموله».

الشخصيتان معاً، حتى وإن ربطهما حبّ متين، تظلّان مهووستين بتوقهما النوستالجي إلى إعادة تركيب الأيام السالفة، والمستقبل لا يتّخذ، في نظرهما، أدنى اعتبار. إن هدفهما الوحيد هو «البحث عن الزمن الضائع»، على الرغم من إدراكهما أنّ هذا الهدف هو مجرّد أمل باطل لتحوير صيرورة الزمن أو تعديل مساره المحتوم.

تتميَّز رواية «الأفق» من الناحية التقنية بتنويع المنظورات السردية، وبتعددية الضمائر الموظَّفة في الحكي، كما يهمين عليها المونولوج الداخلي، الذي عَدَّه السارد «دُمَّلاً صديدياً يجب أن يتفجَّر»، بيد أنها- في العموم- لا تشذّ عن قاعدة «الموديانية»، التي ترسَّخت منذ أولى روايات الكاتب المُعَنْوَنة بـ «ساحة النجمة»، مروراً بأعمال مهمّة من قبيل «دائرة الليل» و«مستودع الذكريات» و«مجهولات» و«مقهى الشباب الضائع»؛ إذ نلفي تنويعاً على المشهديات المتقاطعة نفسها، مشهديات ذات نَفَس «بروستي» -نسبة إلى مارسيل بروست - قائم على الاستبطان والتأمُّل، وعلى الشخوص المفصولة عن جنورها مثل الأرواح الهائمة المصابة بلوثة مطاردة ماضيها الملتبِس، بين ما هو من طبيعة الأحلام وما هو من نسج الواقع.

ما وراء كتابة إبراهيم عبد المجيد

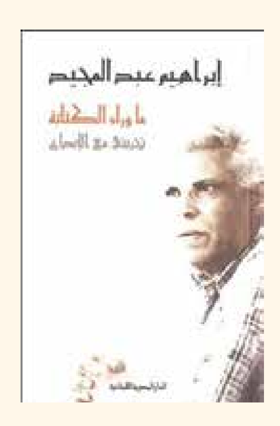
سمير درويش



ثمّة تفاصيل وأسرار- كبيرة أو صغيرة- وراء كل عمل أدبي، لا يعرفها إلا المبدع ذاته، و- ربما- دائرته الصغيرة التي تحيط به والتي يستطيع أن يفضفض لها، وتموت تلك التفاصيل والأسرار بموته؛ فقليلون هم الذين كتبوا عن هذه الأسرار في ثقافتنا العربية ليجيبوا عن أسئلة مهمّة مثل: كيف اكتشف الكاتب موهبته؟ من ساعده في اكتشافها؟ ما كتاباته الأولى التربيبية ؟وما مصيرها؟ من هم أبطاله الحقيقيون ؟ومن هن حبيباته؟ كيف استطاع أن يمحو الآثار الدالّة عليهم وعليهن ليهرب من ضغط المجتمع؟ كيف اختار عناوين كتبه: رواياته، وقصصه، وقصائده، ودواوينه؟ كيف طبعها؟ وإلى أي مدى قرأ النقّاد ما قصده؟ والسؤال الأهم: ما علاقة السياسي بالأدبي؟ وكيف استطاع أن يكتب أدبه دون الوقوع في فخّ الأيديولوجيا؟

إبراهيم عبد المجيد أجاب عن تلك الأسئلة- وأكثر منها- في كتابه «ما وراء الكتابة/ تجربتي مع الإبداع» الصادر عن (الدار المصرية اللبنانية، 2014).

تجربة إبراهيم عبد المجيد مع الكتابة الأدبية تمتدّ إلى أربعين عاماً، أو تزيد، لذلك وهو يحكيها سيقف القارئ على تاريخ مصر، منذ بداية السبعينيات من القرن الماضي وحتى الآن، وقبل ذلك بكثير، منذ الخطاب الذي أرسله وهو تلميذ في المدرسة الابتدائية إلى جمال عبد الناصر يطلب صورته تذكاراً، فوصلته صورة ملوّنة بالزيّ العسكري بعد أسبوع بالبريد، مروراً باللحظة التي تسلَّل فيها- مع زملاء قليلين- ليقف على قضبان السكة الحديد في مكان مهجور، ليرى ناصر من بعد مترين، ويحيّيه الزعيم تحيّة خاصّة، ثم ذكرياته في فترة أنور السادات، ويوميات 18 و19 يناير 1977 التي اندلعت إثر قرارات رفع أسعار السلع الرئيسية، وقصة قنبلة الغاز التي حصل عليها دون أن تنفجر، وفكّر أن يحوّلها إلى مقلمة! وقصّته مع الحزب الشيوعي المصري، ثم مع حزب التجمع، إلى أن وصل إلى قناعة أن الكاتب لا يستطيع أن يكون ملتزماً، فنفض عن كاهله كل ذلك.



صدق بسيط يجده القارئ في «ما وراء الكتابة/ تجربتي مع الإبداع»، إذ يعترف عبد المجيد بأنه أضاف قصصاً غرائبية في بدايات فصول روايته «بيت الياسمين»، لأنه أراد «كتابة عمل أكبر من حجمه، والسلام»، دون أن يكون في ذهنه، أو في تصوُّره للتكوين الجمالي للرواية، أية وظيفة لتلك القصص، وحين نصحه صديق أن يحذفها ويكتب غيرها، ويضعها في مجموعة، رَفَضَ لأنه «وضعها هكذا، وخلاص»! وأنه- بعد ذلك- بدأ في مراقبة الاجتهادات التي حاول بها النقاد تفسيرها أو إضافة دور ما إليها، وكأنه يضع طرف إصبعه على هذا الركام (النقدي) الذي يُكتب لمجرّد الكتابة وملء الصفحات لقراءة عتبات النص ودلالات العناوين وعلاقة الإهداءات بالمتن.. إلخ هذا الركام المجّاني المستورد دون فهم ودون فائدة.

التخلُّص من عبد الناصر

يظلّ جمال عبد الناصر شخصية استثنائية في تصوُّر وحياة وكتابات كتّاب وشعراء مصريين منذ الخمسينيات وحتى الثمانينيات لعدّة أسباب، أهمّها أنهم صدّقوه وفهموا توجُّهاته، سواء أنجح في تنفيذها أم أخفق. كما أن معظمهم ارتقى اجتماعيّاً- وقد أتوا من بيئات فقيرة- بفضل فتح سقف التدرُّج الاجتماعي والطبقي في عهد ناصر وربطه بالتعليم والعمل والاجتهاد. إبراهيم عبد المجيد تجسيد لهذا التعلُّق، وللصراع بينه وبين رؤية أسباب الفشل والهزيمة، التي كان من مظاهرها كبت الحرّيّات، وسجن المعارضين، والهزيمة العسكرية القاسية أمام العدوّ الإسرائيلي عام 1967. رأى عبد المجيد أن ناصراً سيموت، لذلك لم ينزف الدمع عليه، ولم ينتظر في القاهرة لحضور جنازته، بل سافر في الاتّجاه المعاكس، من القاهرة إلى الإسكندرية، في الوقت الذي امتلأت فيه القطارات بالمسافرين منها إلى القاهرة. ليس سهلاً التخلُّص من ميراث الفترة الناصرية لدى هذه الأجيال التي أحبت ناصراً وآمنت به، ويقدّم عبد المجيد تجربته في ذلك، في محاولته للتخلُّص من آخر روافد السياسة ليخلص إلى الأدب. هنا هو الدرس الذي يقدّمه، تلك هي الخلاصة: «لم يبق لي مما قرأت إلا أن أكتب أدباً لا فكراً في الرواية».

الموقف الأهمّ في هذا الصراع بين الأدبي والأيديولوجي تَمثّلَ في قصة «السلسلة والقفل».

يحكي إبراهيم عبد المجيد أنه في أثناء كتابة «بيت الياسمين» وضع بطله في بيت بعيد عن العمران، وخالٍ من السكان، كبيته الذي يسكنه، لذلك كان يغلق بوّابته الرئيسية بسلسلة حديدية وقفل، وحين أتى الجنود، ذات ليلة، ليقبضوا عليه لم يكن مندهشاً من عملية القبض نفسها، لكنه كان مشغولاً بمعرفة كيف دخلوا من البوابة وهي مغلقة؟! يقول إنه ما إن انتهى من هذا الفصل قرب الفجر، وحين قام من مكتبه ليفكّ ساقيه بعد الجلوس

الطويل، سمع جرس الباب، وحين فتح وجد ضابطاً ومعه جنود أتوا ليفتّشوا شقّته، ويقبضوا عليه، وفي الطريق إلى المعتقل سأله الضابط عن السر وراء عدم مقاومته وهو قوي البنية الجسدية، فقال له: كنت أفكر: كيف فتحتم باب العمارة المغلق بالسلسلة والقفل؟ وحكى له عن مشهد الرواية الذي كان كأنه يستدعيهم فيه للقبض عليه، وضحكا. هنا هو الفارق- إذاً- بين الرؤية السياسية والرؤية الفنية، وهنا هو مشوار الكاتب إبراهيم عبد المجيد في اجتياز عقبات السياسة والأيديولوجيا بوصفه كاتباً من العالم الثالث.

الرواية سبعينيّة، والقصة ستينيّة

في نهاية الثمانينيات، بداية التسعينيات، تابعت أكثر من لقاء لإبراهيم عبد المجيد، في معرض الكتاب المصري وغيره، شَنّ خلالها هجوماً على كُتّاب الستينيات الذين كانوا يجثمون على صدر الواقع الأدبي والثقافي في مصر وقتها، ولفترة طويلة قبلها وبعدها. في هذه اللقاءات كان يقول إن الرواية سبعينية في الأساس، لم تكتب بشكل كبير إلا في تلك الحقبة، وإن كُتّاب الستينيات مكثوا وقتاً طويلاً قبلها يكتبون القصة القصيرة، ويخافون من ولوج مجال الرواية، وأنهم حين كتبوها كانت موضوعاتهم سبعينية كذلك. هذه الآراء الحادّة فتحت عليه النار من كل الجهات، وعندما صدرت «البلدة الأخرى»، ولاقت نجاحاً كبيراً، وطُبِعت أكثر من طبعة، وتُرجمت إلى عدة لغات، ثم ظهرت بعدها «لا أحد ينام في الإسكندرية» تأكدتْ مكانة إبراهيم عبد المجيد، وتأكَّد حجم موهبته وقدرته على إنتاج روايات متشعِّبة مركّبة مغامرة، إحداها دخلت قائمة «ليست ميوز» لأفضل مئة رواية عالمية.

ثلاثة مشاهد للعَلَم

صدر -أخيراً- عن سلسلة إبداعات الثورة بالهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة، كتاب تحت عنوان «ثلاثة مشاهد للعَلَم»، تأليف أحمد أبو خنيجر.



الكتاب عبارة عن نصّ أدبي متّسع لاستيعاب ثقافة فكرية وفنية راقية، نصّ طويل يحتوي على السرد في بعض مواضعه، كما يعتمد على التحليل الفكري والتحليل النفسي أحياناً، ومن بعض ملامح السرد وجود الراوي المشارك في الأحداث، وهو راوٍ واعٍ مثقّف مؤرّخ حسّاس يميل إلى الشرح والتفسير، ومن عناصر السرد المهمّة في هذا العمل الزمن، الذي تراوح المشاهد الثلاثة للعَلَم بين حاضر، لم نتخلّص من بقاياه بعد، تضيع فيه كل ملامح الانتماء الوطني، ويستهان برمزيّته، كما تتحوّل فيه الرمزية من عَلَم يجب تحيّته وتوقيره، إلى شخص الزعيم، وبين ماضٍ عنوانه الانتماء والإخلاص لرمزيّة الوطن وحبّه الذي يمثّل انتصاراً عظيماً على العدو وعلى الذات المنكسرة.

يستفيد أبو خنيجر، في هذا الكتاب، من إمكاناته السردية كونه روائياً، ومن دقّة نظراته للواقع السياسي والاجتماعي المصري كونه باحثاً، ومن جملة قراءاته في الأدب والفن كونه مثقّفاً، ليقدّم لقارئه عبر نصّه السردي تبدُّل نظرة المصريين إلى العَلَم، عبر عدّة التفاتات محسوبة، لشرائح مختلفة من المصريين، كما تراوح هذه النظرات بين صورة «العَلَم» في الماضي، ورمزيّته التي يحملها الوعي، والضمير الجمعي المصري، بوصفه رمزاً للوطن وعزّته وكرامته، وما تحمله هذه الرمزية من قداسة، وبين صورته في الحاضر، التي أصابها التشوُّه، وطمرتها ممارسات غير وطنية، استبدلت به صورة الزعيم أحياناً، ورفعت مكانه صوراً أنانية، لا تمتّ إلى معنى ورمزية العلم بِصِلة، في أحيان أخرى.

يجمع الكتاب ما بين سلاسة السرد، والقدرة على التحليل والتتبُّع، كما ينجح في مزج متعة الخيال الأدبي، برصانة الأفكار والمضامين والمواقف التي تتّصل بالواقعين الاجتماعي، والسياسي.

تامزغا، كيف الحال؟

د. إسماعيل مهنانة

ربَّما تكون الهوية الأمازيغية/ البربرية، في الجزائر، من الهويات المتشظّية، هويّة مقطوعة الظلّ السردي، ولا تسكن إلاّ أرخبيلاً من الوعي الفنّي. أغانٍ، أشعار، حكايات، لوحات إيسياخم، وسير لشخصيات عظيمة، ورغم أصالتها الضاربة في القِدم، ورغم كتابة «التيفيناغ» فهي لا تمتلك أية نصوص مؤسّسة أو سرديات تاريخية كبرى، ومع ذلك ظلّت حيّة وحاضرة في الضمائر تُتَوارثُ جيلاً بعد جيل.

يمتدُّ العالم البربري على كل شمال إفريقيا والساحل الإفريقي. في لحظة تاريخية (964 ق.م) توحّدَت ممالك البربر تحت حكم الملك شوشناق، واحتلّت دلتا النيل، ثم انفجر هذا العالم الشاسع، وانسحب في ليل التاريخ الطويل. توالت الممالك والدّول الأمازيغية، وتراكمت فوقها كتلٌ تاريخية ضخمة من الغزو والاحتلال: الفينيقيون، الرّومان، البزنطيون، والوندال، العرب، والأتراك، الإسبان، والفرنسيون، تتراصّ الثقافات والحضارات، ويجبّ بعضها بعضاً داخل ليل الاستعمار الطويل. «كان كلّ مُحتلٍّ يؤوّل تاريخ البربر بطريقته الخاصة» كما يقول الكاتب والناشط الحقوقي الأمازيغي عبد النور علي يحيى.

في كتابه الأخير «الأزمة البربرية 1949» (صادر بالفرنسية - منشورات البرزخ/الجزائر 2013) يدعو عبد النور علي يحيى إلى ترميم الهوية الأمازيغية في الجزائر (والمغرب الكبير عامّة). يدعو إلى لملمة شظايا انتماءات متداخلة ومنزاحة بشكلٍ عجيب، العودة إلى المنابع الأولى لأغنية الحبّ التي احتفظ بها الأمازيغي للأرض، وللأرض وحدها: «بعد كل الغُزاة الذين احتلّوها، من الفينيقيين، إلى الرومان، إلى الوندال، إلى العرب، بعد أن هُوِّدت ومُسِّحتْ وأُسْلِمت، بقيت الجزائر وفيّة لنفسها».

الكتابُ عبارة عن بورتريه لمُناضلَيْن بارزَيْن في الحركة الوطنية هما «وعلي بنّاي» و«عمّار ولد حمودة» أحد أهمّ مؤسّسي «حزب الشعب الجزائري» منذ 1940، والمدافعين عن أمازيغية الجزائر داخل الحزب، وضمن «حركة الانتصار للحريات الديموقراطية» ومفجّري الثورة الجزائرية (1954 - 1962)، حيث تمّ اغتيالهما. والبورتريه أيضاً مناسبة للكشف عن خبايا الحركة الوطنية وأزمة الهوية التي كانت تمزّقها من الدّاخل. أصدر «علي يحيى» كتابه في سنّ الثالثة والتسعين كشهادة تاريخية لرجل عايش الأزمة بكل تفاصيلها، وكوصية للأجيال الناشئة: «إن ارتباط الشّعب الجزائري بجنوره شرطٌ ضروري لاحتفاظه بهويّته الجزائرية غير الناجزة، والتي تبقى مساراً مفتوحاً بلا كلمة أخيرة، ولا كلمة نهائية».

يعود المؤلّف إلى سنة 1949 حيث انخرطت الحركة الوطنية بقيادة الزعيم «مصّالي الحاج» في تنسيق وتحالف مع نظيراتها في المشرق العربي، ومع الجامعة العربية الناشئة آنذاك برئاسة «عزّام باشا»، وبتأثيرٍ من الأمير «شكيب أرسلان» على صديقه «مصّالي» بدأت الحركة تأخذ أبعاداً عروبية وقومية، النزوع الذي لم يقبله مناضلو الحركة ذوو التوجّه الأمازيغي، فدخلت كل الحركة وحزب الشعب في أزمة حادة لا تزال تلقي بظلّها الثقيل على مأزق الهوية الوطنية حتى الآن.

الأزمة البربرية 1949 هي لحظة تشتُّت بابلي للأمازيغية في الجزائر، حيث بدأت السياسة تؤسِّس لِتَراتُبٍ لغويّ سيبقى يُهيمن بعد الاستقلال، ويهدّد الوحدة الوطنية في كلّ مرّة يضغط فيها الاغتراب من الأقاصي على غربة المهمَّش، «إن الاغتراب اللساني يؤدّي إلى الاغتراب الثقافي، وهو شرط الاغتراب السياسيّ».

الكتاب يدخل طبعاً ضمن سجال

الهوية في الجزائر الذي لم يتوقّف، ولم يحسم منذ الثورة التحريرية، ولهذا فإنه بقدر ما يتقصّى الكاتب الجوانب المشرقة من نضالات رجل القضية الأمازيغية، يدعو بكل وجاهة وصراحة إلى بناء الهوية الجزائرية على قاعدة التعدُّد والاختلاف والغوص في كل الجذور الثقافية البعيدة والمغيّبة في الخطاب الرسمي..: «إنه بالذهاب إلى البحر يبقى النهر وفيّاً لمنبعه» يكتب «علي يحيى»، ويواصل: «لبناء هوية الشعب الجزائري يجب العودة إلى الماضي اليوناني - الروماني وإلى الممالك البربرية».

من قارّة الحياة اليومية الأمازيغية في القرى الكثيرة المنتشرة على قمم الجبال، يستنطق الكاتبُ توابل الهوية الأمازيغية بقالبٍ سرديّ خلّاق: اصطفاف البيوت الصغيرة، رسم الحجارة المقسّم للأراضي، العمل اليومي الشاق، توالي الفصول وانكشاف العالم داخل الطبيعة، حياة الفلاحين المتقشّفة، الأعراس، الطقوس، الأحزان، الحياة السياسية الصغيرة وفضّ الخلافات في هيئة «تاجماعت» (عقّال القرية).. إلخ. كل شيء يشي بهويّة ثقافية مفتوحة ومنسجمة مع تحوّلات الطبيعة والتاريخ دون الزجّ بجماعتها في سرديّات سياسية صراعية وضخمة: «كان كل بيتٍ مُبيَّض من الدّاخل، بالجير الأبيض، يتم طرد الدّخان من السقف للتواصل مع السّماء، يقوم البيتُ مندمجاً داخل القرية كملْكية للعائلة منذ أجيال مثخناً بالذكريات الممزوجة بأفراحها، وأعراسها، بشائرها، وأتراحها».

ينام العالم البربري ويستيقظ في محايثة تامة للطبيعة، وهي تتجلّى في تكرارٍ ورتابة، في غفلة من أمر التاريخ لكي يحفظ براءاته الأولى ونضارة فصوله المتعاقبة غير المبالية بالزّمن، الناس - أيضاً - ظلوا يعيشون على بساطة الحياة باستقامة وزهد وكدّ، المنمنمات والموتيفات الأمازيغية الشهيرة المثبّتة على الملابس والأغطية الصوفية والأواني الطينية، تشهد على التناسق البديع للألوان، والتكرار الرتيب للأشكال... «كانت مياه النبع تُداعب راحة اليد، تلامس، بطراوتها اللذيذة، الشفاه العطشى، وتحمل إلى الجسد الملح والأرض ومطر السّماء». (ص 55)

فجأة انكسر الزّمن الأمازيغي التليد في رتابته، وانفتح شقٌّ تاريخي ليعصف بكل قوانين الحياة ويفتحها على مجهول الحداثة السيّاسية، ثلاثينيات القرن العشرين، مباشرة بعد أزمة اقتصادية عالمية، انكسرت على أعقابها أحلام آلاف العمّال المهاجرين من شمال إفريقيا إلى أوروبا، فعادوا وليس في جيوبهم سوى فيروس الوعي السياسي والنضال الوطني التحرري: «جُعِلت العادات والتقاليد لكي تبقى وتُعضد، لكن القبائل ومحيطها السوسيولوجي في سنوات الثلاثينيات كانت قد انخرطت في طفرة سياسية وثقافية». (ص 51)

انخرط مناضلو القضية الأمازيغية مباشرة في الحركة الوطنية الأم لتحرير الأرض من المستعمر الفرنسي، ورغم أزمة 1949، التي عصفت بالكثير منهم، كانوا أيضاً من ضمن أوائل مفجّري ثورة التحرير. وبعد الاستقلال مباشرة تبنّى النظام الذي استولى على الحكم النهج القومي الاشتراكي لصالح قومية عروبية مبتورة عن واقع التعدُّد الثقافي واللغوي للجزائر، وأُدخل كل البلد في أزمة هوية بنيوية. عشرون سنة بعد الاستقلال، انفجرت أحداث الربيع الأمازيغي الدامية في نيسان/إبريل 1980، بعدها مباشرة أفلست خطط ومشاريع المنظومة السياسية للدولة الفتية، ودخلت أطواراً متلاحقة من عمر الأزمة.

الآن، ورغم تحقيق الكثير من مطالب القضية الأمازيغية، مثل اعتبار اللغة الأمازيغية لغة وطنية، والانفتاح الإعلامي والثقافي والأكاديمي على الثقافة الأمازيغية، لا يزال هناك الكثير أمام النضال من أجل تثبيت ثقافة التعدُّد اللغوي والثقافي والديموقراطي والاختلاف في الجزائر، وهي قضية كل المثقَّفين والنّاشطين والحقوقيين، وليست قضية الأمازيغ وحدهم.

شعريّة المفارقة وجماليّات التلقّي

صالح السيد

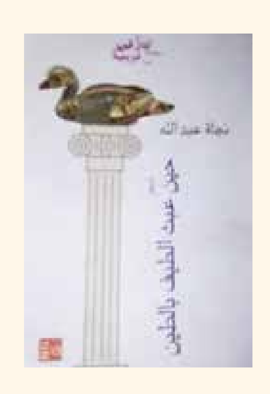
تنفتح عتبة العنوان في ديوان «حين عبث الطيف بالطين» (الهيئة العامة لقصور الثقافة) للشاعرة نجاة عبدالله على ثلاثية مفارقة: في الزمن، والفعل، والمكان، وهي تخرق في تشكيلها الجمالي منطق الواقع، كما تكسر- في سخاء دهشتها- درجة التوقُّع، ومن ثَمّ تزجّ بالمتلقّي، منذ لحظة الاتّصال الأولى، دفعة واحدة في فضاء عالمها الشعري.

تشتغل قصائد الديوان على شبكة من المفارقات اللسانية والبصرية والتشكيلية تعبّر عن جوهر الفاعلية الشعرية للقصيدة بتجلّياتها وتمثّلاتها الجمالية، كما تتّجه، في مساقها الفني، إلى تركيز اللحظة الشعرية بأقصى قدر من الطزاجة والإدهاش.

«خطيئة آدم»:

التفاحة في يدكَ يا آدم
واللعنة في عينيكَ يا إبليس
هاته من يدك
هاتها من عينيكَ
ودَعا الخديعة ترقد بسلام.

تُعَدّ حكاية آدم/الشجرة أول نصّ مفارق في التاريخ يخضع لثنائية المفارقة بين الخلق/الإتاحة والمنع / التحريم. ويعود النص الشعري إلى الحكاية ذاتها، ولكن في عملية تجاوز وانقلاب كبيرين، وتعمل كاميرا الراوي الشعري على مشهد سكوني بصري/ نفسي، وتعتمد تقنية «الفلاش باك» حيث



تعود بالحدث إلى مرحلة الرغبة ماقبل الفعل، في مقابلة بين رؤية خارجية (التفاحة/آدم)، ورؤية داخلية (إبليس /اللعنة)، وتظهر سلطة الراوي/ المخرج في النداء والفعل (هاته من يدك /هاتها من عينيك)، وتأتي جملة الإقفال الشعري في حركتها الانقلابية بمفارقة تمارس لعبتها على جهتين: ففي بنية صراع الحكاية تكشف عن فاعل محرّض مجهول (الخديعة) يحوّل الشخصيات إلى رهينة ساذجة، وفي عالم النص تمنحها الدعة والطمائنينة (وَدَعا الخديعة ترقد بسلام).

«قصيدة قصيرة»:

نسافر إليك جميعاً أيتها الآلام
نُقبّل وجنتيك البريئتين
من دم الأعداء
نسافر إليك
ونموت فينا
نموت من الضحك علينا
على وجوهنا الباردة
وأناملنا السود.

تلجأ الأنا الشاعرة إلى منطقها الجمعي، في محاولة منها لفلسفة الحال الشعرية وإخضاعها للمساءلة/الحيرة، وتتبدّى حالات المفارقة في الحركة/ الفعل/المكان، وتعبِّر الأفعال (نسافر، نقبل، نموت) عن ديمومة حضور، كما تتّجه حالات الانفتاح /الانكفاء إلى بؤر مفارقات صادمة/بائسة.

ويبدأ الاستهلال بحركة انفتاح طوعي (نسافر) يتّسم بالاحتشاد (جميعاً)، وتكشف قِبلة الوصول عن مفارقات بائسة (الآلام)، كما تتبدّى في مفارقة بصرية واضحة (البريئتين من دم الأعداء)، بينما تأتي جمل الإقفال الشعري معبِّرة عن حالة الانكفاء (نموت فينا)، ومجسّدة لتراجيديا إنسانية فاضحة.

«عوائل»:

لديّ بيتٌ سعيد
هذه المروحة للسقف
وتلك اللوحة للحائط
وهذا الطفل الأدرد للنسيان
لديّ أصابع رعناء
هذا التمثال المتكسِّر لي
وهذه الصبيّة للضجر
وتلك أنا
أواصل صنع الرصاصات
لأبني حروب الثلج
بين الخديعة والصحراء

يكشف الاستهلال (لديَّ بيتٌ سعيد)

عن مفارقة صادمة مع متن النص، الذي يتشكّل في ثلاث لقطات، تخضع لمفارقات المكان ،الشخصية،الفعل، وتتحرّك كاميرا الرواي ببطء في بؤر مادية وبشرية محدّدة، ففي المشهد الأول: تتجلّى حالة الاستعمار المادي للمكان (مروحة للسقف، لوحة للحائط)، في تناقض مع الاقتلاع/التلاشي الإنساني (الطفل للنسيان)، أما المشهد الثاني: فتتبدّى الشخصيات فيه كيانات هشّة منزوعة الحضور الجمالي (أصابع رعناء، تمثال متكسّر)، ومسلوبة الوجود الأصيل البهيج (الصبية للضجر)، وفي اللقطة الأخيرة ينفرد الراوي الذاتي بالمشهد، ويكشف عن حالة تمركز إجرامي تتبأر في مادة القتل (الرصاص)، وتنحلّ في فعل سريالي يتجسّد في صورة شعرية تتّسم بالجدّة والطزاجة والإدهاش(أبني حروب الثلج بين الخديعة والصحراء).

«فوز»:

لِمَ تُقبّل جوادك
وتسبقه في المسير؟
ولِمَ تداعب قفزته
وتسبقها في الكهولة؟
ولِمَ تكسر الحلبة
وتسبقها في الموت؟

تكشف عتبة العنوان بتنكيرها وإفرادها عن مفارقة فنية مع متن النص، ويشتغل الراوي الشعري على ضمير المُخاطب الذي يمنحه فرصة مواجهة الذات / الشخصية، وتأمّلها والحوار معها، كما يضيّق المسافة بينه وبين المروي له، وهنا يمارس الراوي حصاراً وتعرية للمخاطب عبر تساؤل تحريضي، وتأتي الإجابات شبكة من الألغاز والأحاجي. ويتّسم النص بحركية دائبة وطاقة جموح عبر أفعال المضارع (تقبل، تداعب، تسبق، تكسر)، وسيميائية الشخصية (الجواد)، وتتجلّى المفارقات في شبكة من الأفعال المتضاربة، تعمل على تفعيل الحسّ الدرامي كما تفتح النص على أفق مفتوح.

«أبي»:

كان بإمكانك
أن تدرك الدمعة
قبل أن تَكتُب لك الحرب
ولداً آخر
لا يشبه عبد الكريم عبدالله
أو الغرفة الحجرية
في الطابق المجهول
في المدينة التي،
كلما غازلت صباحها الفجّ
أهدتني يوماً آخر
وصبيّاً آخر
لا يشبه القرية السرّيّة
والعنب الذي يتركه الطغاة
على الأسوار المنسيّة.

ينفتح النص على مفارقة الحدث الشعري، الذي يمنح عالمه طقساً فنياً إنسانياً خاصّاً، كما يشتغل الراوي الذاتي على الذاكرة/الرؤيا حيث تُمَوَّن القصيدة بالتجربة والخبرة والزمن، كما تنفتح على نداء قادم من أقاصي الحلم يضاعف من طاقتها على الاستشراف وقراءة الآتي والغامض والماورائي.

يتّجه خطاب الراوي الشعري الذاتي إلى بؤرة إنسانية مركزية «الأب»، وينفتح على فرضية احتمال تفجّر طاقة الشعرية في جسد النص، وهي دعوة إلى الاحتباس البائس (تدرك الدمعة)، والتبشير القاتل (تكتب لك الحرب ولداً آخر)، وتنبني الصورة الشعرية على المفارقة الزمنية (ماضي/مستقبل)، والمفارقة البصرية (وجهان متغايران)، في عملية اختزال وتكثيف، وبحساسية خصبة تسهم في تجلية الحالة/المشهد (قبل أن تكتب لك الحرب ولداً آخر لا يشبه عبد الكريم عبد الله)، وتنفتح الرؤيا الشعرية بمظلّتها على الأماكن والألوان والأخبار والحكايات، فتتّسم الأماكن بالضيق/الغلظة (الحجرة الحجرية)، الانبهام/الغموض (الطابق المجهول)، والتيه/السراب (القرية المنسيّة)، وتتكشّف في أخبارها وحكاياها عن مفارقة الفعل عدوان/عطاء، ومفارقة الوجود حضور/غياب (والعنب الذي يتركه الطغاة على الأسوار المنسيّة).

مصادر:

- فضاء الكون الشعري: د. محمد صابر عبيد
- التشكيل الشعري: د. محمد صابر عبيد
- شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقّي: نعيمة السعدية

التاريخ والرواية يعيدان نفسيهما

منار ديب

يمكن عَدّ الرواية الجديدة للروائي السوري فواز حدّاد «السوريون الأعداء» (474 ص - رياض الريس 2014) رواية مؤسّسة، فللمرة الأولى تُكتَب رواية سورية دون محاذير رقابية، تسمّي الأمور بأسمائها إلى درجة المباشرة الفجّة، لا علاقة للأمر هنا بالقيمة الفنية، وهي بحث آخر، وحدّاد اسم أدبي بارز صاحب تجربة تزيد على عشرين عاماً، نال التكريس قبل هذه الرواية، لكن مع هذا النص سقطت المحرّمات الكثيرة التي أحاطت بالرواية السورية كما لم تُحِط برواية عربية أخرى دفعة واحدة.

عنوان الرواية المأخوذ من تعبير «الأخوة الأعداء» ربما لم يكن موفّقاً، وهو لا يخلو من نمطية، فهذا التعبير شائع إلى درجة الابتذال، كما أن ترجمته لا تؤدّي الغرض فيصبح «الأعداء السوريون».

تتابع هذه الرواية المسار الشكلي والفني للكاتب، وفق السمات التي حدّدها الناقد نذير جعفر منذ عام 2008 «وهي اشتغاله على التاريخ بوصفه ماضياً مستمراً. وثانيها: تتبّعه لجذور الفساد الذي يطول المجتمع بأبعاده السياسية والثقافية والروحية. وثالثها: رصده لنماذج المثقّفين وميولهم ومواقفهم المتباينة. ورابعها: استثماره لمفهوم «القرين» بوصفه شخصيّة روائية وتقنية فنيّة في آن معاً. وخامسها: اتخاذه من دمشق فضاءً مكانياً مركزياً لأحداثه وأبطاله. وسادسها: تهجين السرد باللغات واللهجات والنبرات الاجتماعية والمهنية المتعدّدة. وسابعها: إخلاصه لمفهوم الحبكة التقليدية بعناصرها المختلفة»(1). كما أنها تنتمي، بشكل أو بآخر، إلىما سمّاه الشاعر عباس بيضون «رواية المخابرات»؛ فالرواية تتحرّى ما تعدّه السلطة الفعلية. السلطة وراء السلطة، السلطة غير الظاهرة وغير المقيّدة وغير المتوقّعة، وتتعهّد برصدها ومتابعتها في أدائها وظهورها المتخفّي والشبحي وآلياتها الخاصة؛ أي أننا في الحديقة الخلفية للسلطة، وجانبها غير المرئي»(2).

تُمسِك «السوريون الأعداء» بتلابيب القارئ منذ الجملة الأولى، وتجعله لا يسارع بالانتقال إلى الصفحة التالية، بل إلى الجملة والفقرة التالية، كما طمح ماركيز يوماً، فالكاتب يعمل بدأب، ويغرق في الوصف التفصيلي كما في الروايات الكلاسيكية الكبرى، وهو يتابع التفاصيل الإنسانية الصغيرة ليرسم صورة حدث كبير من خلالها.

بين الفلاش باك والتقطيع، تتوزّع أقسام الرواية في فصول متداخلة تروى على لسان القاضي سليم الراجي الذي فقد أخاه وعائلته في أحداث حماة 1982، فيما تركّز المقاطع المكتوبة بصيغة الغائب على النقيب سليمان، ضابط الأمن في وحدة عسكرية، و(الشخصية الانتهازية الدموية المريضة).

وإذ يجيد حداد صنع الحبكات والتصعيد الدرامي، فإن للأحداث والشخوص أبعادها الرمزية، فشقيق القاضي طبيب يدعى عدنان، كان قد عالج أمراض عائلة مساعد (عَلَوي) بالمجّان، فَرَدّ له هذا الرجل الريفي الطيّب الجميل، وأنقذه من الإعدام ليرسل إلى سجن طويل، فيما ينجو طفل الطبيب الرضيع، وتنقذه امرأة عجوز تموت قبل أن توصله إلى عمّه وزوجته اللذين لا ينجبان.

يمثّل المحامي والطبيب جزءاً من النخبة المدينية السّنّية، التي حاولت الاحتفاظ بقدر من الاستقلالية، حيث يكون مثالاهما في هذه الحالة العدالة والواجب، مع ابتلاع السلطة للمجتمع، لتجعل من عبادة الشخصية «غاية الحياة ومنطلقها».

يشير الكاتب إلى الأبعاد الطائفية في «الاستثناء السوري» دون تحفُّظ، وإذ يحمِّل طائفة برمّتها مسؤولية ما آلت إليه الأمور، إلا أنه يلطِّف، أو يوازن هذه الفجاجة، بإقحام شخصية ضابط سنّي دمشقي يبالغ في القسوة لإثبات الولاء، وحتى لا يكون موضع شكّ أو شبهة، ويقابله من ناحية أخرى بشخصية الخال المعارض الذي يسلّمه النقيب سليمان، لتكون بداية صعوده.

يضع الكاتب الأحداث في سياق تاريخي، لكن هذا السياق يكون فضفاضاً في بعض الأحيان، فسليمان ينتمي إلى حركة دينية إسلامية في الجامعة - وبمعزل عن ضعف واقعية هذا الأمر تبعاً لخلفيته الطائفية والأمنية والشخصية - ليقوم باختراقها، مع أن هذا النوع من التنظيمات لم يكن شائعاً زمن الأحداث في مطلع السبعينيات من القرن الماضي.

يرصد الكاتب التحوُّلات في الجيش والسلطة وأجهزتها بالاعتماد على الموالين والانتهازيين لا الأكفياء والمحترفين، وبداية تغوُّل الأجهزة وصراعاتها،وصولاً إلى الزمن الأسدي، الذي يكون النقيب سليمان أو «المهندس» أحد صنّاعه.

ويفاجئنا الكاتب بحوار فلسفي بين ضابطين: سنّي، وعَلَوي حول الله،

ستتردّد ترجيعاته في ثنايا الرواية، وهو يشير إلى دوستويفسكي دون أن يسمّيه «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح»، ويقصر -ضمناً- الإيمان على طائفة واحدة ملحقاً بها العلمانيين، فيما يرى ممثّلو السلطة أنها لن تستتبّ إلا «بقتل الله في الرؤوس».

يلتقي خطّ المهندس النقيب بخطّ القاضي واقعياً، وهما كانا ينشبكان حدثياً من خلال قتل النقيب لعائلة الشقيق الطبيب في حماة، عبر عمل القاضي معه فيما سُمِّي بـ «الجهاز الخاص» داخل القصر الجمهوري، هذا الجهاز الموازي والغامض الذي من مهامه إعداد ملفّات الفساد للمسؤولين وحفظها لتكون عند الطلب. يدخلنا الكاتب في عالم الأجهزة شبه الكافكاوي، أجهزة أبعد ما تكون عن المؤسّسات، وإن بدت مؤسّسات ظاهرياً، إلا أن الحياة في هذه الأماكن السرّية تبدو أشبه بحياة وهمية، في مملكة افتراضية متخيَّلة.

يخصّص الكاتب القسم الثاني الذي لا يزيد على خُمْس الرواية، لمرحلة معاصرة تنتهي بالثورة السورية عام 2011، ليربط بين اليوم والأمس، فمنبحة حماة تمثيل مجازي لمجزرة اليوم المستمرة، استمرار النظام نفسه، حيث الأب يحكم من قبره في عهد الابن، وحيث تتّخذ التدابير القمعية نفسها، لكن النتائج لا تكون هي ذاتها، ومن عادة الطغاة أنهم لا يتعلّمون، ويقتلون أنفسهم بأيديهم، كما يفعل المهندس.

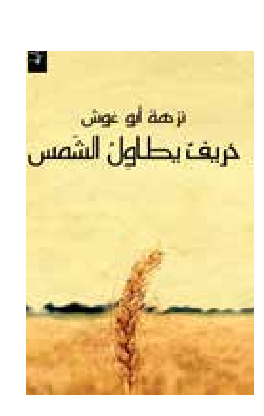
---

1 - ننير جعفر. عالم فواز حداد الروائي وسماته الفنية. موقع القصة العربية. أيار 2009

2 - عباس بيضون. رواية المخابرات. السفير 2009 /7/8

فلسطين 48

سما حسن



تتناول نزهة أبو غوش في روايتها «خريف يطاول الشمس»(المؤسّسة الفلسطينيّة للطّباعة والنّشر)، حقائق تاريخيّة تعود إلى 1948، عام النّكبة في فلسطين المحتلّة.

من خلال قراءة نصّ الرّواية، نلحظ أنّ نزهة أبو غوش قد تنوّتت الأحداث والقصص المؤلمة الّتي عاشها أهلها في فلسطين عام 1948 (القرى المحانية لمدينة القدس)، وكأنّها عاصرتها بنفسها، وعاشتها ساعة بساعة. نلحظ هنا من خلال المونولوج الدّاخلي، أو الوعي الذّاتي للشّخصيات، مما يضفي عليها المزيد من الصّدق.

تناولت الكاتبة ريشتها بمسؤوليّة وعناية فائقتين، حيث إنّ ما كتبته ليس تاريخاً بحتاً، بل هو تأريخ مطعّم بالفنّ والأدب، يضفي عليه الخيال والعاطفة، والإبداعات اللغويَّة جمالاً وتشويقاً.

نسجت الكاتبة عملها من عدّة خيوط ملوّنة متشابكة، ما بين ثائر، ومهاجر، وضائع، ومفقود، وشهيد، ولاجئ، وعائد، ومطرود؛ حاكتها بصبر ورويّة، لتخرج برواية ممتعة -غاية في الأهمّية- للتّوثيق التّاريخي لأحداث النّكبة الفلسطينيّة .

ما أرادت الكاتبة نزهة أبو غوش أن توصله إلى القارئ، هو رسالة للأجيال الشّابّة، وأجيال المستقبل، رسالة تقول فيها: يا من تعيشون خارج الوطن وداخله، ها هم آباؤكم قد عملوا المستحيل كي يظلّوا في أرضهم، قاوموا بأبسط الوسائل، ثاروا، استنجدوا، لكنّ المحتلّ الإسرائيلي كان أقوى بأساليبه وتحايله وتواطؤ الآخرين من عالم الغرب معه.

ما يميّز شخصيّات الرّواية، هنّ الشّخصيات النّسائية اللواتي بدت عليهن سمات الصّبر، والقوّة، وعزّة النّفس، وعدم الاستسلام للضّعف رغم الألم والقهر، والمعاناة، كما أنّهن نساء معاونات لأزواجهنّ ضدّ المحتلّ، مضحّيات من أجل الوطن.

ربيع بوجدرة لم يُزهر!

صلاح باديس

عَرّف الروائي الجزائري رشيد بوجدرة، مؤخراً، نفسه بالقول إنه «كاتب ورشة»، نصوصه مفتوح بعضها على الآخر، وهي قصة واحدة تعاد كتابتها كل مرة، منذ باكورته «الطّلاق» (1969)، لكن عقب أحداث أكتوبر/ تشرين الأول، 1988 التي غيّرت تاريخ الجزائر الحديث، حتى هذا التاريخ وما سَيَليه من عشرية سوداء، ستستغلّ هذه القصة في قراءات للواقع، متسرّعة بعض الشيء، مما يتركنا نلاحظ، أحياناً، الفرق بين إطار القصة «القالب» وتفاصيل الحكاية والشخصيات الجديدة.

وخلافاً لتصريحاته بالعودة إلى الكتابة بالعربية، جاءت روايته الأخيرة «Printemps- ربيع» (غراسي، باريس 2014) محمّلة بإشارة إلى ثورات الربيع العربي.

نقرأ في الرواية نفسها عن «ثلج»، الأستاذة الجامعية الثلاثينية، البطلة السابقة لسباقات الأربعمئة متر/ حواجز، والتي تعمل مُدرّسة في جامعة الجزائر، متخصّصة في الأدب العربي والنصوص الإيروتيكية القديمة. عبر «ثلج» -كعادة الحكاية عند بوجدرة- يعود القارئ إلى تاريخ الجزائر، وإلى العائلة المقسّمة بأجيالها الثلاثة عبر ثلاثة مناطق: الأصل في الأوراس (شرقي الجزائر)، قسنطينة ومدينة الجزائر، العاصمة. ولن نجد تاريخ الجزائر فقط، بل أيضاً شذرات من التاريخ الإسلامي: القرامطة، ثورة الزنج... وعن أولوغ باغ الفيزيائي وعالم الفلك الذي عاش في القرن الخامس عشر، الذي تخلّى عن منصبه كخليفة لوالده ملك سمرقند، وأسّس بين 1424 و1429 أكبر مرصد للنجوم، أوّل ملك في العالم الإسلامي -حسب الكاتب- يتنازل عن السلطة لصالح العلم، لكنه قُتِل عام 1442 على يد ولده بتهمة الزندقة. نص الرواية عبارة عن إسقاطات تاريخية متوالية، تُقرَأ بمنظور ماركسي.

من بيت العائلة في قرية مشونش، الذي يرد الحديث عنه على شكل ذكريات تعود إلى السنوات الأولى من التسعينيات (سنوات الجمر في الجزائر)، تسافر ثلج وأمّها، تاركة والدها لأبحاثه حول «أولغ بيغ» ومحاربة الإرهابيين مع مجموعة الدفاع المدني! تسافر إلى البيت الجبلي لمداواة الزكام الذي يصيبها طيلة العام، وليس فقط في الربيع، تشبيه من الكاتب «لزكام الثورات العربية الذي لن يشفى بسهولة». في ذلك البيت تقرأ «ثلج» بنت السنوات العشر (المولودة عام 1984) عن التاريخ الإسلامي: «دلالة الحائرين» لابن ميمون، ابن رشد، وتقرأ ابن خلدون، والجاحظ، وتكتشف غوستاف مالر وسمفونيته الألفية! التشبيه الذي أراده الروائي يكمن في احتماء فتاة كانت بلادها تحترق بمكان عتيق يعود للأجداد، هناك حيث تقرأ عن تناقضات التاريخ والتاريخ الذهبي للعالم الإسلامي. تُرى، لتأخذ عبرة؟ لتهرب؟ في إشارة (سنقرأها أكثر من مرّة في النّص بشكل مباشر) إلى قراءة التاريخ حتى لا تنخدع الشعوب بالمسمّيات، وتكتشف حقيقة الواقع.

كل الدروس المسترجعة والتعليقات الاقتصادية-السياسية المباشرة، على طريقة سير النظام الدولي، وفساد النظام، وبداية الرواية المتسرّعة في عرض أحداث عام 2011، ونقل عناوين الصحف عن «الأحداث»، واتّصالات «ثلج» بأصدقائها لتسأل عن التطورات، قبل أن يتحوّل السؤال إلى مونولوغات طويلة حول مدى براءة الثورات المحوّلة عن مسارها، من قِبَل الغرب والإسلاميين، وضرورة الاستفادة من التجربة الجزائرية.. كل هذا يقتل حكاية بوجدرة الأثيرة، الحكاية العائلية المقسّمة على ثلاث أماكن في الجزائر، بكل عقدها: عقدة الأب، الفضائح العائلية، العمة العجوز التي تحرص على نظافة البيت وتموت تحت عجلات الترامواي، البيت العائلي الكبير وشجرة التوت العملاقة، زوجات الأب الكثيرات... كل هذه الأشياء التي شكّلت، منذ روايته الأولى، قصة متشظّية يعيد تكرارها واستعادتها مع كل رواية، لكن، كل مرّة من زاوية مختلفة، وحتى قصة الحب بين «ثلج» و«نييف» المرأة الإسبانية التي جاءت لتعمل في مترو الجزائر هاربة من أزمة بلادها الاقتصادية، هذه القصة تبنى، وتهدم، وتُعاش في رقعة إسقاطات تاريخية: «ثلج» التي عانت فظائع التشدُّد الإسلاموي، ونييف ابنة الطبيب الإسباني الهارب من حكم فرانكو إلى الجزائر في الخمسينيات، وحتى نهاية الرواية/ نهاية قصة المرأتين، تتمزّق هذه الأخيرة بين الأيديولوجيا وأحداث تاريخية جعلت الحكاية تنوي.

أسفار بالإكراه

خاص بالدوحة

بعد النجاح الذي لاقته روايتيها «الحياة المزدوجة لآنا سونغ» و«الأميرة والصياد» حيث كانتا ضمن الروايات الثلاث الأكثر مبيعاً خلال الفصل الثقافي 2007، تقتحم الكاتبة الفرنسية مينه تران هيو، ذات الأصول الفيتنامية، الموسم الثقافي الفرنسي الجديد بروايتها «مسافر بالرغم عنه» الصادرة عن دار فلاماريون.

تحكي الرواية سيرة «لين» التي تحمل معها الذاكرة الموجعة لأسرتها الفيتنامية وترسّبات الهجرات المختلفة التي عاشتها عائلتها.

تنطلق الرواية من نيويورك حيث تزور «لين» متحفاً في مكان ما من حي الكوينز. تكتشف وجود شخصية شهيرة باسم «ألبير داداس»، وهو رجل عاش في القرن التاسع عشر، وشخّص على أنه مصاب بمرض غريب وهو «السياحة المرضية»، ومن أعراض مرضه أنه كان يندفع في أسفار لايملك لها ردّاً أو صدّاً في إرادته. هكذا يغادر المكان الذي يوجد فيه لينفع في مغامرة سفر دون أن يفكّر في أي شيء، ودون أن يهيّئ سفره، فقط يستجيب لنداء بعيد في الترحال وتغيير المكان. تنتابه نوبات عطش إلى السفر، فينطلق في الأرض، ويجد نفسه في مكان جديد لا يعرف كيف وصل إليه. ألبير داداس هذا كان موضوع أطروحة للطبيب النفساني فيليب تيسيي سنة 1887 بعنوان «مُستَلَبو السفر.. جراحة طبية نفسانية»، وقد نعت الدكتور فيليب تيسيي ألبير داداس بـ«المهاجر المستلب».

تنفتح رواية مينه تران هيو على هاته الحكاية العجيبة التي تقلب ألبوم الذكريات الخاص والجماعي، وخصوصاً حكاية الأب الذي عاش حيوات متعدّدة، بحكم الهجرة والسفر. احتفظ الأب بحكايته وحكاية جذوره سرّاً إلى أن تقاسمتها الراوية مع القارئ كأنها تنبش قبور الذين لا جذور لهم، أو غادروا جذورهم ليستنبتوا أرواحهم في أرض أخرى.



الأب في الرواية مهندس متفانٍ في عمله. يوفّر لأسرته كل ما حُرم منه في أسرته الفقيرة في الفيتنام. لايتحدث كثيراً عن حكاية جذوره كي لا يثقل على بناته بذاكرة، هنّ في غنى عنها، الأهم عنده هو الاندماج في المجتمع الفرنسي ونيل حظ من التعليم، وأن يشبهن الآخرين.

في بيت جميل تحيط به حديقة في الضاحية الباريسية تكبر البنتان برفقة هذا الأب الكتوم المهووس بزيارة المتاحف، وهو هوس سينقله إلى ابنته التي تصرّ عليه لكي يحكي حكايته في الفيتنام، ذلك البلد البعيد، هناك حيث الجذور. يحكي الأب حكايته على شكل شذرات تلتقطها الطفلة، والشابة فيما بعد، وتدوّنها متعطّشة لمعرفة جذور أبيها. يحكي لها عن نشأته الفقيرة في قرية من قرى الفيتنام المحتلة، وحيث الحصول على لقمة العيش صعب جداً، وعن أبيه الذي قتل ليتركه طفلاً في رعاية أمّه التي بذلت قصارى جهدها من أجل عيش ابنها وحقّه في التمدرس. ويحكي عن اندلاع الحرب ضدّ المحتل، وموت الأقارب، واحتراق مباني القرية حيث اضطرّت الأم وطفلها إلى الهجرة من مدينة إلى أخرى قبل الاستقرار في سايغون، عند خال يعمل قاضياً إلى أن يقبض عليه الشيوعيون، ويودعوه المعتقل حيث سيموت مسجوناً.

يهاجر الأب في اتجاه فرنسا من أجل الدراسة، هجرة كان يعدّها مؤقّتة وظرفية، سيحصل خلالها على الديبلوم ويعود إلى وطنه، لكن الهجرة أصبحت نهائية بفعل ممارسات الشيوعيين في فيتنام. وهكذا سيختار الاندماج في المجتمع الفرنسي وقبر ذاكرته التي ستنبشها ابنته وتحكيها، بتقاطع مع أقدار أخرى، لأشخاص أُجبروا على الهجرة بسبب الفقر، والحرب.

تتقاطع في الرواية أقدار ألبير داداس مع قدر سامية يوسف عمر، عدّاءة صومالية عرفت شهرة قصيرة بعد مشاركتها في إحدى دورات الألعاب الأولمبية قبل أن تعود إلى بلدها الصومال، حيث الفقر والحرب والإرهاب. تحاول الهجرة إلى الجهة الأخرى من البحر المتوسط من أجل ممارسة رياضتها، لكنها تفشل وتموت في عرض البحر. في تعطّشها للسفر وفي استجابتها لنداء البعيد، حيث قطعت مسافات طويلة وصولاً إلى ليبيا ومنها إلى إيطاليا على متن قارب من قوارب الموت، تقترب من ألبير داداس وجنونه، ومن هجرة الأب من الفيتنام إلى فرنسا، البلد الذي لم يكن يعرفه.

كما ترتسم في الرواية معالم كثيرة من تاريخ الفيتنام الحديث الممزّق بالحروب والفقر وفيها ايضاً بورتريهات لشخصيات عجيبة ومنها: العم «تيه» الذي يفقد عقله، القريبة «هاويا» التي تفقد حبيبها وهي حبلى يوم سقوط سايغون في يد الشيوعيين، بورتريه القاضي «تام» وأخوه «باوو» اللذان تَمّ تفريقهما بفعل تشتّت الفيتنام. ينضاف إلى ذلك الأقدار الفجائعية؛ كمصير أقرب أصدقاء الأب، الذي غادر فرنسا التي تمنحه العمل والجنسية الفرنسية، لكنه فَضّل العودة إلى الفيتنام ليمارس العمل السياسي.



سوق التشكيل العربي

شبكة معقدة

محسن العتيقي

تُفرز الديموغرافيا الجمهور، والجمهور يُفرز الأسواق. هذه قاعدة طبيعية وميكانيكية تقوم عليها مجالات التخطيط والاقتصاد والانتخاب وتكوين الجماعات والسياسات والسوسيولوجيا.. ويمكن هنا، أن نقحم قطاع الفن في هذه القاعدة لطبيعته الاجتماعية وتأثيراته في منظومة الاستهلاك وتوجيه رغبات ومتطلبات المجتمع، وباختصار، خضوعه لقوانين الإنتاج والتسويق. وعلى هذا الاعتبار حدّد مؤرخ الفن الإنجليزي فرانسيس هاسكل آليات إنتاج الفن التصويري في (مكان وجود اللوحة الفنية، حجم اللوحة، موضوعها، مواد الرسم والألوان والاستحقاق والسعر).

لمقتني اللوحة الفريدة مكانته الاعتبارية في المجتمع. ولَعلّ الفن التشكيلي على خلاف باقي الفنون، فمجانية تلقيه في الغالب، والتي تتيحها أماكن العرض، يقابلها في الآن نفسه سعر اللوحة الاستثنائي المبين على هامشها بصورة تحدّد سلفاً بأنها موجهة إلى أصحاب الطلبات الكبرى من شخصيات ومؤسسات وتجار وليست إلى زبائن عاديين حسبهم الاحتفاظ بتلك الأعمال في مخيلتهم فتبقى غير مرئية وحاضرة في الوقت نفسه. لكن هذا لم يعنِ على مر العصور بأن المال أداة لقياس قيمة الفن، ولا حتى في العصر الحديث. فكما يقال لو أن بيكاسو كان قد باع لوحاته وهو على قيد الحياة لكان حينها من أثرياء العالم. وفي الماضي كان ثمن اللوحة يُسعر بطولها وعرضها لا بشهرة الفنان.

كشأن أي إنتاج فني فإن سوق الفن التشكيلي في العالم ينتعش ضمن شبكة معقدة، وحسب ناتالي إينيك في كتابها (الفن والسوسيولوجيا) فإنها شبكة ينسجها «المحترفون والهواة والنقاد، والخبراء الذين يتحققون من أصالته، ومنظمو المعارض التي تبرزه أمام الملأ والصالات التي تبيعه بالمزاد العلني، والمتخصصون بحفظ هذا النتاج لنقله من السلف إلى الخلف، وخبراء الصيانة الذين يقونه من التلف، ومؤرخو الفن الذين يصفونه ويصنفونه، لولا هؤلاء جميعاً لما وجد النتاج الفني من يشاهده، كما النتاج الأدبي والموسيقي الذي لا يجد من يقرأه أو يسمعه لولا الطابع والناشر والموزع». وهذه الشبكة تستدعي الصلة التي بين الفن والمصالح المالية، المؤسسات، الشركات الخاصة، القوانين... كما تشير ريموند مولان في كتابها «سوق الفن التشكيلي في فرنسا».

ولتلحيم آليات هذه السوق يتدخّل الوسطاء الذين يوجهون في الكثير من الأحيان طبيعة الفن المطلوب وبرامج دور العرض، وأيضاً مقالات المجاملة أو الإطراء في الصحافة، بشكل يكاد يصبح فيه الناقد وسيطاً تابعاً، سواء قصد ذلك أم لم يقصد مادام نقده لاهثاً خلف أعمال أُريد لها أن تروج بسرعة وتنتهي بسرعة بحثاً عن وساطات أخرى، فيصبح الناقد نفسه وسيطاً مُبدلاً لجلده وقناعاته الفكرية والجمالية حين يتطلب الأمر ذلك.

لقد بين فرانسيس هاسكل كذلك، كيف كان الإغداق على فناني عصر الباروك عائقاً أمام التجديد في إيطاليا. وهذه الإحالة، إذا أضفنا إليها الوسطاء والنقاد ودور العرض وزبائن اللوحة من أشخاص ومؤسسات.. تسعفنا في تجميع سؤال محوري متعلق بتكلفة دمقرطة سوق الفن التشكيلي! وفي ما يلي تطرح هذه الاستطلاعات آراء حول أحوال هذه السوق وموقع الفنان ودور العرض والمؤسسات في كل من لبنان والمغرب وتونس ومصر.



«بيروت أرت فير»

بورصة اللوحات

بيروت - نسرين حمود

تظاهرة أخرى لـ «بيروت آرت فير» استقطبت في دورة هذا العام ما يقارب 20.000 زائر لبناني وأجنبي على مدى أربعة أيّام. مُخلِفَةً الكثير من التساؤلات: بدءاً من غليان سوق فنّ التشكيل، وغياب مؤسسة رسميّة محتضنة له، وانتهاء بموقعه ضمن خارطة المشهد العالمي المعاصر.

يبقى دور «بيروت آرت فير» في حياة فنّ التشكيل في لبنان مهماً، إذ تُفيد الأرقام الصادرة عن نشاط هذه السوق أنها تشهد على عمليّات بيع لا يُستهان بها، ولو أنّ زائرها يلاحظ: هيمنة الأعمال المعاصرة، من فيديو وتصوير فوتوغرافي وأعمال تجهيز، على الأعمال التشكيلية والنحتية. و«تغييب» واضح لبعض الأسماء اللبنانيّة المكرّسة في مشهد التشكيل اللبناني، في مقابل إبراز تجارب جديدة لا تشي دائماً بجدية ما. وامتعاض بعض النقّاد من إدارة هذه التظاهرة من قبل اختصاصيين أجانب، في وقت يلعب فيه مديرو بعض صالات العرض الفنيّة دوراً حقيقياً في تحريك الحياة الثقافيّة اللبنانية...

ما بعد الحرب

الحديث عن سوق فنيّة لبنانية، يطال عناصر عدة تشكّل قوامها، وتتمثّل في التشكيليين (اللوحات)، وصالات العرض المحليّة، والمزادات العالميّة، التي دخلت الساحة بقوّة، منذ «هجمة» فروعها على دول الخليج في سنة 2006، وجامعي اللوحات...

فيما يتعلق بالتشكيليين، يتكشّف المشهد اللبناني عن كمّ وافر من التجارب المعاصرة المنتمية إلى مدارس فنيّة مختلفة. في هذا السياق سألت «الدوحة» التشكيلي اللبناني أيمن بعلبكي (1975) عن الفارق بين هذه التجارب وبين اللوحات المنتمية إلى مرحلة ما قبل الحرب، فأجاب قائلاً: «إن الجيل، الذي بدأ تجربته بعد الحرب، يردم هوّة كبيرة في فنّ التشكيل اللبناني، الذي كان يغيب الفن التصويري عنه قبل الحرب، أو يظهر فيه على فترات متقطّعة، علماً بأن هذا الفنّ كان يدنو من التجريد الشعري، على غرار مدرسة باريس».

لا ينكر بعلبكي أن بعض التجارب المعاصرة قد لا تستحق الدفاع عنها، مقابل أخرى واعدة، إلا أنّه ينفي صحّة الملاحظة الرامية إلى كسر جيل بعد الحرب، الصلة مع من سبقهم، كما لا يعترف بوجود جيل اضطلع بمسؤولية وضع سياق للفن اللبناني قبل الحرب...

لا يخفى عن المتتبع بأن هناك من يرسم بعيون مستشرقين غربيين ضماناً للإطلالة على السوق العالميّة. حول هذا التوجه يرى بعلبكي بـ«أن هذا الأمر ليس بجديد، كما أنّه ليس محلّياً خالصاً، فلطالما أفرز المشهد الفني العربي والآسيوي بعض من ساروا ضمن هذا المسار، وذلك قبل «موجة» لوحات الخط العربي، والنساء المحجبات...». وهو إذ يربط بين هذه الأخيرة وحال سياسيّة واقتصاديّة وثقافيّة عالميّة يتحكّم الغرب فيها، يأبى في مجال آخر أن يجرّد ملامح فنّ التشكيل اللبناني العامّة من تأثيرات التجربة الغربية، ومن إيحاءات «الأساتذة الكبار»، سواء أكان الأمر متعلقاً بمعلّمي المدرسة الانطباعيّة، أم بدو لا كروا (المدرسة الرومنطيقية)، أم كوربيه (تيار الواقعية)...

وعلى الرغم من الاحتفاء بلوحاته في المزادات العالميّة، وتوضيحه أنّ الأمر لا يعدو كونه حركة سوق... وعمل دؤوب لـ«غاليريهات» فنيّة أوصلته إلى المزادات، وكذلك إلى اهتمام جامعي اللوحات بنتاجه، إلا أن بعلبكي يختم في تصريحه لـ«الدوحة» بأنه يرسم بصورة أقلّ: «في داخلي شيء من الحذر، يلجمني عن تكثيف العمل، تلافياً لئلاً أنجرف».

فضاءات

تكثر في الساحة البيروتيّة الفضاءات التي تفتح أذرعها للتجارب الجديدة، في الوقت الذي تتابع فيه نتاج التشكيليين اللبنانيين المكرّسين، بحيث يضطلع أصحابها بمهمّة حقيقيّة في مدّ عالم الفن التشكيلي اللبناني بالحرارة. و«غاليري جانين ربيز»، التي يعود تأسيسها إلى سنة 1993، وتمتلكها نادين مجدلاني بكداش واحدة من هؤلاء.

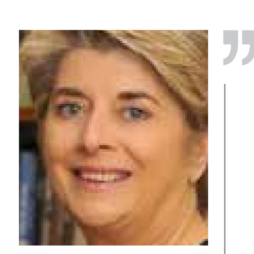
متكئة على أرث «دار الفن» العائدة لوالدتها الراحلة جانين ربيز، تميّز هذه السيدة الممتلئة طاقة بين دور سوق الفن وصالة الفن، حيث تشمل مهمّة الثانية اكتشاف الفنّان، وتتبّع أعماله، وحتى مساعدته عندما يقتضي الأمر، كاشفةً عن مجموعة خاصّة بها مؤلفة من 500 لوحة غير معروضة للبيع، بل مقتناة بهدف دفع مسيرة بعض الفنانين قدماً، بعيداً عن منطق الاستثمار الخاص بالسوق.

وإذ يتسلّل شيء من اليأس إلى كلامها، لدى إثارتها الأسئلة المكرّرة، عمّا يمكن أن تحقّق لوحات معينة من أرباح بعد سنتين أو ثلاث من اقتنائها؟ من قبل من لا يرون في هذه الأخيرة سوى مصدر لاستثمار أموالهم! يستنتج السامع لغة حنين، عندما تتحدّث عن فئة جامعي اللوحات اللبنانيين قبل الحرب، الذين كانوا يتذوقون الفن، ويواكبون مراحل التشكيليين اللبنانيين منذ بداياتهم، وحتى ترتفع أسعار لوحاتهم، بعد أن تمرّ بالسنوات «الشرعيّة» الكفيلة بالأمر.

ولكنّ لغة بكداش لا تنجرّ إلى السلبيّات حصراً، بل تفيد بالمقابل عن وجود طبقة حالية من هواة الفنّ، مؤلفة من شبان وشابات ينتمون إلى أعمار تتراوح ما بين الثلاثين والأربعين سنة، عاشوا خارج لبنان، ثم عادوا إليه، أو يعملون بين وطنهم وخارجه. وهم مثقفون، ومتابعون لحيوات التشكيليين اللبنانيين، كما للموضة الفنيّة العالمية، ولحركة الأسعار... «هؤلاء يستطيعون تقدير النتاج المحلي بعيون خبيرة، كما يتذوقون الفن»، تروي بكداش. وتضيف أنّها تعوّل عليهم، اليوم، بدون أن تغفل عن ذكر فئة أخرى لا تهتمّ في شراء لوحة لتشكيلي واعد مقابل 500 دولار أميركي، إلا أنّها تسارع إلى المطالبة بهذا السعر القديم، حين يحقّق الأخير مبيعات مرتفعة، وتعلو «الكوتا» الخاصّة به في السوق!

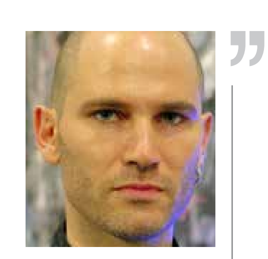
وعلى سبيل المثال، تضع بكداش تجربة فروع المتاحف العالميّة، في دول الخليج، على كفّتي الميزان، فتصفها بـ«الوازنة» من جهة، إذ سمحت للعالم أن يتعرّف إلى الفنّانين العرب، وذلك للحاجة إلى مساهمات جديدة، بعيداً عن فنّ التشكيل الأميركي والأوروبي (الفرنسي خصوصاً)، الذي يعيش تراجعاً، ما حيّن أدوار الصين واليابان ودول العالم العربي، بالاتساق مع حركة السياسة، والأموال في العالم. هذه الحركة دفعت بالإنجليز تحديداً إلى تثبيت وجودهم في دبي عبر هذه المزادات.

ولكن الكفّة الهزيلة، على مستوى هذه المزادات، حسبها، تضمّ فنّانين محدّدين



نادين مجدلاني:

تضع بكداش تجربة فروع المتاحف العالميّة، في دول الخليج، على كفّتي الميزان، فتصفها بـــ«الوازنة» من جهة، إذ سمحت للعالم أن يتعرّف إلى الفنّانين العرب،

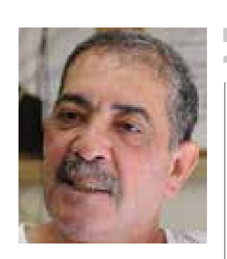


أيمن بعلبكي:

لا أعترف بوجود جيل اضطلع بمسؤولية وضع سياق للفن اللبناني قبل الحرب...



استقطبت تظاهرة «بيروت آرت فير 2014» ما يقارب 20.000 زائر



فاروق يوسف:

المزادات، في حقيقتها، لا تستند إلى قيم نقدية بقدر ما تستجيب لقيم السوق، التي لا تكون صحيحة غالباً

شهدوا ارتفاعاً خيالياً في أسعار لوحاتهم الأولى، وقد يعجزون أمام تزايد الطلبات على أعمالهم عن تطوير أساليبهم الفنيّة، بل يوشكون إلى التحوّل إلى مطيعين لشروط السوق! وكذلك، تقطع حركة هذه المزادات الطريق أمام تشكيليين آخرين يستحقون تسليط الأضواء عليهم، إلا أنّهم غير محظوظين ضمن هذه اللعبة!

صفقات!

العالمون بالأمور يتحدّثون عن «صفقات» مرتبطة بهذه المزادات، كأنْ يطلب بعض أصحاب المعارض الفنيّة من إدارة أحد المزادات رفع سعر لوحة معيّنة لفنّان يهمّهم بصورة خياليّة، طالما أن المشرفين على هذا المزاد أبدوا اهتماماً بعمل هذا الرسّام، علماً بأن هذا الأخير لا تشوبه شائبة. وبدوره، يتعهّد صاحب هذا المعرض، بالمقابل، في تأمين شارٍ لهذه اللوحة، أو إعادة شرائها بنفسه، مع دفع حصّة هذا المزاد من هذه العمليّة (حوالي 25 بالمائة لكلّ لوحة)، ما يعلّي «الكوتا» الخاصّة بتشكيليين معينين! وإذا ما عرفنا أن الرغبة في التقليد تحرّك هذه السوق، يتشجّع آخرون لإنفاق مبالغ طائلة على لوحات فنّانين معينين، ما يجعل ما يباع في هذه المزادات لا يمثّل صورة صحيحة عن الحياة الفنيّة في بلد ما!

الناقد العراقي فاروق يوسف يقف موقف المتسائل من دور هذه المزادات. ويشرح موقفه لـ«الدوحة»، بالتالي: «هو موقف يتعلّق بطريقة فهمنا لما تقوم به تلك المزادات، وهذه الطريقة تقوم على أساس سوء فهم يجرّد عمليتي البيع والشراء، اللتين تتمّان في داخل هذه المزادات من طابع المزايدة المؤقتة، التي تعبّر عن مزاج من يقوم بها في تلك اللحظة بالذات، مُتخذاً من نتائج هذه العمليّة معياراً للحكم على قيمة الأعمال الفنيّة». ويردف قائلاً إن «هذه المزادات، في حقيقتها، لا تستند إلى قيم نقدية بقدر ما تستجيب لقيم السوق، التي لا تكون صحيحة غالباً، بل هي تعبّر عن ذائقة شعبيّة، ناهيك عن الجانب الاقتصادي، الذي تستند إليه في بعض الأحيان». ويضيف أن «الفنانين اللبنانيين، مثلهم مثل سواهم من الفنانين العرب، وقعوا بسبب المزادات في فخّ الأسعار الوهميّة، وهذا الفخ لم يخرج منه تشكيليّ سالماً، ذلك لأنه ينتقل به إلى منطقة، ينفصل فيها عن حقيقة أسعار أعماله في الواقع. وهنا، يكمن الضرر الفادح من سوء الفهم الذي أشرت إليه سالفاً».

يوسف الذي أصدر مؤلفاً مهماً بعنوان «الفن في متاهة» عن «المؤسسة العربية للأبحاث والنشر»، أخيراً، يلفت في مقالة «مثل حصان أعمى»، ضمنه، إلى مسألة غياب المعايير الواضحة، التي تُقيّم وفقها الأعمال الفنية العربيّة، ما يجعل مسألة تسعير اللوحات أمراً يخضع لأهواء شخصيّة...

وهو يتحدّث عن عيب يكمن في انقطاع الصلة بين النقد الفنّي والمسألة الاقتصادية، ما أدّى إلى عدم نشوء سوق فنيّة بمعايير نقديّة صارمة، تضع كلّ فنّان في مكانه الصحيح. فالنقد، حسبه، لم يهتمّ بمسألة السوق. ولذا، ظلّت قيم هذه الأخيرة حبيسة مزاج ارتجالي، يفرضه أصحاب القاعات الفنيّة غالباً، استجابةً لرغبتهم في تغطية مصاريفهم، والاستمرار في العمل، وتحقيق بعض الأرباح، وهذا من حقّهم، ذلك لأنهم يعملون في تجارة بضاعتها الأعمال الفنيّة. ويوضح: «قد لا يكون نافعاً في شيء إذا ما جرّدنا عمليّة تسويق الأعمال الفنيّة من طابعها الاقتصادي، واعتبرناها نوعاً من العمل الرسولي القائم على مبادئ تهدف إلى نشر قيم الجمال بين أفراد المجتمع، وهذ خطأ وقع فيه النقد الفني، حين تفادى الخوض في غمار المسألة الاقتصادية!».

والسؤال عن أثر الخبراء الأجانب على السوق الفنية اللبنانيّة، يجيب عنه بالتوكيد على أن «بيروت غنيّة بتاريخها الفني، الذي ساهم في صناعته اللبنانيون والعرب والأجانب، ما يجعلني متيقناً من أنّ هذه العاصمة قادرة على تصدير خبرائها في مجال الفن إلى العالم»، إلا أنّه ينظر بعين سلبيّة إلى قيام تلك المدينة العريقة باستيراد خبراء أجانب لإدارة أحوالها الثقافيّة، مثلما يحدث في «بيروت آرت فير»، مصنّفاً الأمر في خانة «سوء فهم للذات، التي لم تعد قادرة على الإمساك بحقيقتها!»



على قارِعَة الطريق

الدار البيضاء - بنيونس عميروش

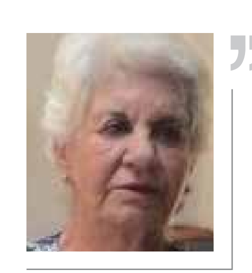
يتفق معظم المهتمين بالفن التشكيلي المغربي، على أن هذا الحقل عرف طفرة نوعية من حيث تَطوُّر السوق التي سجلت تصاعداً في الترويج الفني منذ مطلع الألفية الثالثة، والذي عَرَف بالتَّتابع، نُشوء مُؤسسات البَيْع بالمَزاد العَلَني بالعاصمة الاقتصادية الدار البيضاء، التي عرفت نشاط العديد من دور العرض المُسْتَحْدَثَة، كما هو الشأن بمدينة مراكش. بينما عرفت العاصمة الرباط مؤخراً (أكتوبر 2014) تدشين متحف محمد السادس للفن المعاصر والحديث، والذي خَصَّص معرضه الافتتاحي للاحتفاء بمئوية الفن المغربي.

فيما يلي آراء ورؤى ثُلَّة من الفاعلين في الحقل التشكيلي المغربي من قَيِّمين على قاعات عرض وفنانين ناشطين، حول السوق الفنية بالمغرب ومختلف تَداعِياتِها على صعيدَيْ البيع والترويج.

في معرض حديثه عن السوق الفنية بالمغرب، استرجع الفنان حُسين طَلال ومدير قاعة «ألف باء» بالدار البيضاء، فترة مطلع الاستقلال وإلى غاية 1958، زمن انعدام القاعات، باستثناء واحدة بالبيضاء «فنيس كادر»، تعرض للفرنسيين حيتناك فقط، ورواق السيدة «لوسافورو»، مشيراً إلى أهمية عودة الفنانين الأوائل من الخارج، أحمد الشرقاوي وجيلالي غرباوي وفريد بلكاهية، لتشرع حركية الفن في النُّشوء، بتحفيز من الناقد الفرنسي غاستون دييل Gaston Diehl، الذي طبع لهم مونوغْرافيات صغيرة ولآخرين مثل بَنْعلال والوَدْغيري. فرُسومات صغيرة لأحمد الشرقاوي التي كان يبيعها بين 30 ألفاً و35 ألف فرنك مغربي وقتئذ، يُوَضِّح طلال، أصبحت تُساوي الآن 10 ملايين سنتيم (100 ألف درهم)، بينما أعماله الصباغية الكبيرة تباع اليوم بـ 360 مليون سنتيم (3 ملايين و60 ألف درهم)، هنا يُبَيِّن التطور الملحوظ في سِعْر Cote (كوطا) العمل الفني: فإذا كان

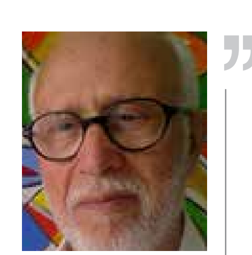
الفنانون الرواد والمشاهير قد حققوا نسبياً السومَة العادية لأعمالهم في العقديْن الثامن والتاسع من القرن الماضي، فإن في العُشرية الأولى من الألفية الجديدة، عرف سِعر المُقْتَنيات ارتفاعاً هائلاً، بفضل التشجيع الذي قدمه العاهل المغربي الملك محمد السادس للقطاع. موضحاً أن إنشاء مؤسسات البَيع بالمزاد العَلَني كـ «ميمو آرت» و«سيمووا» CMOOA و«ماروكشيون» MARAUCTION، لها الدور الكبير في تحسين الأسعار. فأعمالي، يقول طلال، التي كانت تتراوح بين 2000 و3000 درهم في بداية مشواري، وصل سِعرها إلى 16 مليون سنتيم (160 ألف درهم) بفضل المَزاد. وبخصوص ظهور العديد من صالات العرض الجديدة بالدار البيضاء ومراكش وبالرباط نسبياً، وكذا ظهور الجَمَّاعين الجُدُد، موازاة مع حركية السوق في السنوات الأخيرة، يرى أنها ظاهرة صحية، مُعلِّلاً كَوْن أصحابها، بالرغم من بُعدهم عن المجال، فإنهم يملكون الرغبة والأموال الكفيلة بخَلق دينامية الرواج الذي يمكن أن تساهم فيها البُرجوازية التي يراها دون المستوى «Mediocre»، مؤكداً في النهاية على أن نسبة الخَصْم (40 أو 50 في المئة وأكثر) التي تستفيد منها القاعة هي من حقها، لتغطية نفقات التسيير والتنظيم والطبع، وهي لِصالح العارض في جميع الأحوال، لأن القاعة هي التي تخلق الفنان، الذي ينبغي أن يتحلى بأخلاقيات التَّعاقُد مع الرواق المُكلَّف بترويج أعماله، ويتجنَّب البَيْع في بيته ومَرْسَمِه.

في مقابل ذلك، تقول السيدة ليلى فَراوي مديرة قاعة «نظر» بالدار البيضاء، والتي تُعتبَر من أقدم الأروقة الخاصة التي انطلقت منذ 1974: إذا كان الحديث الآن عن التقدُّم الملموس في انتعاش السوق الفنية، مما أدى إلى إحداث العديد من القاعات بالعاصمة الاقتصادية خاصة، فإن القاعات الخاصة المُحترفة الجديدة مثل «لوفط غاليري» و«شارط غاليري» و«لاتوليبه 21» وغيرها، بالكاد حلَّت محل العديد من القاعات التي أغلقت أبوابها مثل «بصمات» و«مِلْتَم» و«الواسطي» بالبيضاء و«المَعْمَل» و«أَركان» بالرباط وغيرها (عَشْر قاعات بحسب تقديرها)، بعد أن فشلت في مواكبة الأوضاع التي تتطلب النَّفَس الطويل، فنشاط قاعة «نظر» خلال كل هذه العقود ناتج عن قوة العَزيمة والمُقاومة المُستدامة، خاصة في العقود الأولى (السبعينيات والثمانينيات). مُضيفة، أن البداية التي كانت برُفقة زوجها الراحل المهندس المعماري عبد السلام فَراوي، عرفت تحدياً منذ البداية، باستشارة عدد من الفنانين الرواد الذين قدموا أعمالهم بالقاعة مثل محمد شبعة ومحمد المليحي وفريد بلكاهية وعبد الرحمان رحول وغيرهم. والآن، تقول: نبذل جُهدنا أنا وابنتي أسِيَة فَراوي على إيجاد الصِّيَغ المُلائمة، ففي مقابل إصرار المُقتَنين من الجَمّاعين والأفراد على شراء أعمال الرواد، فقد عملنا على وضع برنامج يجمع في كل معرض، بين أحد الفنانين الراحلين وأحد الفنانين الشباب، حتى نقوم بالدور المنوط بقاعة العرض في مُرافَقة التجارب الجديدة والجادَّة. لِتَخلص إلى أن إدارة الرواق هي حرفة تتطلّب الكثير من المهارات والمعارف الخاصة بالمجال، والتسيير يتطلب موارد مادية لا يُستهان بها لتغطية نفقات التنظيم



السيدة ليلى فراوي:

إدارة الرواق هي حرفة تتطلّب الكثير من المهارات والمعارف الخاصة بالمجال، والتسيير يتطلب موارد مادية لا يُستهان بها لتغطية نفقات التنظيم



عبدالحي الملاخ:

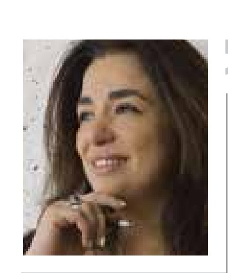
سوق الفن ظاهرة مُسْتَحْدَثَة ولم تُؤَسَّس بعد، تحكمها «خفافيش الظلام»، لأنها عديمة الملامح ومُنزاحة عن الرقابة



الفنان صلاح بنجكان:

هناك قاعات مُخْتصَّة في الفنانين الأموات، وتعمل على رفع أسعار أعمالهم بتنسيق مع سوق برؤوس أموال كبيرة


رواق نظر بالدار البيضاء



نوال السقاط:

من المهم تنشيط فضاء القاعة من خلال اللقاءات التواصلية المختلفة، ويجب أن نتجنب طُرق الإدارة المعروفة لدى الصّالات الكلاسيكية

المختلفة والمُداوَمَة، مُؤكدة على أن القاعات تُؤَدّي غالياً على ثقافتها.

بالنسبة للفنانة نوال السقاط (مواليد 1973) والمُشْرِفَة على قاعة «عَنْبر» بالدار البيضاء، فإنّ رواج اللوحة المرهون بحركية السوق الفنية التي عرفت تَحَسُّناً كما يشهد الجميع، يقتضي مع ذلك، إيجاد صِيَغ مُبْتَكَرَة من حيث «المفهوم» Le concept الذي يُقَرِّب الجمهور والمُقتني من العمل، عَبْرَ الثمن المناسب. وعليه، تقول: عمِلْت بصُحبة فنانين من جيلي ضمن الاشتغال بروح الفريق، على تنظيم معرض دائم لأعمال أربعين فناناً بمَقاسات صغيرة نسبياً، وهي عبارة عن «رسيمات» Esquises (رسوم وتخطيطات أولية / ماكيت) لفنانين من مختلف الأجيال وبأسعار معقولة وسهلة المنال (بمعدل تقديري بين 3000 و6000 درهم)، وهي أعمال أصْلِية ووحيدة لها قيمتها الإبداعية، مما ساهم في نجاح هذه التجربة التي تهدف إلى خلق جَمّاعين جُدُد وتحفيزهم على تكوين مجموعاتهم الفنية. فيما رَبطت نوال السقاط النجاح أيضاً، بعنصر الثقة القائم على تعامل الفنانين مع مُديرة فنانة من وسَطِهم، وأشارت إلى أهمية تنشيط فضاء القاعة من خلال اللقاءات التواصلية المختلفة، وتَجَنُّب طُرق الإدارة المعروفة لدى الصّالات الكلاسيكية.

وبخصوص رأي بعض الفنانين التشكيليين حول الموضوع، فقد عبر الفنان عبد الحي المَلّاخ ورئيس النقابة المغربية للفنانين المحترفين، عن عدم رضاه عن أوضاع سوق الفن بوصفه ظاهرة مُسْتَحْدَثَة ولم تُؤَسَّس بعد، إذ تحكمها «خفافيش الظلام»، لأنها عديمة الملامح ومُنزاحة عن الرقابة، مؤكداً على المُفارَقة القائمة بين السوق والجِوار الكامن في التشريع القانوني، على اعتبار المُنْتَج الفني نُخبوياً ذا مُمَيِّزات خاصة، ولذلك فهو جدير بسوق خاصة مَبْنِيَة على قواعد وأسس. أما عن مؤسسات المزاد العلني السَّبْع، فهو يرى أنها تفتقد إلى الخُبَراء والمُخْتَبَرات، وإلى القوانين التَّسْويقية، مما يُشكل الفوضى التي يؤدي الفنان ثمنها، كما أن القاعات الخاصة تَخْصم نسبة مئوية مُرتفعة خِلافاً للمعمول به في السوق العالمية، إذ لا تخضع للمواصفات المتعارف عليها أخلاقياً ومهنياً، من حيث تشجيع المواهب وما يرافقها من إدماج وتسويق. في حين يرى أن غياب الرَّقابة والخِبرة Expertise ساهم في انتشار الأعمال المُزَيَّفة بوتيرة كبيرة، خاصة بعد وفاة الفنان، وهو الأمر الذي يتطلب «حِماية المبدع» من لدن وزارة الثقافة ووزارة العدل والبرلمان، من خلال سَنّ القوانين المُنَظِّمة لحقوق التأليف الخاصة. في هذا الصدد يقول المَلّاخ: نحاول كنقابة اقتراح قانون عَبْر نموذج لعَقْد التزام Contrat type واضح بين القاعة والمبدع، يُنظم قيمة «الخصم» بحسب «حجم» الفنان و«درجة» القاعة، وتنظيم قوانين العرض والطلب ومدة العقد إلى غير ذلك من الحيثيات المُؤثرة، مع أملنا في تحقيق سوق ذات بِنْيَة جبائية وقانونية وتشريعية، فهناك مِن الجَمّاعين مَن يملك 1000 عمل من المُصنَّفات التي تتجاوب مع ذوقه الخاص بأثمنة غالية، فيما الوُسَطاء والسماسرة يُناورون بأساليب المرتزقة، أما بطاقة الفنان فأصبحت تُمْنَح لمن هَبَّ ودَبّ. وإذا كنت شخصياً - يُضيف المَلّاخ - كفنان محترف، أعيش في العاصمة الاقتصادية باعتبارها محور الأبناك ومؤسسات الرِّعاية التي تُعنى بالفنون، وتستوعب أكبر الجَمّاعين كَمّاً وكَيْفاً، فقد وجدت صعوبة هذه السنة لا تبشر بالخير في ترويج أعمالي، قد يعود السبب إلى الأزمة العالمية؟.

ضمن هذا التساؤل الأخير، يُقِر


متحف الفن الحديث بالرباط

الفنان صلاح الدين بَنْجَكان (مراكش)، بكَوْن الأزمة العالمية هي المُساهِمَة في حيوية السوق الفنية، في مقابل تداعيات الأزمة على تَدَنّي الاستثمار في العقار، بل الفن أمسى مُدَعِّما لهذا الأخير، حيث هناك قاعات مُخْتصَّة في الفنانين الأموات، وتعمل على رفع أسعار أعمالهم بتنسيق مع سوق برؤوس أموال كبيرة، ورهينة بالحركة الاقتصادية وبخاصة مجال العقار الفاخر، داخل مدارات البيضاء ومراكش بخاصة. موضحاً أن لوحة أصْلية (تُحفة) بتوقيع «الغرباوي» مثلاً، تُباع «كهدية» مع الفيلا أو الشقة الفاخرة بينما معدل سعرها مُدمج، لتحفيز المُقتني المُقتنع بأن ارتفاع سومة لوحات الأموات مُرشَّح للارتفاع في المزادات على الدوام، وهذه فكرة ترويجية أميركية يتم تطبيقها ضمن سوق منظمة بتنسيق مع بعض مَيْسوري دول الخليج وسماسرة من مديري ورؤساء شركات وأبناك وما شابه ذلك. ويُضيف بَنْجَكان في السياق، إن هناك رهانات تجارية صِرفة تقوم على تَجْميع كَمٍّ كبير من أعمال فنانين مُفَبركين يَتِمُّ صنْعهم كـ«نجوم» مُلزَمين باعتماد نفس الأسلوب للحفاظ على «المارْكَة» La marque، لتتم المُضاربة على لوحاتهم التي تُباع بالمِتْر المُرَبَّع بشكل شبيه بِبَيْع العقار، فتتم إعادة بيعها للمتاحف وقاعات أخرى، والأبناك بدورها تستثمر في أعمال مثل هؤلاء، مع تحديد قيمة الاستثمار (20 مليون درهم مثلاً) من خلال شراء كُلّ المُنْتَج خلال زمن محدد (سنتان مثلاً). فيما خلص إلى أن غياب تَوَجُّه احترافي لدى القَيِّمين على القطاع بدافع الربح السريع، يجعل كل



نور الدين فاتحي:

لا يمكن التركيز على المؤسسات المالية والتجارية الكبرى للترويج فقط، بل ينبغي نشر وعي فني وذوق جمالي لدى الفئات الواسعة من الجمهور، بتشييد المتاحف ودعم التعليم والتكوين الفَنِّيَيْن، وتشجيع النقد والمجلات المتخصصة والبرامج التليفزيونية

هذه الحركات التجارية من بيع وشراء تَحْدُث بشكل عابر وسِرّي، دون أن تترك أثراً مُؤَسِّساً، ليَبقى سوق الفن المغربي في قارعة التاريخ.

في تصريحه، نَوَّه الفنان نور الدين فاتحي (المحمدية) بالتشكيل المغربي الذي حقق مكانة خاصة وطنياً ودولياً، استناداً إلى اجتهادات الفنانين الذاتية ودعم بعض المؤسسات العمومية والخاصة، داخل أجواء الحرية بالبلاد، مما ساعد على تواجد سوق تجارية في الفن، غير أن هذه الأخيرة، ما زالت تؤسس لَبِناتها الأولى، على اعتبار أن أغلب قاعات العرض والتسويق، هي حديثة العهد، باستثناء القاعات الوطنية، وهذه الفضاءات المعدودة، لا يمكن أن تستوعب كل التجارب التي انطلقت ابتداء من خمسينيات القرن الماضي. مع أن دور الرواق كما هو معروف، يُوضِّح فاتحي، يتجلَّى في مُصاحبة التجربة الفنية منذ مهدها، والدفع بتطويرها والتعريف بها لدى النقاد، وعرضها في المُلتقيات المحلية والعالمية وترويجها، حتى يلعب الرّواقي دوره كعارض وناشر ومُوزِّع للعمل، ثقافياً وتجارياً، وليس كتاجر مُناسباتي، لِتُمسي نسبة الخَصْم مشروعة. ويستطرد: ما يَنْتَظِر المجال الفني المغربي، هو توسيع قاعدة السوق الفنية تجارياً وثقافياً، إذ لا يمكن التركيز على المؤسسات المالية والتجارية الكبرى للترويج فقط، بل ينبغي نشر وعي فني وذوق جمالي لدى الفئات الواسعة من الجمهور، بتشييد المتاحف ودعم التعليم والتكوين الفَنِّيَيْن، وتشجيع النقد والمجلات المتخصصة والبرامج التليفزيونية، كما لا يمكن الحديث عن سوق فنية وطنية آمنة دون رعاية الدولة، بتدخلها في التنظيم، وعملها على الحد من القرصنة الفنية والتهريب والسمسرة غير المشروعة.

الزبون الأول للتشكيليين

تونس-علي الزنايدي*

شهدت تونس منذ انتصاب الحماية الفرنسية سنة 1881 حركة تشكيلية مع تأسيس الصالون التونسي سنة 1894، الذي كان رواده خاصة من الأوروبيين وفئة قليلة من التونسيين. وقد أرسى هذا الصالون أسس الفنون التشكيلية في المشهد الفني والثقافي التونسي، كما هو الشأن للمغرب العربي والمشرق. وشارك في هذا الصالون إلى جانب المستشرقين الأوروبيين شبان تونسيون آنذاك مثل: الهادي لرناوط - عبدالوهاب الجيلاني - أحمد بن عصمان والهادي الخياشي. ثم التحق بهم خريجو معهد الفنون الجميلة منذ السنوات 30، وعدة أجيال من أجناس وأديان وجنسيات مختلفة.

كانت تونس العاصمة ولا تزال من أهم الأسواق الفنية في الوطن العربي على غرار بعض العواصم العربية مثل: الجزائر والرباط والقاهرة وبيروت ودمشق وبغداد، وقد نمت هذه السوق بالتوازي مع تطور الحركة التشكيلية بداية من استقلال تونس سنة 1956 فبرزت أسماء وطنية وزمرة من الفانين الشبان الذين واكبوا التطور الفني فكرياً وتقنياً.

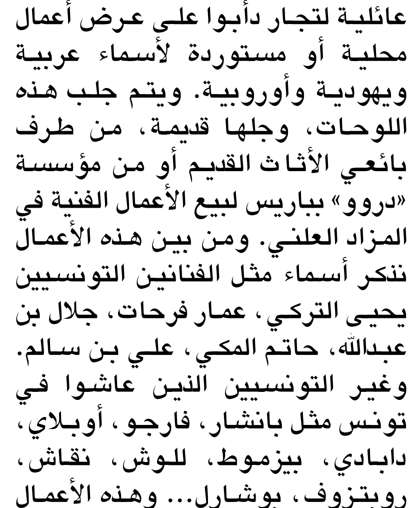
من حيث الدعم الرسمي، رصدت وزارة الثقافة منذ الاستقلال صندوقاً نقدياً لاقتناء الأعمال الفنية قصد إثراء المجموعة المتحفية المتجمعة منذ نهاية القرن التاسع عشر. كما شكلت لجنة شراءات وحددت صلاحياتها، ونظمت قطاع الفنون التشكيلية في سائر البلاد. وإلى جانب ذلك تشكيل لجنة ثقافية وطنية باتصال مع لجان محلية وجهوية تسهر على تنظيم وتشجيع الإنتاج التشكيلي والفني والأدبي. ومن ناحية أخرى شجعت الوزارة الخواص على إنشاء أروقة خاصة عبر تراخيص عرض وامتيازات جبائية ودعم مالي واقتناءات في كل معرض فردي أو جماعي. وهكذا، برزت عدة أروقة في تونس العاصمة وضواحيها، وفي عدة بلدان ساحلية مثل: سوسة وصفاقس والمنستير وبنزرت والحمامات وجربة وقابس.

وتعد وزارة الثقافة أول زبون في القطاع التشكيلي وحتى السينمائي والأدبي والمسرحي والموسيقي. وقد رصدت ما قيمته مليون دينار لاقتناء أعمال فنية من الفضاءات الوطنية والأروقة الخاصة. وشملت الاقتناءات كافة التراب التونسي من طرف لجنة وطنية تعينها وزارة الثقافة كل نصف سنة تعمل طوال السنة وتتنقل مرة أو مرتين في الأسبوع. وتقتني هذه اللجنة ما يقارب من ثلاثمئة عمل فني لكافة التيارات والاختصاصات والأعمار. وتضم المجموعة المتحفية الوطنية 9000 عنوان عمل فني جلها يمثل إنتاجاً تونسياً، وجزء صغير يضم أعمال فنانين من عهد الحماية من بينهم أسماء معروفة من مدرسة الاستشراق.

***

ثلاثة جوانب تسهم في تفعيل السوق الفنية التونسية: الجانب الرسمي أو العمومي وتؤمنه وزارة الثقافة وبعض الوزارات والبلديات، وبعض معاهد الفنون الجميلة وتمثل ثلث السوق الفنية عموماً. الجانب الخاص؛ ويتمثل في مبيعات الأروقة الخاصة وفضاءات العرض التابعة لدور الثقافة والشباب والبلديات وتمثل ربع مداخيل السوق الفنية.

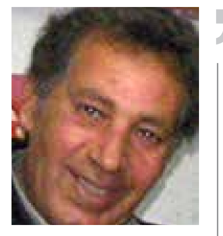
وفيما يتعلق بالسوق الموازية التي لا تخضع للأداءات المالية، فهناك أسواق تكونت منذ أربعة عقود في فضاءات



أحد المعارض في العاصمة التونسية

عائلية لتجار دأبوا على عرض أعمال محلية أو مستوردة لأسماء عربية ويهودية وأوروبية. ويتم جلب هذه اللوحات، وجلها قديمة، من طرف بائعي الأثاث القديم أو من مؤسسة «دروو» بباريس لبيع الأعمال الفنية في المزاد العلني. ومن بين هذه الأعمال نذكر أسماء مثل الفنانين التونسيين يحيى التركي، عمار فرحات، جلال بن عبدالله، حاتم المكي، علي بن سالم. وغير التونسيين الذين عاشوا في تونس مثل بانشار، فارجو، أوبلاي، دابادي، بيزموط، للوش، نقاش، روبتزوف، بوشارل... وهذه الأعمال طورت عملية العرض والطلب وساهمت في إثراء مجموعات الخواص وفي إثراء السماسرة.

وتقدر نسبة هذه المقتنيات بقيمة ثلث مبيعات السوق، وتمثل في الغالب مشاهد البلاد التونسية ومعالم أثرية وبورتريهات والحياة اليومية في الفضاءات الداخلية والأسواق الموازية. ونظراً للذوق التقليدي الذي يتمتع به الزبائن فإن الأعمال الطلائعية غائبة. وقد أفرز هذا الإقبال على اللوحات المحلية القديمة والمستوردة ظهور



منجي معتوق:

التعويل على الثقافة جعل السوق مرهونة أساساً باقتناءات الوزارة، و الفنانون والاتحاد لا يستطيعون إيجاد حل لهذا التعويل

مقلدين ومزيفين لاستجابة الطلب المتصاعد لدى بعض التجار وبعض المغفلين. ووزارة الثقافة ليست لها الآلية الإدارية الخاصة للتحكم في هذه السوق ولفرض قوانين وعقوبات على أصحاب الأعمال المزيفة والمهربة.

أما عن بقية المبيعات فإن بعض الفنانين ذوي العلاقات الاجتماعية يفتحون ورشاتهم للزبائن لعرض وبيع أعمالهم التي تتميز بأساليب شتى على مستوى التقنية والمواضيع والاتجاه الفني.

***

يمكن للسوق التونسية أن تنفتح على أوروبا أو على الخليج بصفة أوسع لو تم بناء متحف وطني للفن المعاصر التونسي يُعرِّف أكثر بالإبداع التونسي محلياً وجهوياً ودولياً بالإنتاج التشكيلي الممتد على حقبة زمنية طولها أكثر من قرن. كما بإمكان هذا الإنتاج الذي تطوّر وتجدّد فرض مكانته الدولية، وذلك بحضور دائم وفعال في البيناليات والمعارض الدولية وعبر الأروقة الخاصة. كما أن دور التواصل الاجتماعي والإعلام الالكتروني مهم في إشعاع الإبداع وتطوير السوق الفنية.. على أمل تحقق العزيمة السياسية للدولة لبعث متحف وطني يحفظ ذاكرتنا ويطوّر السوق الفنية ويساهم في المبادلات الفنية مع سائر المتاحف

خليل قويعة:

المجمعين يسيطرون على الميدان عبر شبكة علاقات خاصة، مع تغييب تام لدور النقد الفني.

العالمية.

هل هناك سوق فنية تونسية؟

من خلال هذه الشهادات تتبين الحالة التي يمرّ بها قطاع الفنون التشكيلية في تونس، والحاجة إلى تقنين القطاع وإعادة النظر في شكل وحجم تدخل الدولة عبر الدعم والاقتناءات. فالفنانون التشكيليون التونسيون اليوم ينتظرون اقتناءات الوزارة التي لا تتجاوز لوحة أو لوحتين في السنة ولابد لهم من الرضوخ لشروط بعض أصحاب المعارض أو المجمعين الذين يتقاضون نسباً باهظة على المبيعات من المعارض، التي يقيمونها لهؤلاء الفنانين أمام محدودية السوق وسيطرة بعض المتنفذين عليها في غياب نقد فني علمي وموضوعي يحدّد قيمة الأعمال ويساعد على ترويجها.

المنجي معتوق، الرسام والرئيس السابق لاتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين، يرى أنّ التعويل على الثقافة جعل السوق مرهونة أساساً باقتناءات الوزارة، وإلى اليوم لم يستطع الفنانون ولا الاتحاد ولا مختلف الهياكل التي أسسوها إيجاد حل هذا التعويل التام على ما تقدمه الوزارة، إضافة إلى غياب التوازن والوضوح في هذه العملية. إضافة إلى غياب مفهوم السوق المنظم؛ فالسوق الموجودة، يقول المنجي معتوق، هي سوق خفية يتحكم فيه المجمعون.

من ناحية أخرى يقترح معتوق إعادة الاعتبار للتقييم، وخصوصاً لمهنة الناقد الفني؛ لتمييز الأعمال الفنية ذات المستوى من تلك التي اكتسب أصحابها أحقية الحضور عبر شبكات العلاقات المشبوهة، من ذلك: أن البعض كان يطالب مؤسسات الدولة: من شركة طيران أو بنوك أو مؤسسات تأمين.. اقتناء أعماله إضافة إلى حيازته إصدار رسوم الطوابع البريدية.

خليل قويعة الفنان التشكيلي والمستشار السابق لوزير الثقافة ورئيس تحرير مجلة فنون ورئيس الرابطة التونسية للفنون التشكيلية، يرى أن الأنموذج التونسي أنموذج متميز عربياً في هذا المجال، ولكنه يشكو نواقص كثيرة؛ فالسوق في نظره ليست مرتبطة بالمعرفة، بل إنّ المجمعين هم الذين يسيطرون على الميدان عبر شبكة علاقات خاصة، مع تغييب تام لدور النقد الفني. ويؤكد بأن الجميع يعرف أن العملية الفنية عملية معقدة يتدخل فيها الفنان والصحافي والناقد ومؤرخ الفنون والمنظر وأصحاب الكتب الفنية وأصحاب المعارض.. لأنهم جميعاً يتدخلون لتحويل القيمة الفنية إلى قيمة مادية. ولكن للأسف، لأسباب معلومة تونسياً وقع طرد الناقد والمنظر وعاشت البلاد شللاً نقدياً بادعاء أننا لا نملك نقاداً. وصارت السوق الفنية، المحدودة نسبياً، إذا طرحنا منها اقتناءات الدولة تسير عبر شبكة العلاقات الخاصة وعبر القيل والقال فيتحكم فيها أصحاب المعارض والمجمعون. ويستطرد خليل قويعة في كشف المستور عن سوق الفن التشكيلي في تونس قائلاً: «هناك بعض النسوة من زوجات وبنات رجال الأعمال أو الشخصيات السياسية والدبلوماسية يتدربن لثلاثة أسابيع أو شهر أو شهرين في ورشات بعض الفنانين أو في المركز الثقافي الإيطالي أو في بعض المدارس الخاصة لينتصبن رسامات تقتنى أعمالهن أكثر من أعمال رسامين تونسيين كبار، بل لقد ظهرت في السنوات الأخيرة مجموعات افتكوا لأنفسهم أحقية الحضور عبر الحضور الإعلامي المكثف في أغلب وسائل الإعلام، أما عبر عملهم في هذه الوسائل الإعلامية أو عبر شبكة العلاقات، وصاروا يروجون لأعمال لا ترقى لأدنى المستويات الفنية في ظِلّ تغييب النقد. إلى جانب ذلك ظهرت بعض الظواهر المرضية الأخرى إذ يعمد بعض المختصين في الديكور إلى توريد لوحات من الصين وإغراق السوق بها بأسعار بخسة مما يزيد في معاناة الفنانين عطفاً على كثرة المتقدمين للدعم الوزاري وتجميد مبالغ الدعم... كل هذا أدى إلى وضعية شائكة تحتاج استشارة واسعة من أهل الميدان لتصحيح هذا الوضع».

الفنان محمد العايب صاحب رواق «عين» يرى أنّه لا يمكن إطلاق تسمية السوق على ما يروج بالبلاد التونسية لمحدوديته، ويضيف في تصريحه لـ«الدوحة»، أن أصحاب قاعات العرض يعولون على علاقاتهم الخاصة، من جهة، وعلى الاعلام من جهة أخرى، لضمان رواج المعارض. إلا أن انشغال الجميع بالسياسة جعل التغطيات الإعلامية تتراجع بعد الثورة بشكل كبير إلا حين يتعلق الأمر بمعرض عن الثورة في بعض المناسبات المعلومة. إضافة إلى كثرة المعارض المنظمة في غير فضاءات العرض المعروفة مثل المعارض المقامة بدور الثقافة والتي صار المشاركون فيها يطالبون بنصيبهم في اقتناءات الدولة وكذلك تراجع اقتناءات بعض المؤسسات الوطنية الكبرى بعد الثورة بسبب الظروف الاقتصادية. كل هذا أدى إلى انحسار السوق على ما كانت عليه منذ سنوات.

رجال الأعمال الفنية

القاهرة - حسين عبد الرحيم

يرى الفنان المصري عادل السيوي أن (قيمة الفنان) ما زالت هي المُحدِّد الرئيسي للتحكّم في عملية بيع وشراء اللوحة التشكيلية، وهنا في نظره، يحفظ لجيل الرواد مكانته سواء أكان في التشكيل بما فيه الأعمال التجريدية، أم في المنحوتات وغيرها. وهذه القيمة يرى السيوي تسعر بها لوحات: محمود سعيد، حامد ندا، عبد الهادي الجزار، صلاح طاهر، محمد صبري، سيف وأدهم وانلي وغيرهم كثر.

مسألة بيع وشراء أو تسويق العمل الفني، يضيف السيوي: «عملية في غاية التعقيد وغير واضحة المعالم، بل من الصعب تحديد المسؤول عن وضع معايير أهمية العمل نظراً لتدخل أطراف عديدة في هذه العملية؛ كالوسطاء، وأصحاب المجموعات والمقتنيات والجاليرهات.. حيث إنه بات يتحكم في مسألة الترويج رجال أعمال من صفوة مرتبطة بخبرات رؤيوية وثقافية وجمالية ويملكون من المال والعلاقات الكثير من الأسهم الرابحة في الترويج أو التسهيل لتيار ما أو فنان ما وهذا رغم أن هناك العشرات من صالات المزادات داخل مصر أو خارجها كـ(سوزبي)، على سبيل المثال، والتي تحتفظ بمئات، بل الآلاف من الأعمال والأسماء، وهي قادرة على إحياء مرحلة ما أو اسم ما أو تيار ما في لحظة يكون فيه فكر وذائقة المتنوق أو المتلقي أو البائع تحديداً في اتجاه آخر.

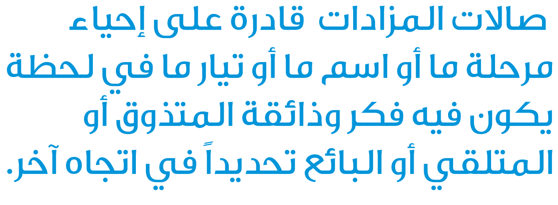
وعلى صعيد آخر، سألت «الدوحة» سوسن سالم مديرة (قاعة دروب) عن السوق الفنية، وإقبال الجمهور على اقتناء اللوحات، فقالت إن حركة الترويج أو بيع وشراء اللوحة التشكيلية في مصر مرتبطة بأكثر من بعد واحد؛ وبشكل أساسي بالحالة الاقتصادية؛ «فمنذ يناير 2011 نحاول أن نقيم أكثر من فاعلية سواءً أكانت جماعية أم فردية بما يتواءم مع النقص، بل حالة الركود التي تشهدها الحركة التسويقية، لدرجة اضطرتنا فيها الظروف لتنظيم معرض اسكتشات لأكثر من فنان، سبقه معرض للفنان الكبير محمد صبري، وعبد الوهاب مرسي»، وتضيف بأنه رغم اقتناء الجاليري أعمالاً عديدة لفنانين مكرسين «إلا أن الوضع الاقتصادي والأمني بعد ثورات الربيع العربي جعل مقتني اللوحة، وأصحاب المجموعات الخاصة، ومسؤولي المزادات، وأصحاب صالات العرض مترددين في الترويج للأعمال التشكيلية، حيث إن هناك لوحات تقدر أسعارها بالآلاف، بل وبالملايين في حين أننا في الغالب نعتمد على الإنترنت والمواقع الإلكترونية في الترويج والتسويق أو البيع أو عرض الأعمال الفنية».

الفنان وجيه وهبة يؤكد أنه رغم تراكم أعمال فنية وتجارب لأجيال متعاقبة من فنانين ومثالين بداية من محمود مختار ومروراً بالجزار وسعيد وغيرهم وحتى لحظتنا هذه، «إلا أننا كدولة ممثلة في وزارة الثقافة فشلت فشلاً ذريعاً في الترويج للوحة وصاحبها وخاصة داخل مصر، قضية الترويج والتسويق وحركة البيع والشراء بالنسبة للوحة التشكيلية أو التمثال أو المنحوتة أو الأيقونة في احتياج لمسألة تثقيف ووعي وتدريب لذائقة المتلقي العادي لمفهوم ماذا تعني لوحة تشكيلية، باستيل أو تصوير أو رسم؛ ففي هذا المسار من الممكن أن نروج بشكل صحيح لكل التيارات الفنية والجمالية وهذا ما سيساهم في رفع الذوق العام والارتفاع بسعر اللوحة وقيمة الفنان في الداخل قبل الخارج». ويبين وجيه وهبة أن ما يتحكم في أسعار اللوحات أو بيع وشراء اللوحات الفنية أو حتى المقتنيات، هو الصيغة نفسها التي تحكم عملية المضاربات في البورصة المصرية، إذ هناك أسماء معينة يكون لمدير الأعمال أو الوسيط دور كبير في ترويجها وتحديداً في منطقة الخليج.

فنان (اللاند سكيب) عز الدين نجيب يعزو تطور ذائقة المتلقي للفنون بشتى أنواعها إلى الطفرة المادية التي حدثت في المنطقة العربية، وخاصة في منطقة الخليج، والتي انعكست من ناحية أخرى على ترويج أسماء بعينها أو مدارس أو تيارات معينة. ومن واقع تجربته يلاحظ عز الدين نجيب بأن هناك اختلافاً جذرياً في مفاهيم ودوافع مقتني اللوحات؛ «ففي منطقة الخليج هناك اهتمام باللوحات والأسماء العالمية من قبل الأسر المالكة والأميرات وأصحاب المجموعات الخاصة وبعض مقتني اللوحات التشكيلية،ويؤكد أن الغالبية العظمى من مقتني اللوحات الفنية في مصر يحركهم العديد من الأبعاد الفكرية والثقافية والمادية، وهناك من تحركهم (الوجاهة الاجتماعية)».



الفنان عادل السيوي:





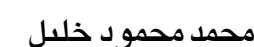
الفن والدولة في مصر

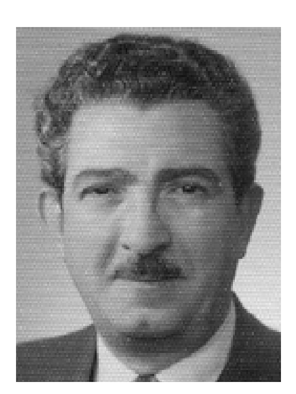
مواسم الرواج والكساد

أسامة عفيفي

مع بدايات عام 1936، وبعد توقيع اتفاقية 36 التي أدانتها الحركة الوطنية وأشعلت الصراع مع الاستعمار والنفوذ الأجنبي بدأ الفنانون في إعلان احتجاجهم على النفوذ الأجنبي، وشنوا حملة صحافية ضد إدارة الفنون الأجنبية ومحمد محمود خليل رئيس لجنة المقتنيات الملكية، وأسس الفنانون رابطة أسموها رابطة الفنانين المصريين، وراح أعضاؤها ينشرون مقالات نارية في صحيفتي البلاغ والأهرام ضد اللجنة وسياساتها، وساندهم في هذه الحملة محمد حسين هيكل وعبد القادر حمزة وعزيز المصري وتوفيق حبيب... وبالفعل أدت الحملة إلى استبعاد مجموعة من المسؤولين على قطاع الفنون وتمصير الإدارة وتوجيه ميزانية الاقتناء لشراء أعمال الفنانين المصريين، وهو الأمر الذي انعكس على تكليف الفنانين المصريين بتنفيذ الأعمال الفنية في المتحف الزراعي وتكليفهم فيما بعد بالأعمال الفنية لمتحف الحضارة. لتعود بذلك الدولة مرة أخرى

تمثال مختار ابن البلد بيعت النسخة الواحدة منه بجنيهين ذهبيين في مطلع القرن العشرين



محمد محمود خليل


محمد صدقي الجباخنجي


محمود سعيد


رشدي اسكندر

لرعاية الفن والفنانين. لكن شهر العسل لم يدم طويلاً، ففي أتون الحرب العالمية الثانية بدأت الدولة تتنصل من دورها وبدأ السوق الحر الهش في التداعي نتيجة هجرة الأجانب وخوفهم من النازي الذي وصل إلى العلمين، بالإضافة إلى الانهيار الاقتصادي الذي حدث بعد الحرب العالمية وتداعي الأوضاع السياسية والاجتماعية بعد الحرب، والذي أدى إلى انهيار النظام الملكي وحريق القاهرة... وهذا كله أدى إلى انهيار دور الدولة في دعم الفنون وسوق الفن الحر معاً.

ومع قيام «ثورة 23 يوليو» وتفاعل الحركة الفنية معها طالب محمد ناجي مجلس قيادة الثورة بضرورة الاستعانة بالفنانين المصريين في عمل أعمال فنية تاريخية ملحمية تدعمها الدولة، ودعا إلى تنفيذ الدولة في كافة مبانيها ومؤسساتها لجداريات فنية عملاقة تحكي تاريخ الكفاح الوطني بفنية عالية، وطالب الفنانين بهجر لوحة الصالون التزيينية والدخول في مشروع تجميل الوطن كي يتحرر الفنان من مطالب ومواصفات أذواق السوق البرجوازية ويتفرَّغ للإبداع الحقيقي، وبالفعل وافق مجلس قيادة الثورة على مشروع محمد ناجي، وصدرت التعليمات للحكم المحلي والهيئات والمؤسسات المختلفة أن يشارك الفنانون بجدارياتهم وإبداعاتهم في المباني الجديدة، وبالفعل اشترك أحمد عثمان ومنصور فرج في صنع جدارية محطة مترو سراي القبة وصنع جداريات حروب إبراهيم باشا أسفل تمثاله في ميدان الأوبرا وتنفيذ جداريات البنوك، كما صَمّمَ فتحي أحمد جدارية الغرفة التجارية بباب اللوق وحسني البناني جدارية محطة مترو حلوان، وجدارية سنترال العتبة، واشترك الجزار وحسني البناني ودرويش في جداريات مجمع محاكم شارع الجلاء، وبدأ البنك الأهلي وبنك مصر يقتنيان أعمال الفنانين من المعرض العام، كما وجه ثروت عكاشة ميزانية الاقتناء في الوزارة لاقتناء أعمال من كبار الفنانين لتزيين جدران قصور الثقافة الجديدة، وأصبح في باب اللوق قاعة جماهيرية تعرض أعمال الفنانين بأسعار معقولة ساهمت في إقبال الطبقة الوسطى مرة ثانية على الاقتناء، كما كلفت مصانع الحديد والصلب والدرفلة والألمنيوم النحاتين بعمل جداريات عملاقة على واجهاتها، وكذلك المؤسسات الصحافية كالأهرام والأخبار، اقتنت أعمال كبار الفنانين وازدهر سوق الفن من جديد وعادت الدولة بقوتها إلى دعم السوق ودعم الفن والفنانين.

ورغم هذا الازدهار في سوق الفن ودعم الدولة غير المحدود إلا أن الفن وسوقه تعرَّض لانهيار شديد مع هزيمة 1967، فلقد تفرّغت الدولة لإزالة آثار العدوان وأصاب الطبقة الوسطى الإحباط واتجهت الشركات والمصانع إلى تقليص ميزانياتها وتعظيم الإنتاج، بل لقد تقلّصت ميزانيات وزارة الثقافة نفسها وبدأت قاعات العرض وجاليريهات الفن تشهد كساداً غير مسبوق استمر حتى إلى ما بعد حرب أكتوبر ومع تخلي نظام السادات عن دعم الثقافة وصعود نجم القطط السمان والطبقات الطفيلية، التي أنتجها الانفتاح الاقتصادي بدأ يدخل سوق الفن في أكبر أزمة طاحنة؛ فلا الدولة دعمته ولا مقتنين مستنيرين أقبلوا عليه.. وقد أصبحت الأموال مع طبقات جاهلة إلى أن أغلقت أغلب القاعات أبوابها حتى قاعة باب اللوق تحول جزء منها إلى مسرح تجاري والجزء الآخر إلى بنك استثماري لتصبح حقبة السبعينيات أكثر فترات التاريخ إظلاماً بالنسبة لتسويق الفنون في مصر.


محمود مختار


راغب عياد





لوحة هاجر لمحمود سعيد أشعلت نار اسعار اللوحات في كريستي

الخليج وإعادة الانتعاش

الطفرة الاقتصادية التي صاحبت ارتفاع أسعار النفط، ونمو الاستثمارات الخليجية، والرغبة في تحديث مجتمعات الخليج وما استتبعه من إنشاءات حداثية عملاقة، وازدهار حركة النشر والمجلات الثقافية في الخليج العربي... كلها عوامل أنعشت الحركة التشكيلية، حيث بدأ السوق الخليجي يستوعب أعمال الفنانين المصريين والعرب وبدأت المعارض العربية تعرف لوحات الرواد المصريين والسوريين والعراقيين واللبنانيين، كما أنشئت جمعيات الفنون التشكيلية بسواعد الفنانين الخليجيين واستوعبت عمليات التحديث الإنشائية وتحديث الطرق والميادين أعمال فنانين كثيرين من مختلف العواصم العربية وفي مقدمتها مصر، وبدأت جاليريهات الفن تفتح أبوابها للمعارض العربية مما أدى لانتعاش سوق الفن مرة أخرى في الثمانينيات ولكن بشكل نسبي وغير مستقر وبمواصفات فنية اعتبرتها الحركة التشكيلية المصرية قيداً إبداعياً أمام انطلاقها وشهد النصف الثاني من الثمانينيات تدفق الاستثمارات الخليجية والأجنبية على مجال السياحة في مصر وشيدت العديد من القرى السياحية والفنادق والمنتجعات، وبدأ ضخ أموال جديدة إلى سوق استثمار الفنون، لكن كان هذا الرواج سواء أكان في الخليج أم المناطق السياحية المصرية رواجاً مؤقتاً لم يؤسس سوق مستقرة، ولم يخلق قاعدة تسويقيه دائمة لأن السوق الخليجي سرعان ما تشبع بالمنتجات الفنية التي نافستها بعد ذلك المنتجات الصينية والكورية الأرخص سعراً وسرعان ما كفت المنشآت السياحية الجديدة في مصر عن الشراء وظَلّ السوق في حالة تأرجح وتذبذب وعاد إلى حالات كساده المعتادة.

ومع مطلع التسعينيات بدأت الشركات مُتعدّدة الجنسية تبحث عن وكلاء في المنطقة خاصة البنوك الأجنبية وشركات الاتصالات، التي اكتسحت السوق والتي بدأت تتعامل مع الأعمال الفنية كأصول ثابتة ترسخ أقدامها في السوق وفي نفس الوقت كانت السياسة الجديدة التي اتبعها فاروق حسني لضم الحركة الثقافية إلى صف الحكومة لمواجهة التطرف تحمل الجديد للحركة الفنية فلقد تمت زيادة الاعتمادات للمقتنيات وتم تكليف الفنانين بأعمال لإعادة صياغة المتاحف وقصور الثقافة الجديدة في الوقت الذي بدأت الشركات الكبيرة في الاقتناء فشهد سوق الفن رواجاً خاصة بعد افتتاح صالات المزادات العالمية لفروع لها في الخليج وإقبال هذه الصالات على مقتنيات هواة جمع اللوحات العرب الكبار ودخولهم سوق الفن لاستثمار مقتنياتهم هنا كله أعاد السوق إلى ازدهار محدود، خاصة أن أغلب عمليات السوق الجديدة انصبت على أعمال الرواد سواء أكانوا من كبار المقتنين العرب أم من الشركات الاستثمارية أم صالات المزادات العربية التي شهدت ارتفاعات كبيرة في أسعار لوحات محمود سعيد وراغب عياد والجزار وجورج صباغ وعدد كبير من الرواد، وهو الأمر الذي أدى إلى كساد الأعمال الجديدة للفنانين الشبان أو أصحاب الاتجاهات الطليعية التي عانت وتعاني تقلبات السوق وتغيرات السياسة وتقلبات معايير لجنة المقتنيات الرسمية.

ظَلّ بندول سوق الفن مُتأرجحاً بين سياسات الدولة وميول المقتنين الجدد والمستثمرين حتى الآن، وهو الأمر الذي يفرض على الحركة الفنية ونقابة الفنانين التشكيليين السعي لوضع تصور مستقبلي وعملي ينقذ الفن والفنان وينشئ قواعد ومعايير وضوابط سوقية مستقرة تحفظ للفن مكانته وقيمته وللفنان كرامته وحريته الإبداعية ليزدهر الفن ازدهاراً حقيقياً يحميه من هذا التذبذب البندولي المدمر.

لم يكن الدكتور خلف طايع، وهو فنان البورتريه الأشهر في مصر في الأعوام الخمسة عشر الأخيرة، قانعاً بهذه الصفة، كان يصحب أصدقاءه ومن يعرفونه ويعرفهم (ولو معرفة بسيطة) إلى بيته بعابدين ليطلعهم على لوحاته من فن الطبيعة الصامتة والرسم الزيتي، بعيداً عن الوجوه التي اشتهر بها قدر ما اشتهرت به.. في الحقيقة كان يشعر بالظلم لحصره في منطقة البورتريه وحدها مهما يكن هو الوجهة الفنية التي أجاد فيها أكثر من غيرها!

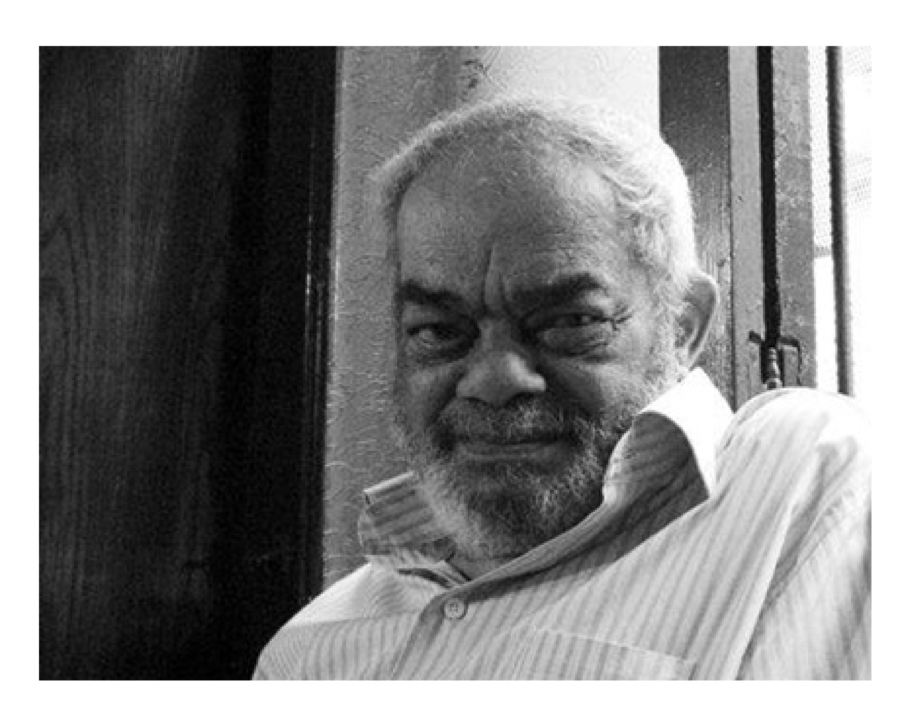
عبد الرحيم طايع

خلف طايع

رَسّام كل الوجوه

في جيبه (يرحمه الله) كان دائماً ما يحتفظ ببقايا أقلام الرصاص التي يرسم بها هذه الوجوه، وقد يحدثك عن كونه رسم وجه محمود المليجي، أو نجيب محفوظ، أو ليلى مراد، أو أسامة الباز، أو طه بصري، أو حتى وليم، الذي يقف بمقهى «ستلا» المعروفة بوسط القاهرة، والتي كان يحبنها وبالتحديد يحبذ نافذتها الحديدية ذات السلك الواقي المُطِلَة على الشارع ويلتزمها صامتاً مُتأملاً، الصمت والتأمل كانا أظهر عاداته بما يليق برسام قدير...

في حديثه عن شخصياته يتأكد للمستمع أن الدكتور يملك معلومات وافية عمن يرسمهم، وأنه ليس محض ناقل ماهر لتقاطيع الوجوه.. إن أهم ما مَيّزَ خلف طايع، رَسّام البورتريهات، هو أنه لم يكن يرسم المشاهير فحسب، بمعنى هؤلاء الذين منحتهم الأضواء ملامح حميمة، بل كان صائداً عظيماً للوجوه بكل معنى الكلمة، والوجه الذي يبدو مجهولاً ولا ميزة بقسماته، يقتنص منه شيئاً خفياً يبرزه بالرسم؛ فيبدو الأمر كما لو كنت ترى صورة لشخصية أليفة فذة، لكن لا تُحدِّد هويتها!



أقام خلف معارض كثيرة بمصر وخارجها، بعضها مشترك وبعضها يخص اسمه وحده، وحاز جوائز كثيرة مُعتَبَرة وتقديرات مُتعدّدة، كما سافر، في فترات أقدم، خارج مصر (السعودية، الكويت وإيطاليا)، وكثيراً ما كان يروي عن استفادته من زيارة إيطاليا والإقامة فيها وقتاً معقولاً، منحه خبرات فنية هائلة، وجعله، كما كان يقول، يقبض على الرسم بكلتا يديه!

هو أصلاً من سوهاج، جنوب مصر. عاش أكثر عمره في الإسكندرية بعد انتقال والده إليها وهو صبي؛ وعلى هذا يكون واحداً ممن اجتمعت فيهم روح الوطن شمالاً



وجنوباً، وقد تبدى هنا في صفاته، وأبرزها الكرم والهدوء (كرم الصعايدة الجنوبيين ذوي العادات والتقاليد، وهدوء الساحليين القاصين متأملي الأمواج في اصطخابها الساحر المدهش وربما مترقبي الغزاة على حد تعبير كفافيس)!

كان يعمل بمجلة الإذاعة والتليفزيون، وهو من الجيل الأقدم فيها، كما كان يتولّى الرسم على صفحة «وجوه وملامح» بجريدة القاهرة، وكان يشارك في بعض البرامج التليفزيونية، وأشهرها برنامجه مع صديقه الروائي والكاتب الراحل خيري شلبي.

كثيراً ما كان يعمل بلا أجر ولا يبالي؛ فلم يكن يفكر أبداً في المال، وأكثر ما كان يروقه، ثناء أصدقائه الملهمين على فنه، كما لو كان في بداية الطريق وهو المعلم القديم والفنان الراسخ المخضرم!

فنان يعشق السير المتأني في الشوارع القاهرية التي تبيع «الأنتيكات»، وقد يخطف قلبه خطفاً نداء بائع «روبابيكيا»!

رحل خلف في السبعينيات من عمره، بعد معاناة مع المرض اللعين في أعوامه الأخيرة، مات بعد أن رسم وجوهاً لا حصر لها من مشاهير المثقفين والفنانين والشعراء والكتّاب والسياسيين والرياضيين والبشر العاديين أيضاً، وجوهاً تحمل توقيعه المميز. وترك لوحات في فن الطبيعة الصامتة، ورسوماً تنتمي إلى مدارس فنية أخرى، ظلّ يمارسها بين الحين والآخر.. كان مُولعاً بمحاكاة الطبيعة، ويحب المساحات المكانية المفتوحة الرحبة، ينصب لوحاته ويجهز ألوانه الزيتية؛ وينقل هذه الطبيعة (المختارة) الخلابة، بتصرفات لونية تنعكس فيها رؤاه وتصوراته الفنية!

مات راضياً لا ساخطاً؛ فقد بقي، حتى بعد إصابته بالسرطان، وفيا للأصدقاء ولقاءاتهم، حتى وهو عائد من جلسات الجرعات الكيميائية.

الجماعة الثقافية بوسط القاهرة، بالذات، عليها أن ترد الجميل للرجل الذي أفنى عمره بينها، داعماً الجميع من الناحيتين: الإنسانية والفنية.. فنان طغت حياته الفنية دائماً على حياته العائلية؛ كان دائم المكوث بالقاهرة، وأشقاؤه وزوجته بالإسكندرية، وكان يذهب إلى عروس المتوسط، مريداً عاشقاً، كلما أتاحت له مشاغله الفنية والتزاماته وقتاً ما، ويعود من هناك جديداً نشيطاً كمن وجد نفسه وعاد!

ليست بيننا صلة قرابة وإن تشابهت الأسماء، لقد عرفته أعواماً؛ لم أره مشغولاً بغير الفن (كان أيضاً يملك مكتبة موسيقية عظيمة وجرامافون قديماً واسطوانات نادرة، وكان يبدو كطفل وجد لعبته المفقودة حين يضع الإبرة على إحدى الاسطوانات ويدير الجهاز ليسمع مع ضيوفه كلاسيكيات الغناء المصري، ولم يختف من المشهد إلا في الأشهر الأخيرة مع اشتداد المرض.

لكن أمثال خلف طايع لا يرحلون.. يتركون فراغاً في الأماكن عَزّ أن يملأه سواهم، وصفاء روحياً عبقرياً، ومحبة صادقة وأملاً في الاستمرار وتخطي الأزمات مهما ساءت الأحوال وأظهرت الأيام وجهها القبيح!

تحت عنوان «ذكريات من زمن فات»، استضافت مؤخراً قاعة بيكاسو للفنون بالقاهرة رسوم شيخ الكاريكاتوريين المصريين أحمد طوغان (1926). المعرض التكريمي، الذي افتتحه الروائي المصري بهاء طاهر، ضم ما يزيد على السبعين عملاً من رسومات طوغان الكاريكاتورية التي أنجزها خلال ستة عقود، هي عمر تجربته المُمتدة منذ أربعينيات القرن الماضي.

القاهرة - ياسر سلطان

أحمد طوغان

شواهد كاريكاتورية

بمناسبة هذا المعرض التقت «الدوحة» بأحمد طوغان، وسألته عن تحوله من الرسم على الجدران إلى صفحات الجرائد، فأجاب: «كانت أول مجلة عملت بها هي مجلة ذات توجه اشتراكي، تصدر عن حزب مصر الفتاة، وكانت المجلة مناهضة للظلم والفساد. ونشأت في هذه الأجواء، وعرفت قيمة أن أكون مُناضلاً عن طريق الرسم. بعدها عملت في مجلة «روزاليوسف»، واستمر وجودي بها لأكثر من عام، ثم انتقلت إلى مجلة «الجمهور المصري»، التي كان يديرها الأستاذ أبو الخير نجيب، وكان هذا الرجل مُناهضاً للوجود الإنجليزي في منطقة القناة، حتى أنه خصص حجرة من حجرات المجلة لجمع التبرعات من أجل دعم المقاومة ضد الإنجليز بالمال والسلاح. والغريب في الأمر أن هذا الرجل نفسه، قد حُكِمَ عليه بالإعدام بعد قيام ثورة يوليو مباشرة، لأنه كتب مقالاً يبدي فيه تخوفه من حكم العسكر. وقد خُفِف عنه الحكم إلى المؤبد، وأفرج عنه السادات بعد سنوات من السجن، وتقاعد بعد خروجه واعتزل العمل بالصحافة، ويشاء القدر أن أكون شاهداً على وفاته، بعد أن صدمته سيارة مسرعة وهو يعبر الشارع أمام نقابة الصحافيين».



نيتنياهو وزيارته الاستكشافية لجنوب السودان!



تعرّف طوغان على أنور السادات في مرحلة مبكرة، ولأن علاقتهما توطدت طلب منه الالتحاق بجريدة «الجمهورية» في مطلع الخمسينيات. كما كتب السادات مقدمة كتاب طوغان الأول «قضايا الشعوب» الذي أصدرته دار التحرير عام 1975. عن تفاصيل هذه العلاقة يقول طوغان: «تعرّفت على السادات من خلال علاقتي بزكريا الحجاوي، والتي جاءت هي الأخرى بمحض الصدفة، فقد كنت ذات يوم أتطلع إلى لوحة كاريكاتورية من رسوم الإنجليز صادفتها مُلصقة على جدران أحد المقاهي في الجيزة، وفوجئت بأحد الجالسين على المقهى يتطلع إليّ ويدعوني للجلوس معه، وقد لفت انتباهه على ما يبدو اهتمامي بتلك اللوحة الملصقة على الحائط، فأخذ يحدثني عن الفن والثقافة، وكيف أن مصر لها تاريخ في الفن من أيام الفراعنة. لقد كان هذا الرجل هو زكريا الحجاوي، الذي توطدت علاقتي به منذ ذلك اليوم. وذات مرة، بينما كنت أزوره في بيته وجدت عنده أنور السادات، فعرفته، لأن صورته كانت قد انتشرت في الصحف في ذلك الوقت لارتباطه بمقتل أمين عثمان وزير المالية في حكومة الوفد، وصار السادات يجلس معنا على مقهى الجيزة، وصرت أنا وهو أصدقاء، وكنت معجباً به كشخص مناضل، إذ كان ضابطاً، وهو أمر ذو شأن في المجتمع، وعلى الرغم من ذلك، فقد ضحى بتلك المكانة من أجل قضيته. كان السادات كما عرفته عن قرب مثقفاً ومتحدثاً جيداً، وأفضل من سمعته يقرأ الشعر، فقد كان يقرأ الشعر ويلقيه بطريقة مسرحية محببة وشيقة. كنت ألتقي به على ذلك المقهى في شكل يومي تقريباً هو وزكريا الحجاوي ومجموعة أخرى من الأصدقاء، وكنت أنا أقرب المتواجدين إليه. بعدها انقطع السادات عن شلة المقهى هذه من دون مقدمات، لنراه بعد ذلك وهو مرتدياً زيه العسكري من جديد، ثم انقطع مرة أخرى، لنراه بعد ذلك ضمن الضباط الذين قاموا بالثورة، وعرفنا صوته من خلال البيان الأول الذي ألقاه عبر الإذاعة».

من بين الأسماء الأخرى التي ارتبطت عن قرب بشخصية وتجربة أحمد طوغان، الكاتب الراحل محمود السعدني، وحول مسيرة هذه الصداقة يحكي طوغان: «كنت ما أزال أرسم على الجدران بالطباشير حين التقيت بالسعدني، كان يراقبني وأنا أرسم ذات يوم، فتعرفت عليه واستمرت صداقتنا، حتى أنه كان معي في كل



الصحـف والمجـلات التـي عملـت بهـا. ولقـد تشـاركت أنـا وهـو ذات مـرة فـي إصـدار مجلـة اسـمها «الأسـبوع»، وهـي أول مجلـة عمـل بهـا صـلاح جاهيـن، وكنـت أنـا أول مـن اكتشـفه، وكانـت ميزانيتنـا حينهـا حوالـي 150 جنيهـا، وواصلنـا إصـدار المجلـة حتـى العـدد التاسـع بمشقة بالغـة، وفي ذلك الوقت سـمعنا أن هنـاك دعمـاً ماديـاً تقدمـه الحكومـة للصحـف، فذهبـت إلـى إدارة المطبوعـات فأخبرنـا المسـؤول هنـاك أنـه لا يستطيع إعطاءنـا أي دعـم إلا بعـد العـدد العاشـر. فاسـتدنا مـن الأصدقـاء من أجل إصدار العدد العاشر للحصول علـى هـذا الدعـم الـذي تقدمـه الحكومـة، وبالفعـل تمـت طباعـة العـدد، وذهبـت أنـا لإحضـار سـيارة التوزيـع، لكننـي حيـن عـدت وجـدت محمـود السـعدني قـد بـاع أعـداد المجلـة بالكيلـو ليسـدد بهـا ثمـن بدلـة كان قـد اشـتراها».

مـن أكثـر المغامـرات إثـارة فـي حيـاة طوغـان، هـي تجربتـه مـع ثـوار الجزائـر، فقـد سـافر إلـى هنـاك فـي خضـم المقاومـة ضـد الفرنسـيين وشـاهد عـن قـرب مـدى التضحيـات التـي بذلهـا الثـوار من أجـل التحـرّر من الاسـتعمار، وهـي تجربـة سـجلها طوغـان فـي كتـاب وضعـه بعـد عودتـه إلـى القاهـرة تحـت عنـوان «أيـام المجـد فـي وهـران». بالعـودة إلـى هـذه المرحلـة يتذكـر طوغـان: «كنـا نطبـع مجلـة الأسـبوع عنـد شـخص يونانـي اسـمه اسـكندر مكاريـوس، وكان يصـدر مجلـة اسـمها (اللطائـف المصـورة)، وعنـده التقيـت بشـخص جزائـري، عرفـت أنـه كان ضابطـاً فـي الجيـش الفرنسـي، وهـرب لاجئـاً إلـى القاهـرة. كان هـذا الضابـط عضـواً فـي (حـزب البيـان)، وكان يقـوم بإصـدار مجلـة باللغـة الفرنسـية فـي القاهـرة مناهضـة للاحتـلال الفرنسـي، ويرسـلها سـراً إلـى الجزائـر، وقـد حكـى لـي هـذا الضابـط عمـا يفعلـه الفرنسـيون فـي الجزائـر، وحكـى لـي عـن نضـال شـعب الجزائـر ضـد الفرنسـيين، وبسـببه تحمسـت لقضيـة الجزائـر، وبـدأت أرسـم بعـض الرسـومات فـي هـذه المجلـة.

وبعـد فتـرة تلقيـت دعـوة مـن الثـوار للذهـاب إلـى الجزائـر. فـي ذلـك الوقـت لـم يكـن بوسـعي الذهـاب إلـى الجزائـر مباشـرة، ولـم تكـن هنـاك وسـيلة سـوى السـفر إلـى فرنسـا، وذهبـت بالفعـل إلـى فرنسـا، بدعـوى زيـارة المتاحـف هنـاك، وقضيـت فـي باريـس حوالـي الشـهر، ثـم انتقلـت إلـى المغـرب، ومـن هنـاك انتقلـت إلـى مدينـة «وجـدة» وهـي مدينـة مغربيـة ملاصقـة لمدينـة وهـران الجزائريـة. وبالفعـل، اسـتطعت التسـلل إلـى داخـل الجزائـر عبـر الجبـال بمسـاعدة الثـوار والتحقـت بجيـش التحريـر الجزائـري، وحيـن عـدت سـجلت كل مـا رأيتـه فـي كتـاب (أيـام المجـد فـي وهـران)، وهـو أول كتـاب ألفتـه».

وثقت رسـوم طوغـان تطـور الحيـاة الاجتماعيـة والثقافيـة والسياسـية فـي مصـر وأحوالهـا عبـر عقـود مـن التحـولات بأسـلوب قصصـي سـاخر ولاذع يهتـم بـأدق التفاصيـل فـي رصـد النمـاذج الإنسـانية ونقـل التعبيـرات المتداولـة علـى ألسـنة النـاس. لكـن هـل يسـتطيع الكاريكاتـور فـي عالـم الوسـائط المتعـدّدة أن يسـتعيد أنفاسـه للسـخرية والانتقـاد كمـا كان، لربمـا يـرى البعـض بـأن الكاريكاتـور فـي تراجـع، أو أنـه خـرج مـن عصـره الذهبـي، لكـن طوغـان يولـح بحيويـة هـذا الفـن وقوتـه، ويـرى بـأن هنـاك نمـاذج معاصـرة كثيـرة جيـدة، وأكثـر مـا يسـعده هـو اقتحـام العنصـر النسـائي لعالـم الرسـم الكاريكاتـوري. ويختـم طوغـان، فـي هـذا اللقـاء مـع «الدوحـة» بدعوتـه إلـيّ: «محاولـة الاسـتفادة مـن منـاخ الحريـة النسـبي المتـاح الآن مـن أجـل اكتسـاب المزيـد مـن الحقـوق والحريـات، ففـن الكاريكاتـور هـو إحـدى الأدوات المهمـة والمؤثـرة فـي الـرأي العـام، وعلينـا أن نتمسـك بمـا اكتسـبناه مـن حقـوق، ونـدافع عمـا نلنـاه مـن حريـة، فـلا مجـال للكاريكاتـور فـي منـاخ اسـتبدادي مقيـد للحريـات والحقـوق».

بطاقة تقنية

كسـرت رسـومات طوغـان العـادة، فانتقلـت مـن علـى صفحـات الجرائـد إلـى دور العـرض. فقبـل معرضـه التكريمـي الأخيـر اسـتضافت أعمالـه سـاقية عبـد المنعـم الصـاوي بالزمالـك فـي 2007، وفـي 2011 كل مـن جمعيـة محبـي الفنـون الجميلـة، مركـز رامتـان الثقافـي - متحـف طـه حسـين، أتيليـه القاهـرة، وقبلهـا قاعـة الفـن التشـكيلي بالأوبرا فـي عـام 2010. محليـاً حصـل علـى وسـام العلـوم والفنـون مـن الطبقـة الأولـى. وعلـى جائـزة علـي ومصطفـى أميـن. ودوليـاً منحتـه الأمـم المتحـدة الجائـزة الثانيـة فـي مسـابقة الكاريكاتـور حـول حقـوق الإنسـان.



أمير تاج السر

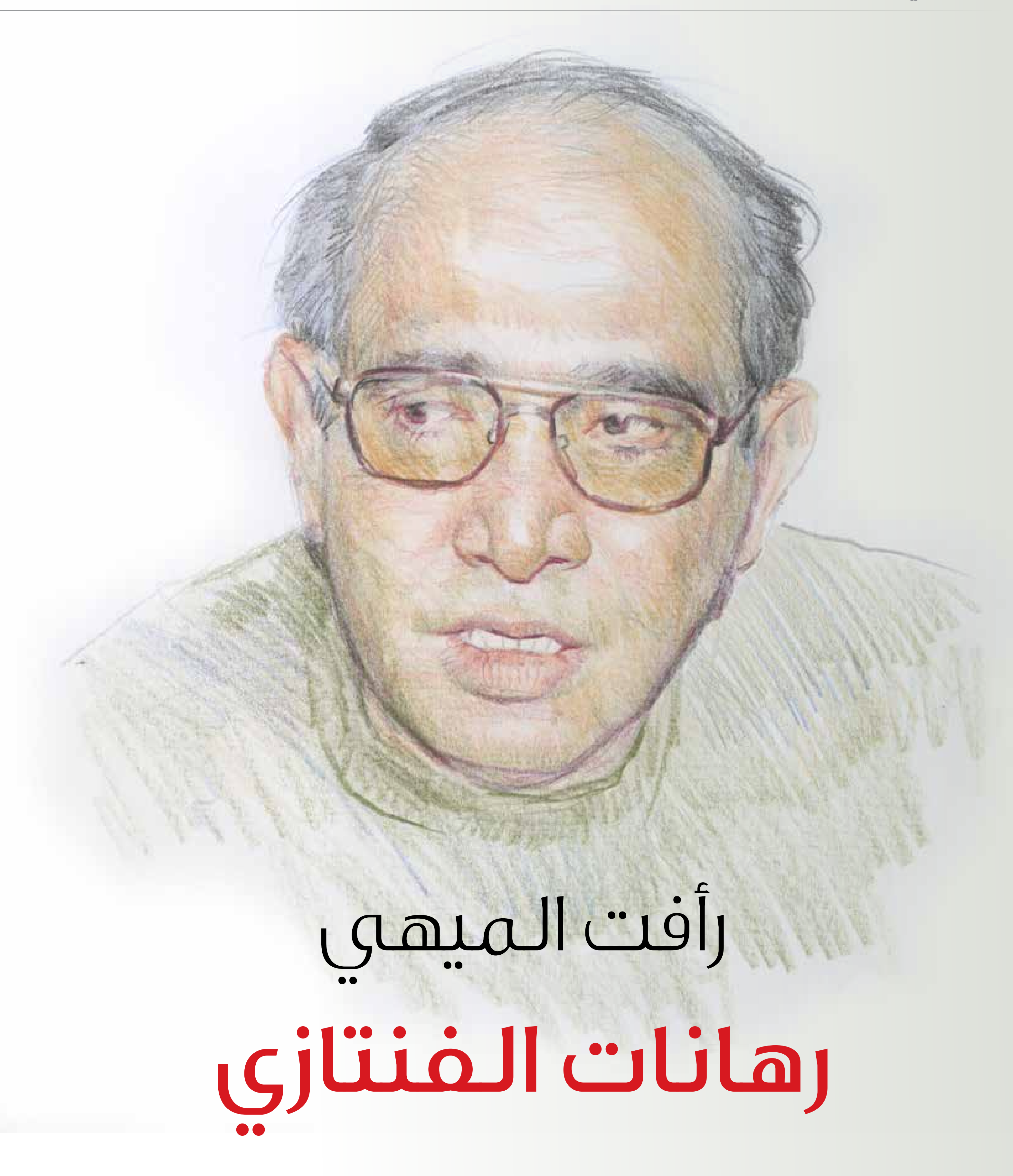
لو عاد الزمن الجميل

حضرت مرة، منذ عدة سنوات، محاضرة في الخرطوم، بعنوان: شهادة على العصر، ألقاها الدكتور حيدر إبراهيم، أستاذ علم الاجتماع المعروف ومؤسس مركز الدراسات السودانية، ذلك الصرح التنويري الكبير، في ساحة المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون.

تحدّث حيدر في تلك المحاضرة، عن الهَمّ السياسي والثقافي لبلاده عبر سنوات طويلة، عاصر بعضها. تحدث عن إشراقات جيله، وإخفاقاته أيضاً، ونظرته الخاصة لمستقبل السودان خاصة، في ظِلّ المتغيرات الكثيرة التي حدثت في العالم. أيضاً تحدّث عما يُصطلح عليه بالزمن الجميل، مُستغرباً تلك الإحالة المستخدمة كثيراً، وعما يقصد بذلك الزمن، حين يتأسى أحد على الزمن الجميل الماضي، ولا يكون جميلاً على الإطلاق. بل ربما أكثر قسوة من الزمن المعيش، ويرى هو شخصياً: أن السودان لم يمرّ بزمن جميل قط حتى يبكي عليه أحد، وكل الأيام كانت وما تزال واحدة وقاسية. واستشهد بعصر الاستعمار الإنجليزي المُستَبِد، وعدم الاستقرار السياسي بعد أن انتهى ذلك العهد، وما مسألة الزمن الجميل تلك سوى اختراع مرادف للتأسي بلا أي سند واقعي.

في هذه المسألة، فأنا شخصياً لي رأي آخر، مختلف، فنحن لسنا وحدنا من يتأسى على زمن جميل مضى، ولكن تشاركنا في ذلك، كل الشعوب تقريباً. الماضي الجميل هنا قد لا يعني رغداً في العيش أو حياة بلا متاعب، أو بلاداً هادئة مستقرة تعطي كل ذي حق حقه، ولكن بالقطع يعني علاقة الفرد مع مجتمعه وخلو ذهنه الشخصي وتصرفاته، من كل أنواع التطرف والعنف الذي سيصادفه فيما بعد. فالذي عاش صغيراً في فترة الستينيات والسبعينيات، من القرن الماضي يرى تلك الفترة أخصب أيام حياته، يبكيها بحرقة، كلما ورد ذكرها، ويتمنى عودتها، والذي يعيش صغيراً في أيامنا هذه التي لا نعتبرها زمناً جميلاً على الإطلاق، لما حوته من متغيرات وصياغات غريبة في المجتمعات، قد يأتيه يوم يبكيها، باعتبارها أفضل أيام حياته. في رأيي أيضاً، توجد كثير من الدلائل التي تصف زمناً ما بأنه زمن جميل، وآخر بأنه غير ذلك، وتفضل أحدهما على الآخر، وأقول صراحة فيما يختص بالسودان، إن ماضيه الاجتماعي أفضل آلاف المرات من حاضره الاجتماعي الذي نعيشه اليوم، هناك توجد سطوة الأخلاق التي تجعل مجرد جار في الحي، أباً لأي طفل يسكن في الجوار، وحامياً لكل أسرة تقطن، في غيبة حاميها. سطوة التقدير التي تجعل مدرساً في المدرسة الابتدائية مُهاباً حتى وهو يمشي في طرق بعيدة عن المدرسة، أو يتسوّق من السوق، وأنكر حتى الآن الأستاذ عطا المنان، الذي كان يطوف أحياء مدينة بورسودان على دراجته ليلاً يتفقد الحفلات الضاجة، ودور السينما، حتى إذا ما عثر على تلميذ من تلاميذ المدرسة في إحداها، اقتنصه وعاقبه عقاباً شديداً صباح اليوم التالي، ونتيجة لذلك، لم يعد أحد يجلس في أي حفل عرسي حتى لو كان في بيته. أو يدخل السينما إلا برفقة ذويه. والآن لا نستطيع السيطرة على أبنائنا، لا نستطيع انتزاعهم من سطوة الهواتف المحمولة، وصفحات الفيسبوك التي يصادقونها أكثر من مصادقتهم لأفراد العائلة.

يوجد زمن جميل بلا شك، توجد أيام عذبة لن تعود، ولذلك لا نستطيع إلا أن نتذكر ونردّد في كل مناسبة: لو عاد الزمن الجميل.



رأفت الميهي

رهانات الفنتازي

بعد سنوات، وحين يُطِلّ أحد عشاق السينما من نافذة تاريخ الفن، سوف يرى أن الكاتب والمخرج والمنتج السينمائي رأفت الميهي قد احتجز مكاناً عَلِيّاً، ومكانةً عُلْيا بأعماله الرصينة ككاتب سيناريو، ولغته السينمائية المتميزة كمخرج، وجرأته كمنتج لأفلام تُغرِّد عادةً خارج السرب، وصاحب رؤية عميقة وبصيرة نافذة للواقع المصري المعاصر بتحولاته وتشوهاته، وقدرته الفائقة على رصد وتحليل تناقضات الأفراد والجماعات داخل المجتمع وكشف واكتشاف جوانب الخلل في السلوك وانهيار القيم بواقعية صارمة في أعماله الأولى وبأسلوب ساخر يقطر بالمرارة - في مرحلته الثانية - بعد أن سلك طريق الفانتازيا واختارها منهجاً يعالج من خلاله الأوضاع المتردية والعلاقات المهترئة بين أفراد هذا المجتمع.

علي أبو شادي

رجل السينما

تمرد الميهي، بعد تخرجه من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة على وظيفته كمدرس في إحدى مدارس محافظة المنوفية، وقرّر بقناعة وافرة، تغيير مسار مستقبله، فالتحق بمؤسسة السينما تحت رئاسة المخرج الكبير صلاح أبو سيف، الذي احتضن الشاب الواعد وألحقه عضواً بلجنة قراءة النصوص التي كانت تقوم بتقييم السيناريوهات المتقدمة لإنتاجها بالشركة، حيث مارس رأفت عمله باللجنة مُعتمِداً على ثقافة راقية مرتكزة على وعي دقيق بتراث الأدب العربي ودراسة متعمقةٍ للأدب الإنجليزي وولع خاص بالشكسبيريات، مما ساعده على الالتحاق بمعهد السيناريو الذي أنشأه أبو سيف وساهم في صقل موهبة كثير من الذين درسوا به.

كانت بداياته ككاتب سيناريو مع الأعمال الأدبية، يعدها للسينما، ويطرح من خلالها رؤيته للواقع، فاختار رواية « جفت الأمطار» للكاتب عبد الله الطوخي لتكون أولى تجاربه، والاختبار الأول لقدراته وموهبته، ليقدم مع المخرج سيد عيسى العائد من بعثة دراسية بموسكو، فيلمه الروائي الطويل الأول حاملاً نفس اسم الرواية.. عرض الفيلم عام 1967، بعد الهزيمة فلم يلق ترحيباً كافياً، علاوة على أن موضوعه جاء مغايراً ومختلفاً عن السينما السائدة بتناوله حلم الخروج من شريط الدلتا الزراعي الضيق المتاخم لنهر النيل، والأمل، رغم المعاناة والمعوقات- في استصلاح أراضٍ جديدة وإقامة مجتمع زراعي جديد في ظروف مختلفة بعيداً عن الالتصاق بالنهر.. كان الميهي يحلم، كغيره من شباب السينمائيين في تلك الفترة بسينما مختلفة تعبر عن الواقع المصري المعاصر.. تسهم في تغييره إلى الأفضل، وتساهم في الانطلاق نحو مستقبل يرنو للتقدم، وتبحث عن أساليب سينمائية جديدة تطويراً للغة باتت عتيقة، مُواكبة لما تمور به السينما العالمية في ذلك الوقت.. سينما تعكس آلام وهموم وأشواق وأحلام المواطن المصري وتنمي وعيه وترقي وجدانه.

نجح الميهي في الاختبار الأول، وقدّم نفسه، بقوة كموهبة جديدة تمتلك الثقافة والحرفة والوعي.. بعدها، التقى المخرج الكبير كمال الشيخ وشكّلا ثنائياً أثرى السينما المصرية بأربعة أفلام تعد من كلاسيكياتها، وهي على التوالي: «غروب وشروق» 1970، و«شيء في صدري» 1972، و«الهارب» ثم رائعتهما «على من نطلق الرصاص» 1975.

اعتمد الميهي في «غروب وشروق» على رواية لجمال حمّاد، صاغ منها عملاً تجاوز فيه رتابة أحداثها ونمطية شخصياتها وأعاد بناءها درامياً وأكسبها بذكاء ثوباً



معاصراً رغم أن أحداثها تدور في السبعينيات، وهو ما فعله بعد عام واحد مع رواية إحسان عبدالقدوس «شيء في صدري» التي باتت نموذجاً لرصانة الكتابة وتجسيداً دقيقاً لتوافق الرؤية بين العمل الأدبي والسيناريو السينمائي، ويختتم رأفت الميهي هذه المرحلة من تاريخه بفيلم «على من نطلق الرصاص» أحد أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، وإن اختلفتُ مع رؤيته في انتهاج الحل الفردي بديلاً للقانون الغائب، رغم أنه قدم بمهارة درامية الأسباب والدوافع التي دفعت بطله إلى إطلاق الرصاص على رئيس مجلس الإدارة الفاسد الذي تسبب في موت صديقه.

في الفترة ما بين 1970 و1975، أنجز الميهي - إلى جانب أفلامه الأربعة مع كمال الشيخ - فيلمين من تأليفه «الحب الذي كان»، إخراج علي برخان، و«غرباء» لسعد عرفة، وهو من الأعمال المهمة التي حاولت التنبيه لخطورة التزمت الديني الذي أدى بعد ذلك إلى ظهور تيارات التشدّد التي كانت بيئة نموذجية لنشأة وتربية تيارات العنف والإرهاب.. إضافة إلى كتابة سيناريو لقصتين من بين ثلاث قصص في فيلم «صور ممنوعة» إحداها من تأليفه «ممنوع» إخراج محمد عبدالعزيز، والثانية عن قصة «كان» لمحمد صدقي أخرجها أشرف فهمي.

بعد عرض فيلم «على من نطلق الرصاص» عام 1975 قرّر رأفت التوقف عن الكتابة تماماً وأنه سوف يخرج أعماله بنفسه وتفرّغ لدراسة واستيعاب عملية الإخراج ليعود إلى الساحة السينمائية كاتباً ومخرجاً بفيلم «عيون لا تنام» عن مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» للكاتب الأميركي تنيسي ويليامز بعد أن أكسبها روحاً مصرية، ويؤكد قدراته كمخرج، ويبدأ مرحلته الثانية، فيخطو خطوته الأولى نحو عالمه الجديد، ويحلّق بخيال جامح في عالم الفانتازيا بادئاً بفيلم «الأفوكاتو» عام 1983، لكنه يفاجئنا بتحفته «للحب قصة أخيرة» 1986 ليصعد به ، كمفكر، إلى مصاف كبار المفكرين السينمائيين المهمومين بالأسئلة الوجودية، عبر معمار قوي ورؤية ثاقبة وجرأة في تناول المسكوت عنه.

يواصل الميهي مشروعه في تقديم فانتازيا سينمائية مصرية معاصرة تقوم على إبراز العلاقات المشوهة في الواقع بما يتضمنه من فوضى وانفلات يجعلانه أكثر غرابة من أي محاولة لخلق عالم واقعي/ موازٍ، يضرب بجذور أبطاله في أرض الواقع، محاولاً تحليل وتفسير أسباب الخلل الظاهر والكامن في حياتنا ومؤسساتنا وقيمنا ومجمل ظروفنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، عبر أسلوب خاص في السرد الفيلمي واعتماداً على ما يمكن تسميته بالصور المعكوسة أو المقلوبة، تجلى ذلك بوضوح في ثلاثيته «السادة الرجال» 1987، و«سمك.. لبن.. تمر هندي» 1988، و«سيداتي.. آنساتي» 1990، التي يقدم فيها ما يشبه الصورة السلبية (النيجاتيف)، بمفرداتها المعكوسة، لكنها تحمل أيضاً حقيقة الواقع التي يمكن من خلالها استخلاص صور الأشياء المقلوبة على شبكية العين فيحيلها المخ إلى صور سليمة، فالميهي عن طَريق إبراز التناقض الحاد بين السلبي والإيجابي، واستخدام أسلوب الأدوار المعكوسة، يحاول طرح هموم الواقع اليومي وما به من فوضى وارتباك.

في «السادة الرجال» استشعرت المرأة ظلماً ذكورياً، فقررت أن تكون رجلاً لتدفع عن نفسها ذلك الظلم، واندفعت تلعب دور الرجل إلى أقصى مدى، مما اضطر الرجل، نفسه، أن يلعب دور المرأة!! حتى لا تختل قوانين الطبيعة ويرتبك ميزان الحياة، وفي «سمك.. لبن.. تمر هندي» يخلق جواً كابوسياً مروعاً بأن يجعل بطليه هدفاً لملاحقات ومطاردات لا يعرفان لها سبباً مُطلِقاً العنان لخياله الخصب والجامح.

يعود «الأستاذ» - وهي الكُنية التي يطلقها عليه تلامذته ومحبوه في الوسط السينمائي- يعود في «سيداتي.. آنساتي» ليلعب على تناقضات الواقع، وخلل العلاقات، والفهم الخاطئ للشريعة، وعدم تقدير العلم والعلماء.. ويطرح سؤالاً يبدو مشروعاً.. إذا كان الشرع يتيح للرجل





الزواج من أربع.. فما هو المانع أن تلعب النسوة الأربع نَفْس الدور، ويقررن الزواج من رجل واحد؟.. وماذا يمنع شاب مثقف صغير السن من أن يتزوج من سيدة طاعنة في عمر أمه؟ وأن يعمل الحاصل على درجة الدكتوراه في الطبيعة، فراشاً في مقصف (بوفيه) أحد المصانع!!.. مرة أخرى يقلب الميهي الأوضاع المألوفة والمعتادة، ليكشف عن ما أصاب المجتمع المصري من خلل في السلوك، والفهم، والنُظم، والقيم التي باتت تحكم العلاقات الزوجية، والأسرية، والتعليمية والوظيفية.

بعد خمس سنوات من التوقف. يعود رأفت إلى السينما بتجربة بالغة الأهمية بالنسبة لعلاقة الأدب بالسينما، وما هي حدود تدخل كاتب السيناريو الذي يتولى إعداد الرواية سينمائياً؟.. اختار الميهي رواية «قليل من الحب.. كثير من العنف» للكاتب الكبير فتحي غانم -كتبها في مطلع الثمانينيات- يرصد فيها التغيرات التي حاقت بالمجتمع المصري بتأثير سياسة الانفتاح الاقتصادي، التي خلقت واقعاً مغايراً، وقيماً جديدة، وطبقة طفيلية طفت، وطغت على سطح المجتمع، وتبوأت قمة الهرم الاجتماعي.. رأى رأفت أن رواية فتحي غانم كانت تعبيراً صحيحاً ودقيقاً وناضجاً عن الفترة التاريخية التي تناولتها.. لكن واقع التسعينيات بات مختلفاً إلى حد كبير على كل المستويات.. هنا، كان على كاتب السيناريو أن يخوض تجربة البحث عن معادل سينمائي يكمل الصورة التي رسمها الروائي ويصل بها إلى أن تكون تعبيراً عن اللحظة الآنية (واقع التسعينيات).. احترم الميهي النص الأصلي، لكنه انطلق يشيّد بناء موازياً ومعادلاً لوقائع الرواية، بدا أحياناً كتعليق ساخر على تِلْك الأحداث.. وأحياناً أخرى كإجابة عن سؤال افتراضي طرحه الميهي، عما إذا كان من الممكن أن يحدث ذلك الآن؟!!.. في نهاية تحمل كثيراً من حدة البصر، ونفاذ البصيرة، يؤكد الفيلم أن العالم القديم الفاسد شديد الانحطاط سيدفع الوطن كله إلى الفوضى المرعبة، وهو ما حدث بالفعل بعد ما يقرب من عقد ونصف العقد من إنتاج الفيلم!!

في الفترة من 1996 وحتى 2001، أنجز رأفت - كتابة وإخراجاً وإنتاجاً - خمسة أفلام «تفاحة» و«ميت فل» و«ست الستات» و«عشان ربنا يحبك» و«شُرُمْ بُرُمْ»، ورغم أنها تدور في عالم الفانتازيا، إلاّ أنها لم تحظ بالنجاح الجماهيري، أو النقدي المنشود، مما أدى إلى توقفه عن العمل في السينما، وإن عاد في 2006 ليقدم محاولته التليفزيونية الوحيدة فقام بإعداد وإخراج مسلسل «وكالة عطية» عن رواية الكاتب خيري شلبي.

رأفت الميهي واحد من أخلص العاملين في السينما المصرية، وأحد فرسانها، ولم يكن على مدى تاريخه مجرد مؤلف أو مخرج أو منتج، بل كان «رجل سينما» بمعنى الكلمة،.. يحملها على كاهله، مدافعاً عنها في صلابة، ومقاتلاً ضد الاعتداء على حرية التعبير أو فرض قيود على مبدعيها، وقوة دافعة لشبابها.. صاحب رؤية تنتصر للمستقبل.. تؤمن بالحرية والديموقراطية وحق الاختلاف، وترفض التمييز بكل أشكاله، وكان - وسيظل - جزءاً أصيلاً وناصعاً في تاريخها.

رأفت الميهي:

الواقع أكثر حبكة من السيناريوهات

في مكتبه بوسط القاهرة دأب المخرج المصري الكبير رأفت الميهي على الحديث عن مشروعاته الجديدة. وبكامل الحيوية والصخب الإبداعيين كان يقف وسط «استوديو جلال» ليحوله من حالة الجمود والتهالك إلى فضاء نابض بالحياة والمنجزات السينمائية. كما امتدت أفضال الميهي إلى غيره من خلال تأسيسه أكاديمية لتخريج الموهوبين في مجالات الفن السابع.

صاحب «على من نطلق الرصاص» ليس مجرد مخرج يتقن هذه الحرفة، أو سيناريست يكتب وكفى... بل إنه تجربة مثلما حققت فنياً حالة مرجعية مُكتملة، فإن مضمونها الفكري اقترن بالتمرد والمغامرة والفضح. ولأنه كذلك دخل في معارك مع سماسرة التراث، والموزعين الذين كانوا سداً منيعاً أمام أي فن مختلف وحقيقي.

حالياً، يوجد الميهي بمستشفى بـ«المعادي العسكري»، عليك أن تقطع ممراً طويلاً، قبل أن تصل إلى الغرفة رقم 36 بقسم المخ والأعصاب. تضم تلك الغرفة الصغيرة جسده الذي صار نحيلاً من شدة المرض، لكن صوته الخفيض يأتي من الداخل، واستقبلنا بنفس الابتسامة الهادئة، التي لم يأخذ المرض منها شيئاً. روحه المتمردة سلاحه في مواجهة المرض. يحرص على متابعة كل ما يدور في المجتمع.. يعرف تفاصيل المشهد العربي المتردي سياسياً.. يتحرك في الغرفة الصغيرة مابين سريره أو كرسيه المتحرك، مُمسكاً بالريموت كنترول، وعندما يمازحه أحد «يا أستاذ مش كفاية سياسة ريح بالك» فيرد بجديته ونبرة لا تخلو من سخريته المعتادة، «مافيش غيرها في المستشفى، ولا أستطيع أن يمر عليّ يوم دون معرفة تفاصيل ما يدور حولي من أحداث».

قبل أن نجري معه هذا الحوار، بادرناه بالسؤال عن صحته وحالته المرضية؟ فرد دون أن يستطيع منع دموعه عن حلمه، وحبه للإخراج: «الحمد لله أنا راضٍ جداً، وأعرف أن حالتي صعبة، ورغم ذلك لا أتوقف عن الحلم بأن أستعيد ولو جزءاً من عافيتي، كل ما أرغب فيه هو الوقوف وراء الكاميرا من جديد، وأعرف مدى صعوبة ذلك، ولكن لن أتوقف عن الحلم..».

حوار - علا الشافعي

أنت أشهر مخرج فانتازيا في السينما المصرية: هل ترى بأن الواقع الحياتي الآن أكثر فانتازية من الأفلام، ولماذا لم تعد هناك أفلام تنزع البسمة من شفاه المصريين؟

- الواقع الحياتي صار أكثر حبكة من السيناريوهات السينمائية، بل صار أكثر قرباً إلى الكوميديا السوداء، لذلك أصبح من الصعب أن يجد المصريون ما يضحكهم الآن في الأفلام التي تطرح كما أن الأفلام «دمها تقيل» ولا تمت للفن بصلة.

منذ أكثر من 30 عاماً وأنت تنادي بضرورة تغيير قوانين صناعة السينما، والتي عرفت فساداً لا يختلف كثيراً عما يدور في المجتمع، ودائماً ما كنت تنادي بضرورة النهوض بالصناعة، ووضع أسس لذلك، ولكن تدهور حال الصناعة، وحالياً هناك محاولات لإنقاذها كيف ترى المشهد السينمائي؟

- حالياً لا توجد سينما، كانت موجودة في الماضي فقط، وتاريخها كان قائماً على أكتاف أفراد وليس مجموعات مثل جيل الرواد من المنتجين رمسيس نجيب وحسن رمزي



نحتاج في مصر إلى رئيس ثوري حقيقي يمر بالبلاد عبر هذا المنعطف الخطير

وحلمي رفلة وآسيا، وغيرهم، ومازلت أحلم أن نعود مثل الماضي، ومع أن هناك منتجين جداً يبذلون محاولات وتجارب إلا أن الفيلم يخرج ضعيفاً نظراً لتكلفته القليلة والمحدودة، ولكن أتمنى أن تملك الدولة وعياً بأهمية الفنون ومن بينها السينما لتعمل بجدية على تطويرها، بعيداً عن لقاءات الغرف المغلقة، والخروج بتوصيات تملأ الأدراج ولا ينفذ منها شيء.

معارك كثيرة خضتها مع الرقابة، ولا تزال معارك المبدعين مع هذا الجهاز العقيم البيروقراطي قائمة. من يحمي المبدع وهل تؤيد فكرة إلغاء الرقابة على المصنفات الفنية؟

- أنا ضد وجودها و«مفيش حاجة اسمها رقابة»، والمفترض أن يكون هناك جهاز مصنفات لحماية حق المبدع وليس رقيباً على أعماله، ويكفي المبدع الرقابة المجتمعية بمعنى أننا ومنذ فترة طويلة نرى ونسمع عن «اللى ميعجبوش فيلم يرفع قضية ضد صناعه» وهنا بتنا نشاهده كثيراً، وعن نفسي عانيت منه.

في مشوارك السينمائي الحافل تعاونت مع أجيال في السينما المصرية بدءاً من جيل شادية وسعاد حسني، وحتى جيل شريهان وداليا البحيري.. ما الذي تغيّر في مواصفات النجمة من جيل لآخر؟

- بدأت مشواري مع عمالقة في كافة أفرع الفن، جيل كان يخلص في عمله ويحرص على تقديمه في أفضل صورة للمشاهد بخلاف الجيل الجديد، فمثلاً سعاد حسني النجمة الموهوبة التي لا تقارن بأحد كانت تنام وتستيقظ وسيناريو العمل بين أحضانها، وكذلك النجمة نادية لطفي، وكنت أرى شريهان مشروع سعاد حسني القادم، لكنها لم تستطع الوصول لمكانتها للأسف رغم امتلاكها موهبة فنية جيدة، وعندما قدمت معي فيلم «ميت فل» كان العمل كوميدياً ويتطلب خفة ظل ولمحت في عيونها الحزن. قلت لها «أنت حزينة ليه الفيلم كوميدي» وفي اليوم التالي جاءت إلى الأستوديو وهي «شاربة الشخصية»، أما داليا البحيري فلم تنضج فنياً حتى الآن.

وماذا عن النجم عادل إمام الذي قدمت معه فيلم «الأفوكاتو»؟ ويحيى الفخراني الذي قام ببطولة فيلمك المتميز «للحب قصة أخيرة»؟ ويسرا وليلى علوي وإلهام شاهين وشريهان كممثلين وقفوا خلف كاميرا رأفت الميهي؟

- بالطبع عادل إمام، في المقدمة لأنه رشيق وذكي ولديه تنوع في



أعماله و«مبيحصرش» نفسه في عمل واحد، أما يحيى الفخراني فكنت أطلق عليه شارلستون مصر، لكن «تخنه» أضره، وهذا لا ينفي أنه فنان شديد الموهبة، ويقدم تجارب متميزة في الدراما. شريهان الأكثر موهبة من يسرا وليلى علوي وإلهام شاهين، بس للأسف هي التي «قضت على نفسها»، ولكن عندما أسمع عنها أو أشاهدها أقول لنفسي كان الله في عونها تحملت الكثير أيضاً.

رغم اكتشافك للعديد من المواهب وتقديم نجوم ونجمات في أفلام غير تقليدية إلا أن معظمهم تجاهلك في مرضك؟ وقامت النجمة ليلى علوي بالاعتذار لك على تقصيرها في حقك في أحد البرامج. كيف تشعر تجاه عدم وفاء تلاميذك من الفنانين؟

- ولا واحد من تلاميذي الفنانين بيسألوا عني، ولست أشكو عدم سؤالهم، وأيضاً لا أعتب عليهم، أما اعتذار ليلى (يصمت للحظة): «وماله يمكن افتكرتني لما عرفت أن إلهام شاهين جاءت لزيارتي» أما تلاميذي بأستوديو جلال فعلى اتصال بي دائماً للاطمئنان على حالتي الصحية. وأكثر من يهتم هي الفنانة نادية لطفي التي تربطني بها صداقة قديمة ممتدة منذ تصوير فيلم «المومياء» لشادي عبد السلام، والتي لا تتوقف عن متابعة حالتي والاتصال يومياً بطاقم التمريض، خصوصاً أنها لا تستطيع أن تأتي لزيارتي بسبب عدم قدرتها على المشي لوقت طويل، ويكفي أنها هي التي كانت وراء إصدار قرار علاجي على نفقة وزارة الدفاع، ولم تتوقف حتى اطمأنت على حالتي، وهي سيدة يعتمد عليها وصديقة مخلصة، وكان يحز في نفسي تجاهل الدولة لي ولمشواري الفني، والكثير من النجوم والذين لم يفكر بعضهم حتى في رفع سماعة الهاتف للسؤال عليّ، ومؤخراً قام بزيارتي الكاتب وحيد حامد، والمخرج محمد يس، والفنانة إلهام شاهين، إضافة إلى تلاميذي من الأكاديمية التعليمية.

مشوارك شديد التنوُّع والثراء، ولكن بصراحة أقرب أفلامك إليك بعيداً عن مقولة كلهم أبنائي؟

- أفضل أفلامي هي التي تعاونت فيها مع أستاذي المخرج الكبير الراحل كمال الشيخ، ومنها «غروب وشروق» و«على من نطلق الرصاص»، أبدعنا معاً، وأيضاً فيلم «الأفوكاتو» وفيلم «للحب قصة أخيرة» اعتبرهما من أجمل أفلامي كمخرج وكاتب.

لم تعرف في حياتك سوى حب السينما، والتي تعني في جزء منها الحلم. هل لايزال الميهي قادراً على الحلم رغم محنة المرض؟

- (يصمت للحظات) لا أستطيع أن أعيش بدون حلم، رغم كل ما أعانيه وأمنياتي مُتعدِّدة، لكن الحلم الذي أتمنى من روحي أن يتحول إلى حقيقة ولو لبعض الوقت، أن أتحرك على قدميّ مرة أخرى وأعود لممارسة عملي الإخراج السينمائي، لأن الكاميرا «وحشتني»، وحالياً لا أستطيع فعل شيء غير أني «أنام وأستيقظ»، لكن هذه إرادة الله وأنا راضٍ بها.

في فيلمك «على من نطلق الرصاص» ناقشت الفساد السياسي، وكان ذلك في عصر الرئيس السادات. بعد مرور كل هذه السنوات على الفيلم من ترى يستحق إطلاق الرصاص عليه؟!

- نطلقه أيضاً على الفساد الذي سيطر وترعرع في المجتمعات من الماضي وحتى الآن، وأرى أنه من العيب أن يستمر. ويجب على مختلف الفئات أن تتكاتف لأجل مصلحة الوطن، والتي يجب أن تكون فوق المصالح الشخصية، لأن أولويات هذه المرحلة تتمثل في القضاء على الفساد، وهذا يدفعني أن أقول «إحنا في إيه ولا في إيه»...

لأنه رفض أن يكون واحداً من المنسيين الذين فضلوا التواري في الظلّ، لم تكن السينما بالنسبة لرأفت الميهي (25 سبتمبر 1940)، وسيلة لـ «أكل العيش»، وإنما مشروع محدد الملامح يهدف من ورائه إلى التفرُّد والانفراد بمساحة خُصِّصَتْ له وحده، غير مكترث بأية ضجّة أو ضوضاء تحيط به، سواء أكانت من الجمهور أم الرقابة أم حتى القضاء، وإنما سعى بجدية لتحقيق شيء في خياله.. شيء جعل كل فيلم من أفلامه محط جدل ونقاش ومتعة بصرية وفكرية وعلامة بارزة على خارطة السينما المصرية.

الخيال الحائر

ناهد صلاح

رأفت الميهي، القادم من مجال كتابة السيناريو، يظلّ من أبرز صنّاع السينما العربية (كاتباً ومخرجاً ومنتجاً)، ثقافته الخاصة علّمته أن يدرك التفاصيل الإنسانية ويحوّلها إلى ملمح فني يصعد بالعمل إلى ذروته، وساعدته دراسته للأدب الإنجليزي حين كان طالباً في قسم اللغة الإنجليزية كلية الآداب بجامعة القاهرة على الانفتاح على عوالم أخرى والوقوف أكثر على هذه التفاصيل الإنسانية، وعلى الدراما عموماً قبل أن يلتحق بمعهد السيناريو، الذي أنشأه المخرج الكبير صلاح أبو سيف، ما أسهم أكثر في اشتعال حلمه بسينما جديدة يكون لها دور فارق في عملية التغيير المجتمعي. وعلى هذه الخلفيّة كتب رأفت الميهي أول سيناريو للسينما عن رواية «جفت الأمطار» للكاتب عبدالله الطوخي وإخراج سيد عيسى، ليكون هذا الفيلم الذي عُرِضَ عام 1967 أول كتاباته الاحترافية على الشاشة فيما كانت البلاد لم تزل تنسحب عليها آثار هزيمة يونيو، وجاء هذا الفيلم



مختلفاً عن السائد شكلاً وموضوعاً ليدور حول الرغبة في التحرُّر من الحيز الضيّق الذي يستوطنه الناس إلى أفق أوسع لاستصلاح الأراضي.

ثم توالت أفلامه في السبعينيات مع المخرج الراحل كمال الشيخ، حيث شكّلا ثنائياً مُتناغماً في أفلام اعتمدت على نصوص أدبية: «غروب وشروق»





(1970) عن رواية جمال حماد، وعن روايتين لإحسان عبدالقدوس كتب سيناريو «شيء في صدري» (1971) و«على من نطلق الرصاص» (1975)، بينما كان قد قَدَّم مع المخرج علي بدرخان فيلم «الحب الذي كان» (1973)، أول فيلم طويل يحمل توقيعه كمؤلف سينمائي مُستغنياً عن جملة: قصة وسيناريو وحوار. رحلة طويلة في عالم السيناريو كشفت عن كاتب يهتم بتحولات وصراعات النفس البشرية في مجتمع يمتلك قدره الكافي من القسوة كي يقضم العمر ثانية بثانية ويخفي في ظلاله الذات الإنسانية حتى تسقط في حفرة هذه الظلال ولا تتحقق في أجواء من القلق الوجودي غالباً ما يختلط بالهم السياسي ونهايات في ممر طويل لا تحسم المصير الإنساني إلا بمزيد من الوجع والمرارة، وهذا الملمح البارز يظهر بوضوح أكثر في أفلامه التي أخرجها عندما تحوّل إلى ساحة الإخراج منذ العام 1981، حيث كانت البداية بفيلم «عيون لا تنام» المأخوذ عن مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» للمسرحي الأميركي يوجين أونيل، وحين يقول رأفت الميهي: «الحقيقة أنني لا أجد سبباً واضحاً لتحوُّلي للإخراج، فقط شعرت أنني أريد أن أخرج ، وذلك مثلما أريد أن أشرب أو أنام .. لك أن تعتبره تطوراً بيولوجياً، إنه تحوُّل منطقي وعادل ربما كانت بداخلي رغبة في امتلاك العمل بصورة كاملة»، فإنه يحاول أن يبرهن نظريته تجاه رغبته في صناعة سينما تعبر عن ذاته ورغبته في إحداث شكلٍ من أشكال التغيير سواء أكانت على الشاشة أم في الواقع.

أول الغيث كان «عيون لا تنام» (1981)، وبالرغم من اقتباسه مسرحية (رغبة تحت شجر الدردار)، لكن الفيلم اتخذ منحى مُغايراً للمسرحية الأميركية التي ارتكزت في صراعها الإنساني الدائر على فكرة الرغبة في السيطرة والامتلاك في ميل واضح إلى النزوع نحو الغرائز التي تؤجج هذه الفكرة المرتبطة بالطبيعة الإنسانية ، بينما الميهي في فيلمه يتلمس الصراع داخل النفس البشرية في إطار من التلوين الدرامي يجعل من الصعب إدانة أي شخصية، أو حتى التعاطف معها، لكن هذا الشعور ينفجر بالقلق في مواجهة واقع هو أقسى من الصراعات الداخلية التي قد تحطمها، فاختار الميهي أن تكون مسرح الأحداث ورشة لإصلاح السيارات بنيت على قطعة أرض تمتلكها عائلة مكونة من أربعة أفراد، يستحوذ الأخ الأكبر إبراهيم (فريد شوقي) على ملكيتها، بينما يقتنع الآخرون بأنهم يمتلكون حق الحصول على الورشة الفقيرة الموجودة تحت أحد كباري القاهرة، والتي لا تتوافر فيها معالم لحياة كريمة، فتصبح هذه الورشة محور الصراع الدموي الذي يجعل الشقيق يصارع شقيقه حتى الموت، كاشفاً عن الصورة البائسة لمجتمع أكثر بؤساً يعيش على هامش مجتمع الانفتاح.

صدى البؤس واحد سواء أكان عند مهمشي «عيون لا تنام» أم عند



المنتمين لدنيا الطبقة المتوسطة كما في «الأفوكاتو» (1984)، الصراع هنا ليس سراباً ولا هو علة نفسية أو غرائزية منزوعة عن مجتمعها، إنما هو صراع مجتمعي شديد الحدة وإن أضفى عليه الميهي هذا الطابع من السخرية الذي يليق بالوجع ويكون دفة وشراعاً يستخدمه الميهي للتوغل في مجتمع يرزح تحت تناقضاته المتشعبة التي تقتنص إنسانية الفرد، وبصرف النظر عن أن الميهي قرّر في هذا الفيلم تحقيق المعادلة الصعبة وطرفيها الفن كما يريد والتجارة كما تريد السوق، حيث اعتمد على نجم الكوميديا عادل إمام ليكون البطل (الفهلوي) خفيف الظل الذي تَنْشَدُّ الجماهير أمامه مبهورة بحركاته وحكاياته، لكن لابد من الوقوف عند هذه الصورة التي رسمها الميهي لبطله حسن سبانخ المحامي المشاغب في قاعات محاكم خانقة ومخنوقة، والذي تتجلى أحلامه في تليفزيون ملون ودراجة لابنه وبعض المال من أجل عملية جراحية تحتاجها زوجته لكي تتخلص من «الشخير» في مجتمع الانتهازية هي قانونه الأبرز، ويعيشه حسن سبانخ بنفس الطريقة التي يحاول بها يومياً أن يجتاز شارعه الطافح بالمجاري بخفة و(فهلوة) كما أفراد السيرك أو أبطال حكايات الشطار والعيارين في التراث الشعبي، وهي الخفة ذاتها التي يمارسها داخل السجون بعالمها الغرائبي.

في «السادة الرجال» (1987) انطلق الميهي لتكريس مشروعه في تقديم فانتازيا تكشف المجتمع وتشوهاته وتناقضاته على أكثر من مستوى، المرأة هنا تبحث عن حريتها في مجتمع ذكوري أناني لا يجد حريته سوى في اصطياد النساء أو تدخين الشيشة فيما تكون المرأة مجرد وسيلة لتحقيق رغباته مادياً ونفسياً ومعنوياً، باختصار تكون المرأة مجرد خادمة عند رجل لا يشعر بآدميتها بقدر ما يحتاجها لتمهد له حياته وتسهلها، وعند هذه النقطة في الفيلم تقرّر المرأة أن تكون رجلًا، فانتازيا جامحة لباكورة ثلاثيته الشهيرة في عالم الفانتازيا ومعه «سمك لبن تمر هندي» (1988) بأجوائه اللامعقولية التي تزيد من حالة العبث، وتكتمل الثلاثية بفيلم «سيداتي سادتي» (1990)، الذي يعود فيه الميهي إلى مسّ العلاقة بين المرأة والرجل من خلال تبادل الأدوار الذي يزيد من عبثية الصورة واضطرابها وسخريتها.

تلك السخرية التي فاقت المدى في فيلم «قليل من الحب.. كثير من العنف» (1995)، يعود فيه الميهي إلى النهل من الأدب عبر رواية فتحي غانم التي تحمل نفس العنوان، والذي يكشف الازدواجية الموجودة في المجتمع وفي النفس البشرية عموماً. وبعده يتوغل أكثر في السخرية من خلال أفلامه «ميت فل» (1996) الذي يدور حول حبيبين يبحثان عن أبوين ثريين ليتوجا قصة حبهما بنهاية مشروعة، فيتبناهما شخص واحد يمارس عليهما نزواته الأبوية، وكما قصة الفيلم تحطم المعقول فإنه أيضاً يحطم كل الأساليب الفنية بتقليديتها دون إيجاد مسار خاص له، ما يُوقِعه في فخ التشوُّش، وكذا فعل فيلم «تفاحة» (1997)، الذي يستسلم فيه بطلاه بالرغم من دفاعهما المستميت في البداية عن حبهما، هزيمة تشبه هزائم كل أبطال الميهي تقريباً، وإن كان في هذا الفيلم صنع نهاية سعيدة.

النزعة الفنية الفوضوية لدى الميهي جعلته يتمادى ويقدِّم أفلام «ست الستات» و«عشان ربنا يحبك» و«شرم برم» التي لم تلق أي تجاوب جماهيري أو حتى نقدي، خصوصاً بعد أن ضاعت خيوط التواصل بين حلمه ووجوده، فتوقف الميهي عن العمل بالسينما منذ العام 2001، لكنه أقدم في العام 2001 على كتابة وإخراج مسلسل «وكالة عطية» عن رواية الأديب الراحل خيري شلبي التي تحمل نفس الاسم، وكأنه من الأدب بدأ وإليه يعود، فيما اتسعت حدود أزمته مع السينما بعد أن تعثر مشروعه لإنتاج فيلم «هورجادا.. سحر العشق» لعدم وجود منتج يمتلك قدراً من الجرأة لمناقشة قضية شديدة الحساسية كالنزاعات الطائفية.

يبقى أن رأفت الميهي لم يبرح موقعه كواحد من أهم وأفضل كتاب السيناريو في السينما العربية، وتظلّ تجربته التي احتوت 25 فيلماً كمؤلف، و 12 فيلماً كمخرج، تجربة ثرية لا يمكن إسقاطها من ذاكرة السينما، كما تعيش مغامرته كفنان امتلك قدراً كبيراً من الخيال الجامح حاول أن يراهن على التغيير بالرغم من كل أزماته.

مذاق خاص

محمود الغيطاني

في الوقت الذي كانت تعاني فيه السينما المصرية من العثرات التي ألَمّتْ بها منذ أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، أي الفترة التي أطلقنا عليها نقدياً -سينما المقاولات- رأى المنتجون الجدد في السينما الدجاجة التي من الممكن أن تبيض لهم ذهباً؛ ولذلك كان دخولهم إلى مجال الإنتاج السينمائي من دون دراية، أو فهم لهذه الصناعة.

بداية هذا الانهيار كانت قبل ذلك منذ نهاية الستينيات على الرغم من ظهور بعض الأفلام الجيدة، بل وبعض المخرجين الذين حاولوا الخروج بها إلى الضوء مرة أخرى، ومن ثم قدموا العديد من الأفلام التي تحاول الارتقاء بها، وليس أدلّ على ذلك من مخرجين مثل ممدوح شكري الذي قَدّمَ فيلمه «زائر الفجر» 1973م، وفيلم «غروب وشروق» للمخرج كمال الشيخ 1970م، وفيلمه الآخر «على من نطلق الرصاص» 1975م، وفيلم «أين عقلي» للمخرج عاطف سالم 1974م، وأفلام المخرج سعيد مرزوق مثل «زوجتي والكلب» 1971م، و«المذنبون» 1976م، و«أريد حلًا» 1975م، وغيرها من الأفلام التي قدمها مخرجون جادون يرغبون في النهوض بصناعة السينما المصرية.

بعض تلك الأفلام الجادة فيلم «غروب وشروق»، الذي شارك في صناعته بكتابة السيناريو رأفت الميهي، هذا السيناريست الذي عشق السينما عشقاً حقيقياً؛ ومن ثم رأيناه دائماً في جميع ما كتب من سيناريوهات جاداً فيما يقدمه لهذه السينما، منذ بدايته مع فيلم «جفت الأمطار» للمخرج سيد عيسى 1966م، حتى إخراجه لفيلمه الأول «عيون لا تنام» 1981م، الذي قَدّمَ فيه رؤيته التي تخصه عن مسرحية للكاتب الإنجليزي أوجين أونيل «رغبة تحت شجر الدردار»- باعتبار أن الميهي في الأساس درس الأدب الإنجليزي في كلية الآداب؛ ومن ثم فهو قادر على التعامل مع معطيات هذا الأدب-.

نجح الميهي الذي بدأ الإخراج مع مخرجين آخرين كانوا جادين في النهوض بالسينما المصرية نهضة حقيقية، بتقديم لون يخصهم وحدهم ومختلف عما هو سائد في السوق السينمائي؛ ولذلك أُطلق عليه هو والمجموعة الجديدة من المخرجين- داود عبد السيد، خيري بشارة، عاطف الطيب، محمد خان- اسم السينما الجديدة، بمعنى السينما التي تُقدِّم شكلاً ومضموناً مختلفاً، ولغة سينمائية جديدة لم تكن سائدة حينها.

ولكن على الرغم من ظهور رأفت الميهي مع هؤلاء المخرجين، وفضلاً عن أنه قد انضوى تحت مفهوم السينما الجديدة، إلا أنه فضل تناول الفن السينمائي من خلال منظوره الشخصي، ورؤيته السينمائية التي تختلف عن غيره من المخرجين؛ ومن ثم فقد تفرَّد في لون من السينما يخصه وحده، ولم يقدمه، أو يبرع فيه أحد غيره، حتى لقد أُطلِقَ على هذا الأسلوب السينمائي فيما بعد اسم سينما رأفت الميهي؛ ومن ثم حينما يحاول أحد من المخرجين أن يحنو حنوه في هذا المضمار يكون الميهي هو الرائد في مثل هذا اللون من السينما، مثلما قَدّمَ مدحت السباعي فيلمه «خلطبيطة» 1994م، الذي كان واضحاً فيه تأثره الكبير بالميهي.

إلا أن الميهي لم يختلف عن غيره من المخرجين في رؤيته للسينما إلا في فيلمه الثاني «الأفوكاتو» 1984م، هذا الفيلم الذي لم يبتعد فيه الميهي عن الواقع ومشاكله التي يعيشها الجميع، وإن كان قد ارتفع عليها؛ ليراها من خارج الدائرة كي يستطيع رؤيتها بشكلها الطبيعي كما لو كان داخلها؛ ولذلك رأينا لدى الميهي حساً ساخراً غير مألوف في السينما المصرية من قبل، قد نستطيع أن نطلق عليه حساً كوميدياً في نفس الوقت، هذا الفيلم الذي دفع المخرج، وممثله، ومنتجه إلى القضاء بتهمة غريبة جداً، وهي تهمة إهانة القضاء ومهنة المحاماة، على الرغم من أن محاولة المخرج انتهاج أسلوب الفانتازيا الذي يعلو على الواقع؛ ليعالجه، هو أسلوب يحتمل الكثير مما قاله المخرج، بل والأكثر من ذلك، مما قد يفلته بسهولة من الاتهام بالإهانة والإدانة، ولكن رأى البعض أن الفيلم مُهين ولابد من محاكمته.

ولَعلّ هذا العائق الذي واجههُ المخرج في فيلمه الثاني قد دفعه إلى النكوص، أو العودة مرة أخرى إلى الأسلوب الواقعي الذي يألفه المشاهد؛ ومن ثم قدم لنا فيلمه «للحب قصة أخيرة» 1986م، وهو من أهم أفلام





الميهي التي لفتت الأنظار إليه بالرغم من إغراقه في الواقعية، إلا أننا رأينا قضية من أغرب القضايا التي ظهرت في المجتمع المصري والتي قصد بها فرض الرقابة الاجتماعية على السينما المصرية- فصار هناك رقيبان خارجيان هما المجتمع والرقيب على المصنفات، هذا فضلاً عن الرقيب الداخلي- حينما أُثيرت قضية الفعل الفاضح العلني عند عرض فيلم «للحب قصة أخيرة»؛ « فتقدَّم البعض ببلاغ للنائب العام يُفيد بأن هناك فعلاً فاضحاً في الفيلم».

عاد الميهي مرة أخرى ليرى المجتمع من خلال منظوره السينمائي الذي يخصه وحده، هذا المنظور الذي يرتفع فيه فوق المجتمع والأحداث والواقع، ومن ثم يراه من خلال سخرية مريرة قد يسميها البعض فانتازيا، فيسخر من القضايا التي يتعرّض لها، خالقاً من هذه السخرية حالة من الكوميديا والتناقض التي تُعيد ترتيب جذور ومشاكل المجتمع بشكل جديد، يجعلنا راغبين في تأمله، ومن ثم معالجة معضلاته، فرأينا فيلمه «السادة الرجال»، الذي قلب به الميهي المعايير الفنية كاملة، وتناول فيه قضية التحوّل الجنسي بشكل فانتازي وساخر قد يؤدي إلى عاصفة من الضحك المغرق في البكاء؛ مما يجعلنا نتأمل بالفعل مشاكلنا الواقعية التي ينطلق منها الميهي إلى شكل فانتازي يعالج من خلاله هذا الواقع بقسوة ساخرة لم تعهدها السينما المصرية من قبل، وهنا استمر المخرج على هذا الأسلوب الذي صار ميزة تخصه، ومن ثم رأينا جميع أفلامه فيما بعد، مثل «سمك، لبن، تمر هندي» 1988م، «سيداتي آنساتي» 1990م، «قليل من الحب، كثير من العنف» 1995م، «ميت فل» 1996م، «تفاحة» 1997م، «ست الستات» 1998م.

إلا أن شغف الميهي بسينماه، وقدرته على التواشج القوي، والاندماج الحقيقي مع قضايا مجتمعه الواقعي الذي يتناوله بشكل غير واقعي جعلته يوغل في سخريته من المجتمع، بل ويعلو فوقه بشكل أكبر مما يحتمله المشاهد العادي، ومن ثم باتت فانتازيته أكثر شططاً فنياً، وإن كانت تتناسب مع غرابة الواقع في الكثير من الأحيان؛ ولذلك رأيناه عام 2001م، يقدّم لنا فيلمه «علشان ربنا يحبك»، الذي رآه البعض أكثر أفلام الميهي غرابة وشططاً، ليأتي بعده فيلمه «شرم برم» 2005م، الذي لم يحتمله المشاهد العادي، وربما لم يستطع أن يفهمه.

ولكن، سواء أكان المشاهد قد استعصى عليه فهم الميهي في فيلميه الأخيرين اللذين ازدادا شططاً فنياً، نتيجة غرائبية الواقع نفسه، أم لأن المخرج قد بات أكثر شغفاً بفنه وبأسلوبيته، إلا أننا لا ننكر أنه قَدّمَ لنا سينما لها مذاقها الخاص، تخصه وحده، وكأنه رغب في أن يؤكد لنا أن السينما باقية ما دام هناك مخرجون جادون عاشقون لها، أو أن السينما مازالت لها قصة أخيرة لم تُسرد بعد.

جرأة زائدة

أحمد شوقي

من بين الأسماء الخمسة التي تناولتها في الدراسة المذكورة برز اسم رأفت الميهي باعتباره الأكثر ارتباطاً بالتابو السياسي في أفلامه، وصحيح أنه لا يمكن بحال تناول سينما هذا الجيل بمعزل عن شقيها السياسي والاجتماعي، لكن الحقيقة أنه بخلاف أفلام «القضية» التي صنعها عاطف الطيب، وبخلاف محاولات معدودة لخان قَدّمَ خلالها طرحاً سياسياً، فإن السمة الغالبة على المخرجين الأربعة - بخلاف الميهي - هي كون السياسة دائماً «هماً ثانياً» يُقدَّم كسياق للحكاية أو معلومات مرجعية عن خلفية الشخصيات، بينما ترتكز الدراما بشكل أكبر على الجانب الإنساني للحكاية، وربما هذا كان من أسباب منح هذه المدرسة وصف الواقعية الجديدة الذي لازمها حتى يومنا.

كما أن السياسة في أفلام نفس المجموعة انشغلت طويلاً بأزمة بارزة لا سيما خلال الثمانينيات، وهي أزمة جيل السنوات الست. فالمخرجون الأربعة ينتمون لنفس الجيل الذي ارتفع سقف أحلامه للسماء، قبل أن يتحطم في نكسة يونيو، ويعود ليرتفع بآمال النصر ليتحطم مجدداً على صخرة الانفتاح. وهو السيناريو الدرامي الذي كان له تأثير على جيل كامل من المصريين كان منهم المخرجون الذين أصبحوا لاحقاً أفضل من عَبّرَ عن هذا الصراع النفسي سينمائياً. وذلك قبل أن يُقدِمَ بعضهم على تجارب أخرى تتماس مع السياسة بشكل مختلف مع مرور السنوات وانخفاض أهمية الأزمة بالتقادم لحساب قضايا وأزمات أخرى.

بعيداً عن هذه المجموعة يحتفظ رأفت الميهي ببناء مغاير في كل عناصر مشروعه السينمائي، انطلاقاً من بدايته المختلفة - والمبكرة - ككاتب سيناريو محترف يعمل لسنوات طويلة مع كبار مخرجي الأجيال السابقة، ومروراً بنمط ثقافته المختلف الذي انعكس على نوعية السينما التي يقدمها، والتي يمكن اعتبارها أكثر أشكال الواقعية خيالاً ولا تعارض هنا بين اللفظين -كما سنشرح لاحقاً-، ووصولاً إلى إنتاجه معظم أفلامه بنفسه مما أتاح له مساحة أوسع للتجريب وطرح الأفكار بصورة قد يرفضها النظام الإنتاجي.

أما أهم ما يميز البناء المختلف لمشروع رأفت الميهي فهو ذلك الارتباط الوثيق بالسياسة، ففي الغالبية العظمى من أفلامه ستجد ذلك التواجد الواضح للطرح السياسي، الذي يصل في بعض الحالات لمناقشة قضايا شديدة الدقة والحساسية كعلاقة المواطن بالسلطات التنفيذية ومدى صلاحية القانون بشكل عام، ولكنها مناقشة تأتي داخل سياق مفرط الخيال، كوميدي في معظم الحالات، لا يصرح بالأمر، ولكن يدسه داخل ثنايا العمل، وهو ما قصدته عندما وصفت أعماله بأنها أكثر أشكال الواقعية خيالاً، فهي واقعية لأنها تطرح قضايا مرتبطة بواقع الحياة اليومية، ولكنها تطرحها بشكل ينتصر للخيال وسعة الأفق على السرد الكلاسيكي بتنويعاته.

سياسة من البداية

التواجد السياسي يمكن تلمسه من الفيلم الأول «عيون لا تنام» (1981)، والذي كان أحد عملين فقط للميهي ابتعدا عن الكوميديا تماماً. حيث طرح المخرج المؤلف في فيلمه قضية لم يسبقه أحد لطرحها وربما لم يلحقه أحد كذلك، وهي فكرة الملكية الفردية وتأثيرها على شكل العلاقات بين البشر، راصداً مأساة تفتت عائلة (الأسطى إبراهيم) الناجمة بشكل مباشر وغير مباشر عن الملكية الفردية؛ فالصراع ينشأ مباشرة من رغبة شقيقين في امتلاك الورشة والمرأة، والتي يؤججها كراهية وعلاقة مشوهة نتجت هي الأخرى عن عدم تكافؤ في الملكية، أي أن الجانب السياسي يحرك الحكاية كلياً، سواء أكانت فيما نشاهده على الشاشة من تصاعدات درامية، أم حتى ما دار في الماضي قبل أن يبدأ الفيلم. مع الإشارة إلى أن القضية ذاتها قد تبدو اقتصادية واجتماعية أكثر من كونها سياسية، ولكن زمن تقديمها وارتباطها بالقرار السياسي الذي حرّر السوق وفتح باب الملكية الفردية على مصراعيه هو ما جعل الأمر سياسياً بالدرجة الأولى.



وبدءاً من فيلمه الثاني «الأفوكاتو» (1984)، انطلق الميهي بنجاح في عالم الكوميديا، ليستخدم حيلة لم تفشل أبداً، هي الاعتماد على النظرة المعتادة للفيلم الكوميدي باعتباره عملاً خفيفاً في تمرير أفكار وتحطيم تابوهات، ربما لم يكن من الممكن أن تتحطم بنفس الجرأة لو تم ذلك في عمل تراجيدي. فالأفوكاتو يهاجم النظام القانوني الحاكم بأكمله، والذي لم يصبح الفساد فيه مجرد استثناء، بل تحول إلى قواعد مقننة يوافق الجميع عليها ويتعايشون معها، بل ويمكن وضعها في قوالب منطقية تحمل قدراً لا بأس به من الإقناع، وهو ما يقنع بالفعل المحامي والقاضي والضابط والشاويش على الشاشة، لنراهم بشكل غير مسبوق، لا تنفي الكوميديا وخفة الظل الخلل القائم فيه، والذي أظهره الميهي بخفة ظل يصعب أن تمسك بها السلطة أو تدينها.

واستمر الطرح السياسي تباعاً في سينما الميهي بصور مختلفة وبقضايا مختلفة، تارة باستخدام سرد سيريالي حر لإدانة العلاقة بين المواطن والأجهزة الأمنية في «سمك لبن تمر هندي» (1988)، وتارة لمناقشة آثار الانفتاح بعد عقدين من تطبيقه على أبناء الجيل الثاني من الانفتاحيين في «قليل من الحب.. كثير من العنف» (1995)، وتارة يفند الهيمنة الذكورية والعلاقة المضطربة بين الرجل والمرأة في المجتمع والبيت المصري في «السادة الرجال» (1987)، قبل أن يُقْدِمَ على تجربة ثرية يطرح فيها تساؤلات حول قيمة الوطن في ذهن أبنائه، وفكرة الهجرة من أجل حياة أفضل، وتبعاتها على من يقرر الهجرة ومن يقرر البقاء ومن يقرر العودة، وذلك في ثلاثية التسعينيات الشيقة «ميت فل» و«تفاحة» و«ست الستات».

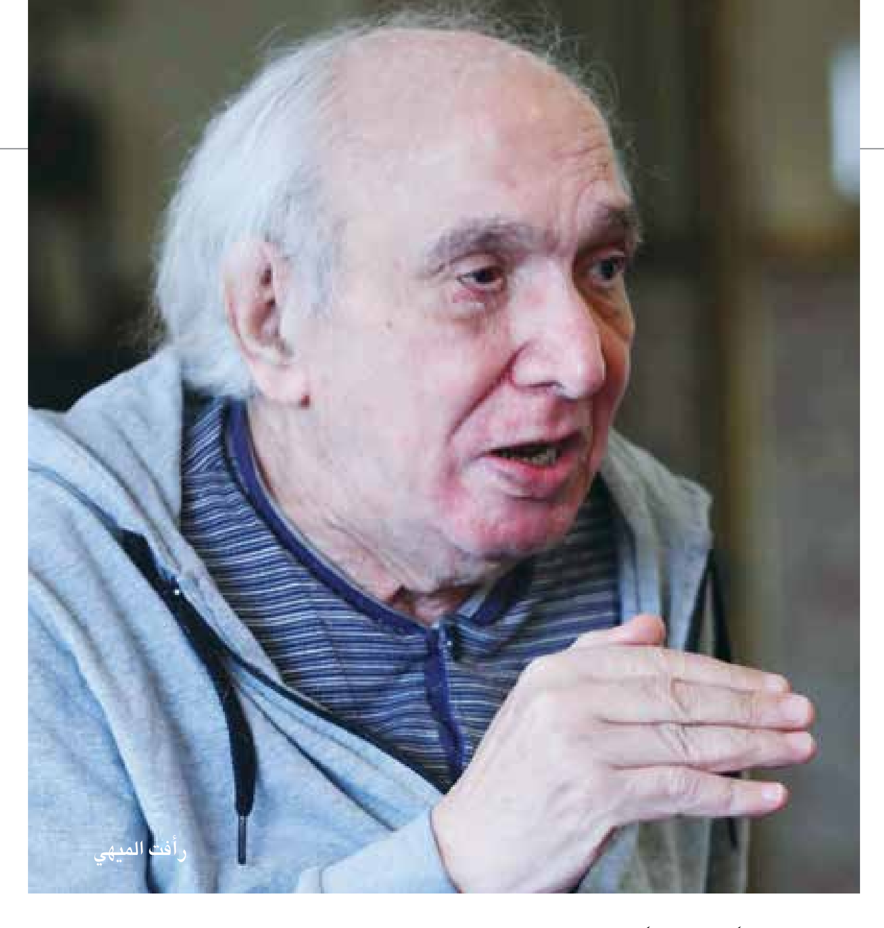
والملاحظة أن طرح القضية السياسية يتم في كل مرة باستخدام بناء درامي ذي خصائص مختلفة، من التراجيديا للكوميديا مفرطة الخيال للفانتازيا للسرد السيريالي، ومن شخصية رئيسية واحدة لشخصيتين لأكثر من ذلك، ومن أفلام تظهر بوضوح الفكرة التي تطرحها إلى أعمال يمكن أن يشاهدها البعض كاملة فلا يستشعرون الفكرة، فقط لأنهم لم ينظروا للعمل من الزاوية الصحيحة. وهو ثراء وتنوع يبرز قيمة مشروع الميهي السينمائي، خاصة أنه ثراء لم يمنع كل أفلامه من التمتع ببصمة واضحة تكشف صانع الفيلم بمجرد متابعة عدة دقائق منه، وهو نجاح حققه عدد محدود جداً من صُنّاعِ

الأفلام في تاريخ السينما المصرية.

تحطيم هادف

جرأة الميهي لم تقتصر على الشكل السردي ولا على الطرح السياسي، بل تظهر بشدة في طريقة تعامله مع التابو الديني، بصورة تجعله واحداً من أجرأ من أقدم على التعامل مع الأمر في تاريخ السينما المصرية بأكمله. ولا يوجد ما هو أنسب للتأكيد على هذا الوصف من الشخصية الملغزة التي لعب علي حسنين في فيلم «تفاحة»، يفتح الطريق لأكثر من تأويل للحكاية، سواء أكانت من حيث شقها السياسي، أم الوجودي فيما يتعلق بعلاقة الإنسان بالإله، والنظرة التي يكنها الإنسان لعلاقة الإله بما يتعرض له في حياته من أزمات ومحن. أي أن الدين هنا يلعب دورين: أحدهما داخل سياق الفيلم نفسه بتعميقه، والآخر خارجه بتوجيه صدمة لمنظومة القيم العامة بصورة يصعب على السلطة أن تحكم بمنعها، وهو لب ما يمكن أن نسميه بالتحطيم الهادف للتابو.

ونلاحظ أن الدين هنا ليس هدفاً في حد ذاته، ولكن التوظيف الجيد له في خدمة التوجه العام للفيلم جعله جزءاً لا يتجزأ من البناء، فهو ليس هدفاً أساسياً، ولكنه ليس ثانوياً كذلك، وهو نفس التعامل المرهف الذي نلمسه مع التابو الجنسي في «السادة الرجال»، والذي تعامل فيه الميهي مع فكرة التحول الجنسي بجرأة وانفتاح غير مسبوقين. ومجدداً حمل الأمر الشقين: الداخلي لتحريك الدراما التي تناقش بالأساس قضية اجتماعية تمس كل البيوت التقليدية، والخارجي بإعطاء أبعاد أكبر للأمر عبر علاقة فوزي غير المريحة مع جسده الجديد، بما في ذلك من مفاتيح للتأويل تعطي الحكاية شقاً


رأفت الميهي

فسيولوجياً ونفسياً أبعد بكثير من الصورة المعتادة لكوميديا الخلاف بين الرجل والمرأة.

قس على ما سبق، نجد العلاقة المحرمة بين الزوجة وشقيق الزوج في «عيون لا تنام»، والتي تم التمهيد لدوافعها وتعميقها عبر علاقة مُحرَّمة أخرى لكل منهما بالزوج والعشيقة، هي أكبر من مجرد خيانة ميلودرامية تدفع الأحداث القدرية نحو النهاية القاتمة، ولكنه توظيف من عمق الفيلم ولعمق الفيلم، نابع من التكوين الذي فهمناه للشخصيات، ويؤدي لمصيرها المرتبط بنفس التكوين، وهو ما يدفع المُشاهِد دفعاً للنظر للعلاقة التي من الطبيعي أن يرفضها في صورتها المجردة، بعين أخرى تحاول تفسير ما يحدث وربطه بالسياق العام للفيلم.

نفس الأمر يمكن تكراره على تحطيم جريء آخر للتابو الديني في «سمك لبن تمر هندي»، عبر مشهد دخول الجنة، الذي يبدو لوهلة صادماً وغير مستساغ بالنسبة للكثيرين، ولكن تفسير سياقه وربطه بالهدف السياسي العام للفيلم، يجعله مجدداً مجرد أداة توضح مدى فساد السلطة الأمنية، بصورة تجعل العيش في «زمن الضابط ملاك» سبباً كافياً للتغاضي عن كل المعاصي ودخول الجنة بلا حساب، وهو تصوُّر خيالي مناسب للروح السيريالية العامة للفيلم، وهو أيضاً أمر يحطم الثوابت المجتمعية عما يمكن مشاهدته على شاشة السينما، بما يجعله هو الآخر تحطيماً نموذجياً للتابو.

كل ما سبق نماذج توضح السمات المميزة لجرأة سينما رأفت الميهي، التي جعلته في أغلب الأحوال ملتزماً بخصائص تميزه عن أنداده من جيله، وعن تجارب السينما المصرية عموماً؛ فهي جرأة صادمة جداً، تستهدف سقفاً شاهقاً بصورة تنجيه من مقص الرقيب الذي لا يتصوَّر في كثير من الأحيان أن يكون المقصود بهذا القدر من الجرأة. وهو تحطيم وثيق الصلة بالموضوع الرئيسي، يساهم في تحريك الدراما وتُبْنَىَ عليه الكثير من التفاصيل المحورية في الحكاية، بالإضافة لقيامه بتعميق الطرح ومنحه مساحات إضافية للتفسير.

خالد صالح..
عمر قصير وسيرة ممتدّة

محمد عاطف

تسبّب الرحيل المفاجئ للممثِّل القدير خالد صالح في صدمة شديدة الوطأة على جموع الجمهور العربي وصنّاع الأفلام. فصاحب الإطلالة السينمائية التي لم يتجاوز عمرها 15 عاماً، لم ينعم منها بمساحة نجومية تليق بموهبته سوى بعشرة أعوام فقط، استطاع لفت الأنظار منذ الظهور الأول له من خلال فيلم المخرج السوري أنور القوادري «جمال عبد الناصر»، حيث لعب دور الرجل الأول في جهاز مخابرات الحقبة الناصرية صلاح نصر، ولم تكن مساحة الدور سوى بضع دقائق، لكنها تركت واحدة من أهمّ بصمات الأداء في فيلم لم يحصل على نسبة المشاهدة المأمولة. ثم لم يلبث أن تسلَّل سريعاً، وبحرص، بين أدوار متنوِّعة قليلة المساحة؛ ففي: «محامي خلع»، «خلي الدماغ صاحي»، «ميدو مشاكل»، «تيتو» لم تكن أدواره سوى إشارات لصنّاع الأفلام، تؤكِّد -بثقة- أن خالد صالح يجب أن يكون صاحب الدور الأول في أفلامه، فهو ممثِّل بالتعبير المصري الدارج «يأكل الممثِّل الذي أمامه». وقد استطاع -بذكاء شديد- جعل أدواره الصغيرة هي الأكثر أهمّية داخل العمل، حتى بدأ النقاد يشبِّهونه بكبار نجوم السينما المصرية الذين لم تتصدَّر أسماؤهم، طوال حياتهم الفنية، أفيشات أو تترات أفلامهم، لكنهم حفروها في قلوب المشاهدين بتمكّنهم وحضورهم الذي كان كثيراً ما يطغى على نجوم أدوار البطولة.

بدأ خالد صالح يبني علاقته بشرائح الجمهور المختلفة عبر العمل، بالتوازي، بين الشاشتين: الصغيرة، والكبيرة. فلم يضنّ الفنان الكبير بتقديم اللون الجديد فنياً والمتميِّز إلى مشاهدي الدراما؛ فنجد هذا الممثل الأربعيني الرصين صاحب الأدوار التي تأخذ الطابع الجاد يقوم بدور البلطجي (فرج خنزيرة) في مسلسل «أحلام عادية» وهو ما مَثَّل مفاجأة ممتعة للجمهور وللنقّاد على حَدّ السواء. وينطلق بعدها بين الأدوار المتعدِّدة بسرعة وتمكُّن قفزا به إلى مقدمة نجوم الدراما التليفزيونية الذين ينتظر المشاهدين عملهم الجديد في الموسم الرمضاني. كما اتَّسم خالد صالح بالشجاعة أيضاً، فقام بأداء أدوار ظَنَّ الجمهور اتهاء مساحة اللعب فيها لصالح صاحب السبق الأول، فوجدناه -بلا تردُّد- يلعب دور (أحمد الريان) عملاق شركات توظيف الأموال في مسلسل «الريان»، ولم يخش من أن هذا الدور ارتبط وعلق في أذهان المشاهدين بالدور الذي لعبه عملاق الدراما العربية يحيى الفخراني في مسلسل «الخروج من المأزق».

تألَّق خالد صالح في العديد من الأدوار الدرامية، لكنه لم يكرِّر نفسه في أي منها، فعُرِف عنه رفض القولبة، فقد قدَّم أداءً اتَّسم بالفهم الشديد للشخصيات ومعايشتها من الداخل قبل أن يخرجها إلى الكاميرا. وربما كان ذلك الجهد أحد أسباب مرضه الأخير؛ فالأدوار التي أدّاها خالد صالح في أفلام «عمارة يعقوبيان» و«هيّ فوضى» تستحقّ توقفاً طويلاً للدراسة، حيث اشترك كلّ من السياسي «كمال الفولي» وأمين الشرطة (حاتم) في الذهنية نفسها القائمة على أنهما ممثِّلان للنظام، فلعب خالد صالح الدورين -مجسِّداً، من خلال «كمال-حاتم»- حجم الفساد والعفن والتسلُّط الذي ضرب بنيان الدولة بداية من الوزير المُقرَّب صانع السياسات، وحتى رجل الأمن الذي ينفِّذ أحقر تجلّياتها، عن طريق ممارسة الساديّة المباشرة على الناس.



كما كان خالد صالح أكثر من مجرّد كوميديان في لعبه -برشاقة- بين تنويعات خفّة ظل شخصيات «أحلام حقيقية» و«تاجر السعادة» و«ابن القنصل» المختلفة، وكان أيضاً أكثر من مجرَّد شرّير وهو يخوض في أغوار تنويعات الشرّ التي لعبها في «تيتو» و«الريّس عمر حرب» و«الجزيرة2». وهو ما يدلّ على ثقافة فنية رفيعة وتجربة إنسانية عميقة لا تحتفظ بتعريف واحد مصمت للخير أو للشر.

أمتع الراحل خالد صالح الكبار والصغار، واتَّفق على جودة أعماله الجميع من مشاهدين ونقّاد. وسيبقى إرثه درساً للموهوبين الذين يتحسَّسون طريقهم نحو عالم التمثيل، خاصة بعدما أكّدت تجربته أنه لا يوجد هناك دور ثانوي طالما يؤدّي الفنان ما عليه بإتقان لا يختلف عن إتقان نجم العمل أو بطله، ودرساً آخر، ربما لم يفطن إليه كثير من أبناء جيله، أو حتى الجيل الذي سبقه، هو أهمّية الاختيار الجيد والصبر مهما كانت المغريات، أو الحاجة إلى الظهور. فالطريقة التي قدَّم بها خالد صالح موهبته للجمهور، من خلال الأدوار البسيطة الأولى، هي ما أهَّلته -في زمن قياسي- للصعود إلى أبطال الصفّ الأول.



جولييت بينوش لـ «الدوحة»:

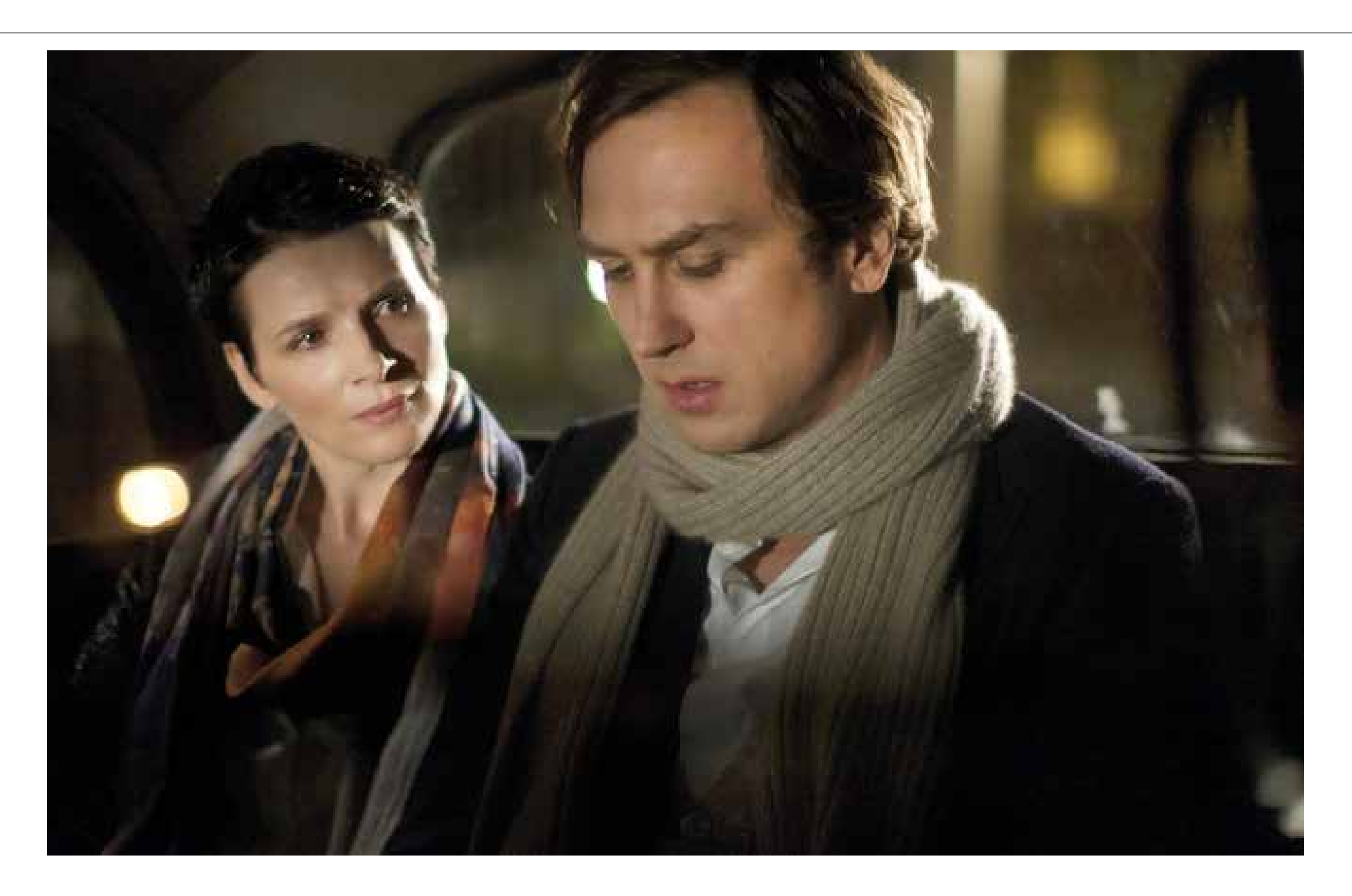
أحبّ العمل مع ممثِّلين غير فرنسيين

حوار موناليزا فريحة - بيروت

بلغت الممثِّلة الفرنسية جولييت بينوش الخمسين من عمرها، لكنها لا تزال على ألقها الذي سحرت به جمهورها في العالم، بل لا تزال تحمل الكثير من الفتنة التي غزت بها قلوب هواة أفلامها، وهي فتنة فيها من الجمال الداخلي العميق ما فيها من الذكاء والحس واللمعة. هذه الممثِّلة، يحار متابعو مسيرتها في أي فيلم لها يهوون أكثر، وأي دور أدّته يحبّونه أكثر. أتذكّر دور (آنّا) الذي أدّته في فيلم المخرج الفرنسي ليو كاراكس «دم فاسد» ودور (ميشال) في فيلم «عشاق الجسر الجديد» للمخرج الكبير نفسه. أتذكّر فيلم «أزرق» للمخرج كريستوف كييسلوفسكي ودور (جولي). أما فيلم «شوكولا» للمخرج لاس هالسترم فأدّت فيه دور (فيان)، وفي تحفة «المريض الإنجليزي» أدت دور (آنّا)... ومن ينسى شخصية (كامي) التي لعبتها في فيلم «كامي كلوديل»، أو شخصية (تيريزا) في فيلم «خفة الكائن غير المحتملة» المأخوذ عن رواية ميلان كونديرا الشهيرة؟

في فيلمها الجديد الذي افتتح في أكتوبر-تشرين الثاني / الماضي، الدورة الرابعة عشرة لمهرجان بيروت الدولي للسينما وعنوانه «سيلز ماريا» تؤدّي دوراً صعباً ومعقّداً يضعها أمام هاجس العمر من خلال صراع تحياه بينها وبين نفسها قبل أن يكون صراعاً مع ممثِّلة أخرى تنكِّرها بماضيها الجميل. أدّت بينوش في «سيلز ماريا» شخصية ممثِّلة أربعينية يُطلَب منها أن تؤدّي دوراً في المسرحية التي صنعت شهرتها وهي شابّة، قبل 20 عاماً، ولكن هذه المرّة، بدلاً من أن تؤدّي دور الفتاة الشابة التي تفقد مديرتها صوابها وتقودها إلى الانتحار، عهد إليها بأن تؤدّي دور المديرة. وفي منطقة سيلز ماريا السويسرية النائية في جبال الألب، يصوّر الفيلم الممثِّلة وهي تتمرَّن على الدور، فيما تؤدّي ممثّلة مثيرة وفضائحية دورها السابق.

في كواليس المهرجان تمكّنت «الدوحة» من اختطاف ما يقارب عشرين دقيقة من «روزنامة» هذه الممثِّلة التي لم تُقِم في بيروت سوى يومين بسبب برنامجها الحافل. من يبصرها عن قرب يكتشف المزيد من جمالها الغريب، الغامض والنقي، جمال الوجه وما يعكس من غنى داخلي وتوهُّج روحي.



جولييت بينوش، يقال إنك بتّ تميلين إلى الوقوف وراء الكاميرا مخرجة بعد أعوام من الوقوف أمامها ممثّلة. ما سرّ هذا الحلم الذي يدغدغ أحلامك؟ هل سئمت من التمثيل؟

- لا، بتاتاً. عندما يكون الممثّل شغوفاً يتخطّى السأم، والتمثيل -أصلاً- هو دواء ضد السأم، لكنني أعتزم التوجُّه نحو الكتابة والإخراج، لكنني سأظل ناشطة على الصعيد الفني، ولو تقدّمت في السن. ينبغي ألا نكون ضحية النظام، بل أذكى منه. وأنا أعمل دوماً على تغذية نفسي بالرسم والرقص والمسرح. يحتاج الممثّل إلى الفنون الأخرى ليغذّي مخيّلته ووجدانه وجسده.

لكنّ الإخراج مهنة ليست سهلة، وهي تتطلّب اختصاصاً.

-صحيح. أقول إنّ هناك احتمالاً قويّاً لأن أدخل عالم الإخراج في وقت ما. إنني أفكّر. والممثّل -أصلاً- ليس غريباً عن هذه الحرفة. كثرة وقوفه إلى جانب المخرج تعلّمه الكثير. عندما يؤدّي الممثّل دوره يكون في صلب عملية الإبداع، ويصبح هناك حال من الأخذ والعطاء بين الممثل والمخرج، وثمة وحدة وانسجام وتناغم. لذلك أشعر أنني سأكون وراء الكاميرا يوماً ما. الإخراج عمل مغرٍ، ولا بدّ من خوضه. ولا خوف. فالمغامرة جميلة. وفريق العمل يكون -عادة- هو السند.

فيلمك «سيلز ماريا» تؤدّينه باللغة الإنجليزية مع أنه صناعة فرنسية، ومن إخراج فرنسي. لماذا هذا الاختيار؟

-كتب المخرج الفرنسي أوليفييه أساياس سيناريو الفيلم خصيصاً لي وباللغة الإنجليزيّة. لكن هذا لا يعني أنني والمخرج لسنا فرنسيين. فاللغة وسيلة وليست غاية. في أفلامي الأخيرة خرجت من الإطار الفرنسي والأوروبي المحصور كي أؤدّي أدواراً في أفلام عالميّة. واللغة الإنجليزية هي وسيلة هنا وليست غاية.

فيلمك «سيلز ماريا» هو الثاني لك مع المخرج أساياس بعد فيلم سابق هو «ساعة صيف». كيف تم الاتّفاق على هذا الفيلم؟

-اتّصلت بالمخرج الصديق أساياس، واقترحت عليه أن ننجز فيلماً يدور حول الأنثوية، لئلّا أقول النسوية، من خلال ثلاث شخصيات نسائية تتبادل الأدوار من وجهات نظر مختلفة، فكتب نصّه والسيناريو الخاص به. انطلاقاً من هنا كان عليّ أن أؤدّي دوري في الفيلم. وهو دور -كما شاهدتم- ليس سهلاً، لأنني أعيش فيه مراحل من عمر ممثّلة وامرأة.

ثلاثة أجيال من الممثّلات في الفيلم، وكأن الحكاية تدور أمام مرآة. كيف تمّ العمل على هذا المستوى؟ وكيف كان عملك مع ممثّلين غير فرنسيين؟

-كانت هناك رغبة واضحة وقوية في العمل بطريقة جماعية لأننا نأتي من تجارب مختلفة وثقافات مختلفة. أحبّ العمل مع ممثّلين (غير فرنسيين) لكي



لا أقول غرباء. فأنا غريبة بالنسبة لهم مثلما هم غريبون عني كوني فرنسية. إنني أرغب دوماً في الذهاب نحو الآخر، وأن اتواصل معه، وأتّحد به عبر العمل. انّ لديّ رغبة كبيرة في السفر. لم يعد يهمّني أن أبقى محاصَرة ضمن عائلتي وبيئتي. أحبّ أن أخرج من هذا الحصار. وهذا لا يعني بتاتاً أنني أخون بلادي. على العكس. إنني -أصلاً- أحملها معي، كما إنني أعود إليها، دوماً، بين فيلم وآخر.

عندما يُعرض دور على ممثّلة، كيف يكون ردّ فعلها؟ هل تتأثّر؟

في مهنتنا هذه، مهنة التمثيل، نتعلّم -باكراً- كيف نضع مسافة بيننا وبين العمل. في البداية كنت أضطرب وأعاني ولكن، شيئاً فشيئاً، يتعوَّد الممثّل، وخصوصاً الممثّلة. أنا ممثّلة، ولكنني رقصت مع أكرم خان في فيلم عباس كياروستامي «نسخة طبق الأصل». وأنا رسّامة في ساعات فراغي الطويلة، وأكتب الشعر أيضاً. أن نقوم بالرسم أو أن نمثّل في السينما هو الأمر نفسه. أنا لا أفصل بين أنواع الفنون. الفنّ هو الفنّ. والفنّان هو الشخص نفسه الذي يهوى الحركة من الداخل ومن الخارج، والذي يسعى عبر وسائل فنية عدّة إلى أن يعبّر عن دواخله. الفنّ اكتشاف للكائن الإنساني، اكتشاف دائم. والفنون كلها تتجاوب فيما بينها. والفنّانون هم أشبه بقناة بين اللامرئي والمرئي، وهذا ما يسمّى الإبداع. الكائن البشري ليس مخلوقاً بل هو خلّاق.

ما دور الممثّل -تحديداً- بحسب مفهومك له؟

-الممثّل هو مرجع، وهو يتحمّل مسؤولية تجاه المشاهد الذي لا يقوم إلا بترداد ما يشاهد في حياته الخاصة. أن يعيش المشاهد حالات انفعالية كثيفة عندما يتفرّج على فيلم فهذا يعني أنه يتهيّأ لعيش حياته هو. وأعتقد أن على المشاهد أن يختار ما عليه أن يشاهد لأن بعض الأفلام تترك أثراً عنيفاً فيه.

وما دور المخرج السينمائي ؟

- المخرج يأخذ بيد الممثّل الذي هو كائن يعطي ويبذل ما وراء الكلمات. المخرج يقترح على الممثّل إيقاعاً وألواناً مختلفة. وأحياناً قد يكفي صمت المخرج أو نظرته أو تنفّسه. ذلك أن الممثّل- وهذا الكلام لا أقوله دوماً- هو الخميرة التي سوف ترفع عمل المخرج نحو الحياة والتجسُّد، انطلاقاً من نص وسيناريو.

ما الجديد لديك سينمائياً؟

-صوّرت هذا العام ثلاثة أفلام، وسأرتاح قليلاً. في فيلمي الإيطالي الذي شاركت في تصويره أخيراً، كان عليّ أن أؤدّي شخصيّة امرأة هشّة وحسّاسة. كنت ضائعة في أدائي لهذه الشخصيّة، شعرت بشيء جديد، ما زلت لا أعرف ما هو بالتحديد، وكأنّ جسمي تلقّى معلومات جديدة لم أختبرها من قبل. ربما النتيجة لن تكون جيّدة، ولكن -بالنسبة لي- كان ذلك مختلفاً.

سَرَتْ أخبار عن أنك ستعودين إلى المسرح قريباً؟

-صحيح. سأؤدي دوراً مسرحياً قريباً لمدة سنة في مسرحية «أنتيغون» لسوفوكليس.

هذه شخصية تراجيدية رهيبة. كيف تتصوَّرين أداءك لها؟

-هذه شخصية تهزّني، وسوفوكليس هو رائد المسرح التراجيدي الإغريقي والعالمي. لكنني لم أضع حتى الآن تصوّراً للشخصية، وكيف سأؤدّيها.

هل هذه هي زيارتك الأولى للبنان؟

-لا، إنها الثانية؛ إذ سبق للموسيقي اللبناني غبريال يارد أن دعاني لحضور حفلته الموسيقية التي أحياها قبل نحو خمسة أعوام. وآمل في أن أعود قريباً، وأرغب في أن أتعرّف إلى بيروت أكثر.

مهرجان بيروت الدولي للسينما

العالم على حقيقته

خاص - الدوحة

شكّلت الدورة الرابعة عشرة لمهرجان بيروت الدولي للسينما، مناسبة فنية بامتياز عُرِضَ فيها على مدى عشرة أيام 78 فيلماً عربياً وأجنبياً، عكست إيماناً بسينما طموحة تتيح تصوير العالم على حقيقته وتظهر تنوعه. وحضر المهرجان أكثر من سبعين من السينمائيين، من مخرجين وممثلين ومنتجين ومسوّقين ونقاد بارزين، من العالم العربي وأوروبا والولايات المتحدة، بينهم نجوم حضروا العرض الافتتاحي، الأمر الذي عكس أهمية المهرجان ومساهمته في ازدهار سينما المؤلف.

وافتتح المهرجان بعرض فيلم «سيلز ماريا» Clouds of Sils Maria، للمخرج الفرنسي أوليفييه اساياس، بحضور بطلة الفيلم جولييت بينوش، ورئيسة لجنة التحكيم الممثلة والمنتجة الفرنسية جولي غاييه. وقد تمكن المهرجان بفضل سمعته المتنامية من الفوز بالعرض الأول في الشرق الأوسط والولايات المتحدة لفيلم «سيلز ماريا»، الذي كان أحد أبرز الأفلام التي نافست على السعفة الذهبية لمهرجان كانّ الفرنسي هذه السنة. وشكلت دموع بينوش وهي تلقي كلمتها، فيما كانت تتحدث عن عطاء الممثل، لحظة مؤثرة في الاحتفال.

وتوزّعت أفلام المهرجان على مسابقة الأفلام الشرق أوسطية بفئاتها الثلاث، وست فئات خارج هذه المسابقات.فقد عادت هذه السنة مسابقة الأفلام الشرق أوسطية الروائية بعد غياب سنتين، إضافة إلى مسابقتي الأفلام الشرق



أوسطية القصيرة والأفلام الشرق أوسطية الوثائقية. أما الفئات الأخرى فهي «البانوراما الدولية»، و«جبهة الرفض» التي تضم فئتين فرعيتين هما «الساحة العامة» و«أفلام الغذاء والبيئة»، إضافة إلى فئة أفلام حقوق الإنسان «هيومن رايتس ووتش»، وقسم استعادي لأفلام المخرج الإيطالي روبرتو روسيليني، وفقرة «ضوء على أعمال مخرج» التي خصصت لأفلام المخرج الإيرلندي والناقد السينمائي مارك كازنز.

وقد أتاح المهرجان، بفئاته كافة، ومن خلال استحداثه فئة جبهة الرفض، وكذلك من خلال فئة حقوق الإنسان التي تستمر للسنة الثالثة على التوالي، للمنتجين والمخرجين في المنطقة أن يعبروا عن أنفسهم بأكبر قدر من الحرية، من دون أية قيود، في كل المواضيع، السياسية منها أو الاجتماعية أو الثقافية.

وقَدّمَ المهرجان هذه السنة أيضاً تشكيلة غنية من الأفلام عالية المستوى التي برزت في المهرجانات الدولية ونالت جوائز أو نافست عليها. وشكل فرصة للجمهور اللبناني لمشاهدة هذه الأعمال الرائعة والتي لا يُعرض معظمها في الصالات التجارية. اختتم المهرجان بعرض لفيلم «الرجل المطلوب» (A Most Wanted Man) للهولندي أنطون كوربيجن، مع النجم الراحل فيليب سيمور هوفمان وراشيل ماك ادامز وهومايون إرشادي وروبن رايت وغريغوري دوبريجين ويلم دافو. وقدّم إرشادي للفيلم، وبدا متأثراً في كلمته المقتضبة وهو يوجه تحية إلى ذكرى بطل الفيلم الممثل الراحل فيليب سيمور هوفمان.

هذا العمل من نسج الخيال !

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

شَكّلَتْ الأعمال الدرامية التي تتأسس بنيتها على حدث واقعي شهير يستثمره المُبدِع ليحمله بما يطيقه - وفي بعض الأحيان بما لا يطيقه - إحدى الممارسات الفنية التي اعتمدتها الدراما التليفزيونية والسينمائية والمسرحية على مدار تاريخها المديد، وما بين الإعلان عن الانتماء الصريح للتاريخ أو التواري خلفه أو التأكيد على الانفصال عنه تراوحت تصريحات مؤسسي هذه الأعمال التي حضرت بكثافة لافتة في دراما رمضان 2014، واضعة المتلقي أمام تساؤل مشروع حول المقومات الإغرائية التي تحوزها، والتي تحفز المُبدِع على مقاربتها، على الرغم من دروبها المُفخَّخة بأشراك فنية واجتماعية وسياسية، وفي كثير من الأحيان قانونية.

تظلم الشاشة ثم تبدأ الكلمات تتابع في الظهور على الخلفية السوداء مشفوعة بصوت نقرات الكتابة التقليدية لتنقش عبارة «إن هذا العمل من نسج خيال المؤلف ولا يمت للواقع بصلة وأي تشابه في الأحداث أو الأشخاص بينه والواقع هو من قُبَيل الصدفة البحتة».. بهذه العبارة أو بتغير طفيف في محتواها- استهلت مسلسلات عديدة تتراتها، مولدة تساؤلاً منطقياً حول القيمة الوظيفية لهذه العبارة، أو بصيغة أخرى حول جدوى افتتاح العمل الدرامي بهذه العبارة الخبرية ذات الطابع الجاف؟ تبدو الإجابة موزعة بين مستويين أولهما مباشر ذو منزع نفعي، وثانيهما أكثر مراوغة وإن تشبث بمنطقية العلاقات وبلاغة الإشارات.

فالتفسير الأول يرى في هذ النوع من العبارات التي اعتادها المتلقي العربي إحدى الوسائل الناجزة التي يتذرّع بها القائمون على العمل للنجاة بأنفسهم من الوقوع في براثن الدعاوى القضائية التي يمكن أن يقيمها أصحاب الحكاية الواقعية بغية تحقيق بعضٍ من المكاسب المعنوية أو المادية.

أما التفسير الثاني فينظر إلى هذه العبارة المتأطرة ببراءة ممجوجة بوصفها إحدى الحيل الفنية -لا القانونية- التي يلجأ إليها المؤلف لتأكيد العلاقة بين عمله الفني وظهيره الواقعي، بما يضمن تحقيق مزيد من المقبولية لعمله لدى المتلقي العربي المُولَع بتحقيق العلاقات الترابطية بين المعيش والمتخيّل على مستوى الأحداث والأشخاص، بما يجعل العبارة الآنفة تؤدي دوراً جمالياً عبر ما تسبغه على العمل من بعد شعري نابع من قدرتها على استثارة الحس التأويلي لدى المتلقي.

إن قيمة العبارة الوظيفية تتخلق بإيحاءاتها ومأزقيتها وتوزعها بين الرمزية والواقعية، وكأنها تدعي انفلاتها من المرجعية الواقعية لترسخ هذا التلازم، ولكن عبر شفرة جمالية تجعل المتلقي مُدمَجاً في أتون تأسيس هذه العلاقة أو بالأحرى تأكيدها لتتحدى من يعيش مأزقاً وتمزقاً بين الرمز والواقع.

يبدو من المُجْحِف تصنيف الأعمال التي تستلهم حكايتها من الواقع بوصفها أعمالاً من الدرجة الثانية على المستوى التأليفي، فعلينا ألا نغفل عن مأزقية هذا النمط من الأعمال، حيث يجد المُبدِع نفسه في مواجهة إشكالية تحقيق التوازن بين فعلي الاتكاء على الواقع والانفصال عنه، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر.

ففي مسلسل «ابن حلال» على سبيل المثال يدرك المتلقي من اللحظة الأولى أنه سيكون في مواجهة عمل درامي يعتمد على حادثة شهيرة لابنة إحدى المطربات التي قُتِلَتْ على يد نقّاش، ويبدو المؤلف عامداً منذ بداية العمل على تأكيد هذا الإغراق في المرجعية الواقعية بتأسيس شبكة من العلاقات التماثلية التي تكاد تتطابق مع الواقع، كما يتجلّى على سبيل المثال في مشهد النقاش الذي يجبره ضابط المباحث على الاعتراف بجريمته تحقيقاً لمصالح أحد رجال الدولة الذي تورّط ابنه في الجريمة، يتنكر المُشاهِد حالة الارتباك التي أصابت المتهم الحقيقي وهو يقوم بعملية تمثيل الجريمة أمام النيابة حتى أنه كان يتلقى التعليمات من ضابط المباحث بشكل أثار استفزاز وحفيظة المُطالِع لهذا الفيديو المُسرَّب حينها، يحرص العمل على تكرار المشهد ليدعم علاقة المحاكاة التي تصل إلى حد التطابق بين النصين الواقعي والفني، غير أن الجديد الذي يضيفه العمل الدرامي يتمثل في التطرُّق للنواحي الإنسانية لأطراف المعادلة الدرامية كافة، محاولاً إعادة الحياة لهذه الشخصيات التي لا يعرف عنها المتلقي شيئاً سوى من صفحات الحوادث، يبث الحيوية في شرايين هذه الشخصيات الورقية بجرعات إنسانية تغوص في أعماقها وتكشف عن جوانب ضعفها وقوتها.

يتكرّر الأمر في مسلسل «المرافعة»، الذي يعتمد على الحكاية الشهيرة لمقتل المطربة العربية على يد أحد رجال الأعمال المشهورين عبر قاتل محترف،


من «ابن الحلال»

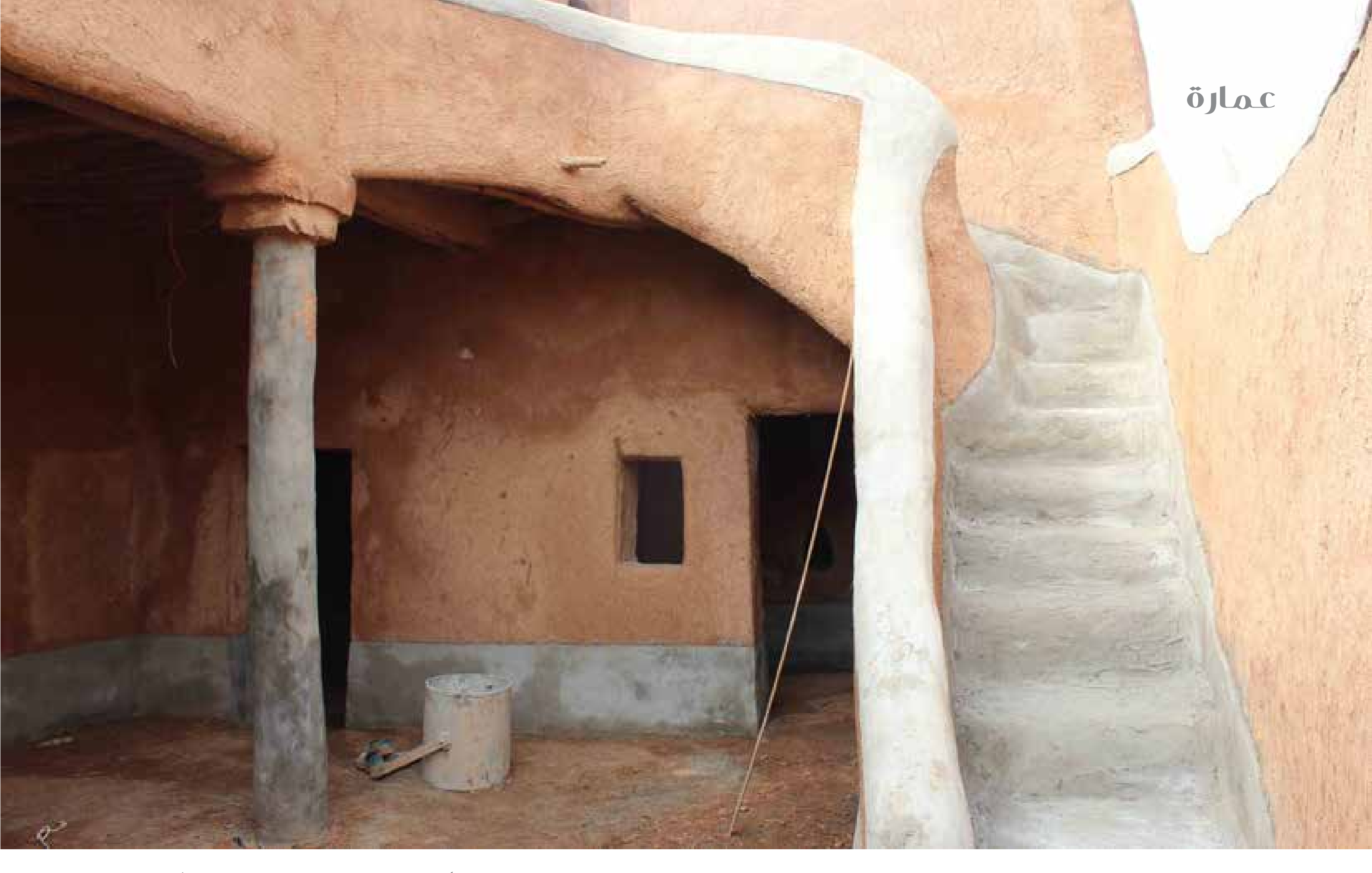
حيث يكاد المتلقي يحدّد الشخصيات بأسمائهم الحقيقية في اللحظة التي يجد فيها نفسه متعاطفاً وناقماً في الوقت ذاته على الشخصيات التي تكتسب حيوية بفعل تعايشها معه لمدة 30 يوماً ليجد نفسه في النهاية يعيد تقويم الفعل التاريخي المرجعي على أساس العمل الفني.

تظلّ ثنائية المراوحة بين الواقع والفني حاضرة بقوة حتى في الأعمال التي تعلن انتماءها الصريح إلى التاريخ، كما نلفيه في أعمال مثل «صديق العمر»، الذي يتناول حياة المشير عبد الحكيم عامر، متطرقاً إلى جوانب إنسانية أسهمت في تغيُّر وجهة نظر مجموعة كبيرة من المشاهدين تجاه هذه الشخصية وعلاقتها بغيرها من الشخصيات بمن فيها شخصية الرئيس جمال عبد الناصر.

لا شك أن الغاية الأيديولوجية للكاتب تظلّ هي الروح الهادية التي تسري في أوعية العمل لتقوده إلى مصبها، ومن ثَمّ يغدو اتكاء العمل على حدث واقعي أحد سبل تحقيق هذه الغاية الأيديولوجية التي يمكننا تحديدها في التشويش على المرتكزات الثابتة التي اكتسبت رسوخها بفعل مألوفية التكرار وإخصاء الممارسات النقدية الكاشفة عبر شبكة من علاقات المصالح والفساد، ليغدو فضحاً لسلبية السياق المحيط الذي يعيد النظر فيما ظنه ثوابت مما يخلق لديه حالة من حالات التشكك المنتج في الثابت الذي يصير متحولاً خاضعاً للممارسة التأملية، وهي البوابة التي يدلف منها المتلقي بمعاونة المبدع وإرشاده إلى النظر في الثابت في المجالات كافة.


من «صديق العمر»

ومن ثَمّ يمكننا تلمُّس حدود نجاح العمل التليفزيوني ذي الأهداف المرجعية من خلال قدرته على الانفتاح على التاريخ وحفز المتلقي على إعادة مساءلة التاريخي لصالح الفني، فلا يكاد ينتهي العمل الفني حتى يبدأ المتلقون مدعومين ببرامج «التوك شو» في إعادة الحياة إلى القضيّة المنسيّة وإخضاعها للتحليل المنطقي، الذي يتأسّس في كثير من الأحيان على تفصيلات العناصر الفنية المتناثرة داخل العمل، ونتذكر جميعاً التغير الكبير الذي حدث في موقف فئة كبيرة من المشاهدين تجاه شخصية الملك فاروق بعد عرض مسلسل الملك فاروق، الأمر الذي وصل إلى حد تحريك المياه الراكدة في البركة التاريخية وإعادة طرح الثنائية الأليفة الظالم والمظلوم مع تبدُّل عناصر المعادلة، وهو ما تكرّر مع معظم الشخصيات التي تناولتها الأعمال الدرامية، سواء أكانت شخصيات سياسية أم فنية أم اجتماعية، وهو ما يؤكد مجدداً قدرة الإبداع على القفز فوق حواجز الزمن وتحطيم أسوار التاريخ الراسخة، مؤمناً أن جوهرَ الصراع بين الفرد وسياقه معرفيٌّ وليس قيمياً أخلاقياً، ومن ثَمّ يكون من الطبيعيّ انتهاء مسببات الصراع عندما يُقدِّم المُبدِع للمتلقي الفرد هذه المعرفة التي تحقق له التوازن المعرفي، الذي يمكن الاعتماد عليه في الحكم على صحة - أو فساد - وجهة نظره في هذه القضية وغيرها من القضايا المسكوت عنها.



عبد الرحيم العطري

يعد المعمار، وفي جميع المجتمعات، شاهداً على كل التحولات، ومدخلاً لإمكان كل القراءات، فعن طريق علاماته ورموزه تَنْسَلك سبل مقاربة الثابت والمتحول، ليس في مستوى السكن والجيرة وتمثُّل المجال واستغلاله، ولكن في حال ومآل المجتمع، وعلى كافة الصُعد. فالمعمار هو الأثر البارز الذي يحمل في هندسته وشُهوده المادي والرمزي، تاريخاً من الأداء الإنساني، فليس هناك من معمار جامد أو صامت، إنه ناطق بما حدث ويحدث في سوق التبادلات والصراعات والتنافسات المجتمعية.

تحولات معمارية
من الطين إلى الإسمنت

يعد المعمار، وفي جميع المجتمعات، شاهداً على كل التحولات، ومدخلاً لإمكان كل القراءات، فعن طريق علاماته ورموزه تَنْسَلك سبل مقاربة الثابت والمتحول، ليس في مستوى السكن والجيرة وتمثُّل المجال واستغلاله، ولكن في حال ومآل المجتمع، وعلى كافة الصُعد. فالمعمار هو الأثر البارز الذي يحمل في هندسته وشُهوده المادي والرمزي، تاريخاً من الأداء الإنساني، فليس هناك من معمار جامد أو صامت، إنه ناطق بما حدث ويحدث في سوق التبادلات والصراعات والتنافسات المجتمعية.

لهذا لم يكن غريباً أن يكون المعمار مَتْناً قرائياً وتحليلياً لكثير من العلوم الاجتماعية، فالأنثروبولوجي والسوسيولوجي والمؤرخ وغيرهم، يجدون في شكل ومحتوى البناء، الكثير من الشفرات التي تفسر وتفكّك الكثير من البياضات والأسئلة المعلّقة في مسارات البحث عن «الحقيقة». إلا أن أهمية المعمار من الناحية القرائية تصير أكثر فاعلية، في مستوى الانتقال من مجال إلى آخر، ومن سجل إلى آخر، ففي الانتقال من القروي إلى المديني، أو من الهامش إلى المركز، أو من الفائت إلى الراهن، في كل هذه الانتقالات، يكون المعمار مساعداً أثيراً على إنتاج المعنى وتعبيد طرائق الفهم.

وفقاً لهذا التخريج يصير السؤال عن تحولات المعمار في انتقاله من القرية إلى المدينة، مبرراً بقوة الأشياء، فما الذي حدث في أشكال ومضامين البناء وإعادة تشكيل المجال؟ ما الرموز الآسرة والمؤثرة التي تحضر في «إعمار الأرض» وتحويلها إلى علامات سكنية؟ ما الذي تغير في المعمار ما بين القرية والمدينة؟ وما نتائج هذه الانتقالات على مستوى الأفراد والجماعات؟

الجمعي إلى الفردي

إن بروز البادية كثراء طبيعي، سيجعلها على الدوام محط أطماع وهجومات، ولعلّ هذا ما جعل البدو يدمنون السكن، بل التَحَصُّن في قصور وقصبات ومداشر ودواوير، تفترض الدخول أيضاً في تنظيمات ومؤسسات جمعية لمواجهة الخطر وتأمين التضامن والتكتل، فثقافة الندرة والوفرة في آن، هي التي أوجبت الانتظام مجالياً في إطار سكن بصيغة الجمع لا المفرد.

فالقصر، وهو السكن الأكثر انتشاراً بالمغرب الصحراوي، يؤوي عناصر بشرية مُتعدّدة الأصول العرقية والاجتماعية، تلتئم عضوياً في «اجماعة الكصر»، التي ترتكن بدورها إلى نظام اجتماعي واقتصادي تعمل على تقعيده، ويسري مفعوله على جميع المنتسبين إلى المجال، وتختص جماعة القبيلة باختيار شيخها/ رئيسها وتدبير مُشترَكها الجمعي المفتوح على المقدس والأرض والماء والمحاصيل، وما إلى ذلك من علاقات وممارسات في اتجاه الداخل أو الخارج.

يعد القصر وحدة مجالية واجتماعية تلوح كبناء متماسك ومتصل تخترقه أزقة تتفرع كلها عن المدخل الرئيسي للقصر، ويحمل كل زقاق أو درب اسم «العظم»، الذي يسكنه من «العظام» التي تتشكل منها قبيلة القصر. ويتوافر هنا «النمط السكني» في الغالب على ساحة عامة تسمى الرحبة أو أرحبي، وتخصص للتجمعات العامة وإقامة المناسبات، ثم هناك المسجد الذي تقام فيه الصلاة ويُعلم فيه القرآن، فضلاً عن دار القبيلة التي يشرف عليها «صاحب الساروت»، والتي تفتح في الغالب للغرباء والضيوف وأبناء السبيل. لكن هل ما زالت هذه المهام والرمزيات تقاوم المحو والتحوير في ظِلّ التحولات التي يعرفها المجتمع؟

ثمة مياه كثيرة جرت تحت الجسر، فبعد أن كان القصر وحدة مجالية دفاعية يدبرها «الجمعي» صارت بيوتاته مجرد حظائر للماشية أو مخازن للغلات أو بكل بساطة مجرد أطلال تتلكأ العائلات في ترميمها. إنه التحوير الوظيفي للمجال، الذي فرضته التكسيرات المتتالية التي هدمت قيم التضامن والتدبير المشترك، فالمستعمر مثلاً لم يعمل فقط على تكسير هذه البنيات التقليدية، بل عمل على استبدالها بأخرى يسهل التحكم فيها أكثر. فالمعطى الأول الذي يمكن تسجيله، هو الانتقال من السكن الجماعي إلى الفردي، بما يعنيه هذا الانتقال من تغيير لنمط الدخول والخروج من ذات الباب الأوحد، الذي هو باب القصر، والانعطاف مع أرحبي ودار القبيلة إلى حيث يقيم «العظم». فالسكن الجماعي يفترض نوعاً من الانضباط لقوانين الجماعة، ويستلزم تدبيراً مشتركاً للفضاء والمنافع، أما السكن الفردي فيؤكد واقعة الاستقلال بشكل أو بآخر، ويسير في اتجاه تهجين الجمعي لأجل إعادة صياغة الفردي، تماشياً مع التحوير الوظيفي للمؤسسات التقليدية واستبدالها متحكم فيها.

معطى آخر يمكن ربطه بعقدة المدينة، يتحدّد في الانتقال من القصر أو الدوار إلى قارعة الطريق، كما حدث في أغلب القرى المغربية، يحقق هذا الهجرة الرمزية إلى المدينة، حيث الطريق والكهرباء والماء وباقي الخيرات المادية والرمزية. كما أن هذه العقدة تنكشف في تغيير مواد البناء، فإذا كان الطين والحجر هو الأساسي في بناء الدور القروية، فإن الإسمنت سيصير بديلاً، وسيقتصر الطين في بعض الأحيان على الواجهة فقط، لتأكيد الانتماء إلى عمق المجال وثقافته. سيمتد مفعول التحول إلى هندسة السكن وتحديداته الاجتماعية والمجالية، فالسكن الفردي صار بديلاً عن السكن العائلي، والتصميم الداخلي الذي كان يشتمل في الغالب على تقسيم وظيفي مسنود بقيم وتمثلات مُحددة للممارسات والاستراتيجيات الاجتماعية، سيتم استبداله بتقسيم مستورد من المجال المديني، مفرغ في الغالب من الرمزية والتاريخية.

الكثيف إلى «اللايت»

يمكن القول بأن أهم ما ينماز به المعمار القروي، يتحدّد في درجة عليا من الكثافة الرمزية، فليس هناك من عتبة أو نافذة أو كوة... إلا وتُضْمِر وتُظْهِر رموزاً ودلالات، فالباب المقوس يحيل على القُسي و«الخميسة» التي تتوسطه تدل على «يد للا فاطمة»، فيما عتبة البيت البارزة، والتي تم الاستغناء عنها في السكن الحديث، تعني الانتقال إلى درجة أعلى، إلى سجل آخر، مفتوح على المقدس، إنها علامة الفصل والوصل، الانفصال عن العام والاتصال بالخاص والحميمي، في نوع من الترسيم الدقيق لاشتراطات السلوك الاجتماعي الذي يتوجب على الفرد الامتثال له، عند الانتقال إلى سجل مختلف.

وبما أن القداسة تتجلى في المكان، فإن الدخول إلى الضريح أو بيوتات الأعيان يتيح المرور إلى السماء، فالملاحظ أن القباب والكوات المفتوحة باتجاه السماء، يحرص واضعوها على أن تُدْخِل ضوءاً محدوداً يحيل على الأنوار المنهرقة من أعلى، فالقبة دليل على تعالي وسمو صاحب الضريح أو البيت. كما يلاحظ في المعمار التقليدي تمحور قصدي حول الرقم سبعة، اعتباراً لدلالته الدينية في الثقافة العربية الإسلامية، إذ يحضر بقوة في تسوير المدن الكبرى، التي تتوافر في الغالب على سبعة أبواب تحمل أسماء شخصيات وطرق ومدن وقبائل تؤدي إليها. وهو ما نلاحظه مثلاً في حالتي سلا والرباط، ففي سلا نجد سبعة أبواب وهي(بوحاجة، الخميس، شعفة، معلقة، سبتة، عنتر، المريسة)، ونفس الأمر في الرباط (زعير، شالة، الملاح، الحد، لعلو، الرواح، مراكش)، وهذا التخريج يبدو مخالفاً لما أثاره أستاذنا عبد الصمد الديالمي، الذي يقول بأن المدينة الإسلامية ينتظم مجالها على أساس جنسي، فالعكس هو الحاصل هنا، فالمرتكز الديني هو الذي يؤسس لتنظيم المجال وإنتاجه.

يبدو المجال السكني القروي من جهة ثانية مقسماً وفق ثنائية الداخل والخارج، والمجال الذكوري والمجال الأنثوي، بما يدل على وجود مجال مباح ومجال محظور، «فالتقسيم بين الجنسين، كما يقول بيير بورديو، يلوح في نظام الأشياء، إذ يشتغل كأنساق من ترسيمات إدراك وتفكير



وفعل»، من جهة أخرى يلح القروي على أن تكون سكناه «قبلية»، بمعنى أنها في اتجاه قبلة الصلاة، على اعتبار أن الدار «القبلية»، تجلب البركة والرزق، ذلك أنه يتعين باستمرار البحث عن هذه الموارد الرمزية لتحقيق النجاح الاجتماعي، و«ترجمتها» مجالياً.

فالدار بوصفها مجالاً ينطبق عليه مفهوم «الحرم» تشتغل وفق منظومة عقائدية إسلامية، وتحيل في ترتيبها المجالي على هذه المنظومة في كثير من الأحيان، فالبهو المفتوح وغير المغطى، يشير إلى السماء وإلى القدسي تحديداً، فطلب «البركة» يكون عبر «التجلي» المجالي للمقدس، فالمجال لا يدخل سجل القداسة إلا من خلال تطابق هندسته مع التصور الرمزي للمقدس، من خلال «سبعة أبواب» و«خمسة أركان» و«يد لالا فاطمة» و«قبلة الصلاة» و«باب السماء المفتوح»...

فالسكن بكل ممتلكاته وموجوداته هو موضوع رهان ومنافسة، كما أنه إسقاط للعلاقات الاجتماعية فوق المجال، وهو منتوج تلك العلاقات، وهو الوجه المادي لها، فليس هناك من سكن محايد ومفرغ من «الاجتماعي»، ففي كل تنظيم ممكن للمجال نكتشف امتدادات ما، لما يعرفه المجتمع من تراتبات وقيم وعلاقات وخطابات، إن السكن هو الذي يسمح بنقل هذه المعطيات من مستواها الرمزي إلى إشهارها المادي والمباشر.

فضلاً عن هذه الكثافة الرمزية التي امتاز بها المعمار القروي والتقليدي في تاريخه الطويل، لا يمكن إغفال البعد الجمالي الحاضر في تفاصيله ودقائقه، فالأبواب والأسوار والنوافذ وغيرها كثير، هي علامات وأيقونات جمالية، تتأسس في اشتغالها على البساطة الموحية، وتتوكأ في إنتاجها وتصنيعها على الموارد الطبيعية الأولية، بما يجعلها في البدء والختام «صديقة للبيئة». وهو ما لا يستقيم الحديث عنه في الانتقال إلى سجل المعمار العصري، الذي يجتاح المدينة المغربية. فقد تم الانتقال من معمار كثيف الدلالة والرمزية، مسنود بالثقل القدسي والاجتماعي، إلى معمار «خفيف/لايت» يفتقد في كثير من تعبيراته إلى العمق والانتماء.

لقد بتنا نتوافر على «تجمعات إسمنتية» تفتقد إلى روح المدينة والمدنية، يَنْقَتِل فيها الجمعي باستمرار، وتغيب فيها الهوية المعمارية المنسجمة مع إرثها وتراثها، صرنا أمام، أنها مجرد «كولاج» أو «بريكولاج» سكني هجين يفتقد إلى الجمالية والرمزية الدالة.

أي نعم، نتبجح اليوم بمعمار ناطح للسحاب، لكنه غير متجذر في تربة الواقع المجتمعي، طبعاً نتوافر على معمار ذكي يتوافر على فائض من أحدث التقنيات والكماليات، لكنه يعاني من خصاص مهول على مستوى الروح والمعنى. وما بين هنا وناك نواصل أداء الثمن من رصيد الانتماء إلى زمن خلاسي عصي على الفهم والتفهم، فهل نستطيع التوفيق، في مستقبلنا المعماري، بين رمزية الفائت ومتطلبات الراهن؟ أم أن غابات الإسمنت المسلح ستواصل الزحف ضداً على زمن البهاء؟

حين تداهمنا فكرة ما

سوزان سامي جميل

بينما كنت أطوي طرقات المدينة بسيارتي، يستقبلني شارع ويتركني آخر، داهمتني فكرة لأكتب عنها، سرعان ما تبلورت في رأسي لتصبح جرساً يرنُّ. كان لابدّ لي من الوقوف لأجسّد هذه الفكرة على شكل كلمات وصور كتابية تعكس حيثيات معينة في مخيّلتي تريد أن ترى النور. داعبتني الطمأنينة من أن حاسوبي يرافقني اليوم- كعادته- في كل مغادرة للبيت، قررت الجلوس في أول كافيتيريا تصادفني لأطبع فكرتي قبل أن تتلاشى! ركنت سيارتي، وهرعت إلى داخل الكافيتيريا وبدأت أطبع. حالما لمستْ أناملي لوحة المفاتيح تجلّتْ أمامي صور، وتفتّحت آفاق متنوّعة كانت تدور كلها في فلك تلك الفكرة، فكتبت وكتبت حتى شعرت بخدر في رسغيَّ اضطرني الى التوقُّف عن الطباعة ومكافأة نفسي بكوب من القهوة باللبن والسكّر.

اعتدت أن أرحّب بقدوم الفكرة غاضّة الطرف عن المكان، لأنه كيفما يكون يتحوّل- بقدرة اللاشعور- الى جزيرة أسكن فيها وحدي، أفقد شعوري بالآخرين كلّيّاً، وأركّز- فقط- على فكرتي... بعض الأصدقاء يصرّون على أن للكتابة طقساً يمارسونه في أوقات معيَّنة وأمكنة محدَّدة. أنا لا أراها كذلك، بل أعدّها إلهاماً بحاجة لأن يرى النور فور تسلُّلِهِ إلى ذهني، وفكرة بحاجة إلى أن يُلقى بها من الخيال إلى الواقع على شكل كلمات من غير ضوضاء، تماماً كما تقول الروائية والشاعرة الأميركية أورسولا كي ليغوين: «الكتابة لا تحدث ضجيجاً بل آهاتٍ، ويمكن إنجازها في كل مكان وبشكل منفرد». نعم، بشكل منفرد يتوحَّد فيه الكاتب مع فكرتهِ دون تدخُّل من الآخرين، حيث تصبح العلاقة متينة وثنائية وحميمة بينهما، لدرجة يصبح فيها الوجود حولهما منسياً، ويصدُق كلاهما مع الآخر، ويعطيه حقّه كاملاً، فالفكرة تأتي من أعماق الخيال لتنزلق نحو أعماق الذات البشرية التي يصفها الروائي الألماني فرانز كافكا بالهوّة الباردة، حيث يقول «الكتابة عزلة تامة وانزلاق ذاتي نحو هوّة باردة من النفس». حيث إن الذات البشرية مفعمة بطاقة طبيعية تمكّنها من التفاعل، بأشكال مختلفة، مع الطبيعة والكائنات والمحيط الذي تعيش فيه.

ومن يتمتع بمَلَكة الكتابة يتفنَّن في نقل الواقع مرسوماً إلى خياله، ويمكنه التلاعب بهذا الخيال، ومن ثَمَّ إعادته إلى الواقع، لكن مكتوباً، ليصبح ملكاً للقارئ يحكم عليه حسب ما يروق له ضمن حدود ثقافته وتنوُّقه واهتمامه.

كثيرون هم المبحرون في عالم الكتابة، لكن، قليلون هم مَنْ يتقنون رسم عباراتهم بأحاسيس صادقة ودقيقة تجعل القارئ متمسِّكاً بقراءة موضوعاتهم حتى النهاية دون ملل أو كلل. هذا الإتقان في رسم المشاعر بالكلمات أعدّه نوعاً من الفنون الأدبية التي تداعب وجدان الآخرين، وتحتوي ذائقاتهم الأدبية رغم تنوُّعها، فمن مقوّمات الفن أن يملك الفنان موهبة وجرأة لممارسة هذه الموهبة، ثم استعداداً لتطويرها بالبحث عن الوسائل الممكنة لذلك. والكاتب الذي يملك هذه المقوّمات يستطيع أن يخلق من الكلمات صوراً وتعابير تعكس ذوقه الفني ووفرة أدواته التي يستخدمها، بل يجنِّدها في سبيل طرح سليم ومتطوّر يحاكي الواقع، لكنه متجدّد باستمرار.

كان الجو لطيفاً ذلك اليوم، وفي المقهى فوجئت بأحد الأصدقاء الكنديين يدخل ويسلّم عليّ، فدعوته ليشاركني الطاولة. بدأنا نتحدّث عن الكتابة، وعرفت منه أنه يركّز على إثراء الكتابة بالقراءة المتنوّعة، هو يعدّ القراءة ممارسة واجبة تثمر كتابة معرفية هائلة، وردَّد عبارته لأكثر من مرة: «بالقراءة المكثَّفة يجدِّد الكاتب حبّه للكتابة». لم أعترض، بل وجدتُ ما قاله ضرباً من القوانين الفكرية التي لا بُدّ منها، كلّنا بحاجة إلى تكثيف قراءتنا، لكن الكاتب بحاجة ماسّة إليها؛ لأنها تمثِّل- بالنسبة إليه- المصدر الغني بالكلمات والمعلومات التي هي من صميم عمله وتجربته.

غادرني الصديق بعد برهة، واختليتُ ثانية بلوحة مفاتيحي، راودني شعور بوطأة الهموم على نفسي الهادئة التي سادها الضجيج كلما تشعَّبت الفكرة، وزاد المخاض عسرة! فمنحت ذاتي فرصة لكتابة كل شيء يخطر في بالي، وطرح كل الأسئلة التي تطرق ذهني، فظللت أحوم حول بقعة ضوء تخصّ الموضوع الذي أكتبه، وابتدأت بتوسيع دوائر كتابتي حتى أكملتها. قبل أن أقوم بمراجعتها ركبت سيارتي مُتَّجهة صوب البيت، وراجعت ما كتبته. ورغم أني لم أكن مقتنعة تماماً بما كتبت، لكني تركت الأمر لمن يقرأه ليحكم عليه بنفسه.



الماء..
مخاطر متنامية يعيشها العرب

أحمد مصطفى علي

تُشكِّل قضية المياه بعداً محورياً وتنموياً في مجالات التنمية الشاملة، إذ الماء مصدر الحياة، ودونه تنعدم سبل البقاء، تتمّ من خلاله مختلف الأنشطة الحيوية والحضارية، وفي ذلك الزراعة «الأمن القومي الغذائي»، أو توليد الطاقة الكهربائية، أو الصناعات المُختلفة، فضلاً عن كونه وسيلة النقل والسياحة الأفضل، بجانب تعزيزه سبل التوسُّع العمراني، وما يكون في سبيل ذلك من أنشطة سابقة تلبية لحاجات السكان الجدد، ومن هنا يمكننا القول إن هنالك ماء صناعياً، وزراعياً، وتجارياً، وسياحياً، كما أن هنالك طاقة مائية.

وعلى سبيل المثال إذا أردنا توضيح ما تناولناه ببعض الأمثلة، كما هو الحال في مجالَي الصناعة والزراعة فقط، فمن أجل إنتاج طن واحد من الورق يُستهلَك 144 ألف ليتر ماء، بينما يُستهلك تكرير ليتر واحد من النفط 10 ليترات ماء، في حين أن تكوين كيلو لحوم واحد لدى الماشية يجعلها تستهلك ما مقداره 15 ألف ليتر ماء، بينما كيلو القمح الواحد في أثناء زراعته يستهلك 1500 ليتر ماء(1)، أما في إنتاج ليتر لبن واحد من قِبَل الماشية فإنها تستهلك 60 ليتراً من الماء، بينما تصنيع ليتر اللبن الواحد يستهلك 24 ليتراً أخرى فوق المياه التي استهلكها في الإنتاج، أما البقرة الحلوب الواحدة فهي تستهلك 50 ألف ليتر مياه.(2) لهذا يُرجِّح الباحثون احتمالية إقدام بعض الحكومات على منع تربية الماشية بسبب الندرة المائية وهو ما سيؤدي- حتماً- إلى مزيد من تفاقم أسعار اللحوم والألبان، وفي ذلك ما يمكن أن يواجه عدة دول عربية، منها مصر مثلاً.

وزاد على ما سبق تنامي الحاجة المستمر إلى الماء؛ وهو ما واكب تنامي تعداد البشر، والذي لا يقف عند حَدّ

العدد بل الكيف أيضاً، إذ الاستهلاك صار يتنامى بشكل كبير للغاية ملازماً ومتوافقاً مع التطور التكنولوجي، والتقدم، وتحقّق الرفاهية والسعي إليها بين أبناء الأرض وعلى اختلاف أقطارها، خصوصاً منع تنامي الثراء (هذا مع الحقائق العلمية حول ثروة الأرض المالية التي تضاعفت 7 أمثالها خلال نصف قرن)، ومن ذلك ما كشفه العديد من الدراسات من أن متوسط كفاية الفرد المائية كان لا يتخطّى 3430 متراً مكعباً من المياه سنوياً عام 1960، إلا أنها تضاعفت، ومن المتوقَّع أن تصل إلى 6670 متراً مكعباً سنوياً للفرد في العام 2025، وفي هذه الحالة يقع 80 % من قاطني الشرق الأوسط ضمن خط الفقر المائي، أي ما يعني أن يقلّ نصيب الفرد عن 1000 متر مكعب سنوياً (حيث الألف متر مكعب هو حَدّ الفقر المائي).

وتتضح أيضاً معالم تلك الخطورة ذات الطابع العالمي في أن حجم الموارد المائية العذبة لا يتجاوز 3 % فقط من إجمالي الموارد المائية (المالحة والعذبة) على سطح الأرض، حيث تُقدَّر بـ 1400 مليون كيلومتر مكعب، إذ إن الماء العذب لا يتجاوز 44 مليون كيلومتر مكعب فقط، وللأسف الشديد فمعظم الماء العذب هو على هيئة جليد أو ثلوج متراكمة في القطبين الشمالي والجنوبي أو متمركز في مستودعات جوفية عميقة، ولذا فالقدر المتاح من المياه العذبة أقل من 1 % منها.(3)

ويُضاف إلى ما سبق الارتفاع العالمي في مطالب الغذاء العالمي إلى 20 % ، وارتفاع الاحتياج العالمي إلى الطاقة المولّدة من المياه ليصل إلى 60 % نتيجة تنامي سكان كوكب الأرض من 7 مليارات إلى 9 مليارات عام 2050 مع تنامي الرفاهية (المكيفات والأجهزة الحديثة). وفي الوقت ذاته انخفض مخزون المياه لثباته كما أوضحنا، هذا مع العلم أن 40 % من سكان العالم يعيشون على الأحواض النهرية العذبة بما يقدَّر بـ 276 حوضاً نهرياً، لكل منها رافد واحد على الأقل يعبر الحدود الوطنية؛ لذا يمكن القول إن موارد المياه العذبة مشتركة بين عدة مجتمعات محلية وهو ما يبرز احتياجات أو مطالب متضاربة، وهو ما جعل الأمم المتحدة تتخذ شعارها لعام 2013 بعنوان «التعاون في مجال المياه».(4)

ويمكننا في هذا الصدد تناول العديد من الأمثلة التي توضِح أبعاد الأزمة المائية، وفي ذلك الغذاء والاقتصاد في الأزمة المائية، وهنا يمكن التذكرة بما حدث عام 2009م؛ وذلك عندما أصدر المعهد الدولي لبحو ث برامج الغذاء IFPRI تحذيراً من ظاهرة «الاستيلاء» عبر تزايد استحواذ الدول الثرية على الأراضي الزراعية في الدول الفقيرة من خلال المستثمرين الأجانب، وبصفة خاصة مع الأزمة العالمية وارتفاع أسعار السلع الغذائية الأساسية ومنتجاتها بداية من عام 2007.

وتزداد هنا الإشكالية تعقيداً مع الخلل الرهيب في كون سكان المنطقة العربية يشكّلون 5 % من سكان العالم، ولديهم 0.9 % فقط من الموارد المائية العالمية، هذا في الوقت الذي تفتقر فيه الدول العربية إلى مواجهة تحدى التقدم العلمي والتكنولوجيا الزراعية، خاصة في مجال الهندسة الوراثية لإنتاج الغذاء، بل ويزيد الطين بلّة عدم ملاءمة الإنتاج لارتفاع معدَّلات سكان الوطن العربي، إذ ترتفع معدلات السكان فيه بمقدار 2.5 % سنوياً، وهو معدل مرتفع قياساً للمعدل العالمي البالغ 1.7 %، ويترتب عليه ارتفاع احتياجات السكان المتضاعف من الغذاء والخدمات الأخرى، وهو أمر ليس باليسير.

ويمكننا في سبيل تقريب مفهوم حدّة الأزمة العربية عن قرينتها العالمية أن نوضح مدى فداحة أزمة المياه بشكل بالغ الأثر في وطننا العربي من خلال تناول حديث المقارنة بين متوسِّطات نصيب الفرد من المياه، حيث يبلغ متوسِّط نصيب الفرد من المياه عالمياً نحو 7 آلاف متر مكعب سنوياً للفرد الواحد، بينما متوسِّط نصيب الفرد في وطننا العربي هو 566 متراً مكعباً سنوياً للفرد، بل إن أكثر من 90 % من سكان الوطن العربي يعيشون تحت خَطّ الفقر المائي، وما زالت النسبة ترتفع باستمرار.(5)

لهذا ترتفع- بشدة- درجة القلق من الأوضاع لدرجة احتمالية الإنذار بنشوب حروب مياه وشيكة، والتي يساهم في إشعالها وجود الشراكة المائية في معظم أحواض المياه العربية، هذا في الوقت الذي تتنبّأ فيه الدراسات العلمية كذلك، بأن الدول العربية- في غالبيتها- ستقع تحت خط الندرة الحادّة للمياه العذبة بحلول العام القادم 2015، بينما تؤكد تقارير البيئة العربية الصادرة عن المنتدى العربي للبيئة والتنمية أنه، بحلول عام 2025، من المرجَّح وقوع الدول العربية تحت مظلة الشحّ المائي، باستثناء السودان والعراق وحدهما.(6) وهو ما يستلزم تدارك عامل الزمن، والحرص على توافر البدائل المتاحة خارج النطاق التقليدي بالغ الصعوبة والتكلفة (كتحلية مياه البحر بطريقتها التقليدية)، هذا بجانب وجوب ترشيد الطلب للمياه، وإلزام المواطنين بذلك.

هامش:

1- لنبدأ بإنقاذ مائنا، مركز البيئة للمدن العربية، http://www.envirocitiesmag.com (من مصادر هيئة البيئة في أبو ظبي، منظمة الزراعة العالمية، جمعية الإمارات للحياة الفطرية، صندوق صون الطبيعة العالمي).

2- د. الشافعي عمر، الماء وأهميته للأبقار، الكويت: مركز أبحا ث الأبقار بالصليبة: الهيئة العامة لشؤون الزراعة والثروة السمكية – قطاع الثروة الحيوانية، ص 4 – 7.

3- شايدا بادي، ومهدي إخلاجي، وأورانبيليج باتجارجال وآخرون، أطلس التنمية العالمية، البنك الدولي (دليل التحديات العالمية الكبرى)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (ترجمة لإصدارات البنك الدولي)، 2008م، ص 104.

4- أحمد خضر الشربيني، المياه .. ميدان للتعاون وليست ساحة للحروب، الكويت: مجلة العربي، العدد 654، مايو 2013م، ص 174 – 175.

5- د. محمد رأفت محمود ، المياه العربية وتحديات القرن الحادي والعشرين، مؤتمر المياه بمركز دراسات المستقبل: جامعة أسيوط، 1999م، ص 54.

6- د. خالد محمد غانم، المياه في مصر .. لكل قطرة حساب، القاهرة: دار الهلال للطبع والنشر، 2011م، ص 82.

هل تطاول أبو القاسم الشّابي على الخيال الشّعري؟

د.نزار شقرون

هل تطرّف الشّاعر أبو القاسم الشابي في نثره مثلما تطرّف في شعره في منظور أبناء جيله حين اعتبروا «إرادة الحياة» تطاولاً على القدر؟ هل خدش الشابّي الصّورة النّموذجيّة للخيال عند العرب، فـ«تطاول» على ذاكرتهم البلاغيّة وقدرتهم على بناء العالم التخييلي في الشعر؟

لقد وقف الشّابي ضدّ مألوف الرّؤية الشّعريّة بشكل متناظر مع سعيه إلى التّجديد. فاصطدم بالذّائقة العربيّة حين واجه بشكل متميّز وعجيب «الخيال الشّعري عند العرب». لقد توقّف الشّابي عند جوهر ماهيّة الشّعر، أي عند الرّؤية الشّعريّة التي تكون بمثابة المولّد الرّئيسي للفعل الإبداعي، وهو في هذا الوقوف ما يزال راهنيّاً، فمجمل الكتابات والتّجارب العربيّة الرّائدة ما تزال تواجه «الرّؤية المحنّطة للخيال العربي» التي تحوّلت لدى المتلقّي العربي إلى نوع من الطّوطم، لا تنبغي مهاجمته ولا زحزحته عن كاهل الشّعريّة العربيّة. لقد اختار الشّابي أن يكون في رؤيته متّصلاً بالرّؤية الغربيّة التي لها «رنّة عميقة داوية» في مقابل الرّؤية العربيّة ذات «الرنّة السّاذجة البسيطة»، وما هذه الرّنّة إلا إيقاعيّة الشّعريّة الثّائرة التي تتوهّج في أعماق الحياة والوجود، وبقدر ما تلمّس الشّابي راهنيّة «لامارتين» و«غوته» في عصره نستشعر راهنيّة الشابّي اليوم دون أن نخفي موقفنا النّقدي من كلّ الكتابات التي زعمت قراءة الشّابي دون أن تقرأه فعلاً.

لذلك عدّ كتاب الشابي «الخيال الشّعري عند العرب» في نوعه صيغة متداخلة للنّقد والتّنظير والتّبشير، فعلاً، ثمّة بعد تبشيري في الكتاب وهو سمة البيانات التي تنزع إلى تحطيم السّائد ثمّ التّلويح بأفق جديد. ولئن صحّ القول، بنسبة ضئيلة، إنّ الشّابي شحيح في الحديث عن تجربته فإنّه في تنظيره للشعر مفهوماً وتشكيلاً جعل من ذات الشّاعر ذاتاً نموذجيّة حامت حولها جميع تصوّراته. ففي حديثه عن الشّاعر بإطلاقٍ إدماجٌ لذاته في هذه الذّات الشّعريّة الكونيّة، وإذا ما فهمنا هذا الأسلوب الذي يتّبعه الشّابي فإنّنا نسحب، بذلك، جميع مكوّنات الرؤية الشعريّة العامّة للشّعر إلى رؤيته المخصوصة، فندرك، بهذا، أنّ رؤيته لـ«الشعريّة الجديدة» نابعة من تجربته الذّاتيّة عكس ماذهب إليه بعض النّقّاد، ومن بينهم إحسان عبّاس حين أنكر على الشّابي ذلك بقوله: «لا يحدّثنا الشّابي عن لحظة الإبداع في حياته الشعرّية، وهو في حديثه عن الخيال الشعري عند العرب يستشهد بتجارب غيره، ولا يقف عند تجربته الذّاتيّة في هذا المجال» ولكنّ كتاب «الخيال الشعري عند العرب» يصدر عن تجربة مخصوصة لذات الشّابي، وربّما مثل التباس تصنيف نوع الكتاب في هذا الحكم القاسي.

واجه الشّابي معارضة من قبل النّقّاد في تونس وفي المشرق، فنقدُ الشعر العربي القديم أثار مواقف ضديّة قديمة وحديثة تفيد نوعاً من الاتّفاق النّقدي المشرقي أساساً حول «مغالاة» الشّابي وإفراطه في الحماسة. واللاّفت أنّ الشابي دفع بالكتاب إلى المطبعة بعد سنة من إلقاء محتواه في شكل محاضرات «دون أيّ تنقيح أو زيادة أو حذف» كما أكّد هو نفسه في تصدير الكتاب، و يرسّخ هذا التشديد إمعان صاحبه في المحافظة على أفكاره رغم عداوة البعض لها، وهي ممارسة تجنح إلى بيان إصراره على تأكيد سمتين أساسيّتين في الكتاب: أولاهما نبرة التّمرّد والجرأة، وثانيتهما عدم التّراجع عن أفكار الكتاب.

بعد صدور الكتاب ببضع سنوات، يقدّمه الكاتب مختار الوكيل في مقالة بمجلّة «أبولو»، فيعارض ما ذهب إليه الشّابي من إنكار الخيال الشعري عند العرب، عادّاً هذا الحكم متطرّفاً، ولئن التمس عذراً للشابي بردّ الحكم إلى «شحذ القرائح واستنهاض الهمم حتّى يصل الخيال الشعري على أيدي



أبو القاسم الشابي

الشباب العرب إلى درجة سامية لم يحلم بها السّابقون في هذا الميدان». فإنّنا نجد في هذا العذر/المبرّر نوعاً من النّقد الملطّف، وهو ما يتكرّر في كتابات نقديّة أكثر عمقاً ومعاصرة، فنعثر على الموقف ذاته للنّاقدة سلمى الخضراء الجيّوسي التي اتّهمت الشّابي بعدم فهمه لروح العالم القديم وشعره وحركة الفنّ في المجتمع الجاهلي أو الإسلامي، وهو اتّهام ينقض -كلّيّة- مشروع الشابي في كتابه «الخيال الشعري عند العرب»، ويعني ذلك أنّ الشابي يفتقر إلى آليّات قراءة النّتاج الشعري القديم، وهذا ما صرّحت به الجيّوسي.

إنّ مجمل الموقف النّقدي يفنّد تصوّرات الشابي، ويحكم على ثقافته بالهشاشة، وهو ما تسبّب نسبيّاً في إهمال النّقد لهذا الكتاب، وكأنّ نتائجه هزيلة ومردودة على صاحبها حيث لم يقع غير تثمين نبرة الشابي دون محتوى رؤيته في صيغة تنفي عنه صفة النّاقد والمنظّر، ولا تجلّ غير صفة الشاعر. ولا يعني ذلك أنّ المتعاطفين مع كتاب الشابي قد أنصفوه أيضاً لأنّ تمجيدهم للكتاب وُجّه نحو مساندة الشابي في هجومه على الجمود في الشعر القديم. فمن بين معاصري الشابي ينتصر زين العابدين السنوسي للكتاب بقوله: «الشيخ أبو القاسم لم يتحاشَ أن يصادم، في كثير من النقد بخطابه ذاك، مراكز كانت نفوسنا متوطّنة عليها. إذ صارحنا في هذا السّمر بنقد الأدب العربي، الذي خلدت نفوسنا، منذ أمد الدّراسة، على أنّه مقدّس وعلى أنّه المثال الأعلى الذي يجب أن يرفع له ذوو الكفاءات نتائجهم في وجل». ومن بين اللاّحقين من النقّاد نعثر على رأي شوقي أبو شقرا بقوله: «أهميّة الشابي في هذا الكتاب هي وقفته الرّافضة»، فيتوافق المساندون مع الرّافضين في إقرار «نبر الشابي»، ويهاجم الرافضون محتوى الكتاب بينما يسكت المساندون عن الخصائص التّثويريّة له.

إزاء التّلقّي السلبي للنّقاد سارع الشّابي إلى الردّ على المشارقة دون التّونسيين، متّهماً إيّاهم بقصور الفهم وعدم التّمييز بين نوعين من الخيال: «الخيال الصّناعي»، و«الخيال الفنّي». ولكنّ هذا الردّ والتّوضيح لم يلجما النّقد «المشرقي» عن مواصلة تأكيد الحكم بتسرّع الشابي في دراسته للأدب العربي وافتقاره لثقافة واسعة تجعله على بيّنة بخصائص الشعريّة العربيّة. ولقد حسب الشابي أنّه يتعرّض لمسألة في غاية التّركيب وهي مسألة «الخيال»، بل إنّه لامس أخطر مكوّن في العمليّة الشعريّة بريادية واضحة، حيث لم تشهد تلك الفترة التّاريخيّة تناولاً لـ«الخيال الشعري العربي»، وحسبه أنّه كان فاتحاً لهذا المدار الفكري في نقد الشعر. لذلك جاء خطاب كتابه ملتبَساً بين روح الشّاعر الذي اكتشف أرضاً بكراً في التّفكير العربي وبين بناء كتابي يجمع بين صنعة النّقد وأدوات المفكّر والمنظّر.



أمجد ناصر

كنوز مطمورة!

رأيت برنامجاً تليفزيونياً عن أحلام الذهب (الكنوز عموماً)، التي تأخذ بشراً بالتلابيب. هناك من يبحث بالقرب من الطرق القديمة (طريق الملوك في الأردن، مثلاً) أو في أماكن سمعوا، أو قرأوا، أن جيوش الغزوات السابقة سكنوها أو مروا بها.. ثمة، فعلاً، من يجد شيئاً، وهناك من يظل يسعى وراء هذا السراب المتلامع (في الخيال فقط) كل حياته ولا يجد شيئاً. أنا، أيضاً، عشت هذه التجربة.. أقصد كنت قريباً منها.

كان أهلي يقيمون بالقرب من سكة حديد الحجاز، في مدينة الزرقاء الأردنية، التي أنشأها الأتراك لربط مناطق استراتيجية من إمبراطوريتهم المتداعية بشبكة من المواصلات الحديثة، فضلاً عن تسهيل أداء فريضة الحج لرعاياهم. ليس هناك مكان أفضل من هذا لازدهار أساطير الدفائن النفيسة، التي أودعها القادة العسكريون الأتراك على جانبي السكة ليعودوا إلى أخذها بعد أن ينجلي غبار الحرب!

كان الأهلون يتناقلون، بين حين وآخر، أخباراً عن تردّد أبناء، أو أحفاد، المسؤولين الأتراك الذين تركوا (ذهبهم) يلمع في خيال فقراء ومغامرين، على المناطق التي دفن آباؤهم، أو أجدادهم، (كنوزهم) فيها، فيتوددون لبعض الأردنيين الذين يصدف أن تكون أرضهم محاذية لمواقع (الكنوز) المفترضة، عارضين عليهم نصيباً منها إن هم تعاونوا معهم على استخراجها.

هؤلاء الأتراك هم الوحيدون الذين يعرفون أين تقع تلك (الكنوز) انطلاقاً من خرائط، أو وصايا ذويهم الذين دفنوها، أو كانوا يحملون في حالات نادرة، رسائل إلى أردنيين ترك ذووهم (كنوزهم) في عهدتهم أثناء انكفائهم (المؤقت) عن الأراضي الأردنية.

كان بعض الناس يحلف بأغلظ الأيمان أنه رأى هؤلاء الأتراك بأم العين وهم يتسللون، متنكرين، إلى وجهاء قرى أو شيوخ عشائر أو ناظري محطات ورثوا مواقعهم عن آبائهم.

طبعاً كان عدد المنخرطين في حملات البحث عن الذهب العصملي أقلّ بكثير من الذين يغيرون على الأراضي الأميرية، فهذا عمل سري يحتاج إلى تدابير وقائية وأدوات حفر خاصة وإنفاق أموال على المنجمين الذين يحددون مواقع (الكنوز)، إضافة إلى حاجته إلى خيال واسع ورغبة عارمة بالمغامرة تعوز معظم المقيدين بأصفاد الرواتب والانصياع القطيعي للقوانين.

لم يكن نادراً أن نسمع، نحن الأطفال، من وراء لحفنا التي نستتر بها وجوهنا متظاهرين بالنوم عندما يستضيف أهلنا جيراناً أو أقرباء قادمين من أماكن بعيدة، حديثاً عن فلان الذي وجد ذهباً بالقرب من (السكة) أو عِلّان الذي عثر على كنز من (المجيدي) بالقرب من خرابة.

وكان الأهلون يفسرون البحبوحة المفاجئة، لهذا الشخص أو ذاك في محيطنا، أو قدوم عائلة أكثر يسراً على الصعيد المادي من جيرانها بعثورهم على (كنز) عثماني.

والدي ليس من طينة المغامرين ولا من ذوي الخيال الواسع، فهو لم يكن يهتم بأمر كهذا حتى وإن صدّق حكايات الذهب وعثور بعضهم على شيء من تلك الدفائن النفيسة.

فهو لا يؤمن بالطفرات، ولا بمصادر الثراء التي قد تكون موضع شبهة، بل بالعمل الدؤوب مهما كان أجره مُتدنياً، فالقليل الدائم خير، عنده، من الكثير المتقطّع، فضلاً عن انضباطه العسكري الصارم الذي طبع سلوكه في البيت، أو في المجال الاجتماعي، حتى صار مثلاً في الاستقامة والتحفظ اللذين كانا يثيران غيظي.

طبعا هناك، أيضاً، أمي التي كانت تتبنى فلسفة النملة في التحصيل وسرعة السلحفاة في الحركة، ومن عجبٍ فقد أتت، هاتان الخصلتان في ترويض الحياة الشموس، أكلهما في نهاية المطاف.

غير أن ابن أبي البكر، كاتب هذه السطور، يزعم أنه عثر على كنز عثماني أخذته منه الشرطة، وهذا الزعم يؤيده من كان معه وهو ينبش الأرض بالقرب من سكة حديد الحجاز!

هكذا أثار هذا البرنامج التليفزيوني عن الباحثين عن الذهب «مواجعي».. وذكّرني أني عثرت، ذات يوم بعيد، على «كنز» سرقته مني الشرطة!.



العمل الفني: مروان قصاب – سوريا